

Über Dichter, Proletarier und Apachen Walter Benjamin über die Sozialliteratur

Gérard Raulet

Universit  Paris-Sorbonne, France

Abstract It is somewhat surprising that Walter Benjamin, who has been very much involved with French literature, has shown so little interest in the most prestigious social novelists and in the great social romance cycles. Unlike Luk cs, Benjamin evaluates the form of the novel negatively: the novel is not, or no longer, the modern epic. The contemporary novelist differs from the epic narrator in that he has lost the collective dimension. Instead of complaining about this loss, Benjamin accepts it and looks critically for authors and works that experiment new narrative means and at the same time explore new social worlds. But most novels to which Benjamin attributes experimental, or even avant-garde, value have met this challenge the least. They betray their breakthrough either by a purely private social criticism (Julien Green), by a kind of “infantile disease” of commitment (Malraux), or by a mere “cry of indignation” (C line), which at least has the merit of reintroducing the voice of the *Lumpenproletariat* into the realm of the novel without mobilizing the “mimicry” of belonging to the proletariat. This essay is part of a larger project on Benjamin and the French intelligentsia of the interwar period.

Keywords Walter Benjamin. Social romance. Intellectual history.

Inhaltsverzeichnis 1 Einführung. – 2 Der Untergang der epischen Erfahrung. – 3 Sackgassen des Engagements. – 4 Der Fall C line. – 5 Die „Romantik“ der Ausgesto enen. – 6 1934. – 7 Von Engeln und blauen Engeln.



Peer review

Submitted	2019-01-21
Accepted	2019-02-18
Published	2019-09-26

Open access

  2019 |    Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Raulet, Gérard (2019). “ ber Dichter, Proletarier und Apachen. Walter Benjamin über die Sozialliteratur”. *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 53, 7-36.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2019/01/001

1 Einführung

Die Spiegel, die trüb und ungepflegt in den Kneipen
hängen, sind das Sinnbild von Zolas Naturalismus.
(Benjamin 1929d, 359)

Es ist aufschlussreich, sich nicht nur für die Autoren zu interessieren, die Benjamin behandelt, sondern auch nach denjenigen zu fragen, die in seinen vielfältigen Rezensionen und Berichten *nicht* vorkommen, obwohl sie nicht nur zu den berühmtesten und angesehensten zählten, sondern auch für eine Sozialgeschichte der französischen Literatur durchaus relevant sind. Etwa die Nobel-Preisträger Anatole France oder Roger Martin du Gard, die überdies die Intelligenz ausdrücklich zu einem Aspekt ihrer Romane gemacht haben. Benjamins Verzeichnis der von ihm gelesenen Bücher belegt, dass er auch 1929 an einen ersten ins Deutsche übersetzten Roman (*Der Gott des Fleisches*) von Jules Romains herankam; diese erste Begegnung hat aber keine Spur hinterlassen. Erst später scheint er die Bedeutung der *Hommes de bonne volont * begriffen zu haben. Allen diesen Autoren hat er keine eingehenden Studien, nicht einmal Rezensionen oder Kommentare, gewidmet. Sie werden nur gelegentlich erwähnt - ihre Namen tauchen, wenn überhaupt, fast nur im Kontext der literarischen Front auf, die sich in den dreißiger Jahren gegen den Faschismus bildete. Aber dieses späte Interesse gereicht Romains nicht einmal zur Ehre, denn Benjamin zählt ihn - unter dem Gesichtspunkt der neuen politischen Maßstäbe, mit welchen er ab Mitte der 30er Jahre an die französische Literatur herangeht - zu denjenigen, die Frankreichs Schwäche gegenüber dem Faschismus eher bewirkt als verhindert haben.

Man kann insgesamt - eben mit Rücksicht auf seine neuen politischen Kriterien - das Empfinden nicht unterdrücken, dass es gerade die sozial und politisch engagierten Schriftsteller sind, die in Benjamins Schrifttum stiefmütterlich behandelt werden, und in erster Linie diejenigen, die die Tradition des großen „bürgerlichen“ Romans fortsetzen. Hingegen fühlt sich Benjamin zu Autoren hingezogen, die sich mit Randexistenzen der Gesellschaft befassen: Autoren wie Pierre MacOrlan, welche Huren, Zuhältern und Erpressern eine Stimme geben und deren Geschichten sich in einer zwielichtigen Welt abspielen. In ihnen erkennt man unschwer Nachkommen der Baudelaire'schen Auenseiterfiguren: den Lumpensammler, die Dirne, den Apachen. In der zeitgenössischen Literatur interessiert er sich auch für die düstere Welt von C lines *Voyage au bout de la nuit*, über welche er allerdings ein negatives Urteil äußert.

Die folgenden Überlegungen werden sich auf diese bislang weniger zur Kenntnis genommene Seite von Benjamins soziologisch-politischer Kritik der französischen Literatur beziehen. Es soll gezeigt

werden, dass hier eine dreifache Diagnose ausgedrückt wird:  ber den Verfall der humanistisch engagierten, „bürgerlichen“ Intelligenz und der realistischen, oder gar naturalistischen literarischen Form, die sie geprägt hatte, über das Ende des proletarischen Revolutionsmodells und, drittens, über eine Intelligenz, die keinen Ausweg zu haben scheint, als „die Mimikry der proletarischen Existenz [anzunehmen], ohne darum im mindesten der Arbeiterklasse verbunden zu sein“ (Benjamin 1929a, 175). Ob Benjamin einen Ausweg aus dieser Klemme wusste, hat er freilich in der Schwebe gelassen.

2 Der Untergang der epischen Erfahrung

Den Hintergrund stellt der Aufsatz über den „Erzähler“ von 1936 dar, der meistens missverstanden und so gelesen wird, als ob Benjamin Luk acs' These aus der *Theorie des Romans* schlicht übernommen hätte. Im Gegensatz zu Luk acs, der den Roman bekanntlich als das „moderne Epos“ versteht, hält ihn Benjamin als solchen für überholt. Schon die Rezension von Döblins „Berlin Alexanderplatz“ hatte 1930 diese Diagnose geäußert.¹ Von Döblins Roman hatte sich Benjamin viel versprochen: Im Mai 1929 hatte er die Hoffnung ausgedrückt, dass sich das kreative Potential der Gro stadtsprache „an wichtigen Gehalten unserer Gegenwart bewähren werde“ (Benjamin 1929e, 542) und die Epik erneuern würde. Die Geschichte des Franz Biberkopf könnte „die ‚Education sentimentale‘ des Gannoven“ (Benjamin 1930c, 236) sein.

Es wird zu oft übersehen: Anders als Luk acs wertet Benjamin die Romanform *negativ*. Was den Romancier vom epischen Erzähler unterscheidet, ist der Verlust der kollektiven Dimension.

Der Romancier hat sich abgeschieden. Die Geburtskammer des Romans ist das Individuum in seiner Einsamkeit, das sich über seine wichtigsten Anliegen nicht mehr exemplarisch auszusprechen vermag, selbst unberaten ist und keinen Rat geben kann. (Benjamin 1936c, 443)²

¹ Benjamin 1930c, 230-6. Dort findet man bereits die These, die 1936 wiederaufgenommen wird: „Der Romancier hat sich abgeschieden vom Volk und von dem, was er treibt. Die Geburtskammer des Romans ist das Individuum in seiner Einsamkeit“ (Benjamin 1930c, 230).

² Ein früherer kleiner Text aus dem Jahre 1930 – „Ein Buch für die die Romane satt haben“ –  uert dieselbe Diagnose vom Ende der überlieferten Romanform auf indirekte Weise, indem er gegen sie die Sammlung von Novellen *Men without Women* von Hemingway und die *Studien zur europäischen Literatur* seines schweizerischen Freundes Fritz Ernst empfiehlt (Benjamin 1930b, 228-30).

Anstelle eines kollektiven Gedächtnisses, auf welches jeder für sich zurückgreifen und auf seine eigene Situation schließen kann, vermittelt die Romanform nur eine bruchstückhafte Erinnerung. Paradoxaerweise ist dies die Folge ihrer Abgeschlossenheit: Sie hinterlässt beim Leser nur Ratlosigkeit, weil sie nicht dazu einlädt zu fragen: „Wie ging es weiter?“. Es gibt keinen Rat und keine Weisheit, die vermittelt werden. Insofern ist der Roman grundsätzlich nicht in der Lage, „die Schwelle [zwischen individueller und kollektiver Erfahrung] zu  berschreiten“, wie das Kriterium lautet, das Benjamin in seinen Rezensionen auf fast alle zeitgenössischen Romane anwendet.

Alles in allem spricht er sich schließlich eher für den *roman pur*, den Gide in seinem „Tagebuch der Falschmünzer“ entworfen hat: Dieser selbstreferentielle Kommentar seiner *Faux monnayeurs* ist, so schreibt Benjamin, „reines Innen, kennt kein Außen, und somit äußerster Gegenpol zur reinen epischen Haltung, die das Erzählen ist“ (Benjamin 1930c, 232).

Keineswegs huldigt Benjamin der Tradition des Realismus bzw. einer Entwicklungslinie, die gleichsam zielstrebig vom Realismus zum Naturalismus und zum sozialistischen Realismus führen würde. Er interessiert sich viel eher für Romanciers, deren *Schreibweise* neue Dimensionen der Psyche erkundet. Alles in allem ist dies eines der Kriterien, die alle Autoren verbinden, deren Produktion er aufmerksam verfolgt hat – und natürlich in erster Linie die ersten zwei Sterne seines „Dreiecks der französischen Literatur“: Gide, Proust, Valéry. So bewundert seit seiner Lektüre der *Porte étroite* (1919), an die er in „Andr  Gide und Deutschland“ (1928) wiederum erinnert, Gides Darstellung der Leidenschaften. Der Triade soll aus denselben Gründen Julien Green hinzugefügt werden. In gewisser Hinsicht besteht für Benjamin der Avantgardismus in erster Linie in der Fähigkeit, die Realität, auch psychologisch, zu erweitern. Das gilt natürlich auch für den Surrealismus. Was er an Greens Schreibweise vor allem lobt, ist einerseits, dass seine Romane uns „in den Schnürboden der Leidenschaft hineinsehen [lassen] und das simple, zackige Räderwerk: Einsamkeit, Furcht, Haß, Liebe, Trotz [zeigen], das hinter jedem Geschehen steht“ (Benjamin 1928b, 154), andererseits „die homogene Schlichtheit der Erzählung“, die „sprachliche Nüchternheit“ (153-4), die er einem falsch verstandenen Naturalismus entgegensetzt. „Kunst heißt die Wirklichkeit gegen den Strich bürsten“. „Green schildert die Menschen nicht, er vergegenwärtigt sie in schicksalhaften Momenten“ (Benjamin 1929b, 331). Dieselben Qualitäten lobt er in Poulailles Novellensammlung * mes neuves*, die ihn außerdem nicht zuletzt deshalb ansprechen, weil sie von Kindern handeln: „Dieselbe schöne Einfachheit und der gleiche Ernst wie sie in seinem Roman sich bekunden, bestimmen den Tonfall dieser kurzen Geschichten. Es ist nichts von dem ‚Humor‘ darinnen, der gerade den trostlosesten Philistern obligat scheint, so bald sie über Kinder oder gar mit Kindern

reden sollen. Desto schärfer sind auch hier die Demarkationslinien der Klassen gezogen“ (Benjamin 1927, 75).³ Aus diesen wenigen Hinweisen wie auch aus dem Schluss der Rezension von Henry Poulailles Roman *L'enfantement de la paix* (1926) zeichnet sich der Maßstab ab, an dem Benjamin, auch (bzw. gerade und vornehmlich) nach seiner Bekehrung zum historischen Materialismus festhalten wird:

Das Buch erzählt die Dinge wie sie sind. Während aber der Realismus der alten Schule sich daran genug tat und so, auf einem Umweg, auf ein l'art pour l'art (nur ein banales, schwächliches) hinauslief, hat Poulaille diese Dinge unter den Gesichtspunkt ihres wirkenden Ausdrucks gestellt. (Benjamin 1927, 75)

Die Verabschiedung der Romanepik kann an dem entscheidenden Umgang mit der Darstellung der Massen gezeigt werden. Von der Feststellung ausgehend, dass das Zeitalter der Massenproduktion mit dem ebenso epochalen Phänomen der Menge bzw. der Masse einhergeht, hat Nicholas Rennie in einem Aufsatz über Benjamin und Zola das Problem auf den Punkt gebracht (Rennie 1996, 396). „*Crowd, or Masse*“, wie er nun schreibt, sind gerade nicht ein- und dasselbe. Rasch kommt Rennie zu der Ansicht, dass Benjamin nicht von Zolas „*thongs*“ handelt, also dass er die Menschenmassen anders wahrnimmt. Man könnte – um hier nur *Germinal* als Beispiel heranzuziehen – diese Feststellung durch Zolas Darstellung des Aufstands der Bergleute und vor allem ihrer Frauen,⁴ oder noch durch die Darstel-

³ Wie sich Benjamin selbst an Kinder wendet, lässt sich anhand seiner Rundfunkvortr ge exemplifizieren. Vgl. Baudouin 2009. Dem Band ist eine CD der Jugendsendungen angehängt, aus welchen man heraushören kann, wie Benjamin sich an sein junges Publikum wendet: so eben, wie er es bei Poulaille lobt.

⁴ Es handelt sich um eine besonders berühmte Passage: „Les femmes avaient paru, pr s d'un millier de femmes, aux cheveux  pars, d peign s par la course, aux guenilles montrant la peau nue, des nudit s de femelles lasses d'enfanter des meurt-de-faim. Quelques-unes tenaient leur petit entre les bras, le soulevaient, l'agitaient, ainsi qu'un drapeau de deuil et de vengeance. D'autres, plus jeunes, avec des gorges gonflées de guerrières, brandissaient des b tons; tandis que les vieilles, affreuses, hurlaient si fort, que les cordes de leurs cous décharnés semblaient se rompre. Et les hommes d boul rent ensuite, deux mille furieux, des galibots, des haveurs, des raccommodeurs, une masse compacte qui roulait d'un seul bloc, serrée, confondue, au point qu'on ne distinguait ni les culottes d teintes, ni les tricots de laine en loques, effacés dans la même uniformité terreuse. Les yeux brûlaient, on voyait seulement les trous des bouches noires, chantant la Marseillaise, dont les strophes se perdaient en un mugissement confus, accompagné par le claquement des sabots sur la terre dure. Au-dessus des têtes, parmi le h rissement des barres de fer, une hache passa, portée toute droite; et cette hache unique, qui était comme l' tendard de la bande avait, dans le ciel clair, le profil aigu d'un couperet de guillotine“ (V, 5). In deutscher Übersetzung: „Die Bergarbeiterfrauen waren erschienen, an die tausend Frauen, mit aufgelöstem, vom Lauf zersaustem Haar, in Lumpen, durch die die nackte Haut zu sehen war, die Nacktheit von Weibern, die es leid waren, Hungerleider zu gebären. Einige von ihnen hielten ihre Kleinen in den Armen, hoben sie empor und schwenkten sie wie ein Banner der Trauer und

lung der kolossalischen Schlagwetterexplosion illustrieren, die das Ausmaß eines Erdbebens annimmt und sogar einen ganzen Kanal verschlingt.⁵ Rennie geht an das Problem von einer anderen Seite heran, indem er bei Zolas Darstellung des Durchbruchs der Warenkultur in *Le Bonheur des Dames* ansetzt. Der Warenausstellung haftet hier gerade das an, was für Benjamin von der Masse niederw lzt wird: eine Aura. Zolas Warenwelt zerstört die Aura nicht, sondern überführt sie in die Ära der neuen Produktivkräfte. Zola macht aus dem Neuen – dem „magasin de nouveautés“ – ein Epos:

der Rache. Andere, jüngere, mit kämpferisch geschwollener Brust, schwangen St cke, während die Alten, scheußlich anzusehen, so laut heulten, daß die Sehnen ihrer abgekehrten H lse zu reißen drohten. Dann kamen die Männer angest rmt, zweitausend Rasende, Schlepperjungen, H uer, Ausflicker, eine dichtgedrängte Menge, die sich in einem so ineinanderverkeilten Klumpen vorwärts bewegte, daß man weder die ausgewaschenen Hosen noch die zerfetzten Wollpullover unterscheiden konnte, die alle in derselben erdverschmutzten Eintönigkeit untergingen. Ihre Augen glühten, und man sah nur die schwarzen Löcher ihrer Münder, die die Marseillaise sangen, deren Strophen sich in einem wirren Geheil verloren, begleitet vom Geklapper der Holzschuhe auf dem hartgefrorenen Boden.  ber den Köpfen, zwischen den wie Stacheln emporstarrenden Eisenstangen, ragte eine aufrecht getragene Axt; und diese eine Axt, gleichsam die Standarte des Haufens, hob sich vor dem klaren Himmel wie die scharfe Schneide des Fallbeils einer Guillotine ab“ (Zola 2002, 567-8).

5 „Ce crat re de volcan éteint, profond de quinze mètres, s’étendait de la route au canal, sur une largeur de quarante mètres au moins. Tout le carreau de la mine y avait suivi les b timents, les tr teaux gigantesques, les passerelles avec leurs rails, un train complet de berlines, trois wagons ; sans compter la provision des bois, une futaie de perches coupées, avalées comme des pailles. Au fond, on ne distinguait plus qu’un gâchis de poutres, de briques, de fer, de plâtre, d’affreux restes pilés, enchevêtrés, salis, dans cet enlacement de la catastrophe. Et le trou s’arrondissait, des gerçures pariaient des bords, gagnaient au loin, à travers les champs. [...] Le désastre n’était pas complet, une berge se rompit, et le canal se versa d’un coup, en une nappe bouillonnante, dans une des gerures. Il y disparaissait, il y tombait comme une cataracte dans une vallée profonde. La mine buvait cette rivière, l’inondation maintenant submergerait les galeries pour des années. Bientôt, le cratère s’emplit, un lac d’eau boueuse occupa la place où était naguère le Voreux, pareil à ces lacs sous lesquels dorment des villes maudites. Un silence terrifié s’était fait, on n’entendait plus que la chute de cette eau, ronflant dans les entrailles de la terre“ (VII, 3). Deutsche Übersetzung: „Dieser Krater, der dem eines erloschenen Vulkans glich, war f nfzehn Meter tief und erstreckte sich zwischen der Landstraße und dem Kanal in einer Breite von mindestens vierzig Metern. Der ganze Werkhof der Grube war den Gebäuden nachgefolgt, die riesigen Gerüste, die Br ckenstege mit ihren Schienen, ein ganzer Karrenzug, drei Eisenbahnwaggons, nicht zu vergessen die Holzlager, ein ganzer Wald zugeschnittener Stangen, alles verschlungen wie Stroh. In der Tiefe konnte man nur noch ein wirres Durcheinander von Balken, Ziegeln, Eisen und Mörtel erkennen, grausige Überreste, zermalmt, ineinanderverkeilt, verdreht im Rasen der Katastrophe. Und das Loch erweiterte sich, von seinen Rändern gingen Risse aus, die sich über die Felder hin ausbreiteten. [...] Es war noch nicht genug des Unglücks, eine Uferböschung brach, und der Kanal ergoß sich auf einen Schlag in einem strudelnden Strom in eine der Spalten. Er verschwand darin, er stürzte hinein wie ein Wasserfall in ein tiefes Tal. Die Grube verschluckte diesen Fluß, die Überflutung ers ufte die Stollen für Jahre. Bald war auch der Krater vollgelaufen, ein schmutziger See nahm den Platz ein, wo früher der Voreux gewesen war, ähnlich den Seen, unter denen die verfluchten Städte ruhen. Eine schaurige Stille war eingetreten, man hörte nur noch das Hinabst rzen dieses Wassers, das in den Eingeweiden der Erde gurgelte“ (Zola 2002, 777-8).

At the start the department store is still hemmed in by the buildings of medieval Paris and its clientele is limited. By the end of the spectacular third sale, the Bonheur has grown to become “un vaste développement d’architecture polychrome” [a vast development of poly-chrome architecture], the store and its surroundings are choked by a crowd of “près de cent mille clients” [nearly one hundred thousand clients], and revenues reach staggering proportions: “Enfin, c’était le million, le million ramass  en un jour, le chiffre dont Octave avait longtemps r v !” [At last, it was the million, the million collected in a single day, the sum of which Octave had long dreamt!]. (Rennie 1996, 405)

In Benjamins Worten: „Es war die Zeit, in der Balzac schreiben konnte: ‚Le grand poème de l’ talage chante ses strophes de couleurs depuis la Madeleine jusqu’à la porte Saint-Denis“ (Benjamin 1934b, 84). Es ist unleugbar, dass im Unterschied mit dieser „Symphonie“ zum Lob der Ware (von einer „symphonies d’ talages“ – Symphonie der Auslagen⁶ – ist im *Bonheur des Dames* tatsächlich die Rede) eine düstere Stimmung und fast sogar der Blick des Engels auf eine Tr mmerlandschaft bei Benjamin vorherrscht. Von der Warenauslage hat Benjamin eine andere Vorstellung: Sie drückt in der modernen urbanen Wirtschaftswelt die rasant zunehmende Tendenz zur Zerstreuung aus. Zola hat sie nicht völlig ignoriert. Nicholas Rennie zitiert eine Stelle aus dem *Bonheur des Dames*, wo er Verdinglichung und Zerstreuung in Verbindung bringt: „der fehlende Kopf war durch ein großes, mit einer Nadel an dem roten Molton des Kragens befestigtes Schild ersetzt; zu beiden Seiten der Auslage künstlich angebrachte Spiegel aber warfen das Bild zurück und vervielf tigten es ohne Ende, sie bevölkerten die Straße mit diesen hübschen, verkäuflichen Frauen, die an Stelle des Kopfes ihren Verkaufspreis in großen Ziffern trugen“ (Zola 1923, 6) (*la tête absente était remplacée par une grande étiquette piqu e avec une  pingle dans le molleton rouge du col; tandis que les glaces, aux deux côtés de la vitrine, par un jeu calculé, les refl taient et les multipliaient sans fin, peuplaient la rue de ces belles femmes   vendre, et portant des prix en gros chiffres, à la place des têtes*; 1964, 6). Obwohl ich mich hier nicht wie Rennie vorschnell auf Spekulationen über Tod, Neurose und ewige Wiederkehr des Gleichen einlassen möchte, scheint mir die Formel von einer „*mise en ab me of commodified bodies*“ absolut triftig.

Zola steht an der Schwelle eines tiefgreifenden Umbruchs, den er nur halbwegs erfasst hat. Mit Jean-François Lyotard lässt sich sein Glaube an die neuen Produktivkräfte als „große Erzählung“ bezeich-

⁶ Die deutsche Übersetzung geht daran vorbei und gibt die Stelle mit „fein abgestimmte[n] Auslagen“ wieder (Zola 1923, 124).

nen. Er ist in der Tat episch und setzt das Festhalten an der Form der „großen Erzählung“ voraus. Damit stimmt eine wichtige Äußerung über Zola im Standort-Aufsatz überein, an einer Stelle wo Benjamin überdies dem Vorbild Zola den keineswegs vorbildlichen Céline entgegensetzt: „Wenn Zola, so schreibt er, das Frankreich der sechziger Jahre hat darstellen können, so darum weil er das Frankreich dieser sechziger Jahre ablehnte“ (Benjamin 1934a, 788). Zola als engagierter „Intellektueller“ kann seinen kritischen Standpunkt nur insofern bestreiten, als er das Schlachtfeld von außen beurteilt. Zola schildert die Massen, er schließt sich nicht ihnen an. Er bleibt in der Rolle des äußeren Beobachters, des Erzählers, trotz des an einzelnen Stellen gleichsam dionysisch ausufernden Pathos. Man denke an die Wut der Frauen, die in *Germinal* den Kleinkrmer Maigrat entmannen, der sie nicht nur materiell ausgebeutet, sondern auch physisch jahrelang vergewaltigt hat.⁷ Das muss wohl Lukacs gemeint haben, als er in seinem Essay „Erzählen oder beschreiben“ von 1936 Zolas Darstellungsweise als „bildhaftes Beschreiben“ charakterisierte und ihm die Qualität des epischen Erzählens absprach (Lukacs 1971, 241). Zola selber sprach aber von epischer Darstellungsweise, pochte allerdings darauf, dass der Erzähler ein neutraler Protokollführer sei. Er versteht den „experimentellen Roman“ als wissenschaftliche Beobachtung. Indem er an den Roman wissenschaftliche Ansprüche stellte, fasste Zola Technik und Wissenschaft als Werkzeuge des Fortschritts auf, anstatt die Technik als Flucht nach vorne zu begreifen, der sich das „positive Barbarentum“ hingeben muss, will es ihr emanzipatorische Effekte dialektisch abgewinnen. Dies mag Benjamins relativ karge Aussagen über ihn erklären.

Umreien lässt sich das Problem durch eine Rückbesinnung auf den Wandel, den das Problem der Menge bzw. der Masse in Benjamins Beschäftigung mit dem 19. Jahrhundert und dem Beginn des zwanzigsten erfährt. Die Menschenmenge bei Baudelaire oder bei Simmel und die Masse bei Benjamin bedeuten keineswegs ein- und dasselbe. Mit Recht betont Marian Miko, dass Benjamin „in seiner ersten Baudelaire-Studie [...] in der Beschreibung der Masse eine groere Zurückhaltung als in seiner zweiten Studie [bewies]“ (Miko 2010, 317). Baudelaire und Simmel spiegeln nach Benjamin eine

⁷ „Elles se montraient le lambeau sanglant, comme une bete mauvaise, dont chacune avait eu  souffrir, et qu’elles venaient d’écraser enfin, qu’elles voyaient là, inerte, en leur pouvoir. Elles crachaient dessus, elles avancaient leurs machaires, en répétant, dans un furieux éclat de mépris : - Il ne peut plus ! il ne peut plus !... Ce n’est plus un homme qu’on va foutre dans la terre... Va donc pourrir, bon  rien!“ (V, 6). Deutsch: „Sie zeigten den blutigen Fetzen herum, wie ein wildes Tier, unter dem jede von ihnen zu leiden gehabt hatte und das endlich erlegt war; wehrlos ihrer Herrschaft überlassen, sahen sie ihn vor sich. Sie spuckten darauf, und geifernd wiederholten sie in einem Anflug wütender Verachtung: ‚Er kann nicht mehr! Er kann nicht mehr! Es ist kein Mann mehr, was man in die Erde werfen wird... Fort mit dir, verfaule, du Nichtsnutz!‘“ (Zola 2002, 599).

Übergangsphase wider. Am äußersten Ende der Gro stadtentwicklung steht aber – und zwar schon im ersten Baudelaire-Essay – der Großstädter von Edgar Poes Novelle „Der Mann in der Menge“: „einer, dem es in seiner eigenen Gesellschaft nicht geheuer ist“ (Benjamin 1938a, 550). Es ist kein Zufall, wenn an dieser Stelle im ersten Baudelaire-Essay das Thema des reflektorischen Verhaltens (556) auftaucht, das im zweiten Essay, in Verbindung mit dem Freudischen Begriff des Reizschutzes, grundlegend sein wird. Man kann den Eindruck haben, dass Benjamin auf diesen Seiten den Flaneur von Baudelaire und den Großstädter von Poe gleichsetzt. Ich bin der Meinung, dass es nicht der Fall ist. Benjamin sagt ja ausdrücklich: „Poes Beschreibung dieser Figur ist frei von der Konnivenz, die Baudelaire ihr entgegenbrachte“. Im „Peintre de la vie moderne“ sagte nämlich Baudelaire vom Flaneur im Gegensatz zu Poe: „La foule est son élément“. Im Lichte dieses Gegensatzes ist es sicher kein Zufall, wenn Benjamin im „Paris des Second Empire“ Baudelaire’s Auffassung der Großstadt mit Worten definiert, die sich auf Simmel anwenden lassen, und wenn er diesen dadurch auf der Baudelaire’schen Seite ansiedelt:

Die gesellschaftlichen Erfahrungen, deren Niederschlag in seinem Werke zu finden ist, sind freilich nirgends am Produktionsprozeß – geschweige in seiner vorgeschrittensten Form, dem industriellen – gewonnen, sondern allesamt auf weiten Umwegen. Diese aber liegen in seiner Dichtung am hellen Tage. Die wichtigsten dieser Umwege sind die Erfahrungen des Neurasthenikers, des Gro st dters und des Kunden. (Benjamin 1938b, 1139)

Dasselbe gilt von Zola:

Baudelaire writes that “[l]e plaisir d’être dans les foules est une expression myst rieuse de la jouissance de la multiplication du nombre” [[t]he pleasure of being in crowds is a mysterious expression of delight in the multiplication of number]. Though it fascinates him, Zola senses the possibility of such multiplication as a threat. [...] Zola’s Octave at one point similarly plunges into the crowd, “en pleine foule, [...] pris lui-même du besoin physique de ce bain du succ s” [into the thick of the crowd, [...] himself seized by a physical need for this bath of success], but he soon enough emerges to reassert his control over the shoppers. [...] Zola cannot do away with his characters, letting them dissolve in the multitude like Baudelaire’s *passante*. (Rennie 1996, 406-7)

Die *Masse*, nicht bloß die Menge, ist der berufene Adressat der postauratischen Werke. Die Destruktion der Aura entspricht einer Desindividualisierung, die alles, Menschen wie Dinge, dem Massendasein ausliefert: Dies ist der Sinn von Benjamins Betonung der *Einmaligkeit*

der auratischen Erfahrung. Die Masse stellt eine blinde Lebenskraft dar, die sich aus der Macht der neuen technischen Produktivkräfte nährt. Für das Individuum bedeutet das Massendasein ein Aufgehen in einem undifferenzierten Ganzen, das sowohl die Beziehungen zwischen den Individuen als auch ihr Verhältnis zu den Dingen verändert. Die Masse verschlingt das Werk, während der Kunstliebhaber sich umgekehrt in das Werk einf hlte: „Die zerstreute Masse [...] versenkt das Kunstwerk in sich; sie umspielt es mit ihrem Wellenschlag, sie umfängt es mit ihrer Flut“ (Benjamin 1936c, 1043).

Die Marxsche bzw. Luk acs’sche Herkunft von Benjamins Argument setzt freilich voraus, dass die Masse als blindes Subjekt sich zu einem selbstbewussten Agenten entwickelt. Dies aber ist alles andere als von vornherein ausgemacht. Denn ihr Wahrnehmungs- und Erfahrungsmodus ist eben die Zerstreuung. Aus diesem Grund kann die Masse auf keinen Fall mit dem Marxschen Proletariat als kollektivem Subjekt der Geschichte wetteifern. Dem theoretischen Konzept zufolge soll sie gemäss derselben Logik zum Selbstbewusstsein gelangen, die auch dem Durchbruch der objektiven Prozesse zugrundeliegt, aus welchen die Verdinglichung der Erfahrung und die Aura des Warenfetischismus folgen.

Benjamin setzt deshalb durchaus konsequent auf die Zusage zur Technik und auf eine Ästhetik des Chocks, aus welchen die paradoxe Subjekt-Figur des „zerstreuten Kritikers“ hervorgehen soll: ein Subjekt, dessen Selbstbewusstsein paradoxerweise aus dem Prozess entstehen soll, der alle zusammenhängende und dauerhafte Erfahrung zerstört. Es ist die Strategie des ‘positiven Barbarentums’. Mit dem Simmelschen Denkraum ist sie nicht mehr vereinbar, mit der literarischen Tradition des 19. Jahrhunderts noch weniger, Simmel hatte schon begonnen, über sie hinauszudenken.

An Romane geht also Benjamin nicht mehr „episch“ heran. Der Schwerpunkt des modernen Romans liegt für ihn nicht – im Gegensatz zu Luk acs – in seinem epischen Charakter. Das mag, schon in den zwanziger Jahren, seinen Mangel an Interesse für die großen Leistungen der „bürgerlichen“ französischen Romanliteratur erklären. Entscheidend sind vielmehr die Innovationen in der Schreibweise. Der Vorwurf einer „bürgerlichen“ Auffassung der Sprache (d.h. einer utilitaristischen Auffassung, die die Sprache als ein auf Konventionen beruhendes Kommunikationsmittel versteht) war schon 1916 in „ ber Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“ (Benjamin 1916, 144) geäußert worden. Was an ‘Romantik’ ihm damals anhaften konnte, wird in den dreissiger Jahren so konkretisiert, dass – nimmt man die frühe Verwerfung der bürgerlichen Sprachauffassung ernst – ein großer Bogen gezogen werden kann vom Frühwerk bis hin zur politischen Ästhetik der dreissiger Jahre.

Wenn Benjamin sich kaum auf die große Tradition des realistischen oder naturalistischen Romans über das Volk und das Proleta-

riat bezieht und sich ebenso wenig für die Fortsetzer dieser epischen Tradition interessiert, so hängt dies mit seiner Überzeugung zusammen, dass der epische Stil durch andere Ausdrucksweisen bzw. Medien ersetzt werden muss. Zwar wird „der große Erzähler immer im Volk wurzeln“ (Benjamin 1936d, 457), aber gerade die Erzählung ist mit der modernen Form der Erfahrung nicht mehr vereinbar.

Dieser Herausforderung sind nun die meisten Romane, denen Benjamin „experimentellen“, ja avantgardistischen Wert zuerkennt, am wenigsten gewachsen. Ihren schreibtechnischen Durchbruch vertragen sie durch ihre im besten Fall bloß private Gesellschaftskritik. Ende März 1934 erwähnt Benjamin in einem Brief an Gretel Karplus, dass er gerade *Le visionnaire* von Green liest; wenige Tage darauf, am 6. Mai, heißt es, dass dieser Roman in ihm eine „ungemeine Enttäuschung“ erweckt hat (Benjamin 1995, IV, 415). Auf welche Gründe diese Entfremdung zurückzuführen ist, geht aus dem Aufsatz „Zum gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers“ unmissverständlich hervor. Dort wiederholt Benjamin sein Lob auf Greens „Nachtgem lde der Leidenschaften“, die den Kreis des psychologischen Romans „in jedem Sinn sprengen“, aber er hinterfragt zugleich auch deren soziale Botschaft und unterscheidet nachdrücklich zwischen dem psychologischen und dem sozialen Gehalt. Green f hrt seine bürgerlichen Helden bis an den Rand des Abgrunds, der ihr „Klassendasein rings umgibt“ und hält vor diesem Abgrund inne: „Hier setzt nun jenes Schweigen ein, das der Ausdruck des Konformismus ist. [...] R ckst ndig ist Greens Fragestellung“ (Benjamin 1934a, 789-91). Dieses vernichtende Fazit ist geradezu exemplarisch und enthält vor allem einen Schlüsselbegriff: den des *Konformismus*.

Dieser Vorwurf schont nicht einmal den sozialen Roman. Nicht erst 1934, als seine kritischen Maßstäbe sich radikalisierten, hat sich Benjamin zu einer Literatur, deren Kampf der Verteidigung unrettbar verlorener humanistischer Positionen galt, ablehnend geäußert. Diese Ablehnung traf auch die ‘humanistischen’ Schriftsteller, deren Abwesenheit in seinem Panorama festgestellt wurde. Man denkt etwa sofort, obwohl Benjamin hier keinen Namen nennt, an die Philosophie des guten Willens, der ‘bonne volont ’, von Jules Romains – und das Fehlen von Jules Romains in Benjamins Schriften zur französischen Literatur ist umso erstaunlicher, als der Zyklus der *Hommes de bonne volont * genau die Periode deckt, vor deren Hintergrund Benjamin seine Reflexion über den Statuswandel der Intelligenz entwickelt: Er beginnt am 6. Oktober 1908, als die ersten Vorzeichen des Ersten Weltkriegs sich meldeten, und endet am 7. Oktober 1933, kurz vor der Machtergreifung Adolf Hitlers. Insgesamt verabscheut aber Benjamin diese „wohlgesinnte bürgerliche Intelligenz“: Als typischen Vertreter einer Vermittler-Ideologie, eines mit Jules Romains’ ‘Unanimismus’ eng verwandten Humanismus und jener lauen Mitte, mit der der Surrealismus gerade gebrochen habe, stilisiert er im Surrealismus-Auf-

satz Georges Duhamel (Benjamin 1929c, 304). Schon 1927 verfasste er einen sarkastischen Bericht über die Gründung des *Cercle des amis de la Russie neuve*, zu dessen Vorsitzendem Duhamel gewählt wurde. Spater, im ersten „Pariser Brief“ („Andr  Gide und sein neuer Gegner“) von 1936, der sich anlasslich der von Gides „Nouvelles pages de journal“ ausgelosten Polemik mit der Haltung der franzosischen intellektuellen Elite zum Faschismus auseinandersetzt, wird er ganz im Sinn des Kunstwerk-Aufsatzes die Ohnmacht der Technik- und Kulturkritik von Duhamel den neuen technischen und ästhetischen Produktivkraften, die der Faschismus und der Futurismus sich zu eigen machen, entgegensetzen (Benjamin 1936a, 258-9).

3 Sackgassen des Engagements

Wenn es nun verstandlich ist, dass Benjamin sich von der „burgerlichen“ Belletristik von da an distanzierte, wo sie sich als noch durch und durch individualistisch inspiriert erwies, so ist es, wie gesagt, trotzdem nicht m ssig, im Einzelnen genauer nach den „sozialen Romanciers“ – in einem zunachst weiten Sinn – zu fragen, die in Benjamins vielfaltigen Rezensionen, Berichten, usw. *nicht* vorkommen, obwohl sie zu den beruhmtesten und angesehensten zahlten, in der Hoffnung, daraus mehr und vor allem Genaueres über Benjamins Kriterien zu ermitteln. Etwa die Nobel-Preistrager Anatole France, der den Nobel-Preis für Literatur 1921,⁸ oder Roger Martin du Gard, der ihn 1937 bekam. Sind doch beide für eine Sozialgeschichte der franzosischen Literatur durchaus relevant, zumal da sie gerade die Intelligenz ausdrucklich zu einem Aspekt ihrer Romane gemacht haben – so Martin du Gard in seinem großen Romanzyklus *Les Thibaut*, dessen acht Bande zwischen 1922 und 1940 erschienen.⁹ Von Romain Rolland, der ebenfalls, wie der Freund von Jean-Christophe in dem gleichnamigen Roman (*Jean-Christophe*, zwischen 1904 und 1912 erschienen), Normalien gewesen war, ist bei Benjamin so gut wie nicht die Rede,¹⁰ was angesichts der Debatten, die Rollands Roman in der deutschen Intelligenz (von Thomas Mann zu Curtius u.a.) auslöste, um so merkwürdiger ist. An verschiedenen einzelnen Stellen

⁸ Und dessen Werke Benjamin früh zur Kenntnis nahm, wie aus seinem „Verzeichnis der gelesenen Schriften“ hervorgeht: *La r volte des anges*, *L’Öle des pingouins* und *Les dieux ont soif* tragen die Nummern 507, 514 und 518. Spater (1920-21) las er auch *Pierre Nozi re*, *Tha s* und *Le génie latin*.

⁹ Von Roger Martin du Gard gibt er an, 1924 den *Jean Barois* und viel spater (1932) *Un taciturne* gelesen zu haben (vgl. „Verzeichnis der gelesenen Schriften“, Benjamin 1978-, GS VII-1, S. 456, Nr. 958, u. S. 465, Nr. 1216).

¹⁰ Obwohl er dessen *Beethoven* vermutlich 1918 las; danach scheint er ihm keine Aufmerksamkeit mehr geschenkt zu haben.

zeugt Benjamins politische Soziologie der französischen Intelligenz davon, dass er die literarisch-politische Institution der  cole Normale Supérieure nicht ignoriert hat – so weist er darauf hin, dass sie eine beträchtliche Anzahl von – in der Überzahl linken – Politikern hervorgebracht hat, die zugleich anerkannte Literaten waren.¹¹ Sein Schweigen darf also als bedeutsam interpretiert werden.

Um nur ein weiteres Beispiel zu nennen: Anatole France, der freilich schon 1924 verstarb, kann, an Benjamins Maßstäben bewertet, zu den Vertretern des bürgerlichen Konformismus gezählt werden: Es lässt sich durchaus eine Parallele ziehen zwischen Val rys Held Monsieur Teste und dem ehrlichen, aber in den Grenzen des privaten Skeptizismus bleibenden Engagement des Helden von Anatole France Monsieur Bergeret. *Es verhält sich aber so, als wären es erstens die sozial und politisch engagierten Schriftsteller, die von Benjamin auf Distanz gehalten werden, und zweitens dass es mehr noch diejenigen sind, die zum intellektuellen Establishment gehörten.* Es sind also – und ich bin mir bewusst, dass diese Schlussfolgerung befremden kann – die Schriftsteller, die die Wende zum neuen Intellektuellenstatus vollzogen und sich sozusagen zu Gallionsfiguren der „sozialen Literatur“ emporgeschwungen haben – diejenigen, um mit Thomas Mann zu sprechen, die mit der Kunst „Propaganda treiben für Reformen sozialer und politischer Natur“ (Mann 1988, 19). In geradezu Thomas Mannschen Worten hat Benjamin sogar 1928 in seiner Kritik von Julien Bendas *Trahison des clercs* den „Literaten“ angeprangert, der „die politischen Aspirationen des Augenblicks zu seinen eigenen macht“, der sein „moralisches Prestige“, d.h. seinen sozialen Status, den Ruhm und die Anerkennung, deren er sich erfreut, in den Dienst der Politik stellt:

Zweierlei bezeichnet die neue Wendung. Einmal die beispiellose Aktualität, die das Politische für die Literaten bekommen hat. Politisierende Romanciers, politisierende Lyriker, politisierende Historiker, politisierende Rezensenten, politisierende Metaphysiker wohin man blickt. (Benjamin 1928a, 111)

Von einer Bef rwertung des Engagements des Schriftstellers sind diese Überlegungen deutlich entfernt. Als sich in den dreißiger Jah-

¹¹ Vgl. Sirinelli, 131-5. Benjamin ignoriert nicht die soziopolitische Bedeutung der  cole Normale Supérieure; er erwähnt sie u.a. in seinem Gespräch mit Crémieux: „Wenn die  cole Normale Supérieure für einige Generationen französischer Literatur die Pflanzschule war, so ist seit etwa zehn Jahren der Quai d’Orsay mit seinen D pendances ihr Hauptquartier“ (Benjamin 1978-, GS, IV, 1-2, S. 496); als Beispiele f hrt er Claudel, Paul Morand, Giraudoux, Martin Maurice und Crémieux an. Daraus zieht er keine weiteren Konsequenzen, im Gegensatz etwa zu einem Ernst Robert Curtius, der in *Die französische Kultur* darin ein Zeichen der für Frankreich charakteristischen engen Verbindung von Literatur und Politik sieht.

ren sein eigenes „Engagement“ unter dem Druck der politischen Ereignisse radikalisierte, hat Benjamin sie weder zurückgenommen noch abgeschwächt. Der Aufsatz über den gesellschaftlichen Standort der französischen Schriftsteller stützt sich weitgehend auf frühere Rezensionen und nimmt 1934 nicht zuletzt folgende Stelle aus der Benda-Rezension wortwörtlich wieder auf:

Von jeher ist, seitdem es Intellektuelle gibt, ihr weltgeschichtliches Amt gewesen, die allgemeinen und abstrakten Menschheitswerte: Freiheit und Recht und Menschlichkeit zu lehren. Nun aber haben sie mit Maurras und Barr s, mit d’Annunzio und Marinetti, mit Kipling und Conan Doyle, mit Rudolph Borchardt und Spengler begonnen, die Güter zu verraten, zu deren Wächtern Jahrhunderte sie bestellt haben. [...] Politisierende Romanciers, politisierende Lyriker, politisierende Historiker, politisierende Rezensenten, wohin man blickt. (Benjamin 1934a, 782)

In „Der Autor als Produzent“ bemüht sich Benjamin, seine französischen Zuhörer über die Sackgassen zu belehren, die sich aus einer ähnlichen Situation für die deutsche Intelligenz ergeben haben: nämlich über die falsche Alternative des Aktivismus und der neuen Sachlichkeit. Am Ende des Standort-Aufsatzes zieht er zum ersten Mal einen Autor heran, mit dem er sich bis jetzt noch nie beschäftigt hatte und der hier eines kürzeren Umwegs würdig ist, weil er nicht ganz in den Umriss passt:¹² Andr  Malraux. Dessen erste Romane – *Tentation de l’Occident* (1926), *Les Conqu rants* (1928), *La Voie royale* (1930), *La condition humaine* (1933) – sind aus seinem Aufenthalt als Archäologe im Hoch-Laos, aus seinem Engagement für die Befreiungsbewegung des Jung-Annams und aus seiner Beteiligung am chinesischen Bürgerkrieg entsprungen. Obwohl sie ihn insofern als den Typus des neuen engagierten revolutionären Schriftstellers profilieren, sieht Benjamin in ihm nur einen exemplarischen Vertreter des „frühen Stadium[s] politischer Schulung, in dem die literarische Intelligenz des Westens sich befindet“ – verstehe: der Grenzen einer Intelligenz, die zwar mit ihrer bürgerlichen Herkunft gebrochen hat, „um die Sache der proletarischen [Klasse] zu ihrer eigenen zu machen“, aber nicht imstande ist, über das aktivistische Stadium des Bürgerkriegs hinauszugelangen (Benjamin 1934a, 800-1). Anders ausgedrückt: wieder ein okkasioneller oder im besten Fall ein Berufsverschw rer. Diese Kritik an Malraux muss mit dem Auf-

12 *Les conqu rants* hat er schon 1930 gelesen, *La condition humaine* Anfang 1934, unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Ibiza, d.h. als er an den Standort-Aufsatz die letzte Hand legte (vgl. „Verzeichnis der gelesenen Schriften“, Benjamin 1978-, GS, VII-1, S. 463 u. 467). Auch im Briefwechsel sind aber frühere Stellungnahmen zu Malraux nicht zu finden.

satz „Der Autor als Produzent“ und mit Benjamins Bekenntnis zu einer nicht nur destruktiven sondern aufbauenden sozialistischen literarischen Praxis in Verbindung gebracht werden.¹³

4 Der Fall Céline

Noch weniger passt Céline in den Rahmen der „etablierten Sozialliteratur“. Das erklärt zweifelsohne, warum Benjamin sofort auf ihn aufmerksam wurde. Den *Voyage au bout de la nuit*, 1932 erschienen, hat er fast sofort gelesen, als die deutsche Übersetzung 1933 herauskam.¹⁴ Als er sich für ihn zu interessieren begann, war *Bagatelles pour un massacre*, das Scholems Entsetzen während seines Paris-Aufenthaltes 1938 auslöste, noch nicht erschienen. Darauf ist Benjamin selber nicht mehr eingegangen. Das Motiv seines Interesses an Céline ist aber eindeutig: Er dient ihm als paradigmatisches Beispiel des „roman populiste“, an dem er die Mängel dieses Genres exemplarisch verdeutlicht. In seinen Augen stellt dieses weniger „ein[en] Vorstoß der proletarischen als ein[en] Rückzug der bürgerlichen Belletristik“ dar. Die stilistischen Merkmale des *Voyage* werden merkwürdigerweise kaum bzw. nur indirekt, nämlich durch den Hinweis auf die Monotonie des Geschehens erwähnt. Diese Monotonie versteht Benjamin als den Reflex der Undifferenziertheit des Massendaseins, als den Ausdruck der „Traurigkeit und  de eines Daseins, für das Unterschiede zwischen Werktag und Feiertag, Geschlechtsakt und Liebeserlebnis, Krieg und Frieden, Stadt und Land ausgelöscht sind“ (Benjamin 1934a, 787) und als den Niederschlag der Aussichtslosigkeit einer sozialen Entwicklung, der gegenüber der Autor nicht einmal anzudeuten vermag, wo eine Reaktion ansetzen könnte. Solche Wertgegens tze wohnten noch Zolas Protest gegen Haussmann und das Second Empire inne. Zwar erkennt Benjamin dem populistischen Roman das Verdienst zu, die Stimme des Lumpenproletariats in den Raum des Romans wiedereinzuf hren, aber diese Stimme ist nur – wie es gerade in der Rezension von Eugène Dabit heißt, deren Äußerungen Benjamin negativ ausnutzt, um dem Roman sogar alle ästhetische Schreibqualit t abzuspochen – ein „Schrei der Empörung“.

Wir haben es hier mit einem Werk zu tun, in welchem die Revolte nicht aus ästhetischen oder symbolischen Diskussionen hervorgeht, in dem es sich nicht mehr um Kunst, Kultur und oder Gott,

¹³ Wie es der Grundsatz signalisiert: „Gibt es ein wirklich revolutionäres Schrifttum ohne didaktischen Charakter?“ (Benjamin 1934a, 801).

¹⁴ Vgl. den Brief an Gretel Karplus, 16.5.1933 (Benjamin 1995, IV, 205).

sondern um einen Schrei der Empörung gegen die Lebensbedingungen handelt, denen Menschen eine Mehrheit von anderen unterwerfen können.

Der Roman und sein Held sind „aus dem Stoff gemacht, aus dem die Massen sind. Aus ihrer Feigheit, ihrem panischen Entsetzen, ihren Wünschen, ihren Gewalttätigkeiten“.

Die Mängel des *roman populiste* und von C lines *Voyage* im Besonderen bestehen also darin, dass er sich als unfähig erweist, den Massen zum Klassenbewusstsein und zu politischer Organisation zu verhelfen, und dass sein Protest sich deswegen im Endeffekt in einem wie auch immer vehementen Humanismus erschöpft, der noch in die humanistische Tradition der bürgerlichen Belletristik gehört, wenn er nicht zu jenem „humanistischen Anarchismus“ zu zählen ist, von dem an anderer Stelle gesagt wird, dass er nur die „Mimikry der proletarischen Existenz“ annimmt.

Der Intellektuelle nimmt die Mimikry der proletarischen Existenz an, ohne darum im mindesten der Arbeiterklasse verbunden zu sein. Damit sucht er den illusorischen Zweck zu erreichen, über den Klassen zu stehen, vor allem: sich außerhalb der B rgerklasse zu wissen. (Benjamin 1929a, 175)

Selbst wenn der soziale *Status* des Dichters und Künstlers zerfällt – was ja der allgemeine Hintergrund von Benjamins Schriften zur Intelligenz ist –, folgt keineswegs daraus, dass die Dichter und Künstler gleichsam automatisch zu Arbeitern bzw. zu Proletariern werden. Diese Feststellung, die Benjamin schon 1929 geäußert hat, findet sich 1934 gleichlautend in dem Essai „Zum gegenwärtigen gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers“ wieder (Benjamin 1934a, 789). Auch die Rezension von Kracauers *Angestellten* enthält die ziemlich brutale Mahnung, „daß selbst die Proletarisierung des Intellektuellen fast nie einen Proletarier schafft“ (Benjamin 1930a, 224) – eine Vorwegnahme der späteren Denunziation der „Frechheit“ der Bezeichnung „geistiger Arbeiter“. In den Augen Benjamins ist die Krise nur die „*fata morgana* eines neuen Emanzipiertseins, einer Freiheit zwischen den Klassen“ (Benjamin 1929a, 175) – eine Täuschung wie die Lichter der „Batavia“ in der Novelle von Pierre Mac Orlan, von der ich gleich sprechen will.

Der Aufsatz „Der Autor als Produzent“ wird von der Literatur einen Modellcharakter fordern, damit sie imstande sei, aus den konsumierenden Zuschauern Mitwirkende zu machen und als Beispiel Brechts episches Theater geben:

Maßgebend [ist] der Modellcharakter der Produktion, der andere Produzenten erstens zur Produktion anzuleiten, zweitens ei-

nen verbesserten Apparat ihnen zur Verfügung zu stellen vermag. Und zwar ist dieser Apparat um so besser, je mehr er Konsumenten der Produktion zuführt, kurz aus Lesern oder aus Zuschauern Mitwirkende zu machen imstande ist. Wir besitzen bereits ein derartiges Modell [...]. Es ist das epische Theater von Brecht. (Benjamin 1934c, 696)

Werke, die Modellcharakter haben, erfüllen eine „organisierende Funktion“ (696), während C lines Roman über einen Schrei der Revolte nicht hinauszugehen vermag. Die moralische und politische Undifferenziertheit der Masse erscheint im Endeffekt als eine Form des Konformismus, d.h. der Resignation gegenüber einer Situation, die man zu ändern verzweifelt.

Darüber hinaus hat aber in Benjamins Interpretation das Verschwinden aller Wertgegens tze, die für die proletarische Klasse noch galten und sie vom Lumpenproletariat unterschieden, eine ganz bestimmte Bedeutung, denn die Feiertage sind für ihn Tage des Eingedenkens, Tage an welchen die Menschen, wie versehrt und beschädigt ihre lebensweltliche Erfahrung sein kann, die H lle des Fortschritts zum Stillstand bringen und an die Tradition wieder anknüpfen.

5 Die „Romantik“ der Ausgestoßenen

Henry Poulaille (1896-1980), den wir bereits *en passant* erwähnt haben, würde einen längeren Umweg verdienen,¹⁵ weil er bei genauem Hinsehen emblematisch ist für Benjamins Anziehung durch die marginalen Figuren. Poulaille, Autodidakt und erklärter Anarchist, gilt zosuzagen als Gegenbeispiel zur vernichtenden Kritik an den „falschen Propheten“ oder Falschm nzern (Gide) der Intelligenz.

In der Rezension von Poulailles *L'enfantement de la paix* zögert Benjamin nicht, diesen mit Heinrich Mann zu vergleichen, wenn nicht gleichzusetzen, d.h. mit der emblematischen Figur des engagierten Intellektuellen in den Jahren des „geistigen Locarno“. Zugleich stellt er eine implizite Verbindung her mit seiner eigenen „Reise durch die deutsche Inflation“,¹⁶ indem er – eine wichtige Äußerung zur Frage des Realismus – die Notwendigkeit für den Roman betont, auf die  ko-

¹⁵ Poulaille wurde vor einigen Jahren, 2014, wiederentdeckt. Sein Roman aus dem Jahre 1937 *Pain du soldat* (Soldatenbrot) – ein „Kriegsroman gegen den Krieg“ – wurde wieder aufgelegt (Paris, Grasset, „Cahiers rouges“) und der schweizerische Verlag Zo  veröffentlichte seinen Briefwechsel mit dem Dichter Blaise Cendrars (ca. hundert Briefe, die sie zwischen 1925 und 1961 austauschten).

¹⁶ Sie gehört zu den frühesten Aufzeichnungen, die später in *Einbahnstraße* unter dem Gesamttitel „Kaiserpanorama“ aufgenommen wurden, und entstand vermutlich 1923, wie aus einem Brief vom 24.2.1923 an Florens Christian Rang hervorgeht.

nomischen und sozialen Hintergründe einzugehen (Benjamin 1927, 74). Die Bedeutung, die er ihm beimisst, erklärt sich zum Teil aus dem Einfluss, den dieser in der literarischen Welt der Zwischenkriegszeit hatte, wohl aber auch aus einer persönlicheren „Wahlverwandtschaft“ bzw. einem Idealbild: dem Bild eines Schriftstellers und „Intellektuellen“, der zugleich zutiefst der Arbeiterklasse angehörte und bei dem von „Mimikry“ gewiss nicht zu reden war. Als Sohn eines anarchistischen Zimmerers, mit 14 als Waise sich selbst überlassen (*Seul dans la vie à 14 ans*, 1980), stürzte sich Poulaille ins Studium und verkehrte zugleich mit den libertären Kreisen. 1923 wurde er als Lektor vom Verleger Bernard Grasset angestellt und widmete sich der Sache der proletarischen Literatur, der er zur Anerkennung verhalf (vgl. sein Manifest *Nouvel  ge littéraire*, 1930). In den 1920er und 1930er Jahren spielte er eine Schlüsselrolle in linksorientierten und „libertären“ Zeitschriften wie *Nouvel  ge*, *Prol tariat*, *A contre-courant*, *Peuple*, *Le libertaire*, in denen er sowohl französische als auch ausländische Autoren bekannt machte: Henri Barbusse, Lucien Bourgeois, Blaise Cendrars, Eugène Dabit, John Dos Passos, Panait Istrati, Victor Serge, Franz Werfel, u.a.m. Parallel dazu veröffentlichte er *Domane autobiographischen Inhalts - Le pain quotidien*, 1931, *Les damn s de la terre*, 1935. Seine libertäre Unabh ngigkeitsethik brachte ihn mit der französischen kommunistischen Partei gerade in den Jahren, in denen sich diese auf das breite Umfeld möglicher „Weggenossen“  ffnete, in Schwierigkeiten. Sein proletarischer Lesekreis „Le Musée du soir“ (1935 gegründet) sprengte offensichtlich die Grenzen der Volksfront, wie sie die PCF verstand. Benjamin hielt ihm die Treue bzw. er zog seine positive Bewertung nicht zurück.

Große Aufmerksamkeit schenkte er ebenfalls der Literatur der Zwischenkriegszeit, in der die Klassenkämpfe durch Kleinkriege zwischen Gaunern und Zuhältern ersetzt werden und das proletarische Dasein in den (von der damaligen Rechten willkommenen) politisch undeutlichen Dunst des Marginalen und Untergr ndigen getaucht wird (Sprichwort, das im Frankreich der 1930er bis 1950er Jahre zu hören war: „Tous les communistes ne sont pas des voyous, mais tous les voyous sont communistes“) Ich möchte darin ein Zeichen sehen, dass er ihre epochale Bedeutung erfasst hat, wie sehr er sich auch kritisch zu ihr äusserte.

Darunter verdient seine Rezeption von Pierre Mac Orlan zweifelsohne einen Kommentar. Benjamin rezensierte 1927 in dem Sammelbericht „Bücher, die übersetzt werden sollten“ die Sammlung von Novellen *Sous la lumière froide*, die vier Erzählungen enthält: „La pension Mary Stuart“, „Port d’eaux mortes“, „Docks“ und „Les feux du Batavia“. Mac Orlan schreibt selbst im Vorwort zu seinen Novellen: „C’est à Rouen,   Londres,   Bruges,   Brest et à Marseille que furent choisies les couleurs qui sont celles de ces r cits en quelque sorte d di s à cette poésie de la déchéance, cette déchéance délicate et

savante qui se m le intimement aux fins de civilisation“ (MacOrlan 1979, 10). Das hat Marcel Carn  begriffen, als er die Handlung vom „Quai des Brumes“ von Montmartre nach Le Havre verlegte, nicht weniger Benjamin, der seine Sammelrezension unter das Motto der „Lichter der Batavia“ stellte.

„Die Lichter der Batavia“ ist die Geschichte eines Mannes, der sein Leben zunächst als Tagelöhner und dann als Musikant verdient. Er verlässt die Gegend der Brie, wo er bei der Ernte geholfen hat und macht sich auf den Weg nach Marseille. Die Sehnsucht nach den H fen ist wie gesagt das Motiv, das alle Werke von Mac Orlan durchzieht. In Marseille musiziert er im Bordell „Florence“, einem der vielen Hurenh user. – „Une situation mal assurée et souvent un peu en marge des disciplines civiques m’avait toujours conduit vers les maisons publiques o , gr ce à cette même situation, je pouvais conna tre les filles d’égal   egal“ (MacOrlan 1979, 184-5).¹⁷ „Donc, fit No l Copula, je vous emm ne chez Florence [...]. C’est un établissement vraiment remarquable. Il y a vingt femmes et un cinéma“ (188).¹⁸ Alle warten auf die Ankunft eines sagenhaften deutschen Dampfers, der voll von Milliarden  ren sein soll. Einer von ihnen, Fritz Gomi genannt, so wird herumerz hlt, hat in den Kolonien so viel Geld gesammelt, dass er in Hamburg das gr o te Bordell in ganz Europa eröffnen will. – „On dit, fit encore Copula, qu’il se trouve à bord un milliardaire allemand, un milliardaire affranchi qui ram ne des femmes pour une tôle énorme, colossale, qu’il veut monter   Hambourg“ (201).¹⁹ Die Sirene des Schiffs glaubt man mehrmals zu hören, aber die Lichter der Batavia wird man nie zu sehen bekommen (Vgl. Benjamin 1929a, 176).

Selbstverständlich ist dabei das Fazit das Entscheidende: Der Ausweg, geschweige denn die Flucht aus dieser Welt ist ausgeschlossen. Wenn überhaupt ist dies die einzige Lehre, die alles in allem aus Benjamins Interesse für diese „soziale“ Literatur gezogen werden kann. Sie ist ihm sogar ein emblematisches Beispiel der *Vergeblichkeit jeder sozialen Romantik*, die er schon in seiner Kritik des „roman populiste“ denunziert hat:

Die alte und fatale Konfusion – zuerst taucht sie vielleicht bei Rousseau auf –, wonach das Innenleben der Enterbten und Geachteten durch eine ganz besondere Simplizität sich auszeich-

¹⁷ „Eine unbeständige und oft am Rande der Ziviltugenden gelegene Situation hatte mich immer zu den Freudenh usern geführt, wo ich dank eben dieser Situation Mädchen als gleichgestellte kennenlernen konnte“ (Übersetzung des Autors).

¹⁸ „Also, sagte Copula, ich begleite Sie zu Florence [...]. Es ist eine wirklich bemerkenswerte Einrichtung. Es gibt dort zwanzig Mädchen und ein Kino“ (Übersetzung des Autors).

¹⁹ „Man erzählt, sagte noch Copula, dass es am Bord einen deutschen Millionär gibt, der sich im Ganovenhandwerk auskennt und der Frauen für einen kolossalen Puff mitbringt, den er in Hamburg eröffnen will“ (Übersetzung des Autors).

net, der man gern einen Einschlag ins Erbauliche verleiht. Von selbst versteht es sich, daß der Ertrag derartiger Bücher sehr d rf-
tig bleibt. Der roman populiste ist in der Tat viel weniger ein Vor-
stoß der proletarischen als ein Rückzug der bürgerlichen Bellet-
ristik. (Benjamin 1934a, 787)

Nichtsdestoweniger muss festgehalten werden, dass er Dokumenten
der „großstädtischen Boheme“ (Benjamin 1929a, 174) – die in seiner
Arbeit über das Paris von Baudelaire durchaus ihren Platz gefun-
den hätten – große Aufmerksamkeit geschenkt hat. Darauf werde ich
mit einer gewissen Hartnäckigkeit am Ende doch noch zur ckkom-
men, weil ich der Meinung bin, dass Benjamins ‘politische Linie’ (ein
furchtbares Wort) sich nicht auf eine teleologische Formel bringen
lässt – als hätte er schließlich alles, was er vorher geliebt und für auf-
schlussreich gehalten hat, dem orthodoxen Marxismus aufgefopfert.

6 1934

Vorher muss aber der nichtsdestotrotz unleugbaren und unerbittli-
chen politischen Radikalisierung von Benjamins kritischen Ma st -
ben Rechnung getragen werden. Spätestens ab 1934 hegt Benjamin
offensichtlich gegenüber der Intelligenz (und sonderlich der franz -
sischen) Erwartungen, die materialistischen (bzw. – um es ohne Um-
schweife auszudrücken: *kommunistischen*) Kriterien gehorchen. Da-
mit hängt die Zuspitzung der Frage nach dem Status des „Autors“
zusammen, den der Vortrag am Institut zum Studium des Faschis-
mus – „Der Autor als Produzent“ – widerspiegelt. Diesen bezeichne-
te Scholem als eine „tour de force“, als „einen Gipfelpunkt seiner
[Benjamins] materialistischen Anstrengungen“ (Scholem 1975, 250).
Als solches ist das zentrale Argument von Benjamins Vortrag – der
Gedanke, dass der Schriftsteller ein ‘Produzierender’ ist bzw. ge-
worden ist – in seiner Reflexion nicht völlig neu. Nicht nur liegt die
Feststellung, dass Lyrik selbst ihre *aur ole* verloren hat und der Wa-
renwelt verfallen ist, seiner Baudelaire-Interpretation zugrunde, son-
dern schon 1926 hat er sich in „Der Kaufmann im Dichter“ die Provo-
kation von Henri Guilac und Pierre Mac Orlans Buch *Prochainement
ouverture... de 62 boutiques littéraires* (1925) zu eigen gemacht und
konstatiert: „Den Dichter als Produzierenden unter die ‘Produzen-
ten’, die ‘schaffenden St nde’ einzubegreifen, ist schlecht und recht
angängig“ (Benjamin 1926, 46). Wenn er in dieser Rezension die Heu-
chelei denunziert, die sich „unter dem Bilde des ‘geistigen Arbeiters’“
verkr echt, so besteht diese vor allem darin, dass die Verdingung und
Vermarktung der Dichtung verschwiegen wird. 1934 verlagert sich
umgekehrt der Akzent von dem Vertrieb auf die *Produktion* selbst,
und die Rede vom geistig Schaffenden scheint Benjamin nicht mehr

für einen bloßen Gemeinplatz zu halten.²⁰ Insofern bedeutet sein Titel „Der Autor als Produzent“ weniger eine (aufgewärmte) Provokation bzw. einen Pleonasmus²¹ als eine bewusste Wiederaufnahme und einen Neuanatz, der jetzt von den ästhetischen Produktivkräften selbst ausgeht. An diese Überlegungen über die ‘Tendenz’ knüpfen alle Texte an, die sich – im Zusammenhang des Kunstwerk-Aufsatzes – mit der Frage des Fortschrittlichen in der Kunst auseinandersetzen – und nicht zuletzt die Rezension der B nde 16 und 17 der *Encyclop die Française*, die ebenfalls zu den Parerga des Kunstwerk-Aufsatzes gezählt werden kann.

Wenn er 1936 im “Pariser Brief I” auf Georges Duhamel wieder zu sprechen kommt, unterzieht Benjamin die Ohnmacht der ‘kleinbürgerlichen’ Verwerfung der technischen Zivilisation, die dieser u.a. in *Sc nes de la vie future* (1930) und in *L’humaniste et l’automate* (1933) ausdrückt, einer vernichtenden Kritik. Angesichts der faschistischen Befürwortung der Technik scheint sie ihm nicht auf der Höhe einer Herausforderung zu sein, der man sich nicht entziehen kann.²² Dabei geht es nicht nur um die Schwäche einer bloß defensiven humanistischen Position, sondern vor allem um deren Konsequenzen für die ästhetische Konzeption selbst. Wer auf literarischem Gebiet den Faschismus bekämpfen will, der muss sich mit der „poetische[n] Seite der Technik, die der Faschist gegen die prosaische ausspielt“ (Benjamin 1936a, 492), auseinandersetzen. Marinettis „futuristische Betrachtung der Maschine“, die er der scheuen Kulturkritik eines Duhamel entgegensetzt, verkörpert das Extrem einer kunstpolitischen Auffassung, der sich die Literatur zu stellen hat, will sie überhaupt den Herausforderungen der Zeit gewachsen sein. Marinettis Manifest hat, wie Benjamin im Nachwort zum Kunstwerk-Aufsatz schreibt, „den Vorzug der Deutlichkeit“ und verdient insofern „von dem Dialektiker übernommen zu werden“ (Benjamin 1936b, 507). Weil die Krise der Intelligenz, die solche kulturkritischen Stellungnahmen bewirkt, in der Entwicklung der Produktivkräfte ihren Ursprung hat und selber „eine Funktion der Technik“ (Benjamin 1936a, 490) ist, kann die literarische Gegenoffensive nicht umhin, den Fortschritt der technischen

20 Im Standort-Aufsatz betont er: „Der Untergang der freien Intelligenz ist, wenn nicht allein, so doch entscheidend, wirtschaftlich bedingt“ (Benjamin 1934a, 783); gerade dieser Satz fehlte 1928 in dem gleichlautenden Absatz über Benda in „Drei Bücher“ (Benjamin 1928a, 113).

21 Denn Autor bedeutet ja etymologisch ‘Produzierender’ und nicht die mythische ‘Funktion Autor’, wie Foucault sie nennen wird. Vgl. Kambas 1983, 33.

22 Zu Duhamel vgl. auch die Paragraphen XIV und XV des Kunstwerk-Aufsatzes: „Duhamel, der den Film ha t und von seiner Bedeutung nichts, aber manches von seiner Struktur begriffen hat, verzeichnet diesen Umstand [die Verhinderung der Kontemplation durch den Film, G.R.] mit der Notiz: ‘Ich kann schon nicht mehr denken was ich denken will. Die beweglichen Bilder haben sich an den Platz meiner Gedanken gesetzt’“ (Benjamin 1936b, 502-3).

Produktivkräfte zu akzeptieren, ja zu bejahen. Wie in seinem Kunstwerk-Aufsatz bekennt sich also Benjamin zu einem ‘positiven Barbarentum’, um den Faschismus auf seinem Terrain und mit seinen Waffen zu bekämpfen. Die eigentliche Leistung der Schriftsteller – auch derjenigen, die er bislang hochgepriesen hatte – wird nunmehr an ihrer Fähigkeit gemessen, es mit diesem neuen Stand der Produktivkräfte aufzunehmen. Das gilt für Valéry in demselben Maße wie für einen Duhamel: Im Kunstwerk-Aufsatz lobt er letzteren dafür, sich dem Fortschritt der neuen Produktions- und Reproduktionsmittel nicht versperrt zu haben; er zitiert aus dessen *Conqu te de l’ubiquit * den Satz: „Wie Wasser, Gas und elektrischer Strom von weither auf einen fast unmerklichen Handgriff hin in unsere Wohnungen kommen, um uns zu bedienen, so werden wir mit Bildern oder mit Tonfolgen versehen werden, die sich, auf einen kleinen Griff, fast ein Zeichen einstellen und uns ebenso wieder verlassen“ (Benjamin 1936b, 475).

Das Wort ‘Barbarei’ taucht im „Pariser Brief I“ explizit auf,²³ wenn auch innerhalb eines Zitats von Gides „neuem Gegner“, dem rechten Denker Thierry Maulnier,²⁴ dessen Stellungnahme zu Gides *Nouvelles pages de journal* (1936) in seinen *Mythes socialistes* (ebenfalls 1936), ihm dazu dienen, seine ‘Standortsbestimmung’ der französischen Intellektuellen zu revidieren und zu radikalisieren. Ziemlich grobschl chtig gliedert er sie jetzt einfach in drei Lager: das bürgerliche bzw. kleinbürgerliche Schrifttum, die großbürgerliche und die proletarische Denkweise. Wenn auch auf eigene Weise (das ist das Anliegen dieses Pariser Briefs wie auch des Kunstwerk-Essays) bekennt er sich natürlich zu letzterem, weil die Krise der Intelligenz Teil einer allgemeineren Krise ist, die sich aus der Entwicklung der Produktivkräfte ergibt, „unter denen neben dem Proletariat die Technik steht“ (Benjamin 1936a, 490). Anders ausgedrückt: Die neue Phase der Entwicklung der technischen Produktivkräfte hat eine Reorganisation des soziologischen Spektrums zur Folge, die die Literatur vor ihre Verantwortung stellt. Benjamins Position unterscheidet sich grundsätzlich von den Leitsätzen der russischen Ästhetik und hat ebenso wenig zu tun mit dem sozialistischen Realismus wie mit der Agitprop.

Wenn auf der einen Seite bemängelt wird, dass es den zeitgenössischen französischen Schriftstellern den Mut zur Ablehnung fehlt, der

23 Benjamin 1936a, 493. Zum ‘positiven Barbarentum’ („Erfahrung und Armut“, 1933) vgl. Raulet 1997 und 2004.

24 Zu Maulnier vgl. die Anmerkung der Herausgeber der *Gesammelten Briefe*: „Der Schriftsteller Thierry Maulnier (eigentlich : Jacques Talagrand ; 1909-88) kam von der ‘Action française’ her und wird von Benjamin wegen seines Antikommunismus nicht zu Unrecht als Faschist bezeichnet; nach der Befreiung wandelte er sich zum ‘Atlantiker’ und wurde 1964 Mitglied der ‘Académie française’“ (Benjamin 1995, V, 363).

einen Zola charakterisierte,²⁵ auf der anderen Seite aber die traditionelle Auffassung des Engagements verworfen wird, so folgt schließlich daraus, dass Benjamins Position ihren Schwerpunkt in dem Begriff hat, der allen seinen Bewertungen der eigentlichen schriftstellerischen Leistungen zugrunde liegt: der Technik, einschließlich der 'schriftstellerischen Technik'. Sie stellt das einzige Rettungsbrett für das „befristete Dasein der Gebildeten“ (Benjamin 1934d, 439), weil deren 'Standort' in der politischen Kultur von der schriftstellerischen Produktion bestimmt wird, durch die sie an den Produktivkräften Anteil haben. Auf diesen Schluss läuft der Aufsatz „Der Autor als Produzent“ hinaus – in dem man die Lobpreisung des epischen Brechtschen Theaters, die seine zweite Hälfte entwickelt, in Klammern setzen kann, ohne dass er darum seine Brisanz verlieren würde. Von der Technik des Schreibens und von der Figur des Ingenieurs war schon in den Texten zu Valéry die Rede. Am Ende des Standort-Aufsatzes hieß es bereits auch über die Surrealisten, dass sie den Weg von der Literatur zur Politik insofern nicht abgekürzt haben, als sie „den Intellektuellen als Techniker an seinen Platz“ stellten. In demselben Sinn bezeichnet „Der Autor als Produzent“ den Schriftsteller als einen „Spezialisten“, dessen eigentlicher Beitrag zur Neubestimmung des Verhältnisses zwischen Literatur und Politik darin besteht, inwiefern seine schriftstellerische Technik auf ihrem Gebiet die Produktionsverhältnisse subvertiert.

Benjamins eigene ästhetische Konzeption bezieht damit eine schwierige Position zwischen der Verteidigung der Autonomie der künstlerischen Medien und der Ablehnung des „Ästhetizismus“, in den diese Verteidigung im liberalen bürgerlichen Schrifttum mündet und der sich als unfähig erweist, dem Faschismus zu widerstehen. Wenn überhaupt konnte sie nur eine Widerstandslinie skizzieren, indem sie wenigstens in Umrissen eine materialistische Ästhetik entwarf, die zwischen der politischen und sozialen Funktion der Kunst und den ästhetischen Produktivkräften einen unmittelbaren Zusammenhang herstellte. Der erste Pariser Brief ist ein entscheidendes Dokument dieses Versuchs. Er setzt zunächst die Massenkunst der Elitenkunst einander entgegen und zieht aus dieser Entgegensetzung den Schluss, dass die faschistische Kunst wider allen Anschein keine Massenkunst im Sinne einer Kunst für die Massen ist – „Denn dann müßte diese Kunst eine proletarische Klassenkunst sein“ (Benjamin 1936a, 488). Sie wird nur „von den Massen exekutiert“, im Dienst der Elite. Auf diese – und nicht zuletzt auf diejenigen, die sie in Ländern wie Frankreich vertreten und sich noch nicht offen zum Faschismus bekannt haben – kon-

25 „Wenn es den heutigen französischen Romanciers nicht glückt, das Frankreich unserer Tage darzustellen, so darum, weil sie schließlich alles an ihm in Kauf zu nehmen gesonnen sind“ (Benjamin 1934a, 788).

zentriert sich dann Benjamins Kritik. Den Zusammenhang des Ästhetizismus mit der Gewalt verdeutlicht Benjamin an dem Verhältnis des bürgerlichen Denkens zur Technik. Auf diese Weise kann er zugleich seiner Ästhetik ein recht orthodoxes Fundament verschaffen: „Die Entwicklung der Produktivkräfte, unter denen neben dem Proletariat die Technik steht, hat die Krise heraufgeführt, welche auf die Vergesellschaftung der Produktionsmittel drängt. Mit an erster Stelle ist diese Krise demnach eine Funktion der Technik“ (Benjamin 1936a, 490).²⁶ Benjamin kommt es aber weniger darauf an, sich für eine proletarische Massenkunst einzusetzen, als zwei nur scheinbar entgegengesetzte Haltungen in Verbindung zu bringen: einerseits die Ästhetisierung der Technik („die poetische Seite der Technik, die der Faschist gegen die prosaische ausspielt“, Benjamin 1936a, 492), etwa bei Marinetti, andererseits die kulturkritische Einstellung der bürgerlichen Denkweise, wie sie gerade exemplarisch durch Maulnier vertreten wird, die „Kultur als die Summe der Privilegien“ einer Elite versteht und zugleich durch ihre Verherrlichung des ‘Göttlichen’ und ‘Schöpferischen’ sich und ihre Kultur der faschistischen Ideologie ausliefert.

7 Von Engeln und blauen Engeln

Diese Antwort scheint mir allerdings nicht Benjamins letztes Wort zu sein. Es verhält sich nämlich so, dass der letzte Kampf, der Kampf zwischen dem klassenbewussten Produzenten und der aufkommenden Barbarei, noch aussteht und dass anstelle der historisch-ästhetischen Teleologie, die zu ihm führen soll, der Blick des Kritikers sich von den Opfern nicht abwenden kann. Die Aufmerksamkeit auf die Randschichten der Gesellschaft lässt sich nicht schlicht vom Tisch wischen. Bei aller Kritik an deren Romantik spielt die Welt der Ausgestoßenen in Benjamins Schrifttum alles andere als eine marginale Rolle. Blickt er zurück auf die herrschende H lle, über welche die Teleologie sich hinwegsetzen will, dann sieht der Engel nur – und zunehmend nur – deklassierte Menschen, Apachen, Huren, blaue Engel. Irgendwie verhält es sich so, als ob die Welt der Ausgestoßenen sich als Kern der neuen Produktionsweise behauptete, so wie es zu Marxens Zeiten mit dem ‘vierten Stand’ der Fall gewesen ist.

²⁶ Da der Brief für die Moskauer Zeitschrift *Das Wort* bestimmt war, fehlt es in ihr auch nicht an zahlreichen Bezügen auf sowjetische Schriftsteller. Benjamin verteidigt etwa Majakowskis Auffassung der Technik gegen ihre ‘technokratische’ Verfälschung durch Maulnier, der „die polytechnische Ausbildung des Sowjetb rgers in technokratisch geleitete Fronarbeit umf lscht!“ (Benjamin 1936a, 491). Darin liegt aber m.E. nicht die Pointe von Benjamins Argument – auch nicht in der an exponierter Stelle (am Schluß) stehenden Bemerkung „Andr  Gide hat sein letztes Buch ‘Les Nouvelles Nouritures’ den jungen Lesern der Sowjetunion gewidmet“ (494).

Diese Präsenz hängt allzu sehr mit der Grundproblematik von Benjamins literarischem Schrifttum zusammen, um unterschätzt zu werden. Es geht ja Benjamin in erster Linie darum, das „unterirdische Kommunizieren der Intelligenz mit der Hefe des Proletariats“ (Benjamin 1929a, 174) zu durchschauen. Sein Interesse für die Welt des Lumpenproletariats, der Huren und Apachen, welches die poetische Welt von Mac Orlean prägt, f hrt er ausdrücklich auf den Verfall der Intelligenz zurück:

Für Ideologie und geistige Verfassung der europäischen Intelligenz im Zeitalter des Hochkapitalismus ist das gespannte, unausgesetzte Interesse für die Welt des Lumpenproletariats und besonders für ihre geschlechtlichen Brennpunkte – die Hure, den Apachen – höchst bezeichnend. (174)

Schon in den Arbeiten über Baudelaire, die im Zeichen des Verlusts der Aura stehen, war der Zusammenhang durch ein Zitat aus „Le Vin des chiffonniers“ ausdrücklich hergestellt worden:

On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête,/ Buttant, et se cognant aux murs comme un poète,/ Et, sans prendre souci des mouchards, ses sujets,/ Epanche tout son c ur en glorieux projets.// Il prête des serments, dicte des lois sublimes,/ Terrasse les m chants, relève les victimes,/ Et sous le firmament comme un dais suspendu/ S’enivre des splendeurs de sa propre vertu.²⁷

Die Prophetie von Apollinaire ist beinahe schon erfüllt: „Morgen schon wird das neue Zeitalter beginnen. Es wird keine Poesie mehr geben... Man wird die Dichter ausrotten“.

Der Schriftsteller wird zur bedrohten Spezies. Aus dem Standort-Aufsatz geht eine Typologie der Reaktionen auf diese Situation hervor. Benjamin befürwortet weder die Rückkehr zum „Geist des Bodens“ und zum „katholischen Gefühl“ (Benjamin 1934a, 779), wie Barr s sie fordert, noch eine Rückkehr der Gelehrten in die Abgeschlossenheit der *cella*, wie sie von Benda herbeigew nscht wird (783-4). Ebenfalls lehnt er die von P guy geforderte Aufwertung von Werten von „vorrevolution rer Herkunft“: „der bäuerlichen Herkunft, Sprache und Denkart“ (785).

Wenn der allgemeine Verfall der freien Intelligenz nicht zu bezweifeln ist, so bedeutet er nur, wie Benjamin in der Rezension ei-

²⁷ „Oft sieht / Man einen Lumpensammler, der den Kopf wild schüttelt,/ Gleich einem Dichter torkelnd an den Mauern rüttelt/ Und ohne Rücksicht auf die Spitzel, die ihm untertan,/ Sein ganzes Herz verströmt in manch gloriosem Plan.// Erhabene Gesetze stellt er auf, schwört heilige heilige Eide,/Vertilgt die Bösen, führt die Opfer aus dem Leide,/ Und unterm Himmel, für ihn ausgespannt als Baldachin,/ Berauscht er sich am Glanze seiner tapferen M hen“ (Baudelaire 2017, 307; 1961, 101).

ner Sammlung von Pierre Mac Orlan schreibt, dass „die Bourgeoisie nicht mehr stark genug [ist], den Luxus einer ‚klassenlosen‘ Intelligenz sich zu leisten“ (Benjamin 1929a, 174-5). In anderen Worten: Die Freiheit, über welche die Intellektuellen vormals verfugten, haben sie verloren, da sich die herrschende Klasse die finanzielle Unterstützung einer frei schaffenden Schicht von Künstlern nicht mehr leisten kann. Was bleibt, ist die Identifikation mit den angeblich freien Menschen am Rande der Gesellschaft. Die Menschen, welche sich der gesellschaftlichen Kontrolle entziehen können.

In gewissem Sinn treten die Huren und Apachen der Zwischenkriegszeit das Erbe der Baudelaireschen Figuren an. Die Verwandtschaft ist bei Mac Orlan vielleicht nicht gewollt, aber nichtsdestoweniger unüberhörbar. Die Novelle „Docks“ spielt auf dem Londoner Hafengelände. In der ersten Person geschrieben erzählt sie die Lebensgeschichte von Kindern aus dem Lumpenproletariat. Die Mutter ist tagsüber besoffen, die Schwester sowie die meisten Mädchen in der Nachbarschaft prostituieren sich schon im Kindesalter, der Vater, der als besonders schmutzig porträtiert wird, sammelt allerhand Abfall auf dem M llabladepplatz:

Très attentif, je rangeais les objets qu’il me passait: des cro tes de pain que mon p re examinait en connaisseur, des os, des  pluchures de légumes et des fioles ayant contenu des produits pharmaceutiques. Quand ce fut fini, il réunit les quatre coins de sa toile et les noua pour maintenir son butin. (MacOrlan 1979, 139-40)²⁸

Darauf ließe sich Benjamins Baudelaire-Kommentar beziehen:

Ein Jahr vor dem “Vin des chiffonnier” erschien eine prosaische Darstellung der Figur: “Hier haben wir einen Mann – er hat die Abfälle des vergangenen Tages in der Hauptstadt aufzusammeln. Alles, was die große Stadt fortwarf, alles, was sie verlor, alles, was sie verachtete, alles, was sie zertrat – er legt davon das Register an und er sammelt es. Er kollationiert die Annalen der Ausschweifung, das Capharnaum des Abhubs; er sondert die Dinge, er trifft eine kluge Wahl; er verf hrt wie ein Geizhals mit einem Schatz und hält sich an den Schutt, der zwischen den Kinnladen der Göttin der Industrie die Form nützlicher oder erfreulicher Sachen annehmen wird”. (Benjamin 1938a, 582-3)

²⁸ „Mit großer Aufmerksamkeit ordnete ich die Gegenstände, die er mir aushändigte: Brotreste, die mein Vater mit einem Kennerblick inspizierte, Knochen, Gem seepellen und Fläschchen, die Arzneimittel beinhaltet hatten. Als er fertig war, nahm er die vier Ecken seines Tuchs zusammen und machte einen Knoten, um seine Beute zu sichern“.

Nur handelte es sich bei den Baudelaire-Studien um den Versuch, ein lyrisches Werk in seine soziale Zeit „einzubetten“ (Benjamin 1938b, 1072). Aber das Urteil, das Benjamin über Baudelaires politische Positionsnahmen fallt, ahneln in vielerlei Hinsicht seiner Kritik an Céline:

Die politischen Einsichten Baudelaires gehen grundsatzlich nicht über die [der] Berufsverschw rer hinaus. Ob er seine Sympathien dem klerikalen Ruckschritt zuwendet oder sie dem Aufstand von 48 schenkt - ihr Ausdruck bleibt unvermittelt und ihr Fundament brüchig. (Benjamin 1938a, 515)

Trotz seiner Faszination für Blanqui heißt es weiter über diesen:

Aber tiefer als beider Verschiedenheit reicht, was ihnen gemeinsam gewesen ist [...]. Blanquis Tat ist die Schwester von Baudelaires Traum gewesen. Beide sind ineinander verschlungen. Es sind die ineinander verschlungenen Hande auf einem Stein, unter dem Napoléon III. die Hoffnungen der Junikampfer begraben hatte. (Benjamin 1938a, 604)

Alles in allem ist die Aussichtslosigkeit der Situation, für die der Roman „keinen Rat wei t“, durchaus vergleichbar. Den siebten Vers des „Vin des chiffonniers“ („sans prendre souci des mouchards“) will Benjamin als Indiz dafür verstanden wissen, dass der Lumpensammler „vom Barrikadenkampf zu träumen kommt“ (Benjamin 1982, 469). Man soll sich aber dessen bewusst sein, dass die Teleologie des 19. Jahrhunderts in die Niederlage der Kommune mündete und dass der Blick, den Benjamin auf sie wirft, derjenige des Engels ist. Bei Zola, der sich noch mit gutem Recht und teleologischer Hoffnung gegen das Second Empire empörte, war der Verfall der Familie Coupeau die Folge einer Mischung aus privaten bzw. hereditaren Schwachen und schwer lastenden ökonomisch-gesellschaftlichen Umbruchsbedingungen. Bei Mac Orlan und Céline ist der Verfall gleichsam enthistortisiert bzw. wieder zur Naturgeschichte geworden: So ist es halt. Darin besteht natürlich auch dessen ‘Romantik’.

Baudelaires mangelnde politische Einsicht werde allerdings durch ihren Zeugnischarakter kompensiert. „In seiner Darstellung zeitgenössischer Urformen vermied Benjamin die bekannteren sozialen Typen und begab sich in Randbereiche“ (Buck-Morss 1984, 96), heißt es in einem Aufsatz von Susan Buck-Morss zu Benjamins „Urformen der Gegenwart“. Es stellt sich in der Tat die Frage, inwiefern C lines Held Bardamu oder die Figuren von Mac Orlans Novellen nicht „Urformen der Gegenwart“ sind.

Es ist dies namlich eine Grundproblematik unserer Gesellschaften und vielleicht aller Gesellschaften, die von einem technologischen Aufschwung getrieben werden: In demselben Maße, wie sich der tech-

nische Fortschritt und seine sozialen Auswirkungen durchsetzen, entsteht eine ökonomisch und/oder kulturell marginalisierte und deshalb faktisch proletarisierte Masse – auch dann (bzw. eben dann) wenn sie sich der neuen Medien bedient. Diese Problematik hat der Medien- und Sozialtheoretiker Benjamin als erster auf den Begriff gebracht.

Literatur

- Baudelaire, Charles (2017). *Die Blumen des Bösen*. Aus dem Franz. von Simon Werle. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. Französisch zitiert nach der Gesamtausgabe: *Ouvres complètes, texte établi et annot  par Y.-G. Le Dantec*.  dition révisée, complétée et présentée par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1961.
- Baudouin, Philippe (2009). *Au microphone: Dr. Walter Benjamin. Walter Benjamin et la création radiophonique (1929-1933)*. Paris:  ditions de la Maison des sciences de l'homme.
- GS = Benjamin, Walter (1978-). *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1916). „ ber Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“. GS, II-1, 140-57.
- Benjamin, Walter (1926). „Der Kaufmann im Dichter“. GS, III, 46-8.
- Benjamin, Walter (1927). „Henry Poulaille : L'enfantement de la paix“. „Henri Poulaille :  mes neuves“. GS, III, 74-6.
- Benjamin, Walter (1928a). „Drei Bücher“. GS, III, 107-13.
- Benjamin, Walter (1928b). „Adrienne Mesurat“. GS, III, 153-56.
- Benjamin, Walter (1929a). „Bücher, die übersetzt werden sollten“. GS, III, 174-82.
- Benjamin, Walter (1929b). „Julien Green“. GS, II-1, 328-34.
- Benjamin, Walter (1929c). „Der S rrealismus“. GS, II-1, 295-310.
- Benjamin, Walter (1929d). „Paris, die Stadt im Spiegel“. GS, IV-1, 356-9.
- Benjamin, Walter (1929e). „Wat hier jelacht wird, det lache ick“. GS, IV-1, 537-42.
- Benjamin, Walter (1930a). „Ein Außenseiter macht sich bemerkbar“. GS, III, 219-25.
- Benjamin, Walter (1930b). „Ein Buch für die die Romane satt haben“. GS, III, 228-30.
- Benjamin, Walter (1930c). „Krisis des Romans. Zu Döblins 'Berlin Alexanderplatz'“. GS, III, 230-6.
- Benjamin, Walter (1934a). „Zum gegenwärtigen gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers“. GS, II-2, 776-803.
- Benjamin, Walter (1934b). „Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“. GS, V-1, 45-59.
- Benjamin, Walter (1934c). „Der Autor als Produzent“. GS, II-2, 683-701.
- Benjamin, Walter (1934d). „Julien Benda: Discours à la nation européenne“. GS, III, 436-9.
- Benjamin, Walter (1936a). „Pariser Brief I: Andr  Gide und sein neuer Gegner“. GS, III, 482-95.
- Benjamin, Walter (1936b). „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. GS, I-2, 431-508.
- Benjamin, Walter (1936c). Aufzeichnungen zu „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. GS, I-3, 982-1063.
- Benjamin, Walter (1936c). „Der Erzähler“. GS, II-2, 438-65.
- Benjamin, Walter (1938a). *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*. GS, I-2, 511-604.

- Benjamin, Walter (1938b). *Charles Baudelaire*, Anmerkungen. GS, I-3, 1064-88.
- Benjamin, Walter (1982). *Das Passagenwerk*. GS, V.
- Benjamin, Walter (1995-). *Gesammelte Briefe*. Hrsg. von Christoph G dde und Henri Lonitz. 6 Bde. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Buck-Morss, Susan (1984). „Der Flaneur, der Sandwichmann und die Hure. Dialektische Bilder und die Politik des M  iggangs“. Bolz, Norbert; Witte, Bernd (Hrsgg), *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*. München: Wilhelm Fink Verlag, 96-112.
- Kambas, Chryssoula (1983). *Walter Benjamin im Exil. Zum Verhältnis von Literaturpolitik und Ästhetik*. Tübingen: Niemeyer.
- Luk cs, Georg (1971). *Essays über Realismus*. Neuwied; Berlin: Luchterhand.
- MacOrlan, Pierre (1979). *Sous la lumière froide*. Paris: Gallimard (Folio).
- Mann, Thomas (1988). *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Mi ko, Marian (2010). *Walter Benjamin und Georg Simmel*. Wiesbaden: Hassarowitz Verlag.
- Raulet, Gérard (1997). *Le caractère destructeur*. Paris: Aubier.
- Raulet, Gérard (2004). *Positive Barbarei*. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Rennie, Nicholas (1996). “Benjamin and Zola: Narrative, the Individual, and Crowds in an Age of Mass Production”. *Comparative Literature Studies*, 33(4), 396-413.
- Scholem, Gershom (1975). *Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Sirinelli, Jean-François (1994). *G n ration intellectuelle*. Paris: Presses universitaires de France. Quadrige.
- Zola, Emile (1923). *Das Paradies der Damen*. München: Kurt Wolff Verlag. Erstausgabe Paris: Georges Charpentier, 1883. Französisch zitiert nach der Gesamtausgabe des Romanzyklus: *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d’une famille sous le Second Empire*, vol. 3.  d. par Armand Lanoux et Henri Mitterand. Paris: Gallimard, 1964.
- Zola, Emile (2002). *Germinal*. Aus dem Französischen  bersetzt von Caroline Vollmann. Zürich: Manesse. Erstausgabe Paris: Georges Charpentier, 1885. Französisch zitiert nach der Gesamtausgabe des Romanzyklus: *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d’une famille sous le Second Empire*, vol. 3.  d. par Armand Lanoux et Henri Mitterand. Paris: Gallimard, 1964.

