

---

Knut Ebeling

## Das Dichten des Außen

*Benjamins Baudelaire als geschichtsphilosophische Maschine*

---

Baudelaire, Benjamin – zwei geistesgeschichtliche Großereignisse, mit denen allein man einmal Semester von Seminaren, Seiten von Dissertationen, Jahre in akademischen Lebensläufen füllen konnte. Ganze Bibliotheken und Ästhetiken der Moderne ließen sich von dieser Korrespondenz her schreiben, von der Vorwegnahme der ästhetischen Moderne durch Baudelaire und ihrer Radikalisierung durch Benjamin. Allein, was zwischen diesen beiden Eckpfeilern der ästhetischen Moderne geschah, läßt sich auch anders als auf den unverschlungenen Wegen der Literaturgeschichte erzählen. Denn tatsächlich arbeitete Benjamin nicht mit Geschichten, sondern mit Maschinen; tatsächlich war, was zwischen den beiden großen B.'s der ästhetischen Moderne geschah, eher ein Kurzschluß oder eine Rückkopplung innerhalb einer Deutungsmaschine als eine gepflegte Geschichte der Literatur. Die Maschine hieß *Passagen-Werk*, Baudelaire ihr vorzüglichster (oder wenigstens vollendetster) Gegenstand.

*Die Maschine des »Passagen-Werks«.* – Nach der Zusammenführung aller Nachlaßteile im Berliner Benjamin-Archiv<sup>1</sup> und kurz vor dem Publikationsbeginn der Kritischen Edition der Schriften Benjamins kann man sich noch einmal ins Gedächtnis rufen, wie weit man mit diesem Bestand gehen kann bzw. gekommen ist. Die Überprüfung der Leistungsfähigkeit der Benjaminschen Schriften soll einerseits anhand des Monuments, des *Passagen-Werks* geschehen, spezieller den späten Schriften zum »Baudelaire-Projekt«, wie Benjamin die ab 1937 entstandenen Teilprojekte der *Passagen* nannte; andererseits soll diese Überprüfung anhand von Konzeptionen geschehen, die im Zusammenhang mit diesem Autor eher selten aufgetaucht sind – und zwar anhand der Konzeptionen Maschine und Archiv. Tatsächlich läßt sich das *Passagen-Werk* durchaus als Geschichtsmaschine und »Archiv« (Wizsla 2006) der Geschichte des 19. Jahrhunderts begreifen: als eine geschichtsphilosophische Maschine, deren Arbeit sich erst bei dem Baudelaire gewidmeten Teil des Projekts bewundern läßt, wie die Kritische Edition deutlicher zeigen wird als die *Gesammelten Schriften* – und das teils aus bekannten, teils aus unbekanntem Gründen.

Bekannt ist, daß Benjamin Horkheimer bereits 1932 »seinen großen Aufsatz im Archiv«<sup>2</sup> vorschlug und daß dieser Baudelaire gewidmete Teil des *Passagen-*

*Werks* in den sechs qualvollen Jahren, die diesem Vorschlag folgten, seiner Fertigstellung am nächsten kam. Bekannt ist gleichfalls, daß die Funktion und Einteilung des Gesamtunternehmens am ehesten anhand dieses Teilprojekts einsehbar waren – weswegen sich an den 1981 von Giorgio Agamben (übrigens unter ungeklärten Umständen) in der Pariser Bibliothèque Nationale aufgefundenen Baudelaire-Papieren auch jener »kalte Krieg um Walter Benjamin« (Walter Seidel) noch einmal entzünden mußte, in dem nicht nur beide Seiten des eisernen Vorhangs, sondern auch beide Seiten des Rheins heftig mitmischten.<sup>3</sup> Bekannt ist auch, daß zum »Baudelaire-Projekt« drei späte Aufsätze gehörten. In der Reihenfolge ihrer Entstehung waren dies: *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* von 1938, dessen überarbeitete Version *Über einige Motive bei Baudelaire* von 1940 und die späten Aphorismen zum *Zentralpark* – wobei nur der zweite Aufsatz in einer publizierten und somit völlig abgesicherten Textgrundlage vorliegt. Während auch der *Zentralpark* weitestgehend aus Auskopplungen aus dem *Passagen-Werk* bestand, gab insbesondere der erste Aufsatz *Das Paris des Second Empire*, der in zwei abweichenden Varianten vorlag, Anlaß zur Diskussion.<sup>4</sup>

Ebenfalls bekannt ist, daß alle drei Aufsätze auf diejenigen Materialien zurückgingen, die Benjamin im Baudelaire gewidmeten *Konvolut J* (GS, V, 301–490) des *Passagen-Werks* versammelt hatte. Aufgrund der Dynamik zwischen Materialsammlung und ausgeführten Teilen ließ sich der Charakter dieses zwischen Archiv und Maschine changierenden Werks nirgendwo besser studieren. Nirgendwo konnte man besser sehen, daß die Sammlungen der *Passagen* einerseits archivarisches Materiallager für weitergehende Forschungen waren – und andererseits deren maschineller Generator. Der doppelte *Baudelaire* gestattet somit einen Einblick in den Maschinenraum des Archivs der Moderne, er ist das einmalige Demonstrationsobjekt einer maschinellen »Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts«, als die Benjamin das *Passagen-Werk* bekanntlich konzipiert hatte. Die diversen Texte lassen erkennen, wie weit Benjamin mit seinem Baudelaire zu gehen bereit war – daß er mit Baudelaire tatsächlich zu einer Archäologie der Dichtung vorstieß, die aus dem singenden *Lyriker in Zeiten des Hochkapitalismus*,<sup>5</sup> wie der geschichtsphilosophische Untertitel der posthumen Buchausgabe lautete, einen rechnenden Datenverarbeiter machte.

Kurz, Benjamins *Baudelaire* war mobile Maschine und immobiles Archiv, Funktion und Dokumentation in einem. Einerseits war er Teil des gigantischen Archivs namens *Passagen-Werk*, aus dem die Geschichte des 19. Jahrhunderts in mannigfaltiger Form wieder entsteigen konnte; und andererseits war der *Baudelaire* das, was diese Maschine produziert hatte, die Geschichte des 19. Jahrhunderts in neuer Gestalt und in ungewohnten Konstellationen. In seiner Einheit aus Archiv und Maschine war das *Konvolut J* mit seinen fast zweihundert Seiten nicht nur bei weitem das materialreichste des gesamten Projekts – es war auch

eines der spätesten entstehenden Konvolute.<sup>6</sup> Zwar läßt sich aufgrund ihres halbfertigen Zustands nur erahnen, zu welchen Leistungen die von Benjamin konstruierte Maschine fähig gewesen wäre. Am ehesten läßt sich die Performanz der *Passagen*-Maschine jedoch in einigen Abschnitten der Aufsätze des *Baudelaire* absehen, die bekanntlich am weitesten fortgeschritten waren. Allein anhand dieser Teile läßt sich nachvollziehen, wie die »Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts« verfahren wäre. Bekanntlich wurden die Materialien der *Passagen* erst durch ihre jeweilige Anordnung entsichert und durch den destruktiven Charakter aus ihren jeweiligen Überlieferungszusammenhängen herausgesprengt. Erst wenn man diese neuen Vernetzungen und Verbindungen betrachtet, in die die Exzerpte des Baudelaire-Konvoluts der *Passagen* in der letzten Fassung gebracht wurden, läßt sich absehen, inwieweit Benjamin tatsächlich ein Pionier eines kulturtechnischen Forschungstypus genannt werden kann – und ob er tatsächlich an einer Geschichte der kulturwissenschaftlichen Methodenbildung beteiligt war, wie dies neuerdings angenommen wird.<sup>7</sup>

Das *Passagen-Werk* war eine transdisziplinäre Suchmaschine, in die man die – in einer dreidimensionalen Architektur unvorstellbaren – Daten »Passagen« und »19. Jahrhundert« eingegeben hatte. Was diese Maschine zum Erscheinen brachte, war folglich die Schnittmenge beider Daten. Die einzelnen Konvolute der *Aufzeichnungen und Materialien* funktionierten nach Einschätzung von Buck-Morss<sup>8</sup> wie »historische Vorratslager«. In diesen Lagern war die Gesamtheit des Wissens abgelegt, das anlässlich der spezifischen Themen wieder abgerufen werden konnte. Mit diesen Vorratslagern – heute würde man sagen: mit diesen Datenbanken – hatte Benjamin die Geschichte des 19. Jahrhunderts in ein archivarisches Distributionssystem eingespeist. Er hatte eine Geschichte in einen Datenraum überführt, dem sie in immer neuer Anordnung entlockt werden konnte.<sup>9</sup> Die Geschichte des 19. Jahrhunderts konnte der Archiv-Maschine namens *Passagen-Werk* in diversen Formaten entsteigen: philosophischer Essay (*Über einige Motive bei Baudelaire*), sozialgeschichtliches Traktat (*Das Paris des Second Empire*), Aphorismensammlung (*Zentralpark*) oder Koordinatensystem. Wie man sieht, wurden nicht nur die Inhalte, sondern auch die Formen der Geschichtsschreibung mit der Maschine namens *Passagen-Werk* konstruierbar. Diese Maschine produzierte nicht nur Kontingenz; sie brachte auch diverse Gestalten des Historischen hervor – womit sie zudem die Frage beantwortete, »Welche Art von Anschaulichkeit die Darstellung der Geschichte besitzen soll« (GS, V, 1217).

*Der Betrieb der Maschine.* – Während gleichfalls bekannt ist, daß Benjamin von seinem *Baudelaire* als einem »Miniaturmodell der Passagenarbeit« (GS, I, 1073) sprach, taucht die Deutung der *Passagen* als Maschine nirgendwo auf – was einer gewissen Logik nicht entbehrt. Schließlich lassen sich Maschinen besser performativ bei ihrer Arbeit beobachten und beschreiben als auf den Begriff

bringen – schließlich sagen Begriffe über Maschinen so viel wie sich Mathematik metaphorisch betreiben läßt. Die Maschine war das ungesehene Ganze des *Passagen-Werks*, deren Funktion zuallererst seinem Autor entgehen mußte. Diese Maschine war eine »verborgene Figur«<sup>10</sup>, die Verborgenes sichtbar machte – wie beispielsweise jene »unsichtbaren Stöße l. . . l von denen der Vers Baudelaires erschüttert wird« (BB, 113). Auf diese »verborgenen Gesetzlichkeiten« (BB, 113), die wenig später am Fall Poes expliziert werden sollten, hatte es die Maschine des *Passagen-Werks* abgesehen.

Das skizzierte Verständnis des *Passagen-Werks* als geschichtsphilosophische Maschine verdankt sich jedoch weder der Wucherungsbewegung einer Forschung noch dem Wildwuchs des einstigen Modells von Deleuze/Guattari. Vielmehr geht es um eine Logik der Buchstäblichkeit: Im Sinne dieser Logik sind die *Passagen* nicht nur eine Maschine; zuallererst waren die *Passagen* von Paris einfach eine Architektur. Die Architektur der Passage war ebensowenig eine Metapher für eine neue Geschichte wie eine Allegorie auf den Historischen Materialismus. Die Passage von Paris war keine Metapher, mit der man umspringen konnte wie mit einer Gesellschaftstheorie; ihr aus dem Eisenbahnbau importiertes Geflecht von Verstrebungen ist in diesem Projekt ein tatsächliches materielles Gestell, das sich archäologisch rekonstruieren ließ: ein Gestell, von dem ausgehend ein neuer Typus von Theorie entwickelt wurde – ein Theorietypus der materiellen Kultur, der heute zumeist unter dem Schlagwort der Kulturtechnik firmiert. Am Beispiel der *Passagen* von Paris machte Benjamin für einmal deutlich, was es heißen konnte, eine Stadt als Speicher auszulesen und diese »Speichertechnik namens Stadt«<sup>11</sup> als konkretes Medium zu behandeln.

Liest man das *Passagen-Werk* noch einmal als Medium und Maschine, so tritt ein uneingeschränkt positives Gerüst an Praktiken hervor – das der Architektur der *Passagen* inklusive ihrer topographischen Vernetzungen nicht unähnlich ist. Tatsächlich liegt hier die These nahe, daß man es bei diesem Unternehmen mit einer gegenseitigen Durchdringung von Geschichte und Architektur zu tun hat: mit einer Architektur, die Geschichte, und mit einer Geschichte, die Architektur geworden ist. Benjamins »raumgewordene Vergangenheit« (GS, V, 1041) entstand dadurch, daß eine Architektur in die Geschichtsphilosophie gewendet wurde, während man das geschichtsmächtige Subjekt durch eine Architektur ersetzte. Hier wurde eine völlig neue Form der Geschichte dadurch erfunden, daß eine ausufernde (subjekt-)philosophische Methode durch einen historisch und topographisch konkreten Ort ersetzt wurde. In der Maschinerie des *Passagen-Werks* trat eine Architektur an die Stelle einer philosophischen Methode; dieses Werk wurde dadurch zur Maschine, daß sein Subjekt durch die Ingenieur-Architektur der *Passagen* ersetzt und transponiert wurde. Diese Substitution oder Transposition folgte der Logik eines historischen Apriori: Was in der modernen Stadt immer schon da war, war nicht das denkende Subjekt,

sondern das Ding der Architektur. Folglich bildete die Architektur eine apriorische Bedingung für jede historische Erkenntnis in ihr – ein Befund, der sich schon an der Konstruktion und Funktion des *Passagen-Werks* ablesen läßt.

Ganz konkret scheint diese geschichtsphilosophische Maschine so funktioniert zu haben, daß die Theorie namens *Passagen* mit genau denjenigen Themen und Topoi vernetzt wurde, zu denen die Architektur der Passage historische und/oder topographische Verbindungen aufwies. Die berühmten *Exposés* am Eingang des *Passagen-Werks* bestanden aus Verbindungen und Kommunikationen nach allen (praktisch) möglichen und (theoretisch) unmöglichen Seiten: aus Verbindungen zu Ökonomie und Literatur, zu touristischen, technischen und medialen Fragen, ja sogar zu Psychoanalyse, Recht und Kolonialismus. Allein die Naturwissenschaften fehlten in Benjamins Prospekt. Trotz der Vielzahl an historischen Daten hatte er es offenbar darauf angelegt, eine Architekturform nicht in die Tiefe der Geschichte, sondern in ihren horizontalen topographischen und thematischen Vernetzungen zu verfolgen. Kurz, die Geschichte ging zum Angriff auf die Geschichte über: Alles, was in Richtung eines Fachreferats zur Geschichte der *Passagen* ging, wurde bedingungslos verworfen. Hier ging es nicht um eine Vertiefung von Wissen, sondern um die Setzung von Vektoren; nicht um die Bildung von Linearitäten, sondern um Vernetzungen nach allen Seiten.

Für die Funktionsweise dieser differenziellen Maschine mag jenen 1981 gefundenen Aufzeichnungen eine beträchtliche Bedeutung zukommen, mit denen Benjamin gegen Ende seiner Arbeit am *Baudelaire* denselben zu strukturieren versuchte. An den von Espagne/Werner ausführlich diskutierten »Regestenverzeichnissen«<sup>12</sup> aus »Übertragungs«-Zeichen – auszugsweise publizierten Siglensystemen aus Lesezeichen für den *Baudelaire* -, sowie an den »Koordinatenschemata«<sup>13</sup> läßt sich ablesen, wie weit sich Benjamin tatsächlich von jeder linearen Geschichte entfernt hatte. Besonders das Siglensystem aus Lesezeichen, die Benjamin vor die einzelnen Konvolute des *Passagen-Werks* heftete, ist dazu angetan, den maschinellen Charakter dieses Unternehmens zu unterstreichen. Dieses System aus graphischen Zeichen – farbige Quadrate, Kreise und Dreiecke – stellte eine Weiterentwicklung jenes semantischen Verweissystems dar, mit dem Benjamin bereits 1935 seine *Aufzeichnungen und Materialien* gegliedert hatte. Am Ende der jeweiligen Abschnitte tauchten oft Kürzel für andere Konvolute auf, die zudem durch zwei Kästchen graphisch abgehoben waren – ein Verweissystem, das auch in die publizierte Ausgabe des *Passagen-Werks* aufgenommen wurde. Was dort jedoch nicht aufgenommen wurde – und von der Kritischen Edition dann erstmals publiziert werden wird –, war jenes erweiterte System aus farbigen Siglen, mit der Benjamin ab 1937 nicht nur seine Aufzeichnungen zum *Baudelaire* versah, sondern das gesamte Werk.

Die erweiterten Siglen funktionierten wie ein System aus – heute würde man sagen: Hyperlinks –, das entlegene Teile der Abschriften miteinander vernetzte. Der chronologisch-linearen Abfolge der Aufzeichnungen wurde eine zweite Struktur an die Seite gestellt, die weder chronologisch noch linear funktionierte. Die graphischen Zeichen des *Baudelaire* stellten Bezüge zwischen entlegenen Buchteilen her. Diese transversalen Bezüge legten eine andere Ordnung des Wissens nahe als die chronologische. Wie um ihren transversalen Charakter zu unterstreichen, waren die einzelnen Lesezeichen jeweils mit dem Vermerk »übertragen« versehen – wobei der Status dieser Übertragungen durchaus unklar geblieben ist. Doch selbst wenn es sich hier um eine Arbeitsanweisung des Autors an sich selbst gehandelt haben mag, vermag dieser Befehl die Übertragung und Transposition als Grundmodus des gesamten *Passagen-Werks* lesbar zu machen. Doch wenn die Übertragung und die Verlinkung von entfernten Teilen der Geschichte des 19. Jahrhunderts zu dessen Grundmodus wird, handelt es sich weder um eine Geschichte noch um ein Buch. Mit der Entfernung von jeglicher klassisch-kontinuierlichen Disposition des Wissens distanzierte sich Benjamin zugleich von jeder Idee des Buches: Sein *opus magnum* glich weniger einem Buch über das 19. Jahrhundert als einer Maschine zur Produktion dieser Geschichte. Deren Koordinatenschemata und Siglensysteme betrieben nicht die innere Strukturierung eines äußerlich festlegbaren Ganzen. Sie ließen jede Unterscheidung von drinnen und draußen – also jedes System – zusammenbrechen. Statt dessen trieben immer neue Konstellationen zwischen den einzelnen Koordinaten immer neue Wege und Routen durch das Dickicht der Geschichte des 19. Jahrhunderts: Was Benjamin hier betrieb, war keine Strukturierung, sondern eine interne Wucherung.<sup>14</sup> Hier ging es um die Etablierung eines Verkehrssystems namens *Passagen* und um eine Verkehrswissenschaft namens *Passagen-Werk*.<sup>15</sup>

Auch der Begriff der Verkehrswissenschaft ist buchstäblicher zu nehmen, als man annehmen könnte. Schließlich war das erste Objekt dieser Wissenschaft die Passage selbst. In den verstreuten Sondierungen dieser Forschung war die Architektur der Passage Teil eines umfassenden Verkehrsnetzes aus Post und Eisenbahn, Massenmedien und Lesesälen (*GS*, V, 89, 101). Von Fourier war dieses Netz zur Utopie einer komplett internen Kommunikation ausgearbeitet worden (*GS*, V, 94 f.) – zu einer Utopie, als deren Grundmodell jene Arkaden des *Palais-Royal* dienten, die Benjamin 1928 unter dem enigmatischen Titel *113* auch an den Eingang seiner *Einbahnstraße* gestellt hatte.<sup>16</sup> Wenn die *rues-galeriées* von Fourier als Maschine betrachtet wurden, die gewisse Kommunikationen ermöglichten und andere ausschlossen, war er schon auf dem halben Weg, die *Passagen* als das Medium anzuschreiben, in das sich Haussmanns Paris um sie herum längst verwandelt hatte. Schließlich war der neue Plan von Paris des *artiste-démolisseur* nicht nur durch Blicke organisiert, sondern durch

Schaltungen und Vernetzungen (GS, V, 186), kurz: durch die »merkwürdige Neigung zu Vermittlungs- und Verbindungsbauten« (GS, V, 185), die ihrem Berliner Beobachter aufgefallen war.

Als Beleg für die These vom *Passagen-Werk* als geschichtsphilosophischer Maschine mag zuletzt der Hinweis dienen, daß diese Maschine bald zu ebensolchen Leistungen fähig war wie jene merkwürdigen »Vermittlungs- und Verbindungsbauten«, die in diesem Werk nicht zufällig auftauchten. Beispielsweise in der programmatischen Analyse der panoramatischen Literatur (BB, 33; GS, I, 537) oder besser noch in der Deutung Poes als literarische Geburt aus der Technik der Gasbeleuchtung, die in den *Passagen* noch nicht enthalten war (BB, 50 ff; GS, I, 554 ff.), sieht man bereits eine Deutungsmaschine am Start, die nur darauf wartete, auf die übrigen Gegenstände des 19. Jahrhunderts losgelassen zu werden. Tatsächlich bedeutete es eine schwindelerregende Ausweitung des (geschichtsphilosophischen) Wissens, wenn man von der Gasbeleuchtung zu intertextuellen Bezügen zwischen Poe und Baudelaire gelangte, um schließlich zu Marx und einer Lithographie Senefelders zu kommen, die am Ende wieder zum Ausgangspunkt Poe zurückkehrte. Hier zeigte Benjamin zum ersten Mal, zu welchen deutungstechnischen Beschleunigungen seine Maschine fähig war; hier demonstrierte sie einmal, was es heißen konnte, auf der Höhe der Technik und mit der Stadt als Medium zu philosophieren: Ebenso wie die »Exzentrik« Poes »in seinen abrupten Bewegungen [...] die Maschinerie limitiert, welche der Materie [...] ihre Stöße versetzt« (BB, 52; GS, I, 556), ebenso wurde von Benjamins endlich arbeitender Maschinerie mit jedem Satz ein neues diskontinuierliches Wissen produziert und verteilt. Die rasanten Vernetzungen des Wissens eröffneten ungeahnte Felder diesseits jeder Kausalität – Ebenen und Schichten des Wissens, innerhalb derer sich derselbe Ausschluß von Logik und Dialektik in der Geschichte auswirkte, den Benjamin in den *Zentralpark*-Fragmenten am Ende seines *Baudelaire* bereits konstatiert hatte: »Die Korrespondenz zwischen Antike und Moderne ist die einzige konstruktive Geschichtskonzeption bei Baudelaire. Sie schloß eine dialektische mehr aus als sie sie beinhalten.« (BB, 174; GS, I, 678)

*Die Äußerlichkeit der Dichtung.* – Ein Problem, das Benjamin dazu führen würde, die Geschichte des 19. Jahrhunderts einer Maschine und keinem Subjekt zu überantworten, war folgendes: Sein erster Blick auf die »städtische Dichtung« (GS, V, 325) Baudelaire hatte ihm weder eine moderne Dichtung als Summe von subjektivem Sinn und Bedeutung gezeigt, noch eine moderne Stadt als Summe von Architekturen und Äußerlichkeiten. Was Benjamin bei seinem ersten Blick auf jenen Baudelaire sah, der das Vorhandensein von Archiven in einer Stadt zum Merkmal ihrer Urbanität erhob<sup>17</sup> (was von Benjamin wiederum ins Gegenteil verkehrt wurde)<sup>18</sup>, war eine Überlagerung von beidem: eine Dich-

tung, die sich an die Exteriorität der Stadt angeschlossen, und eine Stadt, die die Innerlichkeit ihrer dichtenden Subjekte hemmungslos exorzierte. Er stand vor einer Dichtung, die unmöglich noch »aus sich selbst heraus« lesbar war. Sie war eingebaut und einbezogen in tausend Techniken und Mechaniken der industriellen Moderne. Benjamin fand in dieser Dichtung einen städtischen Raum vor, der zutiefst von Ruinen und Monumenten zerfurcht war, die als Symptome des Schreibenden rekonstruiert und entschlüsselt werden wollten. Er stand also vor Räumen, dem Traum und der *Traumdeutung* näher als jeder Stadt. Die »symptomes de ruines« (GS, V, 389), von denen Benjamin Nadar sprechen ließ, jene riesenhafte Geisterstadt aus einer »prodigieuse masse de pierres, de marbres, de statues, de murs«, die nur noch von den Eidechsen Pompejis bewohnt wurde, zeigten die Stadt als Symptom. Ihre Monumente boten nicht mehr Anhaltspunkte zur Orientierung in einem Außenraum, sondern nur mehr Wegmarken des Verlorengehens in symptomalen Innenräumen. Keine andere Stadt war in Baudelaires Dichtung erschienen als diese, die die Dinge des Alltags allzu schnell in »allégorie, allusion, hiéroglyphe, rébus« (GS, V, 310) verwandelte.

Laut Foucault erkannte bereits Platon, daß sich nicht nur der Philosoph, sondern auch der Dichter (der Moderne) nicht nur in der Stadt, sondern vor allem »als Stadt«<sup>19</sup> gründen mußte. Dabei war es an Benjamin, diese Einsicht noch vor Foucault in die Tat umzusetzen. Er tat es, indem er nicht nur das Subjekt als Stadt, sondern die Stadt als Subjekt entzifferte – eingedenk der Tatsache, daß ein städtisches Subjekt ebensowenig noch so genannt zu werden verdient wie eine Stadt als Subjekt. Subjekte an Städte anzuschließen oder geschichtsmächtige Subjekte durch Architekturen zu ersetzen, das hatte die Großstadtliteratur der Moderne unablässig demonstriert, war gleichbedeutend mit einem Verzicht auf einen starken und philosophischen Subjektbegriff – weswegen sich auch hier der Begriff des »Nobjekts« anbietet.<sup>20</sup> Nicht zuletzt aus diesen Anschlüssen und Ersetzungen zog Benjamin die philosophische Konsequenz, wenn er seine Nicht-mehr-Geschichtsphilosophie nicht mehr ausgehend von einem reflexiven Subjekt formulierte, sondern ausgehend von einer historisch und topographisch konkreten Architektur. Doch bereits in den *Aufzeichnungen und Materialien* zum *Passagen-Werk* demonstrierte und konstruierte Benjamin die Transformation der Stadt von einer äußerlichen Ordnung von Architekturen in eine symptomale Überlagerung von Innen und Außen, Vergangenheit und Gegenwart, Maschine und Archiv: in jenes »bâtiment travaillé par une maladie secrète« (GS, V, 389), von dem Nadar gesprochen hatte. Kurz, die »architecture secrète« (GS, V, 374) der Dichtung Baudelaires sprach von keiner subjekthaften Geschichte, sondern eröffnete einen symptomalen Raum, in dem sich Innen und Außen, Architektur und Dichtung, Subjekt und Objekt überlagerten und gegenseitig auswechselbar wurden.

*Die Kulturtechnik der Architektur.* – Das erste an eine Architektur angeschlossene Individuum, die erste frei herumlaufende Architektur war natürlich der Flaneur. Die Passage war eine Maschine, die andere Dinge produzierte – zum Beispiel eben den berühmten Flaneur inklusive dessen »Kolportagephänomen des Raumes« (GS, V, 527)<sup>21</sup>. Ebensowenig wie die anderen »Urphänomene« der Moderne war der Flaneur die Wirkung einer historischen Ursache. Bei Benjamin war er Effekt einer kontingenten, maschinellen Anordnung. Das Gestell und Dispositiv der Passage stellte die Wirklichkeitsbedingung jenes Flaneurs dar, der »den Raum in sich aufnimmt« (GS, V, 1009). Der Flaneur demonstrierte besser als jedes andere Vorzeigeobjekt, daß die Architektur (beispielsweise der Passage) von Benjamin nicht als Repräsentation des Lebens betrachtet wurde, das in ihr stattfand, sondern als dessen Codierung.<sup>22</sup> Die Architektur der Passage war für Benjamin eine Maschine, die plötzlich neue Menschen auswarf – wie den Flaneur als Effekt einer neuen Kulturtechnik (GS, V, 1053). Benjamins Flaneur bewegte sich folglich nicht in vorgefertigten Räumen, die mit ihm nichts zu tun hatten, sondern die Passage produzierte die Verhaltensweisen, mit denen er seine Schildkröte in ihnen spazieren führte.

Kurz, die Architektur wurde innerhalb des *Passagen-Werks* als eine Kulturtechnik lesbar, die Dinge entstehen läßt, während andere verschwinden oder nie zur Erscheinung gelangen – als eine Maschine, die eine disziplinierende Funktion auf alle ausübt, die sich in ihr befinden. Die Bedeutung dieser »Dressuren der Maschine« (BB, 128; GS, I, 632) bestand darin, daß sie von Benjamin als Techniken zur Hervorbringung von Menschen verstanden wurden. Der Mensch war für den Benjamin der *Passagen* kein sich aus der Kraft seines Geistes hervorbringendes Wesen, er war nicht mehr das sich seines Verstandes bedienende Subjekt der Aufklärung. Sein *Surrealismus* hatte ihm gezeigt, daß der Mensch überhaupt kein Wesen mehr war, mit dem man rechnen konnte. Nach dem Wort Baudelaires war er »ein Kaleidoskop, das mit Bewußtsein versehen ist« (BB, 126; GS, I, 630). Das kaleidoskopische Bewußtsein reagierte auf keinen Sinn, sondern auf Umstürze, Befehle und Codierungen – also auf Äußerlichkeiten, als deren Modell Benjamin das Glücksspiel entzifferte (BB, 129 ff.; GS, I, 633 ff.). Das »Chockerlebnis«, auf dem Benjamins Interpretation des Glücksspiels zeitgleich zu Batailles Definition der *chance*<sup>23</sup> aufbaute, erschien nicht zuletzt als Diskontinuität jener kybernetischen Schaltungen, die hier unvermutet auch in den Benjaminischen Text drängten.<sup>24</sup>

Die erste diskontinuierliche Äußerlichkeit, die ständig neue Menschen auswarf, war jedoch die Architektur. Architekten bauten gestern wie heute keine Räume für ein anthropologisch feststehendes menschliches Verhalten; Menschen verhalten sich gemäß der Räume und der Regeln, die Architekturen vorgeben. Auch die diskreten Wandelhallen zwischen Disziplin und Vergnügen waren nicht der Ort, an dem Menschen nach Lust und Laune ihren Begehrlich-

keiten nachgingen. Die Passage wurde von Benjamin als derjenige Käfig betrachtet, der jenen neuen Typus des Konsumenten produzierte, den niemand so treffend charakterisiert hatte wie Ludwig Börne (*GS*, V, 108 f.) – weswegen Benjamin mit Scheerbart fragen konnte, »was unsere Teleskope, unsere Flugzeuge und Lufraketen aus den ehemaligen Menschen für gänzlich neue sehens- und liebenswerte Geschöpfe machen?« (*GS*, II, 216).

Wie ehemalig der Mensch bereits bei Benjamin geworden war, zeigte seine Archäologie der Dichtung. Diese wurde nicht zuletzt an seinen Poe-Interpretationen praktiziert, die sich ebenfalls im Baudelaire-Projekt wiederfanden. An Poes *detective novels* sieht man Benjamins Deutungsmaschine erneut im Einsatz – beispielsweise wenn Benjamin am Ausgang seiner Deutung der *detective novel* keine Literaturgeschichte, sondern (ganz ähnlich wie die surrealistische Zeitschrift *Documents*) einen Spuren sichernden Polizeibericht heranzog. Nachdem die Detektivgeschichte mit Hilfe eines Polizeiberichtes gelesen wurde – jener »Chasse à l'homme dans les catacombes« (*GS*, V, 951) – ging dieser Leser unverzüglich dazu über, diejenigen Funktionen und Zwänge, die »Kontrollnetze« und »Normierungen« (*BB*, 45) aufzuzeigen, die den Menschen dieser Novellen hervorbrachten. Im sozialgeschichtlichen *Exposé* von 1935 hatte Benjamin noch die Auffassung vertreten, die Detektivgeschichte entstehe allein aus dem Interieur (*GS*, V, 53). Ein paar Jahre später war er bereit, sie als Effekt derjenigen Disziplinierungsmechanismen zu entziffern, deren Analyse erst viele Jahre nach Benjamin in Mode kommen sollte. Zwar wurden diese Disziplinarmechanismen, jenes »vielfältige Gewebe von Registrierungen« (*BB*, 45), noch kausal als Kompensation derjenigen Lücke gelesen, die »das Verschwinden der Menschen in den Massen der großen Städte mit sich bringt« (*BB*, 45). Doch selbst wenn Benjamin die Disziplinarmechanismen noch nicht als Hervorbringung dieser Masse verstand, würde er Foucault kaum näherkommen als in diesen Analysen.

Gleichwohl gelangte Benjamins Archäologie der *detective novel* auch über das kompensatorische Modell hinaus. In dem Moment, in dem er von der Beschreibung der administrativen Apparate zu deren technischer Ausführung wechselte, kamen die von ihm angeführten »Identifikationsverfahren« (*BB*, 46) als eigenständige mediale Entwicklungen und diverse Techniken zur Produktion des modernen Nobjekts zur Geltung (*BB*, 46). In den nachgelassenen Notizen zum *Baudelaire* schrieb er, daß »die Frage der Spur und der Technik ihrer Verfolgung in der Großstadt eine ganz neue Bedeutung bekommt l. . . I. Seit Louis Philippe werden neue Techniken des Feststellens von Spuren behandelt« (*GS*, I, 1172). Die Bertillonsche Methode, die Identifikation durch Unterschrift, die Fotografie als Spurensicherung wurden von Benjamin nicht nur als kompensatorische Maßnahmen eines Weltgeistes vorgestellt. Sie wurden als positive Verfahren behandelt, die ebenso viele Nobjekte hervorbrachten wie es Techniken zu deren Produktion gegeben hatte. Die Quintessenz dieser Mobilmachung der

Literaturgeschichte bestand in der Deutung Poes, des »größten Technikers der neueren Literatur« (BB, 41), als »Röntgenbild einer Detektivgeschichte« (BB, 46).

*Die Archäologie der Dichtung.* – Wie man sieht, war Benjamin durchaus bereit, seine Deutung der *detective novel* auf mediale Techniken und Dispositive zu gründen. Die ausführliche Erwähnung dieser Verfahren in seiner Studie über Baudelaire zeugt von einer massiven Positivierung, die Benjamin am Körper des Wissens vornahm. Es gehört zu den aufregendsten Kapiteln der Philosophie des 20. Jahrhunderts, wie Benjamin in der kontinuierlichen Ausbreitung seines Materials dazu gelangte, die Kausalitäten des Historischen Materialismus hinter sich zu lassen, um am Ende bereits mit dem berühmten *Wer spricht?* Foucaults zu experimentieren, wenn er kurzerhand die Sätze Baudelaires der Ware in den Mund legte (BB, 54, 57). Doch ganz egal, ob er zu einer Untersuchung der gesellschaftlichen »Normierung« (BB, 45) oder ihrer »Machtmittel« (BB, 55) vordrang: Immer waren es jene rasanten Vernetzungen und Dezentrierungen der *Passagen*-Maschine, die das Wissen über jede Kausalität und jedes Zentrum hinaustrieben. Außer der Fotografie führte Benjamin noch diverse andere externe Bedingungen an, die zur Entstehung der *detective novel* geführt hätten: Die Flanerie und das Interieur, die staatliche Überwachung und Kontrolle hätten Paris in einen Urwald und den Künstler in einen »Detektiv wider willen« (BB, 39) verwandelt. Der Künstler als Detektiv und der Detektiv als Künstler, die über neuartige »Formen des Reagierens« (BB, 39) verfügten, wurden als zwei Ausprägungen beschrieben, in denen sich »kriminalistischer Spürsinn mit der gefälligen Nonchalance des Flaneurs vereinigt« (BB, 39).

Flaneur und Detektiv waren jedoch nicht die einzigen Architektur-Figuren, die die Ehemaligkeit des Menschen bezeugten. Eine dritte prominente Begriffsperson war die Figur des *chiffoniers*, des Lumpensammlers, »in Lumpen gekleidet und mit Lumpen befaßt« (GS, V, 441). Es ist bezeichnend, daß Benjamin bei der Interpretation des Baudelairschen *chiffonier* diesen konsequent von jeder sozio-ökonomischen Analyse abhob. Der Lumpensammler, so führte Benjamin mit Lotze aus (GS, V, 472), war nicht der Gipfel der Armut, sondern stellte eine ihrer spezifischen Figuren dar. Die Spezifität und Singularität des Lumpensammlers bestand für Benjamin darin, daß er, obwohl »die provokatorischste Form menschlichen Elends« (GS, V, 441), das Archiv des Ausgestoßenen aus dem »Abfall und am Auswurf der Großstadt« (GS, V, 465) anlegte. »Hier haben wir einen Mann«, so zitierte Benjamin Baudelaire, in den *Aufzeichnungen* noch im Original,<sup>25</sup> in der Studie dann in eigener Übersetzung, »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.« (BB, 79) Der Lumpensammler, der die Archive des Alltags anlegte, betrieb bereits Müll-Archäologie.<sup>26</sup> Und damit nicht genug. Der Lumpensammler betrieb mit seinen »Annalen« und »Registern« nicht nur eine Art Archäologie; seine Archäologie war zugleich Poesie – womit Poesie umgekehrt auch in Archäologie konvertierbar und kompostierbar wurde. Tatsächlich würde Benjamin im Manuskript desselben *Baudelaire* »diese Beschreibung« des Lumpensammlers als Abfall-Archäologen als »eine einzige ausgedehnte Metapher für das Verfahren des Dichters« (BB, 79)<sup>27</sup> lesen.

Doch Benjamin sollte seine Positivierungen (des Sozialen wie des Literarischen) noch weiter treiben. Das Archiv des Ausgestoßenen, das sich unter der Feder Baudelaires in Poesie und in den Händen von Forschern in Archäologie verwandeln konnte, fand sich in Benjamins Text einzeln ausgeschrieben – und man kann diese Integration von Archivalien in wissenschaftliche oder poetische Texte kaum unterschätzen. Seiner Deutung des *chiffonier* fand sich ein »Budget eines pariser Lumpensammlers und seiner Angehörigen« (BB, 17) beigelegt – ein »soziales Dokument«, in dem von der Anzahl der Bratkartoffeln für das Abendessen bis zum »Kautabak für den Mann (vom Arbeiter selbst gesammelte Zigarettenstummel)« (BB, 17) alles rubriziert war. Während sich angesichts dieser Verzeichnung der Differenz fragen läßt, ob Benjamin jenes andere Archiv des Ausgestoßenen kannte, das die Zeitschrift *Documents* von 1929–1930 kompiliert hatte,<sup>28</sup> nahm die ausführliche Zitation der Quellen aus dem Archiv bei Benjamin bereits an Foucault gemahnende Züge an<sup>29</sup> – was sich jedoch von ihrer Bewertung nicht sagen läßt. Hier zeigte sich Benjamin noch ideologiekritisch genug, um in den Dokumenten des »Abhubs« (BB, 79) weder die interne Logik des Ausschlusses zu entziffern wie vor ihm Bataille; noch in ihnen die allgemeinen Konstitutionsbedingungen von Subjekten zu entziffern wie nach ihm Foucault. Der Exilant in der Bibliothèque Nationale sah in seinem »sozialen Dokument« schlicht den Machtwillen der totalitären Staaten walten – und entdeckte in ihnen den »Ehrgeiz«, »keine ihrer Unmenschlichkeiten ohne den Paragraphen zu lassen, dessen Beachtung in ihr zu erblicken ist l. . . l.« (BB, 17)<sup>30</sup>

*Die Medien der Moderne.* – Was die Dichtung Baudelaires angesichts der von ihm evozierten Bewegung des Modernen auszeichnete, war bekanntlich die Tatsache, daß sie sich nicht nur esoterisch als Effekt dieser Dynamik lesen ließ. Ihre Besonderheit bestand darin, daß sie auch die exoterischen Anlässe für diese Entfesselung aufscheinen ließ – beispielsweise medial. Denn es waren Maschinen, Maschinen und Medien, die bereits in der Dichtung Baudelaires jene zentrale Unterscheidung zwischen alt und neu, modern und unmodern trafen, die die gesamte Moderne beherrschen sollte. Die *fleurs du mal* waren keine Dichtung über die oder das Moderne oder Modernende – sie waren modern, weil sie in deren Dynamiken eingebaut waren wie ein Wasserkraftwerk in den

Rhein. Aufgrund dieser Auflösungserscheinung der autonomen Dichtung inmitten ihres Außen konnte Benjamin die Dichtung Baudelaires nicht nur unter der Signatur der Epoche entziffern. Angesichts der eklatanten Querverbindungen zwischen der Literatur und ihrem Außen vermochte er sie als deren Maschine zu beschreiben. Seine Archäologie Baudelaires ging nicht von Literaturgeschichten mit Jahreszahlen, sondern von Medien, Maschinen und deren Materialität aus. Was in Benjamins Lektüre das gerade eben noch Neue zum Veralteten verurteilte und »Jahrhunderte zwischen den gegenwärtigen und den eben gelebten Augenblick« (GS, V, 423) legte, waren technische Operatoren und mediale Agenturen: »Im Wort mortalité liegt in den spleen die Stadt mit ihren statistischen Büros und Registratoren wie in ein Vexierbild eingebettet.« (GS, V, 424) Zu deutsch: Medien halten nicht die verlorene Zeit fest, sie produzieren sie. Durch ihr Festhalten »mit ihren statistischen Büros und Registratoren« bringen sie erst deren eigentlichen Verlust hervor.

Sobald Geschichte von Maschinen gemacht wurde, war die Spur des Historischen nurmehr die des Veralteten. Nichts anderes als einen maschinellen Status der Geschichtsphilosophie diagnostizierte Benjamin, wenn er schrieb: »Kaum aufgegriffen ist das Ding, die Situation schon von ihr verworfen. Sie veralten ihm schneller als der Modistin ein neuer Schnitt.« (GS, V, 423) Zwar hatte es Benjamins kleines Denkbild hier unverkennbar auf das Skandalon des Veraltens abgesehen. Interessanter war jedoch der Produzent dieser skandalösen Situation: Denn auch der »neue Schnitt«, den das Beispiel anführte, wurde 1938 bereits von Maschinen hergestellt. Nur Maschinen konnten für diejenige Beschleunigung der Schnittmuster sorgen, die jeden Modisten oder Modemacher in Bedrängnis brachte. Das Neue, die Starre von Maschinen und Programmen, die Baudelaire Benjamin zufolge nicht nur in der Moderne, sondern auch in deren Menschen diagnostizierte (GS, V, 447), wurde durch keinen geschmeidigen Geist mehr vermittelt – weswegen eine Epoche in der Exteriorität des Geistes ohne Logik nicht nur über keine Dialektik mehr verfügte. Sie besaß auch keinen »Organon« mehr, wie ihn die Herausgeber von Benjamins *Baudelaire* in diesem noch haben erkennen wollen. Im Ausfall aller geschichtsphilosophischen Kategorien, den Benjamin in den Thesen *Über den Begriff der Geschichte* namhaft machen würde, ließ sich nur noch die posthumane Maschinerie der Eskamotierung beschreiben: jene »machine aveugle et sourde, en cruautés féconde!« (GS, V, 447), wie Baudelaire geschrieben hatte.

Daß der grausame Maschinenpark namens Moderne 1938 auf keinen Begriff mehr zu bringen war, hatte jedoch nicht allein mit deren internen Bedingungen zu tun. Wie bereits Hegel aufgegangen war, lag die Unnennbarkeit des Modernen in ihrer exoterischen Dynamik selbst begründet. Es waren die Prozesse der Moderne selbst, die nicht nur den »rein philologischen Kommentar« (GS, V, 474) zum Leerlauf verurteilten. Sie waren es auch, deren diskrete Operationen ihre

Interpreten zwingen, sie als anderes der Antike zu begreifen. Die Moderne war nicht nur diejenige Epoche, die sich weiter als jede andere von ihren Ursprüngen losgesagt hatte; sie war auch diejenige Entfesselung, deren »appareil sanglant de destruction« (GS, V, 330) derartige Massen an Veraltetem produziert hatte, daß die Abspaltung des Archaischen als deren ureigenste Bewegung lesbar wurde. Genau diesen Sinn hatte das oben erwähnte Zitat, in dem Benjamin davon sprach, die fatale Korrespondenz von Antike und Moderne sei »die einzige konstruktive Geschichtskonzeption bei Baudelaire« (GS, V, 423).

Es war diese Doppelheit von Antike und Moderne, von archäologischer Beschreibung und Bedingung derselben Archäologie der Moderne, die Benjamin bei Baudelaire fand. Zum einen diente Baudelaire Benjamin als Spur des archäologischen Blicks, der in der Moderne das Archaische und in ihrer Geschichte Ruinen und nicht Repräsentationen erblickte. Zum anderen verwendete Benjamin den Dichter als Folie, um jene paradoxe Struktur zu entwickeln, die diejenige der Archäologie nicht der Vergangenheit, sondern der Moderne war.<sup>31</sup> In beiden Fällen erschien die Moderne nicht mehr, wie jeder humanistischen Antike-Rezeption, im Lichte einer Einheit mit der Vergangenheit, deren Kontinuität mit der Gegenwart der Hermeneutiker nachsann.<sup>32</sup> Vielmehr riß das »brechende Auge« (GS, V, 402) des destruktiven Charakters aus der Vergangenheit, das hatte der Faschismus bis 1939 hinlänglich demonstriert, aus hermeneutischen Zirkeln diejenigen Stücke heraus, die den barbarischsten Zwecken am dienlichsten waren.<sup>33</sup> Weil die grausame Gegenwart der Moderne immer lückenloser registriert wurde, konnte sie immer besser als alte und antike abgelagert werden. Die Vergänglichkeit, die *mortalité* der Gegenwart, die Abspaltung des Archaischen vom Modernen war, so sehr Benjamin diese Antikeproduktion mit negativer geschichtsphilosophischer Theologie auflud, eine Sache und ein Geschäft von Medien. Ihr »tödlicher« (BB, 142) diskontinuierlicher Blick, wie Benjamin im *Baudelaire* sagen würde, lieferte das »Erstarrungsvermögen« (BB, 83), eine ganze Epoche schockzugefrieren. Die mediale »Mimesis des Todes« (BB, 83) war es, die Benjamins »transzendentes Subjekt« der Historie« (GS, V, 418; BB, 157) unter die Erde beförderte. Aus dem Menschen machte sie eine Mumie und aus dem Geist einen »Begrabenen« (GS, V, 418)<sup>34</sup>.

Lange vor jeder Medienarchäologie waren Medien und Techniken im Blick Benjamins immer schon deshalb archäologisch, weil sie die Diskontinuität und die Unterbrechung hervorbrachten, die die Nachwelt überhaupt erst in die Lage versetzte, ein Neues von einem Alten zu unterscheiden. Medien machten das Alte vom Neuen differenzierbar – sie produzierten jene Diskontinuität einer Gegenwart zum »Jüngstvergangen«, die sich in der postpsychoanalytischen Logik des *Passagen-Werks* zueinander verhielten wie der Traum zum Erwachen. Insofern die Medien in ihrem »Erstarrungsvermögen« (BB, 83) für Benjamin immer schon archäologisch waren, überrascht es keineswegs, daß er nicht nur in den

*Passagen*, sondern auch noch im *Baudelaire* zahlreiche schockgefrorene Medienarchäologien vorlegte, die die externen Bedingungen von Baudelaires Dichtung untersuchten. Dabei gelangte er zu durchaus originellen Bedingungen der dichterischen Produktion, die Benjamins Archäologie der Dichtung in eine Medienarchäologie Baudelaires verwandelten.<sup>35</sup> Der *Crépuscule du soir* merkte Benjamin beispielsweise an, daß dieser Zyklus beleuchtungstechnisch dem Vokabular eines Großstädtlers entstamme. In seiner durchgängigen Erleuchtetheit könne der Flaneur schon allein deshalb nie zu Kants moralischem Gesetz vorstoßen, weil er dessen gestirnten Himmel im Scheinwerferlicht nie zu Gesicht bekäme (GS, V, 433, 343). Und von der mit einem Zapfenstreich anhebenden *Crépuscule du matin* vermerkte Benjamin entsprechend, daß man bei ihrer Lektüre die Tatsache berücksichtigen müsse, daß unter Napoleon III. die Kasernen in die Städte hineinverlegt worden waren (GS, V, 448).

An einer anderen Stelle der Lektüre desselben Gedichts verlegte Benjamin nicht die Kaserne in die Dichtung, sondern die Dichtung in die Passage. Und zwar konterte er die Abwesenheit der Passage bei dem Flaneur Baudelaire mit der Vermutung, diese habe »den lyrischen Grundriß« (GS, V, 481) der *Crépuscule du matin* abgegeben – eine Bemerkung, die weniger metaphorisch war, als es den Anschein hatte. Denn nach seiner Bemerkung machte sich Benjamin tatsächlich daran, den Versaufbau des Gedichts in den Grundriß der Passage hineinzukopieren: »Der Leser bewegt sich durch dieses Gedicht wie durch einen mit Schaukästen bestellten Wandelgang. In jeder Vitrine ist das saubere Bild eines nackten Elends zur Schau gestellt. Das Gedicht läuft auf zwei Vierzeilern aus, die einander mit einer Darstellung irdischer und himmlischer Dinge wie Pilaster Pendant bilden.« (GS, V, 482) In diesem Sinne einer buchstäblichen, die materielle Kultur integrierenden Deutung war es auch zu verstehen, wenn Benjamin nicht nur in den *Passagen*, sondern auch noch im Baudelaire-Fragment versuchte, den Versbau Baudelaires auf die Straßen und den Stadtplan von Paris zurückzufalten: »Sein Versbau ist dem Plan einer großen Stadt vergleichbar, in der man sich unauffällig bewegen kann, gedeckt durch Häuserblocks, Toreinfahrten oder Höfe. Auf diesem Plan sind den Worten, wie Verschworenen vor dem Ausbruch einer Revolte, ihre Plätze genau bezeichnet.« (BB, 97) Kurz, ebenso wie Baudelaire mit der Dichtung würde Benjamin mit der Geschichtsphilosophie verfahren: Ebenso wie eine moderne Dichtung auf dem Fundament von Häuserblocks und Wandelgängen entstehen konnte, konnte eine Geschichtsphilosophie auf dem Grundriß einer Passage entwickelt werden. Wie eine literarische Form aussehen könnte, die sich der Struktur einer Straße anschmiegt, hatte Benjamin zudem bereits in seiner *Einbahnstraße* von 1928 demonstriert.

Nachdem Benjamin Baudelaire in die zwielichte Verschränkung von Innen und Außen namens Passage gebracht hatte, beförderte er ihn beim Lesen von *La rue assourdissante* vollends auf die Straße. Jeder literaturimmanenten Lek-

türe des Gedichts wurde von Benjamins Lektüre mit der Bemerkung ein Fußtritt versetzt, daß es sich bei dem Fahrbahnbelag, der dem Eindruck des Dichters in aller Buchstäblichkeit *zugrunde gelegen* habe, um Kopfsteinpflaster gehandelt haben müsse (GS, V, 471). Hier äußerte sich die Baudelaire zugeschriebene Tendenz zur »Scheinlosigkeit« (GS, V, 421) in der Interpretation Benjamins selbst: Der Schein der Prostituierten, von Baudelaire ohnehin gründlich destruiert, wurde von seinem deutschen Leser weiter in einem Deutungsverfahren zersetzt, das deren Reize nicht auf ihren eigenen, sondern auf den Körper einer Masse bezog (GS, V, 427).

Die Masse war jedoch nicht das einzige Bild eines Ereignisses, das nach Benjamin die Dichtung Baudelaire's modellierte. Systematisch wurden »Modelle« (BB, 61) von Ereignissen gesichtet, die wie die Revolte die Plätze der Wörter »genau bezeichnen«: Die Straße, die Feuersbrunst, der Unfall, die von Benjamin erwähnt wurden (BB, 61), versammelten Menschen zu Gruppierungen, deren Neuheit sich nachdrücklicher in das Gedächtnis der Dichtung einschrieb, als ihre Geschichte es ahnen ließ. Den Medien schließlich, die Menschen zu neuen Gruppen und Mächten zusammenfaßten und zerteilten, ließ Benjamin via Baudelaire eine ungeahnte Bedeutung zukommen, wenn er ihn behaupten ließ, daß nicht nur Napoleon III., sondern jeder »Erstbeste« (*premier venu*) sich hätte des französischen Volkes bemächtigen können, wäre er nur im Besitz von Telegraphenstation und Nationaldruckerei gewesen (GS, V, 397).

*Der blutige Zerstörungsapparat.* – Benjamins Geschichten von Telegraphenstationen und Nationaldruckereien, von Wandelgängen und Toreinfahrten besagen nichts anderes als: Die *fleurs du mal* waren eine Maschine und keine Dichtung. Vielleicht waren sie eine Architektur. Jedenfalls konnte Literatur ebenso auf äußere Faktoren wie Architekturen oder Grundrisse aufsetzen wie ein Stadtplan. Baudelaire nahm in dieser Bewegung einer Exteriorisierung der Dichtung eine Schlüsselposition ein, die ihn für seinen deutschen Leser interessant machte: Durch ihre Einebnung der Grenze zwischen Innen und Außen, durch ihre Exorzierung jeder Subjektivität wurde diese Dichtung ebenso neutral und anonym, ebenso kontingent und maschinell wie die oder das Moderne selbst. Nicht länger handelte ihre erste Dichtung von Innerlichkeiten, von nun an war die Literatur an ein Außen anschließbar, für das sich keine philologischen oder hermeneutischen Verfahren mehr empfohlen – sondern archäologische. Die Entdeckung, die Benjamin an Baudelaire machte, war dieselbe wie diejenige, die Foucault vierzig Jahre später an Roussel machen würde – was beide nicht zufällig auf ganz ähnliche Verfahren brachte: Die moderne Dichtung besteht nicht nur aus Wörtern mit Bedeutungen, sondern mindestens ebenso aus Verfahren mit Funktionen. Weil Literatur nicht uneinsehbaren Genies, sondern Faktoren von der Einsehbarkeit von Schaltplänen und Stadtplänen entsprang,

konnte Benjamin die »Funktionen« (BB, 38)<sup>36</sup> untersuchen, denen ein Gegenstand (wie zum Beispiel die Masse in der *detective novel*) gehorchte. Alle Analysen Benjamins kreisten 1938 um diesen Befund, daß nicht mehr die Bedeutung oder die Überlieferung die zentrale Kategorie der Literatur war, sondern »le transitoire, le fugitif, le contingent« (GS, V, 312).

Mit anderen Worten: Die Moderne mußte, um sich in die *Künstlichen Paradiese* Baudelaires ebenso verwandeln zu können wie in die Höllen des Faschismus, flüchtig und contingent genug sein, um andererseits genügend antike »Ewigkeit und Stetigkeit« (GS, V, 312) aus der Vergangenheit importieren zu können, um den Bluff nicht auffliegen zu lassen. Nicht nur in Baudelaires *Guys*, dem die janusköpfige Charakterisierung der Moderne als Doppel von Kontingenz und Ewigkeit entstammte, erblickte Benjamin das Modell dieser brutalen Konfrontation von Gegensätzen ohne jede Synthese. Der »appareil sanglant de la destruction« (GS, V, 330), nach dem Benjamin im gesamten Werk Baudelaires fahndete, fand sich eben dort: im gesamten Werk. Dieses Werk war keine wohlgemeinte aufgeklärte Schöpfung mehr, sondern eine einzige Zerstörungsmaschine. Weil die Dichtung der Moderne nicht mehr von großen Gefühlen handelte, sondern weil große Gefühle von schlichten Verfahren und Operationen gebastelt und damit unterlaufen wurden, machte sich Benjamin auf die Suche nach diesen Operationen. Und weil diese Dichtung jede Innerlichkeit ausgetrieben hatte, waren diese Operationen nicht im Bücherschrank zu finden – sondern auf dem Schlachtfeld: »Baudelaire wollte für seine Gedichte Platz schaffen und mußte zu diesem Zweck andere verdrängen. I. . J Kurz, seine Gedichte enthielten besondere Vorkehrungen zur Verdrängung der mit ihnen konkurrierenden.« (GS, V, 420) Und einige Seiten später wartete Benjamin bereits mit einem Begriff für den poetischen Maschinenpark auf: »Die fleurs du mal lassen sich als ein Arsenal betrachten. Baudelaire schrieb gewisse seiner Gedichte um andere, vor ihm gedichtete zu zerstören.« (GS, V, 423)

Vor den zahllosen Studien über den Zusammenhang von poetischer und soldatischer *Avant-Garde*<sup>37</sup> wurde Baudelaire von seinem deutschen Leser nicht in der Bibliothek, sondern auf dem Schlachtfeld der Literatur entziffert. Das von Benjamin gesteckte Ziel der Literatur hieß in diesem Moment nicht mehr Sinnproduktion, sondern Zerstörung; der Dichter ließ nicht seiner Sensibilität freien Lauf, sondern seiner Invasionslust: »Sie [die Modernen] ist bei ihm nicht allein, nicht zuvorderst der Gegenstand seiner Sensibilität; sie ist der Gegenstand einer Eroberung.« (GS, V, 423) Im Klartext: Bei Baudelaire wurde die Dichtung ebenso zerstörerisch und maschinell wie die Moderne, die sie nicht mehr beschrieb, sondern betrieb. Und der sie hier betrieb, sah ihre Zerstörungswut plötzlich überall am Werk – weswegen Benjamins *Baudelaire* durchaus buchstäblich als das »Wettrennen mit dem Krieg«<sup>38</sup> zu verstehen war, das er in einem Brief an Adorno erwähnte. Schließlich las hier nicht nur ein destruktiver

Charakter, hier drückte sich eine Epoche auf den am meisten an ihr Leidenden durch.

Die Folge aus Benjamins Einsicht in die Exteriorität der Dichtkunst war eine archäologische Analyse der Dichtung als Verfahren, die ihre Bedeutungen eher von ihren Einsatzorten bezog als von dichtenden Subjekten (*BB*, 99) und die eher entlang historischer Markierungen operierte als entlang ästhetischer Urteile (*BB*, 97). Was hier am Werk war, war eine Deutungsmaschine, die man nicht nur bei Benjamins *Baudelaire*, sondern ebenso bei Foucaults *Roussel* auf Hochturen sehen konnte.<sup>39</sup> Weil die Literatur der Moderne nicht mehr ihre eigenen Umrisse aufs Papier ausschrieb, sondern sich in jene bereits existierende äußerliche Schablone einschrieb, zu der Baudelaire seine Dichtung machen wollte (*BB*, 147), ließen sich ihre Formen weniger in Verbindungen innerhalb der Geschichte der Literatur beschreiben als in Schablonen und Strategemen, die sie mit dem Außen der Literatur verbanden.

In der Tat hatte Benjamin nicht vor, in den Überlieferungszusammenhang abzutauchen (wovon er unter anderem auch in dem erwähnten methodischen Vorsatz des Potsdamer *Baudelaire*-Aufsatzes abriet<sup>40</sup>). Benjamins historischer Materialist (oder kritischer Theoretiker) suchte im Strom der Überlieferung weder Wolkenspiegelungen, noch wollte er zur Quelle zurückkehren. Statt dessen fragte er nach den natürlichen und technischen Bedingungen des Flußbettes, nach Gefällen und Mühlen. Anstatt also Quellen zu bemühen, versuchte Benjamin deren kulturtechnische Bedingungen zu analysieren; anstatt monographisch der Überlieferung zu folgen, wollte er das gesamte Flußbett ausgraben – ein durchaus umwälzendes Unternehmen. Über zehn Jahre vor Heideggers Technikaufsatz war Benjamin dabei, den Flußlauf der ästhetischen Moderne bereits in die Wasserkraftwerke im Rhein umzuleiten, mit denen Heidegger nicht nur die Technikphilosophie wenige Jahre später auf eine neue Grundlage stellen würde.<sup>41</sup>

Wenn die Moderne keine Epoche war, sondern ein Maschinenpark an poetischen und politischen Zerstörungsapparaten, und wenn die Ästhetik keine idealistische Disziplin mehr war, sondern ein gewaltiges Transferunternehmen, dann ließ sich diese Moderne mitsamt ihrer Ästhetik auf keinen Begriff mehr bringen, wie es Hegel vorgeschwebt hatte – der vom Blut der Befreiungskriege bekanntlich verschont genug geblieben war, um immerhin die blutrünstige *Jenenser Realphilosophie* schreiben zu können: was Benjamin, von dem man dies nicht mehr sagen kann, denn auch nicht mehr gelang. Doch während Benjamin mit dem »zerstörenden, purifikatorischen Charakter« (*GS*, V, 399) Baudelaire seine Abgesänge auf die Dichtkunst sang, las ein weniger in Mitleidenschaft gezogener Leser Hegels die Literatur bereits als jenen »holocauste de mots«, als jenen überaus ästhetischen Allbrand an Wörtern, als den Bataille nach Benjamin und vor Derrida die Poesie beschrieb.<sup>42</sup>

Anmerkungen

- 1 Vgl. dazu Erdmut Wizisla: *Verzettelte Schreiberei. Walter Benjamins Archiv*, in: *Sinn und Form*, 2/2006.
- 2 Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1977, Bd. II, S. 1509. Im folgenden im Text durch die Sigle GS mit Band- und Seitenangabe nachgewiesen.
- 3 Vgl. die mittlerweile ein Vierteljahrhundert alte Debatte: Rosemarie Heise: *Vorbermerkungen zu einem Vergleich der Baudelaire-Fassungen*, in: *alternative*, 10(1967); dies.: *Nachbemerkungen zu einer Polemik oder Widerlegbare Behauptungen der Frankfurter Benjamin-Herausgeber*, in: *alternative*, 11(1968); dies.: *Vorwort*, in: Walter Benjamin: *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, Berlin-Weimar 1971; Rolf Tiedemann: *Zur ›Beschlagnahme‹ Walter Benjamins oder Wie man mit der Philologie Schlitten fährt*, in: *Das Argument*, 10(1968); ders.: *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, Frankfurt/Main 1973; ders.: *Nachwort*, in: Walter Benjamin: *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Frankfurt/Main 1974; ders.: *Einleitung des Herausgebers*, in: Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*, Frankfurt/Main 1983; Giorgio Agamben: *Un importante ritrovamento di manoscritti di Walter Benjamin*, in: *Aut Aut*, 189/190 (1982); Michel Espagne, Michael Werner: *Vom Passagen-Projekt zum ›Baudelaire‹. Neue Handschriften zum Spätwerk Walter Benjamins*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 58(1984), S. 593–657; dies.: *Les manuscrits parisiens de Walter Benjamin et le Passagen-Werk*, in: Heinz Wismann (Hg.): *Walter Benjamin et Paris*, Paris 1986; dies.: *Bauplan und bewegliche Struktur im ›Baudelaire‹. Zu einigen Kategorien in Benjamins Passagen-Modell*, in: *Recherches Germaniques* 17(1987), S. 93–120; dies.: *Ce que taisent les manuscrits: les fiches de Walter Benjamin et le mythe des ›Passages‹*, in: *Penser, classer, écrire. De Pascal à Pérec*, hg. von Béatrice Didier und Jacques Neefs, Vincennes 1990.
- 4 Die 1971 von Rosemarie Heise herausgegebene Version von *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* (Berlin-Weimar 1971) enthielt eine andere Einteilung der mit Überschriften versehenen Kapitel. Zusätzlich enthielt sie ein methodisches Vorwort, das der 1974 von Rolf Tiedemann herausgegebenen Frankfurter Ausgabe fehlte.
- 5 Walter Benjamin: *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1974. Vgl. dazu die nachträglichen Anmerkungen der Herausgeber in: GS, VII, 735 ff.
- 6 Die Herausgeber sprechen vom Baudelaire-Projekt als der »am besten und ausführlichsten dokumentierbaren Arbeit Benjamins«, vgl. GS, VII, 735. Vgl. auch Susan Buck-Morss: *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Projekt*, Frankfurt/Main 1993, S. 71. Rosemarie Heise (Anm. 4, S. 9) erwähnt eine Stelle Benjamins, an der dieser Baudelaire als einen »perspektivisch gegliederten Durchblick in die Tiefe des neunzehnten Jahrhunderts« bezeichnet.
- 7 Sigrid Weigel: *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*, München 2004.
- 8 Buck-Morss: *Dialektik des Sehens*, S. 251.
- 9 Hier wird mit Espagne/Werner: *Vom Passagen-Projekt zum ›Baudelaire‹*, sowie mit Buck-Morss: *Dialektik des Sehens*, S. 252, angenommen, daß Benjamin prinzipiell mit allen Konvoluten hätte verfahren können wie mit dem ausgekoppelten *Baudelaire*: »Die Entwicklung, die das Baudelaire-Kapitel der *Passagen* durchzumachen im Be-

- griff ist, würde ich in fernerer Zeit noch zwei anderen Kapiteln der *Passagen* vorbehalten sehen: dem über Grandville und dem über Haussmann.« *GS*, V, 1168.
- 10 Benjamin: *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1974, S. 114. – Im folgenden im Text durch die Sigle *BB* nachgewiesen (= Benjamins Baudelaire).
- 11 Friedrich Kittler: *Short Cuts*, Frankfurt/Main 2002, S. 48. Vgl. dazu Friedrich Kittler: *Eine Stadt ist ein Medium*, in: *Mythos Metropole*, hg. von Gotthard Fuchs, Bernhard Moltmann, Walter Prigge, Frankfurt/Main 1995.
- 12 Vgl. dazu *GS*, V, 1262–1277; VII, 735 ff. Diskutiert und auszugsweise publiziert von Willi Bolle: *Geschichte*, in: Michael Opitz, Erdmut Wizisla (Hg.): *Benjamins Begriffe*, Frankfurt/Main 2000, S. 428 ff.; sowie Wizisla: *Verzettelte Schreibung*, S. 267.
- 13 *GS*, VII, 743 ff. Zur vergeblichen Entzifferung der Schematisierungen durch die Herausgeber vgl. *GS*, V, 1263; VII, 736 ff. Buck-Morss: *Dialektik des Sehens*, S. 255 ff., interpretierte die Koordinatenschemata weniger mit Hilfe des Begriffs der Maschine als mit dem der »Dialektik im Stillstand«. Hilfreicher als ihre dialektischen Schemata zur Strukturierung des *Passagen-Werks* war jedoch ihr Hinweis auf die Information Scholems, nach dem das Verzeichnen von Gedanken in Koordinatensystemen für Benjamin seit seiner Jugend vertraut gewesen sei. Gershom Scholem: *Walter Benjamin - die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt/Main 1975, S. 245 f.
- 14 »Die Koordinatenschemata haben im optimalen Fall 11 Begriffe: 4 für die Endpunkte der Achsen, vier für die Felder, zwei für die Achsen, einer für den Schnittpunkt. I. . J Die Mitte des Achsenkreuzes für die Schematismen des ersten Teils wird der Tod oder die Leiche bilden. An der entsprechenden Stelle wird im dritten Teile die Ware als die gesellschaftliche Realität stehen, die der Herrschaft des Todesprinzips in dieser Dichtung zugrunde liegt.« *GS*, VII, 764; vgl. auch *GS*, V, 93. Eine der frühesten Varianten dieser Koordinatenschemata ist in *GS*, I, 1177 publiziert; darüber hinaus stellen die Herausgeber Überlegungen an, ob die »zumindest äußerlich ähnlichen Schemata, deren Benjamin sich um 1930 bei der Vorbereitung des Essays über Karl Kraus bediente (*GS*, II, 1090), bereits Vorformen der *Koordinatenschemata* zum *Baudelaire* darstellten I. . J.« *GS*, VII, 764.
- 15 Das Interesse für die verkehrstechnischen Vektoren der Hauptstadt hatte sich bereits in den Manuskripten zum *Exposé* von 1935 niedergeschlagen. Dort finden sich auf Blatt Nr. 3 folgende durchgestrichene Eintragungen: »Teleologie von Paris: Eifelturnm und Autostraßen«; »Das System der Pariser Straßen: ein Adernetz der Imagination.« (*GS*, V, 1208) Wenig später brachte Benjamin die »informativischen Meriten der Malerei« (*GS*, V, 1217) mit »dem zunehmenden Umfang des Verkehrswezens« in Verbindung. Vgl. gegen diese verkehrstechnischen Vektoren des Realen Samuel Webers weiche Lektüre des Begriffes Verkehr: Samuel Weber: *Der posthume Zwischenfall. Eine Live-Sendung*, in: Georg Christoph Tholen, Michael O. Scholl (Hg.): *Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*, Würzburg 1990, S. 187.
- 16 Vgl. zu den ersten Passagen des Palais-Royal Johann Friedrich Geist: *Passagen - ein Bautyp des 19. Jahrhunderts*, München 1969, S. 63; Heinz Brüggemann: *Passagen*, in: Opitz/Wizisla: *Benjamins Begriffe*, S. 611.
- 17 »Vous traversez une grande ville vieillie dans la civilisation, une de celles qui contiennent les archives les plus importantes de la vie universelle I. . J.« Charles Baudelaire, zitiert von Benjamin in: *GS*, V, 368.
- 18 »Ein Kriterium dafür, ob eine Stadt modern ist: die Abwesenheit von Denkmälern.« *GS*, V, 487.

- 19 In *Der Gebrauch der Lüste* – also in demselben Buch, in dem sich Foucaults einzige Fußnote zu Benjamin findet – wird dieses Wort von Platon zitiert. Michel Foucault: *Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit 2*, Frankfurt/Main 1986, S. 96.
- 20 Vorgeschlagen von Thomas Macho, verbreitet von Peter Sloterdijk: *Nobjekte und Unbeziehungen. Zur Revision der psychoanalytischen Phasenlehre*, in: *Sphären I. Blasen*, Frankfurt/Main 1998, S. 297–305 und 475 f.
- 21 Dieses Phänomen wurde bei Benjamin ausgerechnet auf die Malerei übertragen, wo er ein ähnliches »Prinzip der Kolportage-Illustration« (GS, V, 528) am Werk sah: und zwar in Gestalt derjenigen dokumentarischen Wirklichkeitsverweise, die der »großen Malerei« oft beigegeben waren.
- 22 Benjamin drang durchaus zu den disziplinierenden Aspekten des inneren Außenraums namens Passage vor, indem er dreißig Jahre vor Foucault Verbindungen zwischen Architekturen und Machtmechanismen herstellte (GS, V, 267).
- 23 Vgl. Georges Bataille: *Nietzsche und der Wille zur Chance*, München 2005. Vgl. dazu meine Besprechung in: *Nietzscheforschung*, 13(2006), hg. von Volker Gerhardt und Renate Reschke.
- 24 Bereits in den *Pariser Passagen* von 1927 hatte Benjamin »den Menschen« mit einem »Schaltbrett« verglichen, »an dem tausende von Birnen sind; bald erlöschen die einen, bald wieder die andern und entzünden sich neu.« GS, V, 1023. Und Bolle: *Geschichte*, S. 439, sah in Benjamins Siglensystem zum *Baudelaire* einen »aus Hieroglyphen gebildeten Schaltkreis«.
- 25 »Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts.« GS, V, 441.
- 26 Gullen Murphy, William Rathje: *Müll. Eine archäologische Reise durch die Welt des Abfalls*, München 1994.
- 27 Vgl. zur Beziehung zwischen Abfall und Literatur Dietmar Schmidt: *Abfall und Vorgeschichte. Entdeckungen der Prähistorie im 19. Jahrhundert*, in: Knut Ebeling, Stefan Altekamp (Hg.): *Die Aktualität des Archäologischen - in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Frankfurt/Main 2004.
- 28 *Documents 1929-1930*, Reprint 1991, hg. von Denis Hollier. Übersetzung: *Kritisches Wörterbuch*, Beiträge unter anderem von Georges Bataille, Carl Einstein, Marcel Griaule, Michel Leiris, Berlin 2005.
- 29 Vgl. den von Weigel angestregten Vergleich zweier »Denker im Archiv«. Sigrid Weigel: *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, Frankfurt/Main 1997, S. 193 ff. Aus heutiger Perspektive hat es eher den Anschein, als hätten beide ihre Archivbegriffe noch innerhalb der Bibliothek formuliert. Zur Differenzierung zwischen Bibliothek und Archiv vgl. Wolfgang Ernst: *Das Rumoren der Archive*, Berlin 2002, S. 15. Vgl. neuerdings auch Petra Gehring: *Foucault - Die Philosophie im Archiv*, Frankfurt/Main-New York 2004.
- 30 An einer anderen Stelle dachte Benjamin Baudelaire zwar innerhalb von Machtmechanismen, diese aber als die herrschaftsgebundene Aktion, auf die die einzelnen Subjekte nur noch mit ihrer Reaktion – zum Beispiel eines Wohnortwechsels (BB, 45 ff.) – antworten würden.
- 31 Zu Benjamins Archäologie der Moderne vgl. Christian Emden: *Walter Benjamins Archäologie der Moderne. Kulturwissenschaft um 1930*, München 2006; Knut Ebeling: *Pompeji revisited. 1924. Besichtigungen von Walter Benjamins Archäologie der Moderne*, in: Ebeling/Altekamp: *Die Aktualität des Archäologischen*.
- 32 In der Potsdamer Fassung des Einleitungsfragments zu *Das Paris des Second Em-*

- pire findet sich folgende Polemik gegen jeden hermeneutischen Umgang mit Baudelaire: »Die Quellen fließen im Fall eines Baudelaire nach Herzenslust, und wo sie sich zum Strome der Überlieferung vereinigen, tun sich tracierte Böschungen auf, zwischen denen er, soweit das Auge reicht, dahinströmt. Der historische Materialismus [Theorie/ kritische Theorie] verliert sich an dieses Schauspiel nicht. Er sucht nicht das Bild der Wolken in diesem Strom.« Benjamin, s. Anm. 4, S. 25; *GS*, I, 1160; Lesarten *GS*, I, 1163.
- 33 »Wie Benjamin es mit seinem Textmaterial hält, ist oft gezeigt worden: unhermeneutischer könnte er mit ihm gar nicht verfahren, schlimmer könnte es gar nicht aus seinem Zusammenhang, seiner Herkunft und seiner Wirkung gerissen werden.« Raimar Stefan Zons: *Annäherungen an die Passagen*, in: Norbert Bolz, Bernd Witte (Hg.): *Passagen: Walter Benjamins Urgeschichte des XIX. Jahrhunderts*, München 1984, S. 67.
- 34 Vgl. Norbert Bolz: *Bedingungen der Möglichkeit historischer Erfahrung*, in: Bolz/Witte: *Passagen*, S. 142.
- 35 Zur Medienarchäologie vgl. Wolfgang Ernst: *Medium Foucault. Weimarer Vorlesungen über Archive, Archäologie, Monumente und Medien*, Weimar 2000; ders.: *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*, Berlin 2002; ders.: *Im Namen von Geschichte: Sammeln - Speichern - Erzählen. Infrastrukturelle Konfigurationen des deutschen Gedächtnisses*, München 2003; sowie Knut Ebeling: *Das technische Apriori*, in: *Archiv für Mediengeschichte*, 6(2006).
- 36 Bereits in den Manuskripten zum *Exposé* von 1935 hatte Benjamin von einer »Umfunktionsierung der Dichtung« (*GS*, V, 1218) gesprochen.
- 37 Vgl. stellvertretend Karlheinz Barek: *Avantgarde*, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. I, Stuttgart 200.
- 38 Walter Benjamin: *Briefe*, hg. von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno, Frankfurt/Main 1966, S. 77.
- 39 Michel Foucault: *Raymond Roussel*, Frankfurt/Main 1989.
- 40 »Er [der historische Materialist] verliert sich an dieses Schauspiel [des Stromes der Überlieferung] nicht. Er sucht nicht das Bild der Wolken in diesem Strom. Aber noch weniger kehrt er sich von ihm ab, um »an der Quelle« zu trinken, der »Sache selbst«, hinter dem Rücken der Menschen nachzugehen. Wessen Mühlen treibt dieser Strom? wer verwendet sein Gefälle? wer dämmte ihn ein? – so fragt der historische Materialismus [die kritische Theorie] und verändert das Bild der Landschaft, indem er die Kräfte beim Namen nennt, die in ihr am Werke gewesen sind.« Benjamin, s. Anm. 4, S. 25; *GS*, I, 1161; Lesarten *GS*, I, 1164.
- 41 Zu Heidegger und Benjamin vgl. Andrew Benjamin: *Time and Task. Benjamin and Heidegger showing the Present*, in: *Present Hope. Philosophy, Architecture, Judaism*, New York 1997; Willem van Reijen: *Der Schwarzwald und Paris. Heidegger und Benjamin*, München 1998; Stefan Knoche: *Benjamin - Heidegger. Über Gewalt. Die Politisierung der Kunst*, Wien 2000.
- 42 Batailles Wort vom »holocauste de mots« findet sich in: Georges Bataille: *Œuvres Complètes*, Bd. V, Paris 1973, S. 158. Eine weitere Definition der »Poesie: holocauste du langage retrouvant tous les éléments non vides nu néant dans le creuset de la fête avant leur ségrégation« findet sich in: Ebd., Bd. VI, Paris 1973, S. 455. Vgl. zu diesen Allbränden Jacques Derrida: *Asche und Feuer*, Berlin 1988.