

Michael Makropoulos

BENJAMINS THEORIE DER MASSENKULTUR

I.

Fast in jeder Hinsicht war die Klassische Moderne der 20er Jahre paradigmatisch für die Herausbildung kultureller Modernität im 20. Jahrhundert. Sie war es auch für die Herausbildung der Massenkultur – oder wenigstens doch für eines ihrer entscheidenden Momente, nämlich die Ausrichtung der Individuen auf das Leben in artifiziellen Wirklichkeiten, die aus umfassenden Technisierungsprozessen hervorgegangen sind und die sich in den Großstädten zur spezifischen Lebenswelt der Moderne verdichteten.

Massenkultur war in den 20er Jahren vor allem urbane Kultur – und vielleicht gilt für die ganze Epoche der prä-elektronischen Massenmedien, daß Massenkultur und Großstadtkultur koextensiv waren. Exemplarisch dafür ist Berlin in den späten 20er Jahren, jene Metropole, die sich damals nicht nur als „schnellste Stadt der Welt“ inszenierte, sondern auch die Hauptstadt einer neuen sozialen Schicht war, die für die Herausbildung moderner Gesellschaft von entscheidender Bewandnis werden sollte.¹ Berlin, das war um 1930 mit etwa 4,3 Millionen Einwohnern nach New York und London nicht nur die drittgrößte Stadt der Welt und es war auch nicht nur in kürzester Zeit zur größten Industriemetropole Europas aufgestiegen.² Berlin war auch die Stadt der Angestellten und die Hauptstadt der neuen Angestelltenkultur, also jener Massenkultur, die Siegfried Kracauer eher bedauernd als herablassend als „eine Kultur“ bestimmt hatte, „die von Angestellten für Angestellte gemacht und von den meisten Angestellten für eine Kultur gehalten wird“.³ Massenkultur war damit schon in der Klassischen Moderne keine Unterschichtenkultur. Allerdings war sie auch keine proletarische Kultur im Sinne der organisierten Arbeiterbewegung. Massenkultur war vielmehr die Kultur der neuen Mittelschichten. Deshalb hatte sie gerade dort, wo sie eigene Formen und Phänomene herausbildete, auch kaum noch etwas mit den traditionellen Popularkulturen zu tun. Und entsprechend waren die Angestellten

¹ Bodo-Michael Baumunk: „Die schnellste Stadt der Welt“, in: Gottfried Korff/Reinhard Rürup (Hg.), *Berlin, Berlin. Die Ausstellung zur Geschichte der Stadt*, Berlin 1987, S. 459-472, hier S. 459.

² Vgl. Henning Köhler: „Berlin in der Weimarer Republik“, in: Wolfgang Ribbe (Hg.), *Geschichte Berlins*, Bd. 2, München 1987, S. 795-923, bes. S.876ff, zur Einwohnerzahl S. 898.

³ Siegfried Kracauer: *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*. Schriften, Bd. 1, Frankfurt/Main 1971 (1930), S. 205-304, hier S. 215.

geradezu die Verkörperung eines neuen Stadiums von Modernität, das nicht mehr aus Vergangenen abgeleitet werden konnte, weil es nicht nur die tendenzielle Auflösung der Klassendichotomie des 19. Jahrhunderts, sondern die finale Destrukturierung traditionaler Vergesellschaftung durch die zunehmende Dominanz des Zirkulations-, Reproduktions- und Administrationssektors signalisierte.

Berlin war in den 20er Jahren „eine riesige Zirkulationsmaschine“, die „die festgefrorenen Grenzen von Herkunft und Klasse aufmischte“, wie Helmut Lethen die zeitgenössische Wahrnehmung zusammengefaßt hat.⁴ Es war eine „Maschine“, die Traditionsentbindung, soziale Ortlosigkeit und, damit korrespondierend, „geistige Obdachlosigkeit“ produzierte, wie Kracauer in Anlehnung an die berühmte Diagnose von Georg Lukács formulierte, der zufolge die Neuzeit das Zeitalter der „transzendentalen Obdachlosigkeit“ war, also das Zeitalter eines Lebens ohne erfahrungsleitende Begriffe.⁵ Und so sehr diese Diagnose der metaphysischen Situation der 20er Jahre in der kulturkritischen Tradition der Klassischen Moderne gestanden haben mag, war sie doch gerade in ihrer impliziten Verlustanzeige eine treffende Bestimmung des Problems, das bis heute mit Urbanität und Massenkultur assoziiert wird.⁶ Der funktionelle Modus der Angestelltenkultur war im Lichte dieser Diagnose nämlich nicht Sammlung und Versenkung, sondern Zerstreuung und Amusement. Das stellte alle Bestände einer ästhetischen Erfahrung in Frage, die in der bürgerlichen Kultur, die den Hintergrund klassisch-moderner Kulturkritik bildete, als Bedingung für die Möglichkeit gelingender Subjektivität verstanden wurde. Massenkultur war deshalb nicht nur in der Perspektive Kracauers allenfalls das Surrogat eines transzendentalen Obdachs, wie seine durchaus traditionelle Deutung der metaphysischen Situation der Zeit lautete, die die Einheit der Wirklichkeit im Horizont einer idealistischen Totalitätsmetaphysik reklamierte. „Nichts kennzeichnet so sehr dieses Leben“ der Angestellten, so Kracauer, „das nur in eingeschränktem Sinne Leben heißen darf, als die Art und Weise, in der ihm das Höhere

⁴ Helmut Lethen: „Chicago und Moskau. Berlins moderne Kultur der 20er Jahre zwischen Inflation und Wirtschaftskrise“, in: Jochen Boberg, Tilman Fichter, Eckhard Gillen (Hg.), *Die Metropole. Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert*, München 1986, S. 190-213, hier S. 192.

⁵ Kracauer, *Die Angestellten*, S. 282. Georg Lukács: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Darmstadt/Neuwied 1971 (1920), S. 32. Dazu vgl. Siegfried Kracauer: „Georg von Lukács' Romantheorie“, in: ders., *Schriften*, Bd. 5.1, Frankfurt/Main 1990 (1921), S. 117-123 bzw. Siegfried Kracauer: *Soziologie als Wissenschaft. Schriften*, Bd. 1, S. 7-101, hier S. 14ff.

⁶ Vgl. Michael Makropoulos: „Krise und Kontingenz. Zwei Kategorien im Modernitätsdiskurs der Klassischen Moderne“, in: Moritz Föllmer/Rüdiger Graf (Hg.), *Die „Krise“ der Weimarer Republik, Zur Kritik eines Deutungsmusters*, Frankfurt/Main 2005, S. 45-76, bes. S. 55ff

erscheint. Es ist ihm nicht Gehalt, sondern Glanz. Es ergibt sich ihm nicht durch Sammlung, sondern in der Zerstreung.“⁷

Die Korrespondenz von Massenkultur und Metropolenkultur hat damit nicht nur eine historisch-sozialstrukturelle Dimension, sondern auch eine im weitesten Sinne des Begriffs subjektivitätsgeschichtliche. Aber die subjektivitätsgeschichtliche Dimension der Massenkultur ist nicht zwingend eine defizitäre. Sie ergibt sich vielmehr aus dem Umstand, daß die Massenkultur der 20er Jahre im Zusammenspiel mit umfassenden gesellschaftlichen Rationalisierungstendenzen stand und subjektkonstituierend wirkte. „Neue Sachlichkeit“ und „Amerikanismus“ waren schließlich nicht nur ästhetische und sozialpolitische Tendenzen der Klassischen Moderne, und darin Manifestationen kultureller und gesellschaftlicher Modernisierung; sie waren auch positive „Chiffren für vorbehaltlose und bindungslose Modernität“ im Sinne eines individuellen Modus der Existenz.⁸ Dem entsprach eine Ethik der „Kälte“ urbaner Rationalität, die zwar als Resultat restloser „Verdinglichung“ des Sozialen gedeutet und kritisiert werden konnte, aber andererseits die Etablierung einer gegentraditionellen modernen Lebensform beförderte, deren Kernbestand urbane Individualisierung war.⁹ In diesem Horizont stand auch die Utopie einer funktionalistischen Metropolenkultur, die nicht zuletzt in den Projekten einer durchgreifenden infrastrukturell-architektonischen Neugestaltung Berlins, namentlich am Potsdamer Platz, Modernität eine sinnlich wahrnehmbare Gestalt geben sollte.¹⁰ Massenkultur war damit nicht nur ein Modernisierungseffekt, sondern mindestens so sehr ein Modernisierungsfaktor.¹¹ Sie beförderte das gesellschaftliche Einverständnis mit Urbanität als spezifisch moderner Lebensform – sofern sie es nicht überhaupt erst ermöglichte. Und sie verlieh der Moderne eine eigene Objektivität. Beschleunigte Zirkulation, forcierte Konsumtion und zunehmende Kommunikation materialisierten sich im Verkehr, in der Warenästhetik und vor allem in der weitgehenden Kultivierung der sinnlich wahrnehmbaren Oberfläche einer zunehmend abstrakteren sozialen Wirklichkeit. Die Kultivie-

⁷ Vgl. Kracauer, *Die Angestellten*, S. 282.

⁸ So Detlev J.K. Peukert: *Die Weimarer Republik 1918-1933. Krisenjahre der Klassischen Moderne*. Frankfurt/Main 1987, S. 179. Zur medientechnischen Subjektconstitution in der Klassischen Moderne vgl. Dominik Schrage: *Psychotechnik und Radiophonie. Subjektkonstruktionen in artifiziellen Wirklichkeiten 1918-1932*. München 2001, bes. S. 17ff. u. 323ff.

⁹ Vgl. Helmut Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt/Main 1994, bes. S. 39ff. Zur Verdinglichung vgl. Georg Lukács: „Die Verdinglichung und das Bewußtsein des Proletariats“, in: ders., *Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistische Dialektik*, Darmstadt/Neuwied 1970 (1923), S. 170-355.

¹⁰ Vgl. Michael Makropoulos: „Ein Mythos massenkultureller Urbanität. Der Potsdamer Platz aus der Perspektive von Diskursanalyse und Semiologie“, in: Joachim Fischer/ders. (Hg.), *Potsdamer Platz, Soziologische Theorien zu einem Ort der Moderne*, München 2004, S. 159-187.

¹¹ Vgl. Lethen, „Chicago und Moskau“, S. 195f.

rung der Oberfläche stand ihrerseits im Horizont neu-sachlicher Rationalisierungstendenzen, in denen die glatten Fassaden des Neuen Bauens, die schillernden Reklamewelten der Warenästhetik und die neuen Wirklichkeiten der Massenmedien, vor allem des Films, zu einer neuen Erfahrungswelt zusammenschmolzen, die Berlin in den 20er Jahren zur Hauptstadt des modernistischen „Kults der Oberfläche“ machten, in der die Abstraktheit der Oberflächen nicht zuletzt die Sinnlichkeit der Abstraktion materialisierte.¹²

Der Gesamteffekt dieser Kultivierung der Oberfläche war allerdings nicht nur eine weitreichende Positivierung massenkulturell-urbaner Lebensformen, sondern mit dieser auch eine Positivierung artifizieller Wirklichkeiten überhaupt. Urbanität, und durch sie hindurch, Modernität, wurden durch die Massenkultur historisch erstmals in einem sehr alltäglichen Sinne unproblematisch – und zwar durch die Entstehung einer neuen ästhetischen Erfahrung. Massenkulturelle Urbanität eröffnete und etablierte schließlich neue Möglichkeiten der sinnlichen Wahrnehmung, die eine geradezu körperliche Qualität hatten, indem vor allem starke visuelle Reize von taktiler, eben fühlbarer Qualität und Intensität, die Wahrnehmung aus ihren tradierten Konditionierungen freisetzen und über ihre bis dahin noch weitgehend natürlichen Möglichkeiten hinausführten. Massenkultur generierte damit ein positives gesellschaftliches Verhältnis zu artifiziellen Wirklichkeiten indem sie ihnen einen Selbstverständlichkeits- und Vertrautheitscharakter verlieh, der die artifiziellen Wirklichkeiten der modernen Metropole unbeschadet ihrer Künstlichkeit zur modernen Lebenswelt machte – was sich gerade zu einer Zeit, die die ersten großen Industrialisierungs-, Technisierungs- und Urbanisierungsschübe hinter sich gebracht hatte, keineswegs von selbst verstand. Außerdem ist Artifizialität als Eigenschaft von Wirklichkeiten, die aus Konstruktionsprozessen hervorgegangen sind, der Inbegriff des Unselbstverständlichen. „Lebenswelt“ hingegen meint den „zu jeder Zeit unerschöpflichen Vorrat des fraglos Vorhandenen, Vertrauten und gerade in diesem Vertrautsein Unbekannten“, wie Hans Blumenberg erklärt hat, „weil alles, was in der Lebenswelt wirklich ist“, durch seine Selbstverständlichkeit „in seiner *Kontingenz* verdeckt“ bleibt, also „nicht als auch-anders-sein-könnend empfunden“ wird.¹³ Massenkultur – so lautet also die eigentliche Hypothese – macht die artifiziellen Wirklichkeiten, die aus Technisierungsprozessen hervorgegangen sind, unbeschadet ihrer Künstlichkeit zur modernen Lebenswelt im strikten Sinne, nämlich zum alltäglichen Universum vorgegebener Selbstverständlichkeiten. Sie verleiht dem schlechterdings Un-

¹² Vgl. Janet Ward: *Weimar Surfaces. Urban Visual Culture in 1920s Germany*. Berkeley, Los Angeles, London 2001, bes. S. 1-43, Zit. S. 10.

¹³ Hans Blumenberg: „Lebenswelt und Technisierung unter Aspekten der Phänomenologie“, in: ders., *Wirklichkeiten in denen wir leben*, Stuttgart 1981, S. 7-54, hier S. 23.

selbstverständlichen, das als Resultat von Konstruktionsprozessen stets auch anders möglich, also kontingent bleibt, jenen Selbstverständlichkeitscharakter, der es überhaupt erst verallgemeinerbar und alltäglich integrierbar macht. Denn Massenkultur formt eine spezifisch moderne Erfahrung der Individuen, indem sie deren Wahrnehmung auf diese neuen technisierten Wirklichkeiten ausrichtet.

Das ist im wesentlichen der leitende Gedanke Walter Benjamins, der seine medien- und seine urbanitätstheoretischen Überlegungen auf eine positive Theorie der Massenkultur hin fokussierbar macht – was nicht heißt: eine affirmative oder apogetische Theorie, sondern eine, die nach der historischen und systematischen Funktion der Massenkultur für Modernität als Lebensform fragt. Benjamin selbst hat diese Theorie der Massenkultur nirgends systematisch ausgearbeitet – auch nicht in seinem bis heute wohl berühmtesten Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ aus dem Jahre 1935/36. Aber er hat hier wesentliche Elemente einer solchen Theorie der Massenkultur erstmals in einen Zusammenhang gebracht, der in der Tat die Grenzen kulturkritischer Konzepte der Moderne überschreitbar machte.

II.

Der Begriff der „Massenkultur“ – den Benjamin nicht verwendet – bezeichnet mehr als die Summe der Freizeit-, Medien- und Konsumkulturen, die im Verlauf des 20. Jahrhunderts zur hegemonialen kulturellen Wirklichkeit moderner Gesellschaft werden. Und er signalisiert auch mehr als die epochale Umstellung von bürgerlichen – und proletarischen – Bildungskulturen auf eine einzige, klassen- und schichtenübergreifende, also tendenziell egalitäre Unterhaltungskultur. Massenkultur ist vielmehr weit darüber hinaus eine Kultur eigenen Typs, die sich nicht nur von den traditionellen Eliten-, sondern auch von den traditionellen Popularkulturen unterscheidet. Massenkultur ist die spezifische Mittelschichtkultur und in diesem Sinne ist sie quantitativ die Mehrheitskultur und qualitativ die Leitkultur moderner Gesellschaft. In dieser doppelten Allgemeinheit ist Massenkultur deshalb auch tatsächlich eine Kultur im strikten Sinne des Begriffs, nämlich ein spezifisches und eigenständig erschlossenes Weltverhältnis, dem ein spezifisches Selbstverhältnis entspricht. Der Begriff der Massenkultur bezeichnet also nicht nur bestimmte – im wesentlichen industrialisierte – Praktiken der ästhetischen Produktion und Rezeption, sondern eine bestimmte historische

Form von Objektivität und Subjektivität in ihrer Wechselkonstitution.¹⁴ Pointiert gesagt: Massenkultur etabliert ein spezifisch modernes Weltverhältnis und ist deshalb für die modernen Gesellschaften – traditionell gesprochen – von geradezu transzendentaler Dimension. Denn Massenkultur verleiht Modernität als Lebensform einen eigenständigen Realitätscharakter mit einem spezifischen Erfahrungsraum und einem ebenso spezifischen, weil mit diesem korrespondierenden Erwartungshorizont. Das hat Benjamin mit Blick auf den Film, der das klassisch-moderne Leitmedium der Massenkultur war, ins Zentrum seiner Überlegungen gestellt. „Der Film dient“, so Benjamin, „den Menschen in diejenigen neuen Apperzeptionen und Reaktionen zu üben, die der Umgang mit einer Apparatur bedingt, deren Rolle in seinem Leben fast täglich zunimmt. Die ungeheure technische Apparatur unserer Zeit zum Gegenstande der menschlichen Innervation zu machen – das ist die geschichtliche Aufgabe, in deren Dienst der Film seinen wahren Sinn hat.“ (I, 444f)¹⁵ Denn der Film war für Benjamin weit über seine Funktion als Medium der Zerstreung und Unterhaltung hinaus das adäquate Medium für die „Ausrichtung der Realität auf die Massen und der Massen auf sie“ – also für jenen „Vorgang von unbegrenzter Tragweite sowohl für das Denken wie für die Anschauung“, in dem „sich im anschaulichen Bereich“ wiederhole, „was sich im Bereiche der Theorie als die zunehmende Bedeutung der Statistik bemerkbar macht“ (I, 440).

Damit wird nicht nur klar, daß der Begriff der Massenkultur seinerseits eine abstrakte Kategorie ist: Masse ist zwar phänomenologisch eine gänzlich unstrukturierte Menge von Individuen, aber soziologisch ist sie eine soziale Realität, die als solche überhaupt nur statistisch objektivierbar ist. Damit wird auch klar, daß die Massenkultur eine spezifische und für die entwickelte Moderne konstitutive Konditionierung des Menschen, eben ein spezifisches funktionelles Medium moderner Subjektivierung ist.¹⁶ Das ist die implizite soziologische These, die Benjamin in seiner „programmatischen Arbeit zur Kunsttheorie“, dem Kunstwerk-Aufsatz, mitführt, der „systemati-

¹⁴ Das ist implizite auch in der Kritik der Massenkultur die These, die schon durch ihren Leitbegriff – „Kulturindustrie“ – die Sache, um die es hier geht zum Skandalon macht, indem sie in diesem Oxymoron zusammenkoppelt, was zumindest nach bürgerlicher Auffassung geradezu diametral entgegengesetzte Welten sind. Massenkultur und Kulturindustrie werden dabei zu konkurrierenden Konzepten. Vielleicht ließe sich das Verhältnis von Massenkultur und Kulturindustrie aber am besten so bestimmen: Kulturindustrie ist die organisierte Herstellung des massenkulturellen Weltverhältnisses. Vgl. Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: „Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug“, in: dies., *Dialektik der Aufklärung, Philosophische Fragmente*, Frankfurt/Main 1969 (1944), S. 128-176.

¹⁵ Die Siglen hinter den Benjamin-Zitaten beziehen sich auf die Ausgabe: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. 7 Bde. Frankfurt/Main 1971-1989 (römisch: Band, arabisch: Seite).

¹⁶ Daß es sich hier um eine Konditionierung handelt, die die kulturelle Seite einer „Normalisierungsgesellschaft“ im Sinne von Michel Foucault bildet, ist auszuführen. Dazu vgl. einstweilen Michael Makropoulos: „Aspekte massenkultureller Vergesellschaftung“, in: *Mittelweg* 36, 13 (2004), S. 65-86.

sche Grundlinien“ einer materialistischen Kunsttheorie trassieren sollte (I, 983). Aber der Text ist eben mehr als eine – durchaus bahnbrechende – kunsttheoretische Studie. Er ist auch ein retroaktives Manifest für die modernistische Kultur der Klassischen Moderne und gleichzeitig die Exposition einer positiven Theorie der Massenkultur im skizzierten Sinne, die insofern im Kontext der Problematisierung von Urbanität als Lebensform der Moderne steht, als sie eine medientheoretische These entwickelt, die erst durch eine urbanitätstheoretische These plausibilisiert wird und am Ende auf eine subjektivitätstheoretische These von erheblicher Tragweite hinausläuft. Benjamins Ausgangspunkt ist die Frage nach den spezifisch neuen, vor allem aber positiven Möglichkeiten der Industrialisierung des ästhetischen Gegenstandes und seiner konstitutiven Ausrichtung auf massenhafte Reproduzierbarkeit statt auf singuläre Authentizität. Spätestens mit der Fotografie habe eine massenhafte technische Reproduzierbarkeit von Kunstwerken eingesetzt, die zur gesellschaftlichen Entwertung der Echtheit als Einmaligkeit des Hier und Jetzt geführt habe. Der „Ausstellungswert“ des Kunstwerks sei an die Stelle seines „Kultwerts“ getreten, mit dem Effekt der Verkümmern seiner „Aura“, also seines Nimbus der Entrücktheit, der Untastbarkeit, kurz: des Sakralen oder wenigstens doch des Erhabenen (I, 443). Die „Aura“ eines Gegenstandes bestehe aus den tradierten sinnhaften Bedeutungen, die ihm verliehen würden und sie entstehe aus deren wiederholter kultischer Aktualisierung. Man muß hier tatsächlich nichts hineingehimmeln, auch wenn Benjamin dies zumindest nicht vermieden hat: „Aura“ bezeichnet die Präsenz präreflexiver Sinnpotentiale an Gegenständen der Imagination analog zur Übung im Umgang mit Gegenständen des Gebrauchs, wie er in einer wundervoll intrikaten Formulierung im Baudelaire-Aufsatz erklärt hat, die an Marcel Prousts Motiv des „unwillkürlichen Eingedenkens“ anknüpft: „Wenn man die Vorstellungen, die, in der *mémoire involontaire* beheimatet, sich um einen Gegenstand der Anschauung zu gruppieren streben, dessen Aura nennt, so entspricht die Aura am Gegenstand einer Anschauung eben der Erfahrung, die sich an einem Gegenstand des Gebrauchs als Übung absetzt.“ (I, 644) „Aura“ ist damit das imaginative Analogon zum realen Gebrauchswert. Und die Analogie zum „Ausstellungswert“ im Gegensatz zum „Kultwert“ eines Gegenstandes ist die Warenform. Die „Verkümmern der Aura“ signalisiert den Verlust der Einzigartigkeit zugunsten der Austauschbarkeit. Aber die „Verkümmern der Aura“ korrespondiert nicht nur mit der kapitalistischen Produktion, sondern auch mit der avantgardistischen „*Zertrümern der Aura*“, eben der intendierten und gegen die Tradition gerichteten „*Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle*“ (I, 438/I, 440).

Diese doppelte „Erschütterung der Tradition“ schlägt sich nicht zuletzt sensorisch nieder. Sie impliziert die Historizität der Sinneswahrnehmung und grundiert eine historische Anthropologie der Sinne, die Benjamin seiner These unterlegt. „Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise menschlicher Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung. Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich, sondern auch geschichtlich bedingt.“ (I, 478) Massenrezeption bedeutet deshalb auch die prinzipielle Veränderung der Wahrnehmung. Die zentrale kategoriale Differenz, die diesen Vorgang markiert, ist die Unterscheidung von „optisch“ und „taktil“, die prinzipiell verschiedene individuelle und kollektive Weltverhältnisse bezeichnet, nämlich einerseits distanzierte Kontemplation, andererseits involvierte Gewöhnung. Taktile Rezeption hat Benjamin entschieden als involvierte Gewöhnung und nicht nur als distanzierte Aufmerksamkeit verstanden. Deshalb konnte er auch – anders als Kracauer, der die „Zerstreuung“ noch im Auslaufhorizont bürgerlicher „Sammlung“ als defizitär beurteilte – die spezifisch massenkulturelle Rezeption als „*Rezeption in der Zerstreuung*“ konzipieren und als „Symptom von tiefgreifenden Veränderungen der Apperzeption“ begreifen, die ein neues Verhältnis zur Wirklichkeit begründete (I, 466).¹⁷

Die adäquate ästhetische Erfahrung dieser veränderten Wahrnehmung, so Benjamins Folgerung, konnte allerdings nur im Medium eines Kunstwerks realisiert werden, das nicht „auratisch“ ist (I, 441). Dieses Medium war der Film, das Leitmedium der klassisch-modernen Massenkultur. Der Film war das „eigentliche Übungsinstrument“ dieser Rezeption. (I, 505) Denn der Film war das nicht-„auratische“ Kunstwerk par excellence, weil er Technizität und Reproduzierbarkeit als konstitutives Prinzip hatte, indem er kein Abbild eines Urbildes, sondern eine eigenqualitative Wirklichkeitskonstruktion durch Herstellung von Bildern war, die es anders nicht gibt. Konstitutiv, so Benjamin, war dessen Montagetechnik und kollektive Produktion. Entscheidend aber war vor allem sein „chockförmiges“ (I, 631) Bauprinzip, eben die „physische Chockwirkung“, die von seinen Bildern ausging. „Der Film ist die der gesteigerten Lebensgefahr, der die Heutigen ins Auge zu sehen haben, entsprechende Kunstform. Das Bedürfnis, sich Chockwirkungen auszusetzen, ist eine Anpassung der Menschen an die sie bedrohenden Gefahren. Der Film entspricht tiefgreifenden Veränderungen des Apperzeptionsapparates – Veränderungen, wie sie im Maßstab der Privatexistenz jeder Passant im Großstadtverkehr, wie sie im geschichtlichen Maßstab jeder

¹⁷ Diesen Gedanken hat unlängst Hannelore Bublitz zum Ausgangspunkt einer prägnanten Theorie der Massenkultur gemacht. Vgl. Hannelore Bublitz: *In der Zerstreuung organisiert. Paradoxien und Phantasmen der Massenkultur*. Bielefeld 2005.

heutige Staatsbürger erlebt“ (I, 503) Deshalb war Benjamins Option auch nicht die Rettung der Sinnlichkeit gegenüber der Abstraktion wie bei Kracauer, sondern die Transformation der Sinnlichkeit. Sie sei die eigentliche Antwort auf das Zeitalter der überwältigenden technisierten Wirklichkeiten der Moderne. Und deshalb war die starke These Benjamins, der Film sei dasjenige ästhetische Medium, mit dessen Hilfe der Mensch sensorisch überhaupt erst auf das Niveau einer technisierten Wirklichkeit gebracht wird. Massenkultur wurde damit zur notwendigen Voraussetzung für das Leben in einer technisierten Wirklichkeit – und mehr noch, nämlich vor dem Hintergrund der Historizität menschlicher Sinneswahrnehmung: Massenkultur wurde für Benjamin zum Medium eines neuen, unvermeidlichen und vielleicht sogar wünschbaren anthropologischen Stadiums in der Moderne.

III.

Dahinter stand eine Theorie der Erfahrung in der Moderne, die zu einer veritablen Theorie moderner Subjektivität wird, obwohl Benjamin sie nicht als systematische philosophische These ausgearbeitet, sondern im Kontext einer literaturgeschichtlichen Abhandlung über Charles Baudelaire entfaltet hat. Der Text ist, genauer, eine historisch-literatursoziologische Studie – literatursoziologisch freilich in einem sehr besonderen Sinn. Denn die Arbeit über Baudelaire war „ein Bruchstück aus einer Folge von Untersuchungen, die sich die Aufgabe stellen, die Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts zum Medium seiner kritischen Erkenntnis zu machen“ (VI, 228). Allerdings hat Benjamin das Bruchstückhafte ebenso übertrieben, wie er die Charakterisierung des Gesamtprojekts untertrieben hat; schließlich handelte es sich bei dieser Folge von Untersuchungen um das sogenannte „Passagen-Werk“ – jene großangelegte „Urgeschichte der Moderne“, wie Theodor W. Adorno das Unternehmen genannt hat, in der Benjamin das Selbstverständnis der Moderne aus der Kulturgeschichte von Paris, der „Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts“, erschließen wollte.¹⁸ Und die Studie über Baudelaire war nicht irgend ein Bruchstück dieses Großprojekts, sondern „ein zentraler Abschnitt des Buchs“, wenn nicht überhaupt dessen „Miniaturmodell“ (I, 1073), in dem Benjamin nicht zuletzt den besonderen methodischen Aspekt dieses Großunternehmens durchprobte, nämlich den Versuch, Literatur weit über die bloße Erforschung ihrer sozialen Entstehungs- und Wirkungsbedingungen hinaus, zur privilegierten empirischen Quelle für einen metho-

¹⁸ Theodor W. Adorno: *Über Walter Benjamin*. Frankfurt/Main 1970, S. 23.

disch hoch elaborierten Typ soziologischer Erkenntnis zu machen. Es ging darum, aus der ästhetischen Verarbeitung der sozialen Wirklichkeit des 19. Jahrhunderts das spezifische „Feld möglicher Erfahrung“ in dieser Wirklichkeit zu bestimmen, wie man mit einer Formulierung von Michel Foucault sagen könnte.¹⁹ Schließlich markiert Literatur, so die Prämisse dieser Vorgehensweise, wie alle Kunst, nicht trotz, sondern gerade wegen ihrer konstitutiven Fiktionalität den gesellschaftlichen Möglichkeitshorizont ihrer Entstehungssituation, indem sie ihn auszuschreiten, zu verschieben, und am Ende zu überschreiten sucht. Darin – und nicht in einer Darstellungsfunktion – besteht ihr „realitätsaufschließender Gehalt“ für soziologische Erkenntnis, den Wolf Lepenies wiederholt reklamiert hat – wenn auch nicht mit Blick auf Lyrik, die „immer schon ein Stiefkind der Literatursoziologie“ war, wie Hans Robert Jauß bemerkt hat.²⁰ Benjamins Studie, die mit Grund ausgerechnet Lyrik untersucht, greift deshalb weit über ihren manifesten Gegenstand, nämlich Baudelaires Lyriksammlung „Les Fleurs du Mal“ und ihre zeitgenössischen Entstehungs- und Wirkungsbedingungen hinaus, indem sie systematisch auf eine implizite Disposition in den modernen Gesellschaften zielt, die Benjamin für die Konstitution moderner Subjektivität als entscheidende unterstellt hat, die er als epochenspezifischen Strukturwandel individueller und kollektiver Erfahrung problematisiert hat, und deren paradigmatischer sozialer Raum für ihn die moderne Großstadt von metropolitaner Dimension mit ihrer spezifischen Lebensform war. Nach Benjamins Auffassung bildete sich diese Disposition erstmals Mitte des 19. Jahrhunderts in Paris in analytisch zureichender Signifikanz heraus.

Als Baudelaires „Fleurs du Mal“ 1857 erstmals erschienen, war Paris im Prinzip noch eine mittelalterliche, aber mit über einer Million Einwohnern heillos überbevölkerte Stadt, und das war es auch, was jene gigantische Umgestaltung nach Plänen des Präfekten Eugène Haussmann provozierte, die die Struktur der Stadt im Verlauf der folgenden zwanzig Jahre von Grund auf verändern sollte. Die ‚Haussmannisierung‘ von Paris war – wie man nicht zuletzt durch Benjamin weiß – der radikale architektonische und administrative Versuch, der Überbevölkerung vor allem aus sozial- und ordnungspolitischen Gründen Herr zu werden. Denn Haussmanns Projekt war – wenigstens in der Perspektive Benjamins – vor allem ein Projekt der inneren Sicherheit in einer Stadt, die zur Hauptstadt der ‚gefährlichen Klassen‘ geworden war – jener städtischen Bevölkerungsgruppen also, die sozial un-

¹⁹ Michel Foucault: „Un Cours inédit“, in: *Magazine Littéraire* 207 (1984), S. 35-39, hier S. 39.

²⁰ Wolf Lepenies: *Die drei Kulturen. Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft*. München 1984, S. 97 u. passim, sowie ders.: *Melancholie und Gesellschaft*. Frankfurt/Main 1969, S. 43ff. Hans Robert Jauß: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt/Main 1982, S. 753.

vollständig integriert waren und in denen sich für die Zeitgenossen die akute soziale Desintegration manifestierte, die die modernen Großstädte charakterisierte.²¹ Doch obwohl er sich ausführlich mit den sozial- und architekturgeschichtlichen Aspekten der Modernisierung von Paris beschäftigt hat (vgl. V, 56f u. 179-210), interessierte sich Benjamin für sie nur am Rande. Zentral war für ihn nämlich etwas anderes, und das zeigte sich nicht auf der Oberfläche sozialgeschichtlicher Prozesse und architekturgeschichtlicher Ereignisse, sondern verbarg sich in der Tiefenstruktur der individuellen und kollektiven Selbst- und Weltbezüge. Deshalb fragte er auch nicht danach, inwiefern und ob überhaupt Übervölkerung ein sozialer Ausnahmezustand war, sondern danach, was es für das individuelle und kollektive Selbstverständnis bedeutete, wenn Übervölkerung nicht nur eine unabweisbare, sondern die hegemoniale soziale Wirklichkeit wurde, die alle Lebensformen bestimmte und deshalb als Normalzustand wahrgenommen wurde, wie er es für die Pariser Bevölkerung um die Mitte des 19. Jahrhunderts unterstellte. Die Allgegenwart der Menschenmasse war schließlich nicht nur das phänomenologische Charakteristikum, sondern auch eine substanzielle Grundtatsache großstädtischer Lebenswelt. Es war „dem Pariser etwas Natürliches“, wie Benjamin erklärte, „in dieser Masse sich zu bewegen“. Denn „wie groß auch immer der Abstand sein mochte, den er für seinen Teil von ihr zu nehmen beanspruchte, er blieb von ihr tingiert“ (I, 620). Und genau dieser Sachverhalt war es, der Benjamin zufolge auch den Gehalt der Baudelaire'schen Dichtungen ausmachte. „Diese Menge, deren Dasein Baudelaire nie vergißt“, behauptete er, „hat ihm zu keinem seiner Werke Modell gestanden. Sie ist aber seinem Schaffen als verborgene Figur eingepreßt“ (I, 618), indem sie nicht nur dessen Sujets, sondern auch dessen poetisches Verfahren bestimmt hat, das gerade nicht auf die Beschreibung der Großstadtmenge zielte, sondern den Versuch bildete, die Struktur ihrer Wahrnehmung poetisch zu erfassen, das heißt: auf die Spitze zu treiben. Und zwar dadurch auf die Spitze zu treiben, daß er die abstrakte Konstitution dieser Realität zum ästhetischen Gegenstand machte, und nicht die konkreten Realien, in denen sie sich manifestierte. Deshalb Lyrik, als literarische Gattung wie als literatursoziologischer Gegenstand, weil gerade sie das sprachliche Medium einer ästhetischen Reflexion ist, die nicht Realienkonstellationen, sondern Realitätskonstitutionen erschließen soll, selbst dann, wenn sie das – allegorisierend – nur aus Realienkonstellationen heraus kann.

²¹ Aus der Fülle der Literatur zu diesem Komplex vgl. sozialgeschichtlich Bernard Marchand: *Paris, histoire d'une ville*. Paris 1993, S. 9-102. Architekturgeschichtlich nach wie vor instruktiv ist Leonardo Benevolo: *Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Bd. 1. München ²1978, S. 107-145. Zur unvollständigen Integration als Strukturmerkmal moderner städtischer Vergesellschaftung vgl. Hans Paul Bahrdt: *Die moderne Großstadt. Soziologische Überlegungen zum Städtebau*. Reinbek 1961, bes. S. 63.

Benjamin erwies sich dabei als Meister jenes scheinbaren Irgendwo-Anfangens, das sich dann im Verlauf seiner jeweiligen Untersuchung zwar nicht als randscharfe Deduktion, aber doch als adäquate Setzung eines analytischen Koordinatensystems erweist, in das er seine Gegenstände plazierte, und aus dem heraus er seine geschichtsphilosophisch angelegten Großkonzepte entfaltete. In der Baudelaire-Studie bildet der Gegensatz von „Erfahrung“ und „Erlebnis“ dieses analytische Koordinatensystem. Auch wenn er die beiden Begriffe nirgends definitiv verdichtet hat, war dieser Gegensatz für ihn doch die konzeptuelle Leitdifferenz seiner virtuellen Theorie der Moderne. Und führt man die vielfältigen Bestimmungen der beiden Gegenbegriffe zusammen, die sich in Benjamins Arbeiten finden und in der Baudelaire-Studie schließlich wie in einem Fokus gebündelt werden, dann schälen sich die folgenden semantischen Kerne heraus: „Erfahrung“ ist kontinuierlich, ganzheitlich und deshalb kohärent; ihr Modus ist die narrative Kumulation, von der Notwendigkeit ausstrahlt, ihre soziale Form ist die Tradition, ihr Prädikat Einzigartigkeit. „Erlebnisse“ hingegen sind diskontinuierlich, isoliert und deshalb inkohärent; ihr Modus ist chockförmige Ereignishaftigkeit, in der sich Zufälligkeit manifestiert, ihre soziale Form ist die Innovation, ihr Prädikat Austauschbarkeit. Erlebnisse – und das ist der entscheidende Akzent, den Benjamin hier gegen lebensphilosophische Emphasisierungen des Erlebnisses setzt – sind damit gerade nicht Bausteine der Erfahrung, sondern ihr kategoriales Gegenteil.²² „Erfahrung“, heißt es entsprechend in der Baudelaire-Studie, sei „eine Sache der Tradition, im kollektiven wie im privaten Leben. Sie bildet sich weniger aus einzelnen in der Erinnerung streng fixierten Gegebenheiten denn aus gehäuften, oft nicht bewußten Daten, die im Gedächtnis zusammenfließen“ (I, 608). Und „wo Erfahrung im strikten Sinn obwaltet, treten im Gedächtnis gewisse Inhalte der individuellen Vergangenheit mit solchen der kollektiven in Konjunktion“ (I, 611). Genau diese kohärenzgesättigte Erfahrung sei es allerdings auch, was durch jene gehäufte Präsenz inkohärenter Erlebnisse, die für die großstädtische Lebensform charakteristisch sei, gefährdet und in der Tendenz verunmöglicht werde. Schließlich war schon die Großstadtmenge als Phänotyp dieser Lebensform eine ganz besondere Wirklichkeit: kein „irgendwie strukturiertes Kollektivum“, sondern etwas Ungeordnetes, vielleicht sogar Ordnungswidriges, das sich in der „amorphen Menge der Passanten“ konkretisierte (I, 618) und vom Einzelnen, der sich in dieser Menge befand, als permanente Folge kontingenter „Chocks“ wahrgenommen wurde. Deren Effekt war eine nachhaltige Wirklichkeitszertrümmerung, die nur

²² Zum Erlebnisbegriff vgl. Hans Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen 1990, bes. S. 66-76. Vgl. auch Konrad Cramer: „Erleben, Erlebnis“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 2, Sp. 702-711.

durch gesteigerte Reflexion abgefangen werden konnte und in der Folge das generierte, was Adorno dann den „reflektorischen Charakter“ genannt hat, als dessen „Urgeschichte“ er Benjamins Studie verstand (vgl. I, 1130).

Die Metropole war für Benjamin der geradezu prototypische Kontingenzraum im doppelten Sinne des Begriffs: Sie war der Raum gesteigerter Ereignishaftigkeit als sozialem Modus jener zweiseitigen Unbestimmtheit, in der die Bestände der Wirklichkeit und am Ende auch die Wirklichkeit selbst weder notwendig noch unmöglich, sondern auch anders möglich sind. Allerdings sind sie dies nicht nur in dem Sinne, daß sie veränderlich und also zufällig, sondern auch in dem Sinne, daß sie veränderbar und folglich manipulierbar sind. Deshalb ist die Metropole auch der Raum durchgreifender Artifizialität.²³ Benjamin hat Baudelaire in diesem Sinne tatsächlich als Prototyp des reflektorisch-konstruktivistischen Charakters exponiert, indem er dessen Dichtungen „ein hohes Maß von Bewußtheit“ zugesprochen (I, 614) und diesen produktionsästhetischen Aspekt seiner Interpretation nach und nach aus dem rezeptionsästhetischen entwickelt hat, mit dem seine Studie einsetzt. In dessen Perspektive erscheinen Baudelaires Dichtungen als hochartistische Reaktion auf eine gesellschaftliche Situation, in der „die lyrische Poesie nur noch ausnahmsweise den Kontakt mit der Erfahrung der Leser“ wahrte, weil sich diese Erfahrung „in ihrer Struktur verändert“ hatte (I, 608). Das war die analytisch-neutrale Formulierung des Sachverhalts, den Benjamin dann zu jener Diagnose der „zunehmenden Verkümmern der Erfahrung“ dramatisierte (I, 611), die nicht nur in der Baudelaire-Studie sein eigentliches Thema war, sondern weit über diese Studie hinaus das Leitmotiv seiner kritischen Theorie der Moderne bildete. In ihrem Zentrum stand die Frage nach dem Selbst- und Weltverständnis von Subjekten, für die das „Chockerlebnis zur Norm“ und seine bewußte Verarbeitung zum dominanten Habitus geworden war (I, 614), hinter dem die konstitutiv präreflexive Erfahrung zunehmend marginalisiert und tendenziell suspendiert würde.

IV.

35 Jahre bevor Benjamin seine Baudelaire-Studie schrieb, hatte Georg Simmel den spezifisch urbanen Subjektivitätstyp beschrieben und dabei wesentliche Aspekte der Benjaminschen Überlegungen vorweggenommen. Auch Simmel betonte die prinzipielle Verteidigungshaltung des Großstäd-

²³ Zum Kontingenzbegriff vgl. mit weiteren Verweisen Michael Makropoulos: *Modernität und Kontingenz*. München 1997, S. 13-32 bzw. Michael Makropoulos: „Modernität als Kontingenzkultur. Konturen eines Konzepts“, in: Gerhart von Graevenitz/Odo Marquard (Hg.), *Kontingenz* (Poetik und Hermeneutik 17), München 1998, S. 55-79.

ters gegen die Überfülle der Eindrücke, die Benjamin prototypisch bei Baudelaire ausgemacht hatte. Unter der Prämisse, das unentwegte Streben des Menschen sei, seine Individualität unter allen Umständen zu behaupten, hob Simmel nämlich – wie später Benjamin – die Dominanz des „Verstandes“ in der Großstadt gegenüber der des „Gemüts“ in der Kleinstadt oder auf dem Land hervor, betonte insbesondere den „intellektualistischen Charakter des großstädtischen Seelenlebens“, das gerade nicht „auf das Gemüt und gefühlsmäßige Beziehungen gestellt“ sei, und behauptete, der Verstand sei ein „Schutzorgan gegen die Entwurzelung“, die dem Großstädter drohe, weil er rückhaltlos aus tradierten Bindungen freigesetzt sei.²⁴ Bemerkenswert ist dabei, daß Simmel hier Sigmund Freuds Bestimmung des Bewußtseins als Reizschutz vorwegnahm, auf die sich Benjamin bei seiner Exposition des reflektorischen Charakters in der Baudelaire-Studie gestützt hat (vgl. I, 612ff). Allerdings gibt es bei Freud einen feinen und für Benjamins spezifische Pointierung des Gedankens wichtigen Unterschied zu Simmel: ging es diesem um einen Vorgang, den man als Verlust stabiler lebensweltlicher Verankerung des Subjekts beschreiben kann, so hatte Freud eher den Schutz gegen die drohende Desintegration des Subjekts selbst durch zu starke äußere Reize im Blick, die vom Bewußtsein gleichsam abgefangen und neutralisiert würden.²⁵ Das war es schließlich auch, worauf Benjamins These von der zunehmenden Verkümmern der Erfahrung zielte, sofern es unter diesen Umständen pure Zufallssache sei, „ob der einzelne von sich selbst ein Bild bekommt, ob er sich seiner Erfahrung bemächtigen kann“ (I, 610), wie er in Anlehnung an das sogenannte Madelaine-Erlebnis zu zeigen versuchte, das Proust beschrieben hatte – jene nichtintendierte Vergegenwärtigung der eigenen Vergangenheit nach dem Genuß eines Gebäcks aus Kinderzeiten.²⁶ Aber in der Argumentationslinie folgte Benjamin dennoch eher Simmel, indem er die Zerstörung der Möglichkeit gesicherter Selbstkohärenz an dessen Überlegungen zum Sinnverlust durch Mediatisierung des individuellen und kollektiven Weltverhältnisses in der Geldwirtschaft koppelte. Die Disponibilität der Dinge, die das abstrakte „Medium“ Geld bewirkte, so hatte Simmel argumentiert, mache die einzelnen Dinge nicht nur prinzipiell erreichbarer, sondern gleichzeitig auch austauschbar und entwerte sie damit nachhaltig. Diese Einbuße der qualitativen Seite der Objekte führe in der Folge nicht nur zum Verlust der Möglichkeit „definitiver Befriedigung“,

²⁴ Georg Simmel: „Die Großstädte und das Geistesleben“, in: *Jahrbuch der Gehe-Stiftung* IX (1903), S. 185-201, hier S. 188f.

²⁵ Vgl. Sigmund Freud: „Jenseits des Lustprinzips“, in: ders., *Das Ich und das Es*, Frankfurt/Main 1982 (1921), S. 121-169, hier S. 138f.

²⁶ Vgl. Marcel Proust: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Bd. 1. Frankfurt/Main 1975, S. 63f.

sondern am Ende auch zum Verlust von „Sinn“.²⁷ Das war es, was sich auch für Benjamin hinter dem Strukturwandel der Erfahrung verbarg. Denn die Kontingenz der „Erlebnisse“ sei der Grund für den Umstand, daß sie gerade nicht in die unbewußten Schichten des Gedächtnisses eingingen und zu Elementen von „Erfahrung im strikten Sinn“ wurden. Nicht nur, weil sie vom Bewußtsein abgefangen würden, wie sich von Freud her sagen ließ, sondern vor allem deshalb, weil sie als kontingente konstitutiv austauschbar und gerade deshalb nicht „auratisch“ besetzbar seien, wie man von Simmel her mit dem Begriff Benjamins sagen könnte, der auch hier eine zentrale Rolle spielt, waren „Erlebnisse“ gerade nicht Bausteine von „Erfahrung“. Das qualitativ Unterscheidende, wenn nicht Unverwechselbare der Dinge, der Ereignisse und vor allem der Bilder, die diese im Gedächtnis zurücklassen, sei jene unverfügbare Präsenz qualitativer Sinnpotentiale an Gegenständen und Ereignissen, die das unverzichtbare Kriterium für ihren definitiven Ort in der Kohärenz sinnhafter Wirklichkeit bildet, in der allein Erfahrung im „strikten Sinne“, eben „auratische“ Erfahrung zustande kommen könne. Allerdings hat Simmel auch die andere Seite dieses Vorgangs, nämlich den Gewinn „persönlicher Freiheit“ durch Traditionsentbindung des Individuums gesehen und die Ambivalenz der großstädtischen Lebensform bewußt in der Schwebelage gehalten.²⁸ Anders Benjamin. Aber indem er diese Ambivalenz nach der einen Seite hin auflöste und die problematische Seite des Erfahrungsschwunds akzentuierte, gewann er eine analytische Perspektive, in der er eine konstitutive Disposition moderner Subjektivität auf Pointierteste beschreiben konnte.

Benjamin hat in der Baudelaire-Studie eine historische Argumentation systematisch fortgeführt, die er 1936 in seiner Abhandlung über den „Erzähler“ sozialgeschichtlich begründet hatte: Der Beginn des Verkümmernsprozesses der Erfahrung falle mit den Anfängen der Warenproduktion in der Manufaktur und der Auflösung der traditionellen, bäuerlich-handwerklichen Lebenswelt in der frühen Neuzeit zusammen. Denn die Verkümmern der Erfahrung sei als Verkümmern narrativ mitteilbarer Weisheit eine Begleiterscheinung „säkularer geschichtlicher Produktivkräfte“ (II, 442). Die maschinelle Produktion mit der ihr entsprechenden sozio-ökonomischen Struktur in den modernen Gesellschaften präfigurierte allerdings nicht nur die fortschreitende Überlagerung der zyklischen Naturzeit durch eine nach vorne hin offen progredierende und darin sich beschleunigende geschichtliche Zeit. Die maschinelle Produktion generierte auch einen strukturellen Komplex, der sich als Simultanpräsenz heterogener, inkohärenter Wirklich-

²⁷ Georg Simmel: „Das Geld in der modernen Kultur“, in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd 5. Frankfurt/Main 1992 (1896), S. 178-196, hier S. 186.

²⁸ Simmel, „Die Großstädte und das Geistesleben“, S. 196.

keiten und als Fiktionalisierung des Denkens durch die Sättigung der Wahrnehmung mit kontingenten Möglichkeiten beschreiben läßt. „Mehr als hundert Jahre bevor sie manifest wurde“, heißt es entsprechend in einem Notizkomplex des Passagen-Werks, „bekundet sich die ungeheure Intensivierung des Lebenstempos im Tempo der Produktion. Und zwar in Gestalt der Maschine“ (V, 497). Ebenso komme auch die „Simultaneität, diese Grundlage des neuen Lebensstiles“ aus der maschinellen Produktion (V, 498). Und mit Bezug auf Marx' Theorem des Fetischcharakters der Ware konstatierte er „die Doppelrandigkeit der Erscheinungen“ im 19. Jahrhundert, nämlich „eine Bedeutung des Rauschs für die Wahrnehmung, der Fiktion für das Denken, wie sie vor dem unbekannt waren“ (V, 499).

Das ist in der Tat das Signum einer historischen Entwicklung, die Reinhart Koselleck als Beschleunigung der Zeiterfahrung durch das fortschreitende Auseinandertreten von „Erfahrungsraum und Erwartungshorizont“ als spezifisch moderne beschrieben hat und in der die Erfahrung nach und nach zugunsten utopisch erschlossener Fortschrittserwartungen als handlungsleitendes Kriterium suspendiert worden sei.²⁹ Aber Benjamin setzte den Akzent nicht auf das epochenspezifische Fortschrittsbewußtsein, sondern – ganz im Sinne seiner später dann in den geschichtsphilosophischen Thesen formulierten radikalen Fortschrittskritik, die den Fortschritt selbst samt der linearen geschichtlichen Zeit als „Katastrophe“ deutete (vgl. I, 703) – auf die Kehrseite dieses Prozesses. Denn mit der „zunehmenden Verkümmern der Erfahrung“ durch die Hegemonie kontingenter Erlebnisse, die sich gerade in den urbanen Lebenswelten des 19. Jahrhunderts manifestierte, korrespondierte die Ausbreitung eines Phänomens, das spätestens „in den vierziger Jahren epidemisch empfunden zu werden“ begann, nämlich die „Langeweile“ (V, 165), oder genauer: der ennui, also jenes Lebensgefühl der Leere, der Ohnmacht und des Überdresses, das im Gegenzug die Erwartung „auratischer“ „Erfahrung“ ins Unbändige steigerte und keineswegs nur die ästhetische Produktion der Epoche bestimmte, aber aus dieser heraus eben wie aus einer privilegierten Quelle erschließbar war. Am Ende war es wieder Baudelaire, der in seiner Lyrik geradezu die seelische Tektonik dieses Lebensgefühls beschrieben hatte, das er „spleen“ nannte, und dem er als „idéal“ die erfüllte Zeit der „correspondances“ entgegensetzte. „Was Baudelaire mit den correspondances im Sinn hatte“, erklärte Benjamin, „kann als eine Erfahrung bezeichnet werden, die sich krisensicher zu etablieren sucht. Möglich ist sie nur im Bereich des Kultischen“ (I, 638), also dort, wo das „Auratische“ generiert, institutionalisiert und auf diese Weise wiederum

²⁹ Vgl. Reinhart Koselleck: „'Erfahrungsraum' und 'Erwartungshorizont' – zwei historische Kategorien“, in: ders., *Vergangene Zukunft, Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt/Main 1979, S. 349-375.

sozial konstitutiv wird. Aber Benjamin ging es nicht um eine Restitution kultischer Erfahrung, ebensowenig wie es ihm um die Wiedergewinnung „auratischer“ Qualitäten ging, obwohl er die Persistenz ihrer Erwartung noch in ihrer säkularen Form der individuellen Glücksvorstellung betonte, in deren konstitutiver Totalitätserwartung „unveräußerlich“ die Vorstellung von „Erlösung“ mitschwang (I, 693). Trotz aller theoriegewordenen Trauer um den Verlust „auratischer“ Erfahrung, die er mit vielen seiner Zeitgenossen teilte, ging es ihm um etwas sehr anderes, Nüchterneres, Analytischeres.

V.

Lukács hatte den grundsätzlichen Widerspruch des modernen Selbst- und Weltverhältnisses 1920 in eine Formel gebracht die besagte, daß die Neuzeit ein „Zeitalter“ sei, „für das die extensive Totalität des Lebens nicht mehr sinnfällig gegeben ist, für das die Lebensimmanenz des Sinnes zum Problem geworden ist, und das dennoch die Gesinnung zur Totalität hat“.³⁰ Benjamin hat diese Diagnose geteilt. Aber er hat sie nicht normativ gewendet, sondern analytisch präzisiert und den Versuch unternommen, sie gegen ihre normativen Wendungen zu kehren. Unter der Voraussetzung des strukturell generierten Verfalls „auratischer“ Erfahrung und der gleichzeitigen Persistenz, wenn nicht Radikalisierung ihrer Erwartung, konstatierte Benjamin nämlich zwei Prinzipien moderner Subjektivitätskonstitution, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelt hatten, und die sich im frühen 20. Jahrhundert zu gegenläufigen strategischen Optionen formierten, die – jede auf ihre Weise – ausgesprochen problematisch waren.

Auf der einen Seite ging es darum, „Erfahrung im strikten Sinne“ unter den modernen gesellschaftlichen Bedingungen „auf synthetischem Wege herzustellen“, wie Benjamin mit Bezug auf Proust erklärte. „Denn mit ihrem Zustandekommen auf natürlichem Wege wird man weniger und weniger rechnen können“. (I, 609) Was Proust noch als glücklichen Zufall beschrieb, der plötzlich die eigene Vergangenheit mit der Gegenwart zu einem kohärenten Ganzen verband, wurde in den Avantgardismen der Klassischen Moderne dann zum expliziten, wenn auch verschiedenen konkretisierten Programm, „auratische“ Erfahrung selbstmächtig zu konstruieren. Dahinter stand ein Konzept souveräner Subjektivität, das die prinzipiell unbegrenzte Befugnis bezeichnete, sowohl die gesamte bestehende Ordnung zu suspendieren als auch eine neue definitive Ordnung zu stiften. Das genau hatte Benjamin mit Bezug auf Carl Schmitt und mit Blick auf die konstruktivistische Linie der

³⁰ Lukács, *Die Theorie des Romans*, S. 30.

modernen Kunst mit ihrem geradezu „diktatorischen“ Zug (II, 307) auch für den barocken Allegoriker in Anspruch genommen, eben diese Dialektik von Destruktion und Konstruktion, die diesen zum Prototyp des modernen und besonders des avantgardistischen Künstlers machte (vgl. I, 359).³¹ Aber wie er schon 1924 in seinem Buch über den geschichtsphilosophischen Entstehungsnexus des barocken Trauerspiels gegen diese Souveränitätskonzeption und damit implizit gegen alle ästhetischen und politischen Strategien argumentierte, die dieses Konzept äußerster Selbstmächtigkeit voraussetzten, war die Souveränität in nichts anderem gegründet, als in der puren Authentizität, also Faktizität des konstruierenden Subjekts. Transsubjektiv-Nichtintentionales wie Sinn zu generieren war sie in Benjamins Perspektive deshalb völlig außerstande, weil Subjektivität Kontingenz steigert statt sie zu reduzieren.

Wirklich fatal, weil im Effekt am Ende geradezu katastrophisch, war allerdings die andere, die gegenläufige strategische Option, die nicht auf die willkürliche Konstruktion „auratischer“ Erfahrung, sondern auf ihre ereignishafte Simulation durch finale Überbietung der „chockförmigen“ Erlebnisse zielte. Das „Ideal des chockförmigen Erlebnisses“ sei nämlich die „Katastrophe“ (V, 642), jenes „totale Erlebnis“, das „von Hause aus tödlich“ sei, das der Krieg „aufs Unübertrefflichste“ präfigurierte (V, 962), und dessen Generator die Sehnsucht nach der „Sensation“ sei, die der ennui provoziere (III, 198). Wenn sich nämlich das Einzigartige nur noch als Steigerung und Überbietung des Erlebnisses vorstellen läßt, habe allein das Sensationelle die Chance, diese Qualität zu erlangen. Und der konkurrenzlose Idealfall der Sensation sei eben das „totale Erlebnis“, das in seiner äußersten Outrierung gleichsam der Kurzschluß aller möglichen Erlebnisse sei. Auch hier handelt es sich um ein Konzept souveräner Subjektivität – freilich nicht um ein konstruktives, sondern um ein destruktives der Selbstverausgabung in der finalen Überschreitung, die die verschiedenen expressionistischen Strömungen der Klassischen Moderne bis hin zum Surrealismus mit seinem „radikalen Begriff von Freiheit“ (II, 306) charakterisiert, und das später dann von Georges Bataille ebenfalls auf den Begriff der Souveränität gebracht worden ist, der sich damit als eine höchst ambivalente Kategorie des Äußersten erweist.³² Unterhalb der traditionellen politischen Konfrontationslinie von „konservativ“ und „progressiv“, in der lange Zeit auch Benjamins Konzept restlos aufzugehen schien, wird damit eine diskursive Struk-

³¹ Vgl. Bernd Witte: *Walter Benjamin – Der intellektuelle als Kritiker*. Stuttgart 1976, bes. S. 119ff. Vgl. auch Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/Main 1974, bes. S. 94ff.

³² Vgl. Georges Bataille: „Die Souveränität“, in: ders., *Die psychologische Struktur des Faschismus/Die Souveränität*, München 1978, S. 45-86.

turkomplementarität ganz anderer Art kenntlich, die Benjamin nicht zuletzt seinen politischen Bewertungen der aufkommenden Massenkultur zugrundelegte. Entweder umfassende Ordnungserwartung – oder schrankenlose Intensitätserwartung: das waren die beiden strategischen Extreme, in deren Spannungsfeld sich für Benjamin ein historischer Subjektivitätstyp realisierte, der zwar tendenziell keine „auratische“ Erfahrung mehr hatte, aber die ebenso vehemente wie am Ende unerfüllbare Intention auf sie.

Vor diesem Hintergrund wird nun die subjektivitätskritische Schicht in Benjamins Kunstwerk-Aufsatz deutlich, die seine darin formulierte Filmtheorie und mit ihr seine kritische Anerkennung massenkultureller Phänomene auf eine historische Anthropologie hin öffnet. Denn Benjamins Filmtheorie, die zwar früher entstanden ist als die Baudelaire-Arbeit, von der Historizität seiner Gegenstände her betrachtet allerdings die Situation im 20. Jahrhundert reflektiert, war als Theorie des prinzipiell nicht-„auratischen“ Kunstwerks nicht nur eine systematische Konsequenz seiner Analyse moderner Subjektivität, sondern gleichzeitig auch eine Antwort auf den Befund des fortschreitenden Erfahrungsschwunds, der ihr zugrundeliegt. Schließlich sollte der Kunstwerk-Aufsatz komplementär zur Baudelaire-Studie, die das „Miniaturmodell“ des Passagen-Werks war, dessen „systematische Grundlinien“ (I, 983) trassieren. Und indem Benjamin hier ein neues anthropologisches Stadium der kompletten Entsubjektivierung entwirft, wie seine Prämisse der Historizität menschlicher Sinneswahrnehmung (I, 478) signalisiert, skizziert er ein Selbst- und Weltverhältnis, das so oder so kein souveränes mehr wäre, weil es die Kohärenzstiftung durch eine personale authentische Instanz tendenziell suspendiert.

Wenn der Film „den Menschen in denjenigen neuen Apperzeptionen und Reaktionen“ einübt, die der Umgang mit einer Apparatur bedingt, deren Rolle in seinem Leben fast täglich zunimmt“ und die „ungeheure technische Apparatur unserer Zeit zum Gegenstand der menschlichen Innervation“ macht (I, 444f), ist es gerade die massenkulturelle Konditionierung des Individuums, die eine souveräne Subjektivität strukturell vereitelt. Weil im Film „die chockförmige Wahrnehmung als formales Prinzip zur Geltung“ komme (I, 631), wie Benjamin in der Baudelaire-Studie präziserte, verändere er nicht nur das optische Sensorium des Menschen, sondern bereite kraft seiner funktionellen Struktur zugleich eine Gesamttransformation des „menschlichen Wahrnehmungsapparates“ vor (I, 466) und entspreche so den „tiefgreifenden Veränderungen des Apperzeptionsapparats“ (I, 464) in artifizialen Lebenswelten. Der Film verlegt damit den Ort der Kohärenz wieder in die äußere Wirklichkeit – nicht in dem Sinne freilich, in dem Kracauer dem Film die „Errettung der physischen Realität“ gegen die fortschreitende Abstraktheit des modernen Weltverhältnisses übertrug, sondern entschieden

in dem Sinne, daß der Film das auf Abstraktion gestellte, hochgradig artifizielle moderne Weltverhältnis gerade für das menschliche Sensorium zu einer Selbstverständlichkeit werden läßt.³³ Das signalisiert am Ende auch jene Notiz im Passagen-Werk, die den Einübungsgedanken auf die massenkulturelle Evokation einer neuen Ontologie finalisiert, die den modernen Wirklichkeiten angemessen wäre: „Man kann das Formproblem der neuen Kunst geradezu formulieren: Wann und wie werden die Formenwelten, die in der Mechanik, im Film, im Maschinenbau, in der neuen Physik etc. ohne unser Zutun heraufgekommen sind und uns überwältigt haben, das, was an ihnen Natur ist, uns deutlich machen? Wann wird der Zustand der Gesellschaft erreicht sein, in dem diese Formen oder die aus ihnen entstandenen sich als Naturformen uns erschließen?“ (V, 500). Darin steckte nicht zuletzt die Hoffnung, die totalitäre und namentlich die faschistische Mythisierung der Technik könnte in einer zweiten Entzauberung der Welt nicht intellektualistisch, sondern sensorisch gebrochen werden. Darin steckte allerdings über diese zweite, durchaus positive Entzauberung hinaus auch die Frage, ob nicht möglicherweise gerade die Massenkultur ein entdramatisiertes Verhältnis der Menschen zur vehementen Modernisierung der europäischen Gesellschaften vorbereiten könnte – ein Verhältnis zur fortschreitenden Modernisierung, für das die Option auf souveräne Subjektivität, so oder so, entbehrlich wäre, weil es nicht von Totalitätserwartungen geleitet würde.

(zuerst in: Bernd Wirkus (Hg.), *Die kulturelle Moderne zwischen Demokratie und Diktatur. Die Weimarer Republik und danach*, Konstanz, Universitätsverlag 2007, S. 263-286)

³³ Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Schriften, Bd. 4, Frankfurt/Main 1973, S. 389.