

Daniel Weidner · Sigrid Weigel (Hrsg.)
Benjamin-Studien 1

Daniel Weidner · Sigrid Weigel (Hrsg.)

Benjamin-Studien 1

Wilhelm Fink

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

© 2008 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Layout: Marietta Damm, Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München

Printed in Germany

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-4637-4

Gegen die Erfahrung abgedichtet: Benjamin nach der Melancholie

Bei Walter Benjamin steht die Moderne im Zeichen des Verlusts. Denn er fasst Moderne nicht als Erfüllung vorgeformter Geschichte, sondern in den Spuren ihres Verschwindens. Zum Schauplatz dieser negativen Gründungsfigur wird für Benjamin der Begriff der Erfahrung. Modern ist, wer um die Erfahrung gebracht worden ist. Und so schildert Benjamin den Dichter, der von einer Ecke aus, das Glücksspiel beobachtet, als einen um seine Erfahrung gebrachten: »Der Dichter nimmt nicht am Spiele teil. Er steht in seiner Ecke; nicht glücklicher als sie, die Spielenden. Er ist auch ein um seine Erfahrung betrogener Mann, ein Moderner.« (GS I, 636) Das Erkennen der Moderne im Zeichen des Verlusts und Betrogenseins entsteht durch eine Rückschau. Im zurückgewendeten Blick erscheint Moderne in der Differenz von Vergangenen und Gegenwärtigem, von vormaliger Fülle und Mangel im Jetzt. Bei aller »Schönheit« (GS II, 442), die Benjamin dabei dem Entschwinden abgewinnt, ist die vollzogene Figur melancholische Trope.

Aus der melancholischen Differenz heraus scheint die Kontinuität der *translatio* abgebrochen. Auf diesen Bruch richtet Benjamin immer wieder seinen Blick, ob er nun über die veränderten Rezeptionsbedingungen von Kunst im »Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit« spricht oder über den Unterschied von Roman und Erzählung. Während die Erzählung bei Benjamin für das Einst einsteht, in dem Erfahrung noch tradierbar war, bedeutet die Moderne des Romans demgegenüber einen irreversiblen Verlust des Austauschs von Erfahrungen: »Es ist, als wenn ein Vermögen, das uns unveräußerlich schien, das Gesichtste unter dem Sicherem, von uns genommen würde. Nämlich das Vermögen Erfahrungen auszutauschen.« (GS II, 439)¹ Was uns »genommen wurde«, scheint auf immer verloren und daher ist, was uns offenbar ausweglos bleibt: Die Melancholie.

Jedoch bietet Benjamin selbst eine Perspektive an, wie mit dieser Figur der Moderne umzugehen ist und somit einen Ausweg aus der Melancholie heraus. Dieser Ausweg zeigt sich im Begriff der Übung an. Denn Übung bei Benjamin – und das möchte ich zei-

¹ Vgl. Giorgio Agamben: *Kindheit und Geschichte. Zerstörung der Erfahrung und Ursprung der Geschichte*. Übersetzt aus dem Italienischen von Davide Giuriato, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 2004, S. 61ff.

gen – ist doppelt markiert: Sie steht zum einen für jenes Einst an Erfahrung, das mit der Moderne verschwunden ist. Zum anderen ist sie das, was die Moderne weiterbringt. Sie trainiert den Körper, schult die Sinne. Kurz: Sie übt im Umgang mit der Technik und damit im Umgang mit der Moderne. Allerdings – und das ist die Crux an der ganzen Sache –, ist sie dabei stets in Gefahr: Umzuschlagen nämlich in Dressur, um damit den Menschen der Technik zu unterwerfen. Dass Benjamin diesen feinen Unterschied gesehen hat, darin besteht seine Aktualität. Sie steht dabei ganz im Licht der Antike. Denn mit dem Begriff der Übung und seinem unterschiedlichen, doppelten Gebrauch aktualisiert er ein geläufiges Verfahren der Antike. Entgegen seiner eigenen Insistenz auf Verlustfiguren wie den »Abschied für ewig« (GS I, 623) oder der »Liebe [...] auf den letzten Blick« (ebd.), führt seine Verwendung der Übung vor, dass die Moderne selbst in ihren melancholischen Zügen und der Verlustmarkierung der Erfahrung, sich ühend mit ihren eigenen Bedingungen auseinandersetzt und auf diese Weise die abgebrochene Erfahrung gänzlich unmelancholisch wieder ins Spiel bringt.

I. Sehnsucht nach Erneuerung

Die Differenz, die Benjamin zwischen dem Vergangenen und dem Neuen sieht, spielt sich zwischen den Begriffen »Abdichtung«, »Einsenken« und »Eingedenken« ab: Auf der einen Seite kann sich Erfahrung dem Subjekt oder dem Gegenstand einsenken, auf der anderen sind beide gegen die Erfahrung abgedichtet. Die exemplarischen Medien dieser unterschiedlichen Erfahrungen bestehen vor allem in der Erzählung und der Presse, die Benjamin in seinem Essay »Über einige Motive bei Baudelaire« gegeneinander ausspielt und damit einen entscheidenden Medienumbruch zwischen reproduzierbaren und nicht reproduzierbaren Techniken markiert: Während sich die Erzählung auf die Erfahrung einlässt, indem sich ihr diese einsenkt, dichtet sich die Presse gegen die Erfahrung ab, indem sie dieser zur Legitimation ihrer Nachprüfbarkeit nicht mehr bedarf. Sie verzichtet darauf, auf tradiertes Wissen zurück zu greifen. Die Presse hat damit die »zunehmende Verkümmern der Erfahrung« zur Folge:

Hätte die Presse es drauf abgesehen, daß der Leser sich ihre Informationen als einen Teil seiner Erfahrung zu eigen macht, so würde sie ihren Zweck nicht erreichen. Aber ihre Absicht ist die umgekehrte und wird erreicht. Sie besteht darin, die Ereignisse gegen den Bereich abzudichten, in dem sie die Erfahrung des Lesers betreffen könnten. (GS I, 610)

Die Erzählung hingegen ermöglicht eine Erfahrung, die an Tradition gebunden ist: Sie ist als mündliche tradier- und überlieferbar. Damit zielt sie darauf, sich dem Leben »einzusenken« und wie einst der Töpfer mit seinen Händen Spuren zu hinterlassen: »So haftet an ihr die Spur des Erzählenden wie die Spur der Töpferhand an der Tonschale.« (GS I, 611) Symptom dieses Medienumbruchs ist auch die Dichtung Baudelaires. Ähnlich wie die Erzählung – und das macht sie für Benjamin vergleichbar – hat sie in einigen der Gedichte der *Fleurs du mal* die Möglichkeit der Erfahrung bewahrt. Im Sonett »Correspondances« spürt Benjamin die Erfahrung auf: »Was Baudelaire mit den correspondances im Sinn hatte, kann als eine Erfahrung bezeichnet werden, die sich krisensicher zu etablieren sucht. Möglich ist sie nur im Bereich des Kultischen.« (GS I, 638) Als »Data des Eingedenkens« (GS I, 639) schreibt sich hier die Erfahrung gegen ihren Verlust fort.² Bekanntermaßen ist es sonst allerdings in der Dichtung Baudelaires um sie schlecht bestellt. Im geruchlosen Frühling des Verses »Le Printemps adorable a perdu son odeur« aus den *Fleurs du mal* drückt sich das »Insichzusammengesunkenheit der Erfahrung« (GS I, 641) aus. Baudelaires Dichtung wird – in der Spannung von »Data des Eingedenkens« und moderner Erfahrungslosigkeit – zum Ort des Umbruchs und darin zum Signum der Modernität.

In seinem zwischen 1928 bis 1935 verfassten Erzähleraufsatz hatte Benjamin bereits diesen Umbruch am Verhältnis von Roman und Erzählung sichtbar gemacht. Auch hier ist der Ausgangspunkt seiner Analyse die Beobachtung des »Kursverfalls« der Erfahrung, deren »Fall« sich als von noch nicht abschätzbarer Tiefe herausstellt: »Die Erfahrung ist im Kurse gefallen. Und es sieht aus, als fiele sie weiter ins Bodenlose.« (GS II, 439) Dem erfahrungsreichen Erzähler stellt Benjamin hier den erfahrungslosen Romancier entgegen, der sich von der Erfahrung gänzlich abgeschieden hat. Während die Erzählung aus der tradierten Erfahrung heraus schöpfe und auf diese Weise dem Ratsuchenden Wissen von der Geschichte und ihren Überlieferungen vermittele – »Erfahrung, die von Mund zu Mund geht, ist die Quelle, aus der alle Erzähler geschöpft haben« (GS II, 440) –, stelle der Roman die Inkommensurabilität des Lebens aus. Der durch und durch »handwerkliche[n] Form der Mitteilung« (GS II, 447) steht mit dem modernen Roman die Abnahme der Mittelbarkeit der Erfahrung entgegen. Was nicht mehr weiter gegeben werden kann, ist der Rat, der »in den Stoff gelebten Lebens eingewebt« (GS II, 442) ist. Auch hier ist es außer dem Mund die Hand, die nun nicht mehr ihre Spuren in den Tonschalen der Erzählungen hinterlässt.³ Dieser Spurenlosigkeit und jeder Prognostik des Falls zum Trotz

² Vgl. Hans-Robert Jaufß: »Spur und Aura. Bemerkungen zu Walter Benjamins ›Passagen-Werk‹«, in: ders.: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1989, S. 189–215.

³ Vgl. »Die Hand kann diesen Griff noch träumen, aber nie mehr erwachen, um ihn wirklich zu vollziehen.«

betont Benjamin, dass es sich hierbei dennoch um keine »Verfallserscheinung« (GS V, 571) handelt. Vielmehr bemerkt er sogar die »neue Schönheit«, die der Moment des »Entschwindens« hervorkehren würde (GS II, 442). Was allerdings nach der Überwindung des Verlusts aussieht, ist die Rückseite der Melancholie, die den Verlust der Erfahrung in eine ästhetische Form sublimiert. Auch das markiert einmal mehr in Hinblick auf die Moderne den Bruch. Wie für Baudelaire rückt also auch hier erneut der Umschlag in den analytischen Blick. Die entsprechende Benjaminsche Figur dafür ist das dialektische Bild, in dem das Gewesene »mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt« (GS V, 578). Durch eine solche als Zeitkern gefasste Geschichtlichkeit, die Benjamin mit Anspielung auf Baudelaires Sonett »A une passante« und in der darin unübertroffenen Modernität als Zusammentreffen von Flüchtigem und Ewigem als »Rüsch am Kleid« (GS V, 578) beschreibt, sollen die komplementären Konzepte von Fortschritt und Verfallszeit überwunden werden.⁴

Diagonal zu diesem Umschlagsmoment der Erfahrung in die Erfahrungslosigkeit, der in der Spannung von Gegenwart und Vergangenen steht und auf diese Weise die Figur des Verlusts konstituiert, findet sich bei Benjamin eine Sehnsucht nach purer Erfahrungslosigkeit. Sie bekundet sich in einer Art Schöpfungsfigur, die alles Vergangene hinter sich lässt, um in der Reinheit des Unberührten einen neuen Anfang zu gründen und damit zu einem neuen Erfahrungsbegriff vorzustoßen. So durchkreuzt in Benjamins Schriften die Verlustbeschreibung der affirmative Wunsch eines Neuanfangs, der ohne Erfahrung auskommt. Dies kündigt sich schon in Benjamins frühem Text »Erfahrung« von 1913 an, den er selbst später als Vorstoß in das »Zentrum der Sache«⁵ erkennt. Hier führt der Erfahrungsreichtum des Erwachsenen gerade nicht in die Erfülltheit, sondern in die graue und übermächtige Sinn- und Trostlosigkeit »der Summe der Erfahrungen« eines Lebens.⁶ Weil der Erwachsene allein auf das Gestern ausgerichtet bleibt und so die Tradition sedimentiert, kommt es zur bloßen Erstarrung. Der Erwachsene trägt eine immergleiche Maske. Dagegen besteht die Macht der Jugend in einer »anderen Erfahrung«, deren Attribute »Unberührbarkeit« und »Unmittelbarkeit« sind und die, wiederum ästhetisierend, dem

(GS IV, 267)

⁴ Vgl. Anselm Haverkamp: »Melencolia illa heroica«, in: ders.: *Diesseits der Oder. Frankfurter Vorlesungen 1994–2006*, Berlin (Kadmos) 2008, S. 212–226.

⁵ »In einem frühen Aufsatz habe ich alle rebellischen Kräfte der Jugend gegen das Wort ›Erfahrung‹ mobil gemacht. Und jetzt ist dieses Wort ein tragendes Element in vielen meiner Sachen geworden. Trotzdem bin ich mir treu geblieben. Denn mein Angriff durchstieß das Wort ohne es zu vernichten. Es drang ins Zentrum der Sache vor.« (GS II, S. 902)

⁶ Benjamins frühe Kantkritik geht in die gleiche Richtung. Er kritisiert den abgeflachten, von der Aufklärung verstellten Begriff von Erfahrung als Empirie. Vgl. »Über das Programm der kommenden Philosophie« (GS II, S. 157–171).

»Schönsten« (GS II, 56) zugeordnet wird. Diese andere Erfahrung ist Ausdruck der Suche nach Möglichkeiten für einen Neuanfang, der die Erfahrung selbst hinter sich lässt.

Der Name, den Benjamin für die *tabula rasa* später in seinem 1933 erschienenen Essay »Erfahrung und Armut« findet, lautet Barbarentum, das mit der »ungeheuren Entfaltung der Technik über die Menschen gekommen« (GS II, 214) sei. Es bedeutet einen radikalen Neuanfang: »Denn wohin bringt die Armut an Erfahrung den Barbaren? Sie bringt ihn dahin, von vorn zu beginnen; von Neuem anzufangen« (GS II, 215). Zwanzig Jahre später greift Benjamin damit parallel zur Analyse des Verlusts seine Suche nach einem neuen, anderen Begriff von Erfahrung wieder auf. Auch hier steht der Wunsch nach Befreiung von ihr im Vordergrund: »Erfahrungsarmut: das muß man nicht so verstehen, als ob die Menschen sich nach neuer Erfahrung sehnten. Nein, sie sehnen sich von Erfahrungen frei zu kommen« (GS II, 218). Im Bild des Modernen, der »schreiend wie ein Neugeborenes in den schmutzigen Windeln der Epoche liegt« (GS II, 216), ist die Radikalität des Neuanfangs ausgedrückt. Und sowohl der »heitere Menschenfresser« als auch die Kindheit werden zu Figuren, in denen Benjamin die Leere der Erfahrung fasst: »Es ist eine Art von sehr schrecklicher und auch sehr heiterer Menschenfressergesinnung, die der Barbarei von Kindern verwandt ist. [...] Man kann ihnen auch wieder Märchen erzählen, in denen die Welt so neu und frisch ist wie nur Kinder.« (GS II, 962) Der Schrecken dieser Gesinnung, ihre Armut, verhindert nicht, ihr eine positive Seite abzugewinnen: In der Neuheit und Frische der erfahrungslosen Welt scheint selbst das unmöglich gewordene Erzählen wieder möglich, auch wenn das Erzählte nicht mehr das alte Märchen ist.

Paul de Man hat diese Sehnsucht nach einer *tabula rasa* als grundsätzliche Figur der Moderne ausgewiesen, zugleich aber ihre Aporien aufgezeigt: Sie bestehen in der Unmöglichkeit die Vergangenheit abzuschütteln.⁷ Benjamin ist sich dieser aporetischen Struktur durchaus bewusst. Dies kommt dort zum Ausdruck, wo vom Wunsch die Rede ist, der der Ordnung der Erfahrung zugesprochen wird. Dieser ist – qua Moderne – unerfüllbar, denn woran es dieser gerade mangelt, ist die Option der Erfüllbarkeit: »Je weiter ein Wunsch in die Ferne der Zeit ausgreift, desto mehr läßt sich für seine Erfüllung hoffen. Was aber in die Ferne der Zeit zurückgeleitet, ist die Erfahrung, die sie erfüllt und gliedert. Darum ist der erfüllte Wunsch die Krone, welche der Erfahrung beschieden ist.« (GS I, 635)⁸ Für

⁷ Paul de Man: »Literary History and Literary Modernity«, in: ders.: *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, New York (Oxford University Press) 1971, S. 142–165, bes. S. 157.

⁸ Vgl. »Jedenfalls ist er [der Spieler, Anm. Vf.] in einer Verfassung, in der er nicht viel Aufhebens von der Erfahrung machen kann. Der Wunsch seinerseits gehört dagegen den Ordnungen der Erfahrung an.« (GS I, S. 635)

Benjamin hieße die Erfüllung hinter seine eigene Modernität zurückzufallen. Denn mit der Erfüllung des Wunsches von Erfahrung frei zu kommen, würde die Geschichtlichkeit verloren gehen, die zugleich Voraussetzung dieses Wunsches ist. Der Entwurf einer gänzlich neuen Erfahrung, die mit der alten bricht und aus der Melancholie der Moderne herausführt, stellt sich als Sackgasse heraus.

II. Die Hand an der Maschine: Training statt Dressur

Die Konsequenzen dieser Unmöglichkeit bestehen im Fortschreiben der Verlustfiguren. Auch der »Verfall der Aura« (GS I, 648) ist eine Folge des modernen Abdichtens gegen die Erfahrung.⁹ Anhand der frühen Fotografie beschreibt Benjamin die Aura als Zeichen einstiger Erfahrungsfülle, die sich durch den Blick dem Betrachter einenkt: »Es war eine Aura um sie, ein Medium, das ihrem Blick, indem er es durchdringt, die Fülle und Sicherheit gibt.« (GS II, 376) Diese Fülle auratischer Vorgeschichte steht mit einer Übung im Bunde, welche damit der Ordnung der Erfahrung zugesprochen wird. In Benjamins Baudelaire-Essay entspricht die Aura »einer Anschauung eben der Erfahrung, die sich an einem Gegenstand des Gebrauchs als Übung absetzt.« (GS I, 644)¹⁰ Die Aura gehört somit nicht nur der Ordnung der Kontemplation an, sondern sie kann auch das Ergebnis einer Übung sein. Auf der einen Seite ist sie also dem Betrachter zugeordnet, auf der anderen dem Handelnden. Sie ist damit Sache zweier Organe: Dem Auge, das schaut und der Hand, die Spuren als Übung hinterlässt.¹¹ Wie der Erzähler, der wie der Töpfer die Spuren seiner Hände auf dem Gegenstand abgibt, steht auch die Aura und damit die Übung auf der Seite der Spuren und der Erfahrungen. Doch auch hier wieder ist es der Umschlag, der den Kern der Modernität betrifft. Denn mit der Aura, die als Folge der Erfahrungslosigkeit ausfällt, geht auch die Übung verloren.¹² Sie »schrumpft« (GS I, 644) und nimmt damit dem modernen Menschen seine Handlungsmöglichkeit.

Benjamin verwendet den Begriff der Übung allerdings noch in anderer Weise und geht damit über seine Engführung im Begriff der Aura hinaus. Denn gleichzeitig impliziert die

⁹ Vgl. Josef Fürnkäs' Bemerkungen zur Verfallsgestalt der Aura sowie sein Plädoyer für eine »Aura der Gewöhnung«. Josef Fürnkäs: »Aura«, in: Martin Opitz/Erdmut Wizisla (Hg.): *Benjamins Begriffe*, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 2000, Bd.1, S. 95–147.

¹⁰ Agamben schließt an Benjamins Rede vom Gebrauch an. Vgl. Giorgio Agamben: *Profanierungen*, aus dem Italienischen v. Marianne Schneider, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 2005, S. 70–91.

¹¹ Die Erfahrung der Aura liegt in der Erwidern des Blicks: »Der Angesehene oder angesehen sich Glaubende schlägt den Blick auf. Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen.« (GS I, S. 646f.)

¹² Vgl. Norbert Bolz: »Bedingungen der Möglichkeit historischer Erfahrung«, in: ders.: *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des 19. Jahrhunderts*, hg. v. Bernd Witte, München (Fink) 1984, S. 137–162.

Technik einen Trainingseffekt, also eine Übung, die Benjamin am Passanten der Großstadt aufdeckt. So habe die Orientierung über die Verkehrssignale im Verkehr den Effekt technischen Trainings, unterwerfe die Technik »das menschliche Sensorium einem Training komplexer Art.« (GS I, 630) Die Reizbewältigung der modernen Großstadt wird zu einer Übung: »Die Chockrezeption wird durch ein Training in der Reizbewältigung erleichtert.« (GS I, 614) Der moderne Mensch übt sich im Umgang mit den Reizen, er trainiert seine Wahrnehmung. Auch im Kunstverkaufsatz ist Übung nicht nur Signatur der Aura, Spur der Hand wie die Hand des Erzählenden, die an der Erzählung haftet, sondern Training der Apperzeption durch den Apparat:

Die Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, sind auf dem Wege der bloßen Optik, also der Kontemplation, gar nicht zu lösen. Sie werden allmählich nach Anleitung der taktilen Rezeption, durch Gewöhnung, bewältigt. Gewöhnen kann sich auch der Zerstreute. [...] Die Rezeption in der Zerstreuung, die sich mit wachsendem Nachdruck auf allen Gebieten der Kunst bemerkbar macht und das Symptom von tiefgreifenden Veränderungen der Apperzeption ist, hat am Film ihr eigentliches Übungsinstrument. (GS I, 505)

Benjamins Blick ist auch hier auf die Wendungen und Brüche der Geschichte gerichtet. Aber er belässt es nicht allein dabei, die Differenz zwischen Gestern und Heute zu bestimmen. Vielmehr betont er die Unumgänglichkeit, diese Veränderungen zu bewältigen und das heißt, einen Umgang mit ihnen zu finden. Deshalb wird die auratische Übung hier abgelöst durch eine neue Praxis, die wiederum als Übung formuliert wird. Benjamins Argumentation ist dabei ganz und gar unmelancholisch und man könnte sagen postdekonstruktiv. Denn er geht über das Markieren einer Differenz hinaus, wenn er durch die neuen Wahrnehmungsbedingungen eine Aufgabe gestellt sieht: Eine neue Praxis nämlich, die hier ein Umgang mit den modernen technischen Möglichkeiten ist.

Die Übung wird zum Mittel der Apperzeption. Auch ohne Aura und Gebrauch kann das sinnlich Gegebene gänzlich technisch ins Gedächtnis aufgenommen werden.¹³ Als Optisch-Unbewusstes bringt der Apparat für das Auge Unsehbares hervor. Er bedeutet damit nicht nur die Unterwerfung, sondern auch die Übersteigerung der anthropomorphen Sinne durch die Technik. Das lässt sich insbesondere am Film bemerken: Großaufnahmen ermöglichen die Wahrnehmung versteckter, dem menschlichen Auge verborge-

¹³ Diesen Vorgang taktiler Rezeption haben Norbert Bolz und Willem van Reijen als neues Modell von *aisthesis* beschrieben. Norbert Bolz/Willem van Reijen: *Walter Benjamin*, Frankfurt a.M. (Campus) 1991, S. 114.

ner Details; durch die Zeitlupe werden Bewegungsabläufe sichtbar, von denen man ohne sie nichts gewusst hätte.¹⁴

Benjamin entdeckt im modernen Menschen die Fähigkeit der Einfühlung in den Apparat, eine Disposition, die nach ihm in der Medientheorie fast schon Gemeinplatz geworden ist.¹⁵ Er beschreibt diese Fähigkeit als Test: »Das Publikum fühlt sich in den Darsteller nur ein, indem es sich in den Apparat einfühlt. Es übernimmt also dessen Haltung: es testet.«¹⁶ (GS I, 488) Die Übung gehört damit zwei unterschiedlichen Ordnungen an: Sie lässt sich auf Erfahrung und Aura genauso wie auf die modernen durch die Technik veränderten Wahrnehmungsbedingungen beziehen, ohne dabei das Gleiche zu beinhalten. Diese Ambiguität macht die Einsicht möglich, dass die Hand des Handwerkers herkömmlicher Übung von durch das Kino geübter neuer Taktilität überboten werden kann.

Allerdings läuft die Übung der modernen Technik dabei jederzeit Gefahr in die Disziplinierung des Subjekts umzuschlagen. Denn moderner Gebrauch der Technik erzeugt eine doppelte Übung, die sich als die zwei Seiten einer Medaille herausstellt. Am Beispiel des Fabrikarbeiters zeigt Benjamin diese auf. Die Übung ist auch hier der Hand des Handwerkers zugeordnet und wieder zieht Benjamin seine Verlustbilanz. Während das Handwerk Übung war – Gegenstand des Gebrauchs – dichtet die Arbeit in der Fabrik gegen sie ab: »Von Übung muß diese Dressur [die Arbeit an der Maschine, Anm. Vf.] unterschieden werden. Übung, im Handwerk allein bestimmend, hatte in der Manufaktur noch Raum. [...] Der ungelernte Arbeiter ist der durch die Dressur der Arbeit am tiefsten Entwürdigte. Seine Arbeit ist gegen Erfahrung abgedichtet. An ihr hat die Übung ihr Recht verloren.« (GS I, 631f.)¹⁷ Was Instrument der Übung ist, ist zugleich auch eines der Disziplinierung. Benjamin hat hierbei die politischen Konsequenzen vor Augen, die Vorbereitung auf den Krieg des Nationalsozialismus, wenn die »Übung aus der Praxis der Produktion in die Praxis der Destruktion abwandert« (GS I, 632). Gerade die Wachsamkeit gegenüber dem Umschlag in die sich anbahnenden Zerstörungen des Faschismus aber macht seine Aufmerksamkeit gegenüber den Möglichkeiten der Technik aus. Der Apparat, der Training der Apperzeption sein kann, bewirkt im Fall des modernen Fabrikarbeiters dessen Dressur. Die zweifache Praxis der Übung zeigt, wie nahe sich die beiden Begriffe stehen. Ob die

¹⁴ Vgl. Sigrid Weigel: »Benjamins Theorie Photo- und Kinematographischer Bilder«, in: dies.: *Kultur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*, München (Fink) 2004, S. 39–62, bes. S. 46ff. und S. 58ff.

¹⁵ Sehr viel reißerischer ist z.B. die These Marshall McLuhans von Medien als Erweiterung der Sinne. Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, Düsseldorf u.a. (Econ) 1992.

¹⁶ Vgl. Bolz/van Reijen: *Walter Benjamin* (Anm. 13), S. 113.

¹⁷ Vgl. Thomas Weber: »Erfahrung«, in: *Benjamins Begriffe*, hg. v. Martin Opitz/Erdmut Wizisla, Frankfurt a.M. (Suhrkamp), S. 230–259, bes. S. 243ff.

Übung aber zur Unterwerfung des Subjekts führt oder ob sie das Subjekt im Umgang mit den Apparaten trainiert, ist nicht eine Frage ihres Inhalts. Worauf es ankommt ist das Können, das durch die Hand bezeichnet ist:

der Handgriff des Arbeiters an der Maschine ist gerade dadurch mit dem vorhergehenden ohne Zusammenhang, daß er dessen strikte Wiederholung darstellt. Indem jeder Handgriff an der Maschine gegen den ihm voraufgegangenen ebenso abgedichtet ist, wie ein coup der Hasardpartie gegen den jeweils letzten, stellt die Fron des Lohnarbeiters auf ihre Weise ein Pendant zu der Fron des Spielers. Beider Arbeit ist von Inhalt gleich sehr befreit. (GS I, 633)

Es macht keinen wesentlichen Unterschied, ob sich nun die Handgriffe des Fabrikarbeiters gegeneinander abdichten oder ob der Spieler mechanisch einen Schlag nach dem anderen austeilt. Beide, Arbeiter und Spieler, sind Subjekte der Moderne, deren immergleiche automatenhafte Bewegungen keine Erfahrungen zulassen. Der Mechanismus des Spiels ergreift von den Spielern Besitz, sodass sie nicht anders können, als reflektorisch zu funktionieren: »Sie leben ihr Dasein als Automaten.« (GS I, 634) Aber genau diese mechanischen, gewohnheitsmäßigen Bewegungen ermöglichen es dem Menschen, seine Fähigkeiten zu steigern. Wiederum ist es hierbei die Hand, die durch die unterschiedlichen Bewegungen wie Kurbeln, Schalten, Einwerfen oder Abdrücken vom Apparat neue Bewegungen lernt. Die modernen Technologien unterwerfen das Subjekt, aber sie üben es auch im Umgang mit seiner Unterwerfung. Die Hand kann vom Apparat lernen, sich selbst zu überschreiten, anstatt sich ihm vollständig zu unterwerfen.

Was dabei auf dem Spiel steht – und das ist zum historischen Zeitpunkt Benjamins besonders prekär – ist das Aufgeben des selbstbestimmten Subjekts. Dem Prekären zum Trotz spielt Benjamin mit dem Zurücktreten des subjektiven Willens gerade dieses Moment aus, was auch der Grund dafür ist, dass er seinen Baudelaire-Essay mit Verweis auf Prousts *mémoire involontaire* und Freuds Reizschutz-Begriff aus dessen »Jenseits des Lustprinzips« beginnt. In den *Ibizenkische[n] Folgen* bestimmt er »Üben« als das Abdanken des Willens zu Gunsten der Organe. Auch hier wieder ist die Hand das entscheidende Organ:

Den Meister durch Fleiß und Mühe bis zur Grenze der Erschöpfung zu ermüden, so daß endlich der Körper und ein jedes seiner Glieder nach ihrer eigenen Vernunft handeln können – das nennt man üben. Der Erfolg ist, daß der Wille, im Binnenraum des Körpers, ein für alle Mal zu Gunsten der Organe abdankt – zum Beispiel der Hand. So kommt es vor, daß einer nach langem Suchen das Vermißte sich aus dem Kopf schlägt, dann eines Tages etwas anderes sucht und so

das erste ihm in die Hand fällt. Die Hand hat sich der Sache angenommen und im Handumdrehen ist sie einig mit ihr geworden. (GS IV, 406f.)

Am Beispiel des vermissten Objekts, das einem erst in dem Augenblick in die Hand fällt, in dem man von der Suche danach abgelenkt ist, wird deutlich, was bei Benjamin Übung heißen kann: Es ist das Einüben von Bewegungen, die nicht vom Willen eines Subjekts gelenkt werden.

Eine Übung, bei der der »Wille zu Gunsten der Organe abdankt«, steht unter dem Primat des Könnens gegenüber dem Wollen. Deshalb ist es auch hier wieder die Hand, deren Funktion nun nicht mehr darin besteht, Spuren zu hinterlassen, sondern automatisch zu handeln. Das Training als Figur positiver Unterwerfung ist daher von einer Technik der Disziplinierung kaum zu unterscheiden, die ebenfalls auf die Automatisierung der Bewegung zielt. Die Benjaminsche Übung erweist sich als Kippfigur in der Weise wie sie Christoph Menke für Michel Foucaults Übungsbegriff beschrieben hat. Denn auch bei Foucault ist der Gebrauch der Übung ein zweifacher: In *Überwachen und Strafen* drückt der Begriff ein Verhältnis der Disziplinierung des Subjekts aus. Durch Wiederholung und Stetigkeit wird das Subjekt einer politischen Technologie des Körpers und der Dauer unterworfen und so die Übung zum Instrument repressiver Macht. In Foucaults späteren Arbeiten zu den Selbsttechniken der Antike *Sexualität und Wahrheit* hingegen meint Übung ein Verhältnis zu sich selbst. Durch Selbsttechniken, Übungen, wie die Praxis des Führens von Notizbüchern (*hypomnēmata*), konstituiert sich das Subjekt ebenfalls durch Wiederholung und Dauer – nun aber als individuelle Praxis, die Foucault »Ästhetik der Existenz« nennt. Damit steht ein und derselbe Begriff in geradezu gegensätzlicher Weise sowohl für das Prinzip der Unterwerfung als auch für das Konzept einer persönlichen Lebensführung. Das Problem dabei ist, dass aufgrund ihrer Ähnlichkeit der Unterschied leicht übersehen wird. Immer kann Übung auf der einen Seite disziplinierend, auf der anderen Seite ästhetisch sein.¹⁸ Dass sowohl bei Foucault als auch bei Benjamin die Übung diese Stelle einnimmt – bei Benjamin indes vor Foucault – kommt nicht von ungefähr, sondern hat mit der Antike zu tun.¹⁹

¹⁸ Christoph Menke: »Zweierlei Übung. Zum Verhältnis von sozialer Disziplinierung und ästhetischer Existenz«, in: *Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption. Frankfurter Foucault-Konferenz 2001*, hg. v. Axel Honneth/Martin Saar, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 2003, S. 283–299. Vgl. Michel Foucault: *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*, hg. v. Daniel Defert/Martin Saar, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 2007.

¹⁹ Foucault selbst hat lediglich marginal auf Benjamin in Bezug auf seine Ästhetik der Existenz und der Selbsttechniken verwiesen, diesem dabei aber seine Vorläuferschaft zuerkannt. In seiner Einleitung zum zweiten Band von *Sexualität und Wahrheit* betont er, allerdings ohne dies weiter auszuführen, dass Benjamin eine Ästhetik der Existenz formuliert habe. Michel Foucault: *Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit*, 2, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1986.

III. Wir die Barbaren oder Sich die Technik zum Organ machen

Exercitatio (lat.) oder *askesis, gymnasia* (griech.) bedeutet in der Antike die Übung als Einübung von Fertigkeiten als Grundbestandteil des Lernens. In Hinblick darauf bestimmt Benjamin den guten Schriftsteller als Athleten. Es gilt das Athletische des Körpers auf den Denkstil zu übertragen:

Je mehr er sich in Zucht hat und die überflüssigen, ausfahrenden und schlenkernenden Bewegungen vermeidet, desto mehr tut jede Körperhaltung sich selbst genug [...]. Dem schlechten Schriftsteller fällt vieles ein, worin er sich so auslebt wie der schlechte und ungeschulte Läufer [...]. Es ist die Gabe des guten Schriftstellers, das Schauspiel, das ein geistvoll durchtrainierter Körper bietet, mit seinem Stil dem Denken zu gewähren. (GS IV, 429)²⁰

Der gute Schriftsteller unterwirft sich einem Training, um sein Denken und seine Sprache so gut zu beherrschen, wie der Athlet seinen Körper. Dieses Zusammenspiel von Körperführung und Geistes- und Sprachführung ist eine geläufige Figur der Antike: So illustriert Platon dieses antike Ideal als Sokrates am Ende des Symposiums nach geistiger Übung ins Gymnasium geht. Es ist aber auch eine geläufige Figur in der Rhetorik Quintilians. Auch hier ist die *exercitatio* als Rednerausbildung mit dem Körpertraining des Athleten vergleichbar – »sed athleta [...] quo genere exercitationis ad certamina praeparandus sit.«²¹ Bei beiden, Redner und Athlet, muss zu einer guten Naturanlage (*natura*) und der Lehre (*ars*) noch die Übung (*exercitatio*) hinzukommen,²² eine Ergänzung, die später Alexander Gottlieb Baumgarten in seine *Aesthetica* aufgenommen hat.²³

Zur athletischen Körperführung des guten Schriftstellers gehört bei Benjamin das Schreibwerkzeug, wie er in seiner »Technik des Schriftstellers in dreizehn Thesen« (GS IV, 106) betont.²⁴ Sich üben heißt damit, sich »die Technik zum Organ« zu machen. Umgekehrt ist nämlich das Scheitern dieser Übung ein Ausdruck dafür »daß die Gesellschaft

²⁰ Vgl. »Gut schreiben« (GS IV, S. 435).

²¹ Marcus Fabius Quintilianus: *Ausbildung des Redners (Institutio oratoria)*, 12 Bücher in 2 Bänden, übers. u. hg. v. Helmut Rahn, Darmstadt (Wiss. Buchges.) 1988, Bd. X, 1, 4. Vgl. auch *Inst. Orat.*, Bd. V, 10, 121.

²² Ebd., Buch I, Prooem. 26–27, auch: *Inst. Orat.*, Bd. II, 19, 1–3. Vgl. Manfred Kraus: Art. »Exercitatio«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. v. Gert Ueding, Tübingen (Niemeyer) 2007, Bd. 3, Sp. 71–123. Auch: Tanja Gloyna/Byung-Chul Han/Anton Hügli: Art. »Übung«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. v. Joachim Ritter/Karlfried Gründer, Darmstadt (Wiss. Buchges.) 2007, Bd. 11, Sp. 78–83.

²³ Alexander Gottlieb Baumgarten: *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte der »Aesthetica« (1750/58)*, übers. u. hg. v. Hans Rudolf Schweizer, Hamburg (Meiner) 1988, III § 47–61, S. 29ff.

²⁴ Zu den schriftlichen Übungen zählt Quintilian das Schreiben als Übung mit dem Schreibstift, Übersetzung, Überdenken und die Rede aus dem Stegreif. Vgl. Quintilian: *Inst. Orat.*, Bd. X, 5–7. Die Stilübung erfordert u.a. Sorgfalt, Wiederholung, Gewöhnung, Mühe, gute Gesundheit. Vgl. *Inst. Orat.*, Bd. X, 3.

nicht reif genug war, sich die Technik zu ihrem Organ zu machen, daß die Technik nicht ausgebildet genug war, die gesellschaftlichen Elementarkräfte zu bewältigen.« (GS I, 507) Und so erscheint dann Benjamins Bemerkung nur allzu wörtlich: »Organisation sollte die Stelle der Erfahrung einnehmen« (GS II, 961). Organisation, das ist das ›Organisieren‹ der Organe und nicht ihre Erfahrung. Benjamins Entdeckung für die Moderne ist ein Zusammenspiel von Technisierung und Körper. Die Selbsttechniken werden nahezu buchstäblich in der Forderung, sich die Technik zum Organ zu machen. Die Figur hierfür ist der Athlet.

Doch auch hier wieder gilt: Auch das Üben des Athleten läuft Gefahr, in eine disziplinierende Übung umzuschlagen, umzuschlagen in das perfektionistische Ideal einer »Selbstvervollkommnungsmaschine«. ²⁵ Kann es also überhaupt gelingen, sich den stets wirkenden repressiven Mechanismen zu widersetzen? Der Ausweg zeigt sich, wie meist bei Benjamin, in der Dichtung Baudelaires, der damit eine noch andere Funktion zukommt, als Symptomträger des Bruches zwischen bewahrender Erfahrung und Erfahrungsverlust zu sein. In »Die Moderne«, als Kapitel für sein Baudelairebuch *Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus* geplant, bestimmt Benjamin was er – auch an anderen Stellen – eine »heroische Haltung« nennt. ²⁶ Deren nähere Explizierung erfolgt anhand der Figur des Athleten, die Benjamin wohlwissentlich »Redefigur« nennt und die er zum »wahre[n] Subjekt der modernité« (GS I, 577) erklärt. Worauf er sein Augenmerk richtet, ist wieder der Spielraum der Ambiguität in ein und derselben Figur. Bei Balzac wird der Geschäftsmann zum bewunderten Athleten: »Welch ein Athlet! welch eine Arena! und was für Waffen«, zitiert Benjamin einen Ausruf aus Balzacs *L'illustre Gaudissart*. Er hält diesem Baudelaires Athleten entgegen. Denn Baudelaire erkenne im Athleten nicht den Kapitalisten, sondern den Arbeiter: »Was der Lohnarbeiter in täglicher Arbeit leistet, ist nichts geringeres als was im Altertum dem Gladiator zu Beifall und Ruhm verhalf« (GS I, 577). Der Ruhm ist hier ein ganz anderer. Das genannte Beispiel ist ein Vers aus Baudelaires »L'âme du vin«, in der der Wein zum Öl des Athleten erkoren wird. Aber der Heros ist kein selbstbewusster

²⁵ Emil du Bois-Reymond: *Über die Übung: Rede gehalten zur Feier des Stiftungstages der militär-ärztlichen Bildungs-Anstalten am 2. August 1881*, Berlin (A. Hirschwald) 1881, S. 7ff. und 32ff. Die Rede Du Bois-Reymonds ist ein Erziehungsprogramm des Körpers zu Perfektion und Immunität, die an den *Emile* von Jean-Jacques Rousseau anschließt. Vgl. dazu Philipp Sarasin: »Der öffentlich sichtbare Körper. Vom Spektakel der Anatomie zu den ›curiosités physiologiques‹«, in: *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. v. Philipp Sarasin/Jakob Tanner, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1998, S. 419–452, S. 447ff.

²⁶ Benjamin verweist auch in seinen Zentralpark-Fragmenten auf die heroische Haltung: »Die heroische Haltung von Baudelaire dürfte der Nietzsches auf das nächste verwandt sein. Wenn Baudelaire am Katholizismus festhält, so ist doch seine Erfahrung des Universums genau der Erfahrung zugeordnet, die Nietzsche in den Satz faßte: Gott ist tot.« (GS I, S. 676)

Kämpfer, ist nicht der bewunderte Athlet Balzacs. Baudelaires Subjekt der Moderne ist schwacher Athlet – *frêle athlète* –, ist jemand, der durchaus erkennt, dass es bestimmter Techniken bedarf, um aus ihm einen Kämpfer zu machen. Damit entdeckt Baudelaire – und Benjamin stellt es heraus –, was an der ruhmreichen Oberfläche sonst verborgen bleibt: Den Athleten im Zustand der Zerbrechlichkeit. Er ist nicht Figur glorreichen Erfolgs, sondern glorreicher Unterwerfung. Aus diesem Grund unterscheidet Benjamin den Athleten vom Gladiator. Denn der Gladiator ist Sklave, der sich den herrschenden Bedingungen, den Regeln des Spiels unterwerfen muss. Und eben darin ist er dem modernen Arbeiter in der Fabrik vergleichbar. Was Benjamin somit bei Baudelaire aufdeckt und sich zu Eigen macht, ist das erneute Kippen der Figur, das in der Unterscheidung des Gladiators vom Athleten sichtbar wird. Es geschieht im Licht der Antike: Baudelaires Athlet als *frêle athlète* ist der Unterworfene unter die Bedingungen der Moderne, wie der Gladiator unter die antiken Bedingungen unterworfen war. Aber er weiß sich einen Umgang damit, er versinkt nicht in Melancholie, weil er aus seinem Zustand eine Haltung macht. Auch mit dieser Beobachtung zu Baudelaire geht Benjamin Foucault voraus, der den Begriff der Haltung als Möglichkeit der Kritik gegenüber den herrschenden Diskursen einführt. Für Foucault ist die kritische Beziehung zur herrschenden Macht eine Frage der Haltung. Diese hängt mit der Moderne zusammen – und wie Benjamin zeigt auch mit der Antike.²⁷

Mit der Aktualisierung der Praxis der Antike taucht eine ganz und gar unheroische Vorgeschichte auf, die sich aber erst in der Moderne zeigt. Was jetzt sichtbar wird, ist, dass der Verlust vorgängig war. Der Athlet der Antike war immer auch der Lohnarbeiter der Moderne. Die Zerbrechlichkeit ist die alte wie neue Figur. Das wirft auch ein anderes Licht auf die Erfahrung. Sie bedeutet den »Verlust« eines immer schon Verlorenen. Als solche aber kann sie kein Verlust mehr sein. Wenn sie allerdings nicht mehr als Verlustfigur begriffen werden kann, dann verändert sich die melancholische Figur der Erfahrung, die eingespannt war zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart, zwischen vormaliger Fülle und Mangel im Jetzt. Angesichts des immer schon vorausgegangen Verlusts erweist sich die Vorstellung von erfüllter Erfahrung, so wie überhaupt die Vorstellung von einer vorausgehenden Fülle, als retrospektive Projektion, deren melancholische Effekte für die Moderne weitreichend waren und es immer noch sind. Die Abwertung der Erfahrung

²⁷ Michel Foucault: *Was ist Kritik?*, Berlin (Merve) 1992. Vgl. ders.: »Was ist Aufklärung?«, in: Eva Erdmann/Rainer Forst/Axel Honneth (Hg.): *Ethos der Moderne. Foucaults Kritik der Aufklärung*, Frankfurt a.M. – New York 1990, S. 35–53, bes. S. 42. Die viel kritisierte Rückwendung des späten Foucaults auf die Antike hat hierin ihre Symptomatik.

CORNELIA WILD

der Erwachsenen jenes frühen Benjamins zeigt nun, worin sie das »Zentrum der Sache« berührt. Es geht weder um die Fülle der Erfahrung noch um ihren Verlust und auch nicht um einen Neuanfang. Worauf es hingegen ankommt ist die Praxis, ist ein stets neu zu erarbeitender Umgang mit seiner eigenen Modernität.