

Centre of German Studies
Jawaharlal Nehru University
New Delhi, India 110067



**Der Flâneur und existentielle Situationen in
Walter Benjamins *Das Passagen-Werk***

Ashutosh Kumar Tripathi
M. Phil (2019-2021)
ashutoshp757@gmail.com

Betreuerin:
Frau Dr. Rosy Singh
Centre of German Studies, JNU

RECOMMENDATION FORM FOR EVALUATION BY THE EXAMINER/S

CERTIFICATE

This is to certify that the dissertation/thesis titled „Der

Flâneur und existentielle Situationen in Walter Benjamins *Das Passagen-Werk*“ submitted by

Mr/Ms Ashutosh Kumar Tripathi in partial fulfillment of the requirements

For award of degree of M. Phil/Ph.D. of Jawaharlal Nehru University, New Delhi,

has not been previously submitted in part or in full for any other degree of this university

or any other university/institution.

We recommend this thesis/dissertation be placed before the examiners for evaluation for

The award of the degree of M.Phil/Ph.D.

Rosy Singh

Signature of Supervisor

Date: 06/09/2021



Dr. Rosy Singh
Chairperson
Centre of German Studies
School of Language,
Literature & Culture Studies
Jawaharlal Nehru University
New Delhi-110067

Rosy Singh

Signature of Dean/Chairperson

Date: 06/09/2021



Dr. Rosy Singh
Chairperson
Centre of German Studies
School of Language,
Literature & Culture Studies
Jawaharlal Nehru University
New Delhi-110067

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich meinen besonderen Dank nachstehenden Personen entgegenbringen, ohne deren Mithilfe die Anfertigung dieser M. Phil Arbeit niemals zustande gekommen wäre:

Mein aufrichtiger Dank gilt zunächst Frau Dr. Rosy Singh für die Betreuung dieser Arbeit, der freundlichen Hilfe und der mannigfachen Ideengebung und Ratschlägen, die mir einen kritischen Zugang zu dieser Thematik eröffneten. Ich danke Herrn Prof. Dr. Bernd Stiegler ganz herzlich für die hilfsbereite und wissenschaftliche Betreuung meiner Arbeit während des Forschungsaufenthalts an der Universität Konstanz. Prof. Stiegler hat mich auf die unheimlich wichtigen Werke für diese Arbeit aufmerksam gemacht und zwar gegeben, und mir immer mit Rat und Tat, mit Lob und konstruktiver Kritik beigestanden. Hier möchte ich meinen besonderen Dank auch an der Baden-Württemberg Stiftung für ein fünfmonatiges Stipendium zum Forschungsaufenthalt an der Uni Konstanz erteilen. Herrn Andreas Ulrich möchte ich meinen aufrichtigen Dank für das Korrekturlesen dieser Arbeit sowie für die wertvolle Besprechungen aussprechen. Während der Arbeit war mir auch Herr Dr. Abhimanyu Sharma eine große Hilfe. Stets interessierte er sich für meine Arbeit und stand als konstruktiven Gesprächs- und Diskussionspartner parat.

Zum Schluss danke ich denen, die mich nicht nur während eines Lebensabschnittes begleiteten, sondern die mein Leben sind: Meiner Familie. Mein ganz besonderer Dank gilt meiner Eltern, Dr. Babita Pandey und Shashi Kant Tiwari und meinem Großvater mütterlicherseits Shri Niwas Pandey, die mir meinen bisherigen Lebensweg ermöglichten, und immer an meiner Seite waren.

Um eines Verses Willen muss man viele Städte sehen.

Rainer Maria Rilke

Die Stadt ist die Realisierung des alten Menschheitstraumes vom Labyrinth.

Walter Benjamin

Inhaltsverzeichnis:

1. Einführung	01
1.1. Zum Walter Benjamin	08
1.2. Zum <i>Passagen-Werk</i>	09
2. Der Typus des Flaneurs	15
2.1. Die Pariser Passagen und der Flaneur	16
2.2. Der Typus des Flaneurs in Physiologien	19
3. Literatur- und Theoriegeschichte des Flaneurs	29
3.1. Victor Fournel, Charles Baudelaire und Walter Benjamin	29
3.2. Typologie des Flaneurs	33
3.3. Die Wahrnehmung der Großstadt	39
3.4. Der Begriff ‚Erfahrung‘ nach Benjamin	53
3.5. Das Individuum und die Menge	62
3.6. Die Ware und die Architektur der Passagen	71
4. Der Flaneur als die Figur der Moderne und die Weltmetropole Paris	78
4.1. Schwelle	83
4.2. Prostitution	92
5. Schlussfolgerung	97
Literaturverzeichnis	99

Kapitel I

1. Einführung

„Die Stadt ist die Realisierung des alten Menschheitstraumes vom Labyrinth. Dieser Realität geht, ohne es zu wissen der Flaneur nach.“¹

So äußert sich einer der wichtigsten Theoretiker und Kulturkritiker des 20. Jahrhunderts, Walter Benjamin, über die Bedeutung der Stadt als eine der wichtigsten Entwicklungen in der Geschichte der Menschheit. Auffällig hier ist die These der Verwandlung der Stadt in ein Labyrinth. Der Begriff verweist gleichzeitig auf die Komplexität der Stadt, also, sowohl auf die anwesenden Elementen der Stadt wie die Architektur und die verschiedenen Bilder, die man bei einem Spaziergang in der Stadt wahrnimmt, als auch auf die quasi abwesenden Merkmale der Stadt. Er deutet aber auch darauf hin, dass die Stadt in Bezug auf Zeit und Raum ein besonderes Wissen über sie erfordert, um durch sie zu navigieren. Bemerkenswert ist hier das Verständnis der Stadt als Raum im Sinne eines Labyrinths und des Flaneurs als einer Figur, die durch die Stadt spaziert, um ihren Lösungsweg zu finden und dabei die komplexe Natur der labyrinthartigen Stadt zu verstehen.

Aber warum sollte man sich jetzt mit der Idee des Labyrinths beschäftigen? Benjamins Argument greift auch in unserer Zeit, in der die Städte ständig im Fluss sind, sich ständig verändern, und somit scheint die Idee bemerkenswerter denn je zu sein. Was Benjamin vor gut hundert Jahren formulierte, ist aktueller denn je, wo die sogenannte Verstädterung als *work-in-progress* auftaucht. Darüber hinaus erscheint die Veränderung *der* Stadt und sogar auch die Veränderung *in* der Stadt als das, womit die Stadtbewohner in dieser globalisierten Welt zurechtkommen müssen. Ein Blick auf die Figur des Flaneurs deutet auch auf die Komplexität des menschlichen Lebens in der Großstadt hin. Zu einer Zeit, wenn die Wege von Menschen *vorherbestimmt* und *vorausgeplant* gelten, erscheint der Flaneur als eine besondere Figur, die intentionlos und zwecklos in die Stadt flaniert. Im Kontrast zu anderen Menschen, die von einem Punkt zu anderem gelangen, oft zur Arbeit unterwegs sind, bummelt der Flaneur des

¹ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 541

Gehens und Sehens willen, und trotz des Hineinversetzens in der Menge ihre Individualität und ihre Perspektive bzw. Subjektivität beibehält.

Eines der Argumente dieser Arbeit ist, dass nach Benjamin die urbane Kulturfigur des Flaneurs tief mit der Vorstellung der Stadt als Labyrinth im weitesten Sinne des Wortes verflochten ist, wobei die beide sich gegenseitig ergänzen. Die Idee, der diese Arbeit folgt, ist im Grunde das Verständnis der *Stadtschaft* als Labyrinth und das Durchstreifen dieses Labyrinths in der modernen Zeit dient dazu, die Stadt zu verstehen und eigenen Platz und den Sinn des Lebens in der Stadt zu finden.

Die Frage ist jedoch, was ein Labyrinth nach Benjamin ist und was der Raum der Stadt oder im Sinne Benjamins die *Stadtschaft* ausmacht. Um das Konzept der Stadtschaft nachvollzuziehen, ist es wichtig, kurz beim Begriff Labyrinth und sogar die Stadt selbst nach Benjamin zu verharren.

Nach Benjamin tritt mit dem Aufkommen der Verstädterung der alte Traum vom Labyrinth in den Vordergrund. Er versteht den Begriff der Stadt im Sinne der griechischen und römischen mythologischen Idee des Labyrinths. Der Flaneur erlebt die Stadt als Stadtschaft und das alte romantische Gefühl für die *Landschaft* verwandelt sich in ein neues romantisches Gefühl, nämlich das für die *Stadtschaft*. Im Gegensatz zum romantischen und griechischen Labyrinth, wo die Schwellen klar definiert und durch physische sowie abstrakte Grenzen festgelegt sind, erscheinen die Schwellen in der Stadtschaft *schwollenlos* oder ohne jegliche Schwelle. Mit anderen Worten vermischen sich die klar definierten Schwellen miteinander und erscheinen als „schwollenlos“² und dem Flaneur kommt die Stadt wie „eine Landschaft in der Runde“³ vor. Die klar abgegrenzten Räume wie Innen und Außen oder Straße und Haus verlieren ihre physischen und abstrakten Unterschiede und erscheinen dem Flaneur als ein „Kolportagephänomen des Raumes“, das nach Benjamin die „grundlegende Erfahrung des Flaneurs ist“⁴.

Der Flaneur als absichtslose Figur flaniert durch die Stadt, um das Theater der Metropole wahrzunehmen, das der einfache Mensch unbewusst in seinem täglichen Leben aufführt. Das

² Ebd. S. 531

³ Ebd. S. 531

⁴ Ebd. S. 527

Gewöhnliche und Alltägliche gewinnt dabei an Bedeutung durch die ambivalente Figur des Flaneurs, der einerseits am Theater der Moderne teilnimmt, um es zu verstehen und in der Literatur und den journalistischen Berichten festzuhalten. Andererseits hält der Flaneur Abstand vom städtischen Alltagsleben, genauer gesagt, er flaniert *distanziert* und *reflektierend* und wirft einen subjektiven wie auch distanzierten Blick auf die Stadt. Als eine besondere Figur ist der Flaneur in der Stadt zur Wahrnehmung der Bilder der Stadt unterwegs.

Die Stadt als Traumprojekt der Menschen ist in jeder Hinsicht als ein idealer Ort zu verstehen, wo man seine Träume und Erwartungen erfüllen kann. Die Konzeption der Stadt ist jedoch nicht einseitig. Zum einen erscheint die Stadt als einen Idealort, als ein Traumprojekt und zum anderen kommen verschiedene Existenzfragen ins Zentrum, und dabei spielt die „räumliche Verdichtung der Erscheinungsformen der Stadt“⁵ große Bedeutung zu. Schon im Jahr 1929 formuliert Robert E. Parks diese Ambivalenz und sogar vor dem Hintergrund der existentiellen Züge in der Großstadt:

“[T]he city and the urban environment represent [humanity’s] most consistent and, on the whole, [its] most successful attempt to remake the world [it] lives in more after [its]

⁵ In dem Buch *Die literarische Moderne: Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard* zeichnet Silvio Vietta ein Bild von der Entstehung und Entwicklung der Stadt als einen „Ort des sozialen Elends“. Hier heißt es: „Aber die modernen Großstädte sind in ihrer Verdichtung der Erscheinungsformen der Moderne auch Orte des sozialen Elends, sind Orte der privaten und kollektiven Katastrophen. Die modernen Städte sind dschungelartige Gebilde, in denen ein Franz Biberkopf unterzugehen droht. Die modernen Städte sind Orte des Kommunikationsverlustes, der Einsamkeit und der Ersatzbefriedigungen. Die Unbehaustheit der Modeme wird exemplarisch in den großen Städten erfahrbar. Denn an ihnen erscheint auch die typisch moderne Destruktion traditioneller Sinnstrukturen. So werden sie oft erfahren: als Orte der Sinnentleerung und der Angst, der metaphysischen Obdachlosigkeit und der Verzweiflung. Vor allem aber stellt sich das Drohpotential der Modeme in der großen Stadt sinnfällig dar. Die Stadt als Moloch. Die moderne Großstadt repräsentiert, so läßt sich zusammenfassend sagen, jene Epoche, die sie repräsentiert, die Moderne, in ihrer vollen Ambivalenz als Ort des Utopieversprechens wie des verzweifelten Hoffnungsverlustes. Die Faszination und der Schrecken der Modeme werden in der großen Stadt ansichtig.“ in: Vietta, Silvio: *Die literarische Moderne: Eine problematische Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*, Stuttgart: J. B. Metzler, 1992, S. 281

heart's desire. But if the city is the world which [humans] created, it is the world in which [they are] henceforth condemned to live.”⁶

Wenn von der Großstadt als ein Traumprojekt der Menschen die Rede ist, kommt ohne Zweifel der französischen Hauptstadt Paris große Bedeutung zu, und besonders im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert. Paris galt als ein der wichtigsten Themen der literarischen wie auch soziologischen Studie. Mit dem Aufkommen der Industrialisierung wurde Paris zu einer globalisierten Weltmetropole. Die Bedürfnisse der Stadt führten im Laufe der Zeit zu einer grundlegenden Veränderung in jeder Hinsicht. Die größte Veränderung erfuhr die Stadt in Bezug auf ihre Architektur. Die architektonischen Neuerungen betrafen sowohl die Bedürfnisse einer neu aufkommenden Konsumkultur als auch haben sie einen gewissen politischen Hintergrund und besondere politische und auch nicht-politische Zwecke. Durch die Neuerungen veränderte sich das Bild der Großstadt. Die Bilder der neuen Stadt treten jedoch mit einer semiotischen Funktion ein, die die Aspekte der Referenzialität und des Zeichensystems zugrundelegen.

Sowohl im neunzehnten als auch im zwanzigsten Jahrhundert ist die Vorstellung der Stadt als eine wichtige Entwicklung in der Menschheitsgeschichte und die Erscheinung der Großstadt als ein semiotisches Zeichensystem weit verbreitet. Autoren wie der französische Autor Victor Fournel und Charles Baudelaire oder der englische Autor Edgar Allan Poe versuchten in ihren literarischen und theoretischen Werken, die komplexe Natur der Stadt und die Beziehung zwischen der Stadt als Raum und den Stadtbewohnern zu erfassen. Die ambivalente Natur der Stadt, besonders nach dem Aufkommen der Industrialisierung und der Moderne, wurde im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert zu einem der wichtigsten Themen der Literatur.

Im zwanzigsten Jahrhundert rückt bei Walter Benjamin die Konzeption der Großstadt ins Zentrum. Angefangen mit der Rezeption von Charles Baudelaires Werke über Paris versucht Benjamin in seinem monumentalen und unvollendeten *Passagen-Werk* eine Theorie der Großstadt durch das Verständnis von dem vergangenen und gegenwärtigen Paris zu entwickeln. Wie bei Charles Baudelaire und Victor Fournel kommt auch bei Walter Benjamin die Konzeption der Großstadt als ein Netzwerk der allegorischen und semiotischen Zeichen und Referenzen zentral vor. In diesem Zusammenhang analysieren die oben genannten Autoren die

⁶ Zitiert nach: McNamara, Kevin R.: *The Cambridge Companion to City in Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, S. 1

Figur des Flaneurs als einen Beobachter der Großstadt. Als ein Leser der Zeichen entwickelt sich der Flaneur zuerst als einen Typ in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts und dann als eine Figur der Moderne bei Benjamin. Neben dem Flaneur analysiert Benjamin die Stadt anhand anderen marginalen Figuren wie Prostituierten und Sammlern. Die Figur des Flaneurs ist jedoch zentral für Benjamins Analyse der Stadt.

Der Flaneur ist hauptsächlich ein gut statuiertes männliches Wesen, das langsam und ziellos die Großstadt zu Fuß durchstreift. Oft beschrieben als das ‚Auge der Großstadt‘, ein stiller Beobachter und Journalist des Straßenlebens ist dem Flaneur jede zufällige Begegnung willkommen. Die langsame Bewegung vervollständigt die sinnliche Wahrnehmung, und der sinnlichen Wahrnehmung des städtischen Raums des Flaneurs wurde besondere Bedeutung zugewiesen. Beim ziellosen und gelassenen Flanieren durch die Stadt nimmt er die Elemente der Stadt mit äußerster Aufmerksamkeit und Konzentration wahr. Er empfindet die Veränderungen in der Stadt und führt sie literarisch bzw. künstlerisch auf.

Der Flaneur als ein sozialer Typus findet seinen Platz in den Physiologien des neunzehnten Jahrhunderts. Benjamins Beschäftigung mit dem Flaneur als Figur der Moderne ist den berühmten Physiologien des neunzehnten Jahrhunderts zu verdanken. Die Anfänge der Physiologien als literarisches Genre, die Benjamin unter der Rubrik ‚Panoramaliteratur‘ der Stadt untersucht, lagen zeitgleich mit dem Beginn der Passagen als eine architektonische Entwicklung. Die Passage bot Benjamin ein Bild der Schwelle, d.h. das Zusammentreten von öffentlichem Raum auf privatem Grund.

Andererseits ist Benjamins Analyse des Flaneurs eine Rezeption von Baudelaires Idee des Flaneurs im neunzehnten Jahrhundert. Benjamin greift vor allem auf Baudelaires poetische Werke über die Stadt zurück. Baudelaire entwickelt zwei Ideen des Flaneurs: Zum einen analysiert er in seiner theoretischen Schrift den Flaneur-Künstler Constantin Guys als idealen Flaneur und zum anderen sieht er in seinen poetischen Werken die Stadt durch den Blick des Flaneurs, in anderen Worten: der Flaneur erscheint als das Auge der Großstadt. Der Flaneur entwickelt sich also als Betrachter des Stadtlebens. Benjamins Idee der Flanerie geht somit auf die Physiologien, Victor Fournels Schriften über die Stadt und den Flaneur sowie auf die poetischen und theoretischen Schriften Baudelaires zurück. Ausgangspunkt für Benjamin waren aber auch die anderen Aspekte der Stadt: die Entwicklung der Stadt als Raum der

Wissensgenerierung und die Stadt als ein Labyrinth voller neuer Bilder und Bezüge. In diesem entwickelt sich der Flaneur als einen „Priester des *genius loci*“⁷. Benjamins Flaneur versucht, ähnlich wie Baudelaires Flaneur, seinen Weg durch die Stadt zu finden und stößt dabei auf existenzielle Fragen. Beim Schweifen in einem städtischen Raum tritt die singuläre Symbiose des Individuums und der Stadt in Erscheinung. Die existenziellen Fragen wurden nach dem rasanten Wachstum von Paris von einer alten traditionellen Stadt zu einer Weltmetropole relevant und auch zentral.

In diesem Zusammenhang versucht diese Studie, die komplexe Beziehung zwischen der Figur des Flaneurs und der Stadt Paris in Walter Benjamins *Passagen-Werk* sowie in seinen Essays über Baudelaire und Paris zu analysieren. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Entwicklung des Flaneurs von einem sozialen Typus zu einer zentralen Figur der Pariser Moderne, durch die Benjamin versucht, das moderne Großstadtleben und die Modernität selbst zu verstehen. Diese Arbeit versucht, eine Interpretation der existenziellen Situationen vorzuschlagen, denen der Flaneur in der Stadt begegnet. Die folgenden Fragen sind für diese Arbeit von zentraler Bedeutung:

Wie lässt sich die Figur des Flaneurs von anderen ähnlichen Figuren der Großstadt unterscheiden? Wie entwickelt sich die Idee des Flaneurs von einem sozialen Typus in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts zu einer Figur der Moderne und zu einem Journalisten des Straßenlebens? Wie lassen sich die existentiellen Erfahrungen des Flaneurs in der Großstadt und damit zusammenhängend, die binäre Oppositionen – wie die Anonymität und Intimität, Einsamkeit und Maße, Versuchungen und Bedrohungen interpretieren? Wie nimmt der Flaneur die Semiotik der Bilder nach der Verwandlung der Passagen – als einen besonderen architektonischen Raum – und Boulevarden in einer Warenwelt und ein Tempeln der Ware wahr? Wie analysiert Benjamin, neben der Figur des Flaneurs, die Beziehung zwischen Mensch und Ware anhand der archetypischen Figur der Prostituierten?

Nach einer kleinen Einführung zu der Arbeit wird einen kurzen Überblick auf das Leben und Werk von dem Autor Walter Benjamin angeboten. In Anbetracht der besonderen Struktur des Buches *Passagen-Werk* hilft ein Überblick über das Buch und seine Struktur, das Projekt von

⁷ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, Bd. V, *Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 5

Walter Benjamin in seiner Ganzheit zu verstehen. Eine kritische Analyse der Struktur vom *Passagen-Werk* steht im Mittelpunkt des nächsten Teils.

Da diese Studie einer chronologischen Entwicklung des Flaneurs folgt, wird im zweiten Kapitel versucht, den frühen Flaneur in den Physiologien aus der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts zu verstehen. Bezugspunkt sind hier zwei Physiologien aus dem Jahr 1841, die bei der Analyse dieser Figur wichtige Bedeutung haben: *Le flâneur* von A. de Lacroix und *Physiologie du flâneur* von Louis Huart. In diesem Kapitel wird auch versucht, die Bedeutung und Struktur der Passagen als neue architektonische Konstruktion zu analysieren, die den Geschäften gewidmet sind und zugleich den Parisern ein Stück öffentlichen Raum bieten.

Im dritten Kapitel wird gezeigt, wie Benjamins Idee des Flaneurs in den literarischen und theoretischen Werken von Victor Fournel, Edgar Allan Poe und Charles Baudelaire eingebettet ist. Die Idee des Flaneurs wird im Detail diskutiert, wobei das Hauptaugenmerk auf die existenziellen Aspekte der Flanerie und die Erfahrung der Stadt gelegt wird. In diesem Kapitel geht es auch darum, die Wahrnehmung des Flaneurs und Aspekte wie Anonymität und Individualität in der Großstadt Paris zu untersuchen. Darüber hinaus ist die Semiotik der Stadt, die sich durch die Konsumkultur und die architektonischen Veränderungen entwickelt hat, ebenfalls Ausgangspunkt dieses Kapitels.

Das sich stets wandelnde Bild der Stadt während und nach der Haussmannisierung bildet den zentralen Aspekt, um den das vierte Kapitel sich dreht. Auch Fragen der Schwelle als besondere räumliche Eigenschaft der Stadt im Hinblick auf den architektonischen Wandel werden eingehend diskutiert. Das weibliche Pendant des Flaneurs, die Prostituierte, die in der Stadt umherstreift, wird vor dem Hintergrund der Konsumkultur ebenfalls zu einer wichtigen Fragestellung dieses Kapitels.

Die These der Dissertation lautet, dass existenzielle Aspekte der Stadt sowohl in den Werken von Walter Benjamin als auch von Charles Baudelaire tief verankert sind. Darüber hinaus wandelt sich die komplexe Natur des Flaneurs mit den Veränderungen *in* der Stadt sowie auch mit der Veränderung *der* Stadt.

1.1. Zum Walter Benjamin

Das folgende Zitat von Jean-Michel Palmier in der Biographie von Walter Benjamin deutet die Wichtigkeit der Ideen und Schriften von Benjamin für die folgenden Generationen hin:

„Kein anderes Werk dürfte in den letzten Jahrzehnten so tiefgreifenden Einfluß auf die ästhetische Reflexion gehabt haben wie dasjenige Walter Benjamins. Unter den von Adorno und der Frankfurter Schule angeregten Debatten zur Philosophie der Sprache, zur Theorie der Übersetzung, zu Fragen der Rezeptionsästhetik oder der Literaturkritik, zum Kunstwerk und zu den Techniken seiner Reproduktion, schließlich zur Untersuchung der Moderne gibt es kaum eine, die sich nicht auf seine Schriften bezöge. Was die Kritik an der Ideologie des geschichtlichen Fortschritts angeht, die Entfaltung eines Denkens, das der revolutionären Hoffnung im gegenwärtigen Augenblick eine apokalyptische Perspektive zur Seite stellt, so bilden sie den eigentlichen Kern seiner Philosophie der Geschichte.“⁸

Walter Benjamin wurde im Jahr 1892 in einer großbürgerlichen jüdischen Familie in Berlin geboren. Schon als ein Schüler war Benjamin mit der Schulreformbewegung verbunden. Er initiierte die Zeitschrift *Anfang* und ein Sprechsaal als ein Versammlungs- und Diskussionsort. Seine Erwartungen von den Hochschulen und Universitäten waren aber nicht erfüllt. In einem Brief bemerkt er: „Die Hochschule ist eben nicht der Ort, zu studieren.“⁹

Als ein Student an der Universität Freiburg im Breisgau, München und Bern beschäftigte er sich mit den Fachbereichen wie Philosophie, Germanistik und Kunstgeschichte. Benjamin arbeitet zu dieser Zeit schon an „Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie“ und an „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“. 1919 promoviert er an der Universität Bern über den „Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik“ und nebenbei beschäftigt er sich mit der Baudelaire-Übersetzung. Als ein leidenschaftlicher Reisender ist Benjamin schon bis 1923 nach vielen Ländern wie nach Italien, Frankreich und in die Schweiz gereist. In seiner Habilitationsschrift, in der es um deutsches Barock-Trauerspiel geht, beschäftigte er sich mit der

⁸ Palmier, Jean-Michel: *Walter Benjamin: Lumpensammler, Engel und bücklicht Männlein. Ästhetik und Politik bei Walter Benjamin*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2019, S. 17

⁹ Zitiert nach: Lindner, Burkhardt (Hg.): *Benjamin Handbuch: Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart: Metzler, 2011, S.

Allegorie an dem neuzeitlichen Subjektbegriff. 1925 wurde seine Habilitationsschrift von der Universität Frankfurt am Main abgelehnt, mit der Begründung, dass die Arbeitsweise und Lebensweise unkonventionell und daher mit den Normen von akademischer Institution nicht passend sei.

Im Jahr 1926 ging Benjamin nach Paris und unternahm sein erster längerer Aufenthalt in Paris und arbeitet an die Übersetzung von den Werken von Marcel Proust. 1928 veröffentlichte er seine Habilitationsschrift mit dem Titel „Ursprung des deutschen Trauerspiels“ und auch eine Fragmentsammlung „Einbahnstraße“. Dieses Jahr hat er auch vor, sich mit der Passagen-Arbeit mit dem Titel „Pariser Passagen. Eine dialektische Feerie“ zu beschäftigen. Walter Benjamin hat Deutschland im März 1933 verlassen.

Von 1933 bis 1940 galt Paris das Zentrum seiner Tätigkeit und seines Aufenthalts. Auffällig ist die Produktivität Benjamins trotz der ungünstigen Bedingungen während seines Pariser Exiljahres. Kunstwerk-Aufsatz, „Berliner Kindheit“ und „Thesen über den Begriff der Geschichte“ waren einige wichtige Werke dieser Phase. Die Passagenarbeit wird von dem Institut für Sozialforschung als ein Forschungsprojekt betrachtet und von diesem Institut erhält Benjamin finanzielle Unterstützung. Am Rande des finanziellen Existenzminimums hat Benjamin keinen bequemen Wohnsitz. Er verbringt seine Zeit in der Bibliothèque Nationale, um sich absolut der Fertigstellung vom *Passagenwerk* zu widmen. In diesen Exiljahren erscheinen im Jahr 1936 der Essay „Der Erzähler“, im Jahr 1937 „Charles Baudelaire: Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus“, und im Jahr 1939 „Thesen Über den Begriff der Geschichte“. 1940 nimmt sich Benjamin im Port Bou mit Überdosis Morphium das Leben.

1.2. Zum *Passagen-Werk*

„Es [Das Manuskript] ist wichtiger als meine eigene Person.“ so sagt Walter Benjamin zu Lisa Fittko, seiner Fluchthelferin, über das *Passagen-Werk* Manuskript.¹⁰ Benjamins *Passagenarbeit*

¹⁰ Zitiert nach den Aussagen von Lisa Fittko, in ihrem Buch *Mein Weg über die Pyrenäen*, München Wien 1985, S. 133. Dr. Eva Weissweiler hält einen Vortrag am 23. Oktober 2020 in Köln unter dem Titel „Für Walter Benjamin - Erinnern und Eingedenken“. Ein der Themenschwerpunkte von dem Vortrag lautet die Beziehung zwischen Walter Benjamin und seiner Fluchthelferin Lisa Fittko.

ist eine fragmentierte Sammlung und besteht aus Zitaten, Notizen und Bemerkungen. Benjamin arbeitet daran mit Unterbrechungen von 1927 bis zu seinem Selbstmord im Jahr 1940 in Port Bou. Das Manuskript der *Passagenarbeit* hat er Georges Bataille übergeben, der damals als Bibliotheker in der Bibliothèque Nationale arbeitete und es dort versteckte.

Erst seit Anfang der 1970er Jahre wird das Manuskript von Rolf Tiedemann editiert und zusammengestellt. Als das fünfte Band der *Gesammelten Schriften* hat Rolf Tiedemann, ein Student von Theodor W. Adorno, 1982 eine Edition vorgelegt. Rolf Tiedemann hat *Passagen-Werk* als den Titel dieser Manuskripte entschieden, die er in einem System zusammengebracht und ein Quellenverzeichnis sowie Tabellen für die Datierung von den Konvoluten bearbeitet hat. Rolf Tiedemann fängt seine oft zitierte Einleitung zu diesem Buch wie folgt an:

„Es gibt Bücher, die haben ein Schicksal, lange bevor sie als Bücher überhaupt existieren: das ist der Fall von Benjamins unvollendetem Passagenwerk. [...] So konnten sich die widersprechendsten Gerüchte über ein Werk verbreiten, auf das die konkurrierenden Deutungen Benjamins in der Hoffnung sich berufen, es werde die Rätsel schon lösen, welche seine intellektuelle Physiognomie aufgibt. Solche Hoffnung dürfte trügen; die Fragmente des Passagenwerks dürften eher, wie Mephisto dem Faustischen ‚Da muß sich manches Rätsel lösen‘, die Antwort erteilen: ‚Doch manches Rätsel knüpft sich auch.‘“¹¹

Dieses mehr als eintausend seitige Manuskript enthält Zitate aus den Büchern und Zeitschriften. In den Worten von Irving Wohlfarth sei das Passagen-Werk das „Laboratorium eines Alchimisten, wo Erfahrung unter den Bedingungen ihrer Unmöglichkeit erzeugt werden soll.“¹²

Was genau das Ziel Benjamins war, bleibt unter Experten umstritten. Manche Experten sind der Meinung, dass er sich in erster Linie mit den Werken Baudelaires befasst hat. Andererseits sind einige der Experten der Meinung, dass Benjamin eine Urgeschichte der Pariser Moderne und der Moderne selbst durch die Pariser Passagen schreiben wollte. Einige sind der Überzeugung, es sollte eine besondere Geschichte von Paris geschrieben werden. Besonders in dem Sinne, dass

¹¹ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 11

¹² Wohlfarth, Irving: ‚Die Passagenarbeit‘ in: Lindner, Burkhardt (Hg.): *Benjamin Handbuch: Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart: Metzler, 2011, S. 252

die konventionelle Art der Geschichtsschreibung selbst hinterfragt werden sollte. Dass die Geschichte materialistisch oder säkular gewesen wäre, ist unklar.

Das Argument des Herausgebers Rolf Tiedemann lautet: „Nichts Geringeres als eine materiale Geschichtsphilosophie des neunzehnten Jahrhunderts hätte das Passagenwerk dargestellt, wäre es vollendet worden. Das 1935 entstandene Exposé ‚Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts‘ gibt einen Abriß der Stoffe und Themen, um die es Benjamin dabei ging.“¹³ Nach Susan-Buck Morss enthält dieses Buch alle notwendigen, konkreten und wahren Bilder zum Verständnis der Modernität und der Erfahrung der Großstadt. So ist dieses Buch grundsätzlich ein offenes Projekt, oder in Worten von Rolf Tiedemann: „Genaugenommen handelt es sich beim Passagenwerk um ein Gebäude mit zwei sehr verschiedenen Bauplänen, die jeweils einem besonderen Arbeitsstadium angehören. Während des ersten, etwa von Mitte 1927 bis Herbst 1929 zu datierenden Stadiums plante Benjamin einen Essay mit dem Titel ‚Pariser Passagen. Eine dialektische Feerie‘ zu schreiben. Die frühesten brieflichen Äußerungen sprechen von dem Projekt als von einer Fortsetzung der ‚Einbahnstraße‘, gedacht war dabei weniger an deren aphoristische Formen, als vielmehr an die spezifische Art von Konkretion, die in ihnen verfolgt wurde.“¹⁴

Benjamin zitiert und kommentiert Material und Zitate aus einer Vielzahl von Büchern und Aufsätzen. Aus diesem Projekt sind viele weitere Bücher und Aufsätze hervorgegangen. Ab 1927 blieb das Passagenwerk im Mittelpunkt, um das sich alle seine Artikel nach 1927 drehten, sei es der Erzähler-Aufsatz, der Kunstwerk-Aufsatz oder die geschichtsphilosophischen Thesen.

Interessant sind auch die Methodik und Struktur dieser Arbeit bzw. das Zusammenkommen von Zitaten und Interpretationen, die dieses Buch enthält. Rolf Tiedemann meint: „Benjamins Absicht war, Material und Theorie, Zitat und Interpretation in eine gegenüber jeder gängigen Darstellungsform neue Konstellation zu bringen, in der alles Gewicht auf den Materialien und Zitaten liegen und Theorie und Deutung asketisch zurücktreten sollten.“¹⁵

¹³ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 11

¹⁴ Ebd. S. 15

¹⁵ Ebd. S. 13

Benjamins Versuch beim *Passagenwerk* war nicht, die Vergangenheit maximal anzunähern, sondern dabei geht es vielmehr darum, die Vergangenheit auf die Gegenwart zu bestimmen und zu aktualisieren. Und die Methodik war das Prinzip der Montage: „das Prinzip der Montage in die Geschichte zu übernehmen. Also die großen Konstruktionen aus kleinsten, scharf und schneidend Konfektionierten Baugliedern zu errichten.“¹⁶ Seine Methode war vor allem eine dialektische Methode der Geschichtsschreibung. In dem *Erkenntnistheoretisches*-Konvolut stellt er fest:

„Es ist sehr leicht, für jede Epoche auf ihren verschiedenen »Gebieten« Zweiteilungen nach bestimmten Gesichtspunkten vorzunehmen, dergestalt daß auf der einen Seite der »fruchtbare«, »zukunftsvolle«, »lebendige«, »positive«, auf der andern der vergebliche, rückständige, abgestorbene Teil dieser Epoche liegt. Man wird sogar die Konturen dieses positiven Teils nur deutlich zum Vorschein bringen, wenn man ihn gegen den negativen profiliert. Aber jede Negation hat ihren Wert andererseits nur als Fond für die Umrisse des Lebendigen, Positiven. Daher ist es von entscheidender Wichtigkeit, diesem, vorab ausgeschiednen, negativen Teile von neuem eine Teilung zu applizieren, derart, daß, mit einer Verschiebung des Gesichtswinkels (nicht aber der Maßstäbe!) auch in ihm von neuem ein Positives und ein anderes zu Tage tritt als das vorher bezeichnete. Und so weiter in infinitum, bis die ganze Vergangenheit in einer historischen Apokatastasis in die Gegenwart eingebracht ist.“¹⁷

Die von Rolf Tiedemann im Jahr 1982 herausgegebene *Das Passagen-Werk* Edition besteht aus etwa 1400 Seiten, von denen nur etwa 40 Seiten fertig ausformulierte Texte das *Exposé* enthalten. Die etwa 900 Seiten enthalten einfach die Notizen, die in verschiedenen Konvoluten eingeteilt sind, aber ohne Verknüpfungen bleiben. Die thematisch eingeteilten Konvoluten sind mit lateinischen Groß- und Kleinbuchstaben von A bis Z versehen. Einige bekannt gewordene Konvoluten sind: A „Passagen, magasins de nouveautés, calicots“, H „Der Sammler“, J „Baudelaire“, M „der Flaneur“ und nicht zuletzt N „Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts“. Die Überschriften lassen sich nicht eindeutig einteilen und kategorisieren. Ein Ordnungsvorschlag der Konvoluten von Timo Skrandies ist hier bemerkenswert:

¹⁶ Ebd. S. 575

¹⁷ Ebd. S. 573

„Es finden sich architektonisch-urbane Gegebenheiten (bspw. »Katakomben«, »Museum, Brunnenhalle«, »Eisenbahnen «), auch solche, die speziell Paris benennen (»antikisches Paris, [...] Untergang von Paris«, »die Straßen von Paris«, »die Seine, ältestes Paris«), soziokulturelle Phänomene (bspw. »Mode«, »Reklame«, »Prostitution, Spiel«, »Müßiggang«), historiographische Markierungen (bspw. »démolitions«, »Haussmannisierung, Barrikadenkämpfe«, »Jugendstil«, »die Kommune«), Figuren oder Typen (»der Sammler«, »der Flaneur«), historische Personen (»Grandville«, »Baudelaire«, »Jung«, »Saint-Simon«, »Fourier«, »Marx«, »Daumier«, »Hugo«), theoretische Perspektiven bzw. Weltbilder (bspw. »ewige Wiederkehr«, »anthropologischer Nihilismus«, »Theorie des Fortschritts «), (scheinbar) wissenschaftliche Disziplinen (»Erkenntnistheoretisches«, »Literaturgeschichte«, »Wirtschaftsgeschichte«, »Sektengeschichte«), medientechnisch orientierte Stichwörter (»Panorama«, »die Photographie«, »der Automat«, »Reproduktionstechnik, Lithographie«).“¹⁸

Rezeptionsästhetisch betrachtet, existiert dieses Buch nur im Plural, das heißt dass jeder Leser aus dieser Miniaturbibliothek etwas für sich selbst je nach dem Bedarf herauskristallisieren kann und auf diese Weise ein neues Buch herstellen kann. Hier ist es Benjamins Versuch gewesen, statt Begriffen, durch die Bilder und Bildkonstellation die Entwicklung der Pariser Moderne zu studieren. Die Bilder stehen dabei im Vordergrund: z. B: Passagen, Eisenbau, Schaufenster, Beleuchtungsarten usw. Mit den Worten von Benjamin ist das Passagen-Werk eine Darstellung der Wirklichkeit des neunzehnten Jahrhunderts, also ein Buch des Geschehens.¹⁹ Hier soll ein interessantes Zitat von dem Benjamin-Experten Burkhardt Lindner angeführt werden, der über die Struktur und Rezeption der Arbeit spricht: „Man kann sich kaum vorstellen, es Satz für Satz bis zum Ende auszulesen. Seine Unlesbarkeit widersetzt sich jedem hermeneutischen Lektürevorgang. Aber man braucht nur eine Stelle aufzuschlagen, und schon ist man drin. Wo weiß man nicht. Und es gibt keinen Hinweis auf den Fortgang oder den Ausgang – außer man

¹⁸ Skrandies, Timo: ‚Unterwegs in den Passagen-Konvoluten‘in: Lindner, Burkhardt (Hg.): *Benjamin Handbuch: Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart: Metzler, 2011, S. 276

¹⁹ „Die Rede vom Buch der Natur weist darauf hin, daß man das Wirkliche wie einen Text lesen kann. So soll es hier mit der Wirklichkeit des neunzehnten Jahrhunderts gehalten werden. Wir schlagen das Buch des Geschehens auf.“ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 580

klappt das Buch zu.“²⁰ Mit anderen Worten ist *Das Passagen-Werk* als eine Bibliothek zu verstehen, die Benjamin beim Verfassen seiner theoretischen Schrifte eine große Hilfe leistet, und sogar im Zentrum bleibt.

²⁰ Zitiert nach: Skrandies, Timo: ‚Unterwegs in den Passagen-Konvoluten‘ in: Lindner, Burkhardt (Hg.): *Benjamin Handbuch: Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart: Metzler, 2011, S. 274

Kapitel II

2. Der Typus des Flaneurs

Die Entstehung des Flaneurs als eines urbanen Typus ist den besonderen räumlichen und architektonischen Neugestaltungen sowie den systematischen und gesellschaftlichen Veränderungen zu Ende des 18. Jahrhunderts und am Anfang des 19. Jahrhunderts in Paris als Folge von Industrialisierung und Globalisierung zu verdanken. Ein tieferer Blick auf die Figur des Flaneurs legt nahe, dass diese Figur sich im Laufe der Zeit je nach den gesellschaftlichen und großstädtischen Situationen verändert hat und immer wieder neue Eigenschaften in sich aufgenommen hat. Der Flaneur wurde zuerst in den ‚Physiologien‘ als ein Typus dargestellt und dann später von Baudelaire und dann Benjamin als eine Figur der Moderne entwickelt. Nach den Eigenschaften und der Darstellung in den literarischen Texten lässt sich die Figur des Flaneurs in zwei Kategorien unterteilen.

In den 1840er Jahren sieht man in den ‚Physiologien‘, die in Paris zu diesem Zeitpunkt sehr beliebt waren, die Darstellung des Flaneurs als eines Typus, der sich in der Stadt die Zeit vertreibt und die Stadt von der Straße her beobachtet. Im Folgenden wird es im Wesentlichen um die beiden Physiologien von Louis Huart und Auguste de Lacroix gehen.

Was in den 1840er Jahren in den Physiologien als einen Beobachter dargestellt wurde, rückt in den 1860er Jahren in den sowohl theoretischen als auch poetischen Werken des französischen Dichters Charles Baudelaire als eine besondere Figur der Moderne in den Mittelpunkt, die die Stadt beim Spazieren entdeckt und dessen poetisches Vermögen im Zentrum steht. Baudelaire zeigt uns den Flaneur als einen Künstler, der die Stadt wahrnimmt und seine Wahrnehmungen literarisch und künstlerisch verarbeitet. Was die Figur von Baudelaires Flaneur vom Typus des Flaneurs in den früheren Physiologien unterscheidet, sind dessen ständige Begegnungen mit existentiellen Situationen und Fragen auf der Straße und in der Stadt Paris.

Mit der Rezeption von Baudelaires Gedichten und Theorien entwickelte in den 1930er und 1940er Jahren der deutsche Theoretiker und Literaturkritiker Walter Benjamin die Theorie des Flaneurs und ihm kam die Figur des Flaneurs für seine literarische und soziologische Studie der Stadt Paris zugute. Die Bekanntheit der Figur des Flaneurs in der deutschen Kultur- und

Literaturgeschichte ist auch der Arbeit Benjamins zu verdanken. Er verwendet diese Figur zur Entzifferung der Zeit der Moderne in Paris. Benjamin hat dieses theoretische und soziale Konstrukt von Baudelaire übernommen und in seinem monumentalen und fragmentarischen *Passagen-Werk* behandelt. Obwohl Baudelaire und Benjamin sich über die Existenzfragen beim Flaneur einig zu sein scheinen, verbindet Benjamin den Flaneur vor allem mit weiteren modernen städtischen Aspekten wie Raum, Schwelle, Ware usw..

2.1. Die Pariser Passagen und der Typus des Flaneurs

Der Flaneur erschien als ein besonderer Typus am Anfang des 19. Jahrhunderts und besonders in den 1840er Jahren nach der Revolution bis zur Entwicklung von Boulevards und Warenhäusern.²¹ Der Typus des Flaneurs ist mit den Passagen von Paris verflochten. Die Passagen als ein neuer architektonischer Bautyp gelten als eine der wichtigsten Veränderungen unter der Herrschaft von Louis-Philippe. Zu diesem Zeitpunkt erlebte die Metropole Paris eine signifikante Veränderung. Die rapid fortschreitende Industrialisierung und im Anschluss daran die architektonischen Experimente wie die Verwendung von Glas und Stahl führten zu einer großen Zahl von Neuerungen in der Großstadt, während die Massenproduktion die Art und Weise des Handels rasch verwandelte. Diese Veränderungen waren dauerhafter Natur, und die kapitalistische Warenproduktion und ihre Industrien haben die Architektur und sogar auch das Erscheinungsbild der Großstadt nachhaltig verwandelt. Mit der Entwicklung der Passagen nahm der Handel eine besondere Gestalt an. Die Passagen als einen neuen Bautyp definiert Johann Friedrich Geist in seinem Buch *Passagen: ein Bautyp des 19. Jahrhunderts* wie folgt:

„Mit dem Namen Passage bezeichnet man einen zwischen belebten Straßen hindurchgeführten, glasüberdachten Verbindungsgang, der auf beiden Seiten gesäumt ist von Reihen einzelner Läden. In den oberen Geschossen können Läden, Büros, Werkstätten, Wohnungen untergebracht sein. Die Passage ist eine Organisationsform des Detailhandels. Sie ist das Angebot öffentlichen Raumes auf privatem Gelände und bietet

²¹ Vgl. Frisby, David: *The flâneur in Social Theory*, in: Tester, Keith (Hg.): *The Flâneur*, London: Routledge, 2015, S. 85

Verkehrserleichterung, Abkürzung, Schutz vor der Witterung und nur dem Fußgänger zugängliche Flächen.“²²

Vorgesehen als eine Abkürzung zwischen zwei Straßen auf privatem Gelände, stellen die Passagen ein Stück öffentlichen Raum zur Verfügung. Das Besondere an den Passagen ist die Verwischung einer deutlich getrennten Schwelle zwischen Innen und Außen. In der Passage befindet man sich innerhalb eines Gebäudes aber trotzdem außerhalb von den Läden und Wohnungen. In den Passagen wird der gedachte Außenraum zum Innenraum bzw. zu Innerem. Glasdach, symmetrische Fassaden und Laufebene gelten als die drei wichtigsten Charakteristika der Passage. Die Passagen verdanken ihren Erfolg als Raum zum Zeit-Vertreiben und Flanieren der Tatsache, dass der Zustand der damaligen Straßen ein Flanieren nicht ermöglichte. Als Folge des zunehmenden Verkehrs und der fehlenden Trottoirs nahmen die schmutzigen Straßen eine bedrohliche Form an. Im Gegensatz dazu boten die Passagen Schutz vor dem Verkehrsmittel und dem Regen und demzufolge ein reibungsloses Promenieren. Einen Eindruck von der Bedeutung der Passagen für die Pariser Gesellschaft bekommt man, wenn man bedenkt, dass schon in den ersten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts neunzehn Passagen entstanden und dann bis 1855 weitere sieben. Die Passage als ein besonderer Bautyp war eine Summe verschiedener Bautypen aus unterschiedlichen Kulturen und Zeiten. Die folgende Beobachtung von J. F. Geist vermittelt eine interessante Idee über die Architektur der Passagen:

„Die sieben vertikalen Schnitte, angelegt nach den Phänomenen der Definition der Passage, sollen zeigen, daß sich in der Erfindung der Passage Rezeption aus dem Orient, der Antike, dem Mittelalter und aus unmittelbaren lokalen Vorbildern zu einem Bautyp summieren, der selbst wieder in vielschichtige, kaum zu entwirrende Zusammenhänge eingebettet ist. Die Passage bleibt durch das 19. Jahrhundert hindurch in ihrem Charakter konstant. Sie erweitert nur ihre Dimensionen, ihre Stellung im öffentlichen Raum der Stadt und paßt sich den stilistischen Strömungen der Zeit an.“²³

Das Palais Royal (1799) erscheint als die früheste Passage in Paris und dient nach J. F. Geist als „Modell der Passagen“.²⁴ Bemerkenswert ist bei den Passagen als einem öffentlichen Raum auch

²² Geist, Johann Friedrich: *Passagen: ein Bautyp des 19. Jahrhunderts*, München: Prestel Verlag, 1969, S. 12

²³ Ebd. S. 86

²⁴ Ebd. S. 88

die Bildung der öffentlichen und politischen Meinung in der vorrevolutionären Zeit in Paris. J. F. Geist determiniert diesen Aspekt mit dem Bezug auf die Passage ‚Palais Royal‘ wie folgt:

„In diesem Inneren Frankreichs, in Paris, im Palais-Royal, dessen Funktion für die Entstehung der öffentlichen Meinung schon anklang, in dessen Garten Desmoulins zu den Waffen rief, entsteht die Passage und verbreitet sich von dort über die Zentren des öffentlichen Lebens. Dieser weitläufige Palast, Privatbesitz des zwielichtigen Intriganten Duc d’Orléans, mit seinen endlosen Galerien, Gärten, Höfen, Alleen und Fontänen, seinen Cafés, Theatern, Spielsälen, Clubs und Bordellen, seinen zahllosen Läden und Wohnungen, aus deren Vermietung der Duc d’Orléans das Geld für seine Unternehmungen zog, ist eine autarke Welt. Das Palais Royal ist der erste öffentliche und vom Verkehr ungestörte Stadtraum, Feld der Agitation, Promenade, Luxusmarkt und Ort der Information und des Amüsemments zugleich: das Modell der Passage.“²⁵

Wenn Benjamin in seinem *Passagen-Werk* die Wichtigkeit der Passagen mit dem Begriff ‚Welt im Kleinen‘²⁶ nahelegt, dann ist damit genau jenes Zusammenkommen von Handel und Politik gemeint, also die Schwelle zwischen Innenraum und Außenraum bzw. Kunst und Kommerz. Die Passage als ein Zentrum des Handels, die sich in die Welt des Luxus verwandelt, dient zugleich als ein Raum für die Bildung der politischen Meinung. Der Flaneur durchstreift diese Passagen und beobachtet nicht nur den durch die Schaufenster und die Werbung in eine Bilderwelt verwandelten Raum, sondern auch die Leute aus verschiedenen Herkunftten und Schichten. Nach Benjamin hätte die Flanerie sich zu ihrer Bedeutung schwerlich ohne die Passagen entwickeln können.²⁷

Das Umherschlendern, welches zuerst als ein Akt des Zeit-Vertreibens anfang, wurde rasch zu einem neuen Motiv der Literatur erhoben, wobei die Großstadt und ihre verschiedenen Aspekte selbst als das Sujet erscheinen. Einerseits kam die Darstellung der Stadt im Vordergrund, wobei die Stadt an sich und den städtischen Alltag zur Sprache gebracht wird. Andererseits entstand eine besondere Art der Literatur, also die kleinen Formen der Literatur, die in kurzer Zeit bekannt geworden ist. Solche literarischen Texte wurden oft, besonders in den Essays von

²⁵ Ebd. S. 88

²⁶ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 45

²⁷ Vgl. Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 538

Benjamin, unter der Rubrik ‚Panorama-Literatur‘ gebracht. Diese Texte waren hauptsächlich von Leuten verfasst, die auf der Straße bummeln und hinterher ihre Beobachtungen aufzeichnen. Benjamin stellt, wie auch schon Baudelaire, die Physiologien und die sogenannte Panorama-Literatur für seine Analyse der Stadt und besonders der Figur des Flaneurs in den Mittelpunkt.

2.2. Der Typus des Flaneurs in Physiologien

Die Physiologien als literarische Texte, die zu dieser Zeit entstanden sind und in Paris gang und gäbe waren, beschäftigten sich hauptsächlich mit der literarischen, daneben auch mit der journalistischen Darstellung der Gesellschaft. Die Bekanntheit und Bedeutung der Physiologien stiegen während der Julimonarchie (1830-1848) unter dem Bürgerkönig Louis Philippe. Die Physiologien wurden als ungebundene Bücher publiziert und widmeten sich der Darstellung des Pariser Alltags mit Straßenszenen, Porträts und lustigen Karikaturen, wobei die Figuren der Großstadt in den ‚Typen‘ geschildert werden. Eine detaillierte Erläuterung dieser Physiologien findet man in dem Essay „Das Paris des Second Empire bei Baudelaire“ von Benjamin:

„Diese Bücher bestehen aus einzelnen Skizzen, die mit ihrer anekdotischen Einkleidung den plastischen-Vordergrund jener Panoramen und mit ihrem informatorischen Fundus deren weitgespannten Hintergrund gleichsam nachbilden. Zahlreiche Autoren leisteten Beisteuer zu ihnen. So sind diese Sammelwerke ein Niederschlag der gleichen belletristischen Kollektivarbeit, der Girardin im Feuilleton eine Stätte eröffnet hatte. Sie waren das Salongewand eines Schrifttums, das von Hause aus dem Straßenverschleiß bestimmt war. In diesem Schrifttum nahmen die unscheinbaren Hefte in Taschenformat, die sich >physiologies< nannten, einen bevorzugten Platz ein. Sie gingen Typen nach, wie sie dem, der den Markt in Augenschein nimmt, begegnen. Vom fliegenden Straßenhändler der Boulevards bis zu den Elegants im Foyer der Oper gab es keine Figur des pariser Lebens, die der physiologue nicht umrissen hätte.“²⁸

Die Physiologien können wegen ihrem Einfluss auf die gängigen Ansichten der Gesellschaft also gewissermaßen als *Trendsetter* betrachtet werden. Einige bekannte Beispiele von Physiologien sind: *Physiologie du gamin de paris* von E. Bourget, Balzacs *Physiologie du Rentier de Paris*

²⁸ Ebd. S. 537

und Maurice Alhoy's *Physiologie du Voyageur* und nicht zuletzt Louis Huarts' *Physiologie du Flaneur*.

Benjamin schätzt die Panorama-Literatur, zu der die Physiologien gehören, als ein geeignetes Werkzeug zur Gewinnung eines klaren Verständnisses über die Gesellschaft zu dieser Zeit ein. Diese sowohl Bilder als auch Texte enthaltenden, Reportage-artigen aber auch literarischen und phantasievollen ungebundenen Bücher – also die Hybrid-Natur dieser Physiologien – kommen Benjamin für seine ‚soziale Studie‘ gelegen.²⁹

Diese kleinen Formen der Literatur kamen aus zweierlei Gründen bald in Mode. Auf einer einfachen Ebene liegt der Grund in der Länge der Texte. Sie waren drei oder vier Seiten lang; oft mit lustigen Illustrationen. Benjamin zufolge zeigt die Entstehung und die positive Rezeption der Physiologien die schnelle und beunruhigende Natur des Großstadtlebens selbst:

„Simmels zutreffende Bemerkung über die Beunruhigung des Großstädtlers durch den Nebenmenschen, den er in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle sieht ohne ihn zu hören, zeigt, daß im Ursprung der Physiognomien (recte: Physiologien) jedenfalls unter anderem der Wunsch war, diese Unruhe zu zerstreuen und zu bagatellisieren. Anders wäre auch wohl die phantastische Präention dieser Büchlein schwerlich durchgegangen.“³⁰

²⁹ „Es gibt eine unabsehbare Literatur, deren stilistischer Charakter ein völliges Gegenbild zu den Dioramen, Panoramen etc darstellt. Das sind die feuilletonistischen Sammelwerke und Skizzenfolgen aus der Jahrhundertmitte. Werke wie „La grandeville“, „Le diable a Paris“, „Les Français peints par eux-mêmes“. Sie sind gewissermaßen moralische Dioramen und den andern nicht nur in ihrer skrupellosen Manni(g)faltigkeit verwandt sondern technisch genau wie sie gebaut. Einem plastisch durchgebildeten mehr oder weniger detaillierten Vordergrund entspricht eine scharfprofilierte feuilletonistische Einkleidung der sozialen Studie, die hier den großen Hintergrund abgibt wie im Diorama die landschaftliche.“ in: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 659 f

³⁰ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 560

Mit den Physiologien sind die phantasievollen Charaktere der Menschen zurückgekehrt. Oder wie es bei Huart heißt: „Der Flaneur verfasst einen ganzen Roman nur über die einfache Begegnung im Omnibus mit einer kleinen Dame mit heruntergelassenem Schleier.“³¹

Um die Idee Benjamins in seinem *Passagen-Werk* besser zu verstehen, lohnt es sich, die chronologische Entwicklung des Flaneurs in den Blick zu nehmen. Benjamin entwickelt seine Analyse der Figur des Flaneurs aus den Physiologien als einem besonderen literarischen und sozialen Mittel zur Untersuchung der Großstadt. Dafür sollen hier zwei Physiologien aus dem Jahr 1841 angeschaut werden: Louis Huarts (1813-1865) *Physiologie du Flaneur* und Auguste de Lacroix (1805-1891) ‚Le Flâneur‘.

Die Beobachtungen in den beiden Physiologien fallen unter drei Aspekte, die auch für Benjamins Analyse dieses Typus zentral gelten: zuerst die eindeutige Verortung dieses Typus in der Metropole Paris, danach der Fokus auf die klare Abgrenzung von anderen Typen in der Großstadt und nicht zuletzt die Ambivalenz dieses Typus selbst.

Der Typus des Flaneurs ist eng verbunden mit der Großstadt Paris, insofern als diese und der Typus des Flaneurs sich gegenseitig spiegeln. Lacroix bezeichnet den Flaneur als rein französische Personifikation³². Er steigt in seine Physiologie ‚Le Flâneur‘ mit der Verortung des Flaneurs in Paris ein: „Der Flaneur ist, ohne Frage, ein Eingeborener und Bewohner einer großen Stadt, sicherlich von Paris.“³³ Ganz explizit leugnet Lacroix jene Möglichkeit, diesen Typus außerhalb der Großstadt, ja sogar außerhalb von Paris zu verorten. Einen Flanierenden in der Provinz hält er einfach für einen traurigen Beobachter. Diese Bestimmung erkennt man in dem folgenden Zitat:

„Wir geben nicht einmal zu, dass es den Flaneur irgendwo anders als in Paris gibt. Was ist schon ein Flaneur in der Provinz, wenn nicht ein bemitleidenswerter Träumer, dessen

³¹ Huart, Louis: *Physiologie du flâneur / par M. Louis Huart; vignettes de MM. Alophe, Daumier et Maurisset*, Paris: Aubert et Cie, 1841, S. 55

³² „Kennen Sie ein Symbol, das besser zu seiner Idee passt, ein Wort, das ausschließlich französisch ist, um eine rein französische Personifikation auszudrücken?“ [A. de Lacroix : Le flâneur \(1841\) \(bmlisieux.com\)](https://www.bmlisieux.com) (zuletzt eingesehen am 02.07.2021)

³³ Lacroix, A. de: *Le flâneur* (1841)

müde Augen und abgestumpfter Geist durch die Betrachtung der immer gleichen Objekte am Ende auf keinem von ihnen stehen bleiben.“³⁴

An einer anderen Stelle heißt es:

„Paris gehört dem Flaneur durch das Recht der Eroberung und durch das Recht der Geburt.“³⁵

Mit Blick auf die Physiologie von Lacroix vertritt Richard D. E. Burton die Meinung, dass keine andere Figur so fundamental und gründlich zu Paris und zum 19. Jahrhundert gehören wie der Flaneur.³⁶ Obwohl Louis Huart in seiner bekannten Physiologie *Physiologie du Flaneur* (1841), von der schon in der ersten Ausgabe mehr als 10000 Kopien verkauft werden, nicht wie Lacroix ganz explizit den Ort des Flaneurs bestimmt, lebt auch Huarts Flaneur in der Großstadt Paris.

Interessanterweise fängt Huart seine *Physiologie du Flaneur* mit der Bedeutung des Verweilens an, das er für die grundlegende Eigenschaft der Menschen hält. Als eine Kreatur, welche über Geist verfügt, ist der Mensch fähig, sich die Zeit zu vertreiben. Ihm zufolge liegt der Kern aller Schöpfungen in der Fähigkeit dieser ‚zweibeinigen und federlosen Tiere‘, nämlich der Menschen, zu verweilen und sich die Zeit zu vertreiben. Das beschert den Menschen die Überlegenheit gegenüber anderen Tieren. In einem ganz lustigen Ton – der eine wichtige Eigenschaft solcher Physiologien war – bemerkt Huart die Wichtigkeit des Spazierens für das Mensch-Sein. Dieses Zitat gibt auch eine Übersicht über die Struktur der Physiologien:

„Der Mensch erhebt sich nur deshalb über alle anderen Tiere, weil er es versteht, zu trödeln. [...] Nachdem sie ihre Nahrung zu sich genommen haben: - tummelt sich der Affe, - rennt der Hund nach rechts und nach links, - dreht sich der Bär um sich selbst, - wiederkaut der Ochse, - und so weiter mit allen anderen Geschöpfen, die mehr oder weniger die Oberfläche der Erde verschönern. Aber der Mann allein kauft sich nach dem Essen eine Zigarre, für die er bereit ist, vier Cent zu bezahlen, weil sie schlecht ist, und dann geht er los, um zu faulenz. Sie sehen also, dass wir vollkommen Recht haben,

³⁴ Lacroix, A. de: *Le flâneur* (1841)

³⁵ Lacroix, A. de: *Le flâneur* (1841)

³⁶ Burton, Richard D. E: *The Flaneur and his City: Patterns of daily life in Paris 1815 - 1851*, University of Durham Press, 1994, S. 1

wenn wir den Menschen definieren als: - Ein zweibeiniges, federloses, gekleidetes, rauchendes, faulenzendes Tier.³⁷

Nach Huart seien „gute Beine, gute Ohren und gute Augen die wichtigsten körperlichen Vorzüge, die jeder Franzose hat, der wirklich würdig ist, Mitglied im Club der Flaneure zu sein“.³⁸ Zu bemerken ist auch der implizite Hinweis auf den Ort des Flanierens durch den Begriff ‚Franzose‘. Die beiden Autoren haben bestimmte Gründe, Paris als den Ort des Flanierens auszuwählen, und im Vordergrund steht in beiden Texten die Bilderwelt, die die Metropole zu dieser Zeit bot. Hier seien zwei Zitate aus den beiden Texten angeführt, die die Idee in Bezug auf den Ort des Flanierens einigermaßen deutlich machen:

„Es gibt in der Tat nur eine große Stadt, die als Theater für seine unaufhörlichen Erkundungen dienen kann, und es gibt nur das leichteste und geistreichste Volk auf der Erde, das diese Spezies von unwissenden Philosophen hervorgebracht haben könnte, die scheinbar instinktiv die Fähigkeit ausüben, alles mit einem Blick zu erfassen und im Vorübergehen zu analysieren.“³⁹

Was Lacroix mit dem Begriff ‚Theater‘ andeutet, erscheint in einer detaillierten Form durch die *Physiologie du Flaneur* von Huart hindurch und dann später in dem Werk von Fournel, der den Sinn des Schauens und den Gehörsinn ins Zentrum seiner Arbeit gestellt hat. Huarts Theater ist beladen mit dem sinnlichen Überfluss an Bildern und Geräuschen, die man beim Spaziergang auf der Straße wahrnimmt. Der Flaneur ist in dem Sinne ein Beobachter des Straßenlebens, der die Stadt wie einen Text liest und hört und sogar die Gespräche von Passanten mithört. Huart konzipiert also den Flaneur nicht als eine reine ‚Sehmaschine‘⁴⁰, sondern es kommt zu einer Zusammenarbeit zwischen dem Gesichtssinn, dem Gehörsinn und auch dem Geruchssinn, wenn er in der Passage durch die Cafés und Hotels promeniert.

Berücksichtigend, dass die Stadt Paris nicht nur Touristen angezogen hat, sondern auch die Pariser selbst, die sich auf einen Spaziergang durch die Alleen und Gassen begeben, beschäftigen

³⁷ Huart, Louis: *Physiologie du flâneur / par M. Louis Huart ; vignettes de MM. Alophe, Daumier et Maurisset*, Paris: Aubert et Cie, 1841, S. 7 f

³⁸ Ebd. S. 53

³⁹ Lacroix, A. de: *Le flâneur* (1841)

⁴⁰ Virilio, Paul: *Die Sehmaschine*, Merve Verlag, 1989

sich die beiden Autoren mit der Abgrenzung dieses Typus von anderen Typen wie dem Badaud, dem Rentier oder dem Touristen selbst, die leicht als Flaneure missverstanden werden könnten. Gleich nach der Festlegung der Wichtigkeit des Verweilens und des Spaziergangs weist Huart auf das mögliche Missverständnis bezüglich dieser Typen hin. „Nichts häufiger als der Name, nichts seltener als die Sache!“⁴¹. Weiter führt er aus:

„Denn es sind die wahren Faulenzer ebenso wie die Freunde, von denen La Fontaine sprach. Und wenn wir aus unserer Definition des Menschen, die wir in unserem vorigen Kapitel gegeben haben, schließen würden, dass alle Menschen zum Faulenzen berufen sind, so würden wir uns seltsam irren.“⁴²

Huart kommt zu der Auffassung, dass nur drei Klassen der Gesellschaft würdig seien, zum Typus des Flaneurs zu gehören, nämlich: die Dichter, die Künstler und die kleinen Angestellten der Anwaltskanzlei.⁴³ Nach ihm haben diese drei Klassen fürs Flanieren geeignete Herzen und Beine. Ein möglicher Grund könnte auch die Vorstellungskraft dieser Klassen sein, die Fähigkeit, Ereignisse zu einer Geschichte zu verweben und literarisch festzulegen. Gleich als Auftakt seines Textes weist Lacroix auf diese Abgrenzung hin, wenn er von den „lächerlichen Fälschungen eines würdigen Typs“ spricht.⁴⁴ Hier hilft uns eine kurze Gegenüberstellung mit einem anderen Typus, von dem es den Flaneur abzugrenzen gilt, nämlich, von dem Touristen und von dem Badaud.

Anders als der Tourist, der die Sachen in Bewegung sieht, oder als der Badaud, der sich für alles und jedes interessiert und zwar alles sieht, aber über nichts nachdenkt, tritt der Flaneur als eine intelligente und neugierige Person auf, die die Welt wie ein Buch studiert und auch beim Verweilen auf der Straße mit dem Erforschen der Menschheit überhaupt beschäftigt ist. Des besseren Verständnisses halber sei hier den Unterschied zwischen dem Typ des Badaud und dem des Flaneurs dargelegt:

⁴¹ Huart, Louis: *Physiologie du flâneur / par M. Louis Huart; vignettes de MM. Alophe, Daumier et Maurisset*, Paris: Aubert et Cie, 1841, S. 10

⁴² Ebd. S. 10

⁴³ Ebd. S. 55

⁴⁴ Vgl. Lacroix, A. de: *Le flâneur* (1841): „Wie wir sehen, prostituieren wir den Titel Flaneur nicht für jene Art von mehr oder weniger lächerlichen Fälschungen eines würdigen Typs, die den ganzen Tag lang in ihrem gelangweilten und langweiligen Müßiggang herumlaufen.“

„Der Badaud geht um des Gehens willen, amüsiert sich über alles, nimmt alles wahllos auf, lacht ohne Grund und schaut ohne zu sehen. Er geht durch das Leben wie der Käfer durch die Luft, schlägt mit den Flügeln gegen jeden Gegenstand, der ihm begegnet; geschlagen, gebrochen in jedem Augenblick, das Spielzeug des wehenden Windes oder des vorbeigehenden Jungen. Für ihn hat die höchste Weisheit gesagt: ‘Er hat Augen, und er will nicht sehen, Ohren, und er will nicht hören. [...] Der Betrachter denkt nicht; er nimmt Objekte nur äußerlich wahr. Es gibt keine Kommunikation zwischen seinem Gehirn und seinen Sinnen. [...]’ Die philosophische Deduktion ist ihm unbekannt. Gesellschaften sind in seinen Augen nur Versammlungen von Menschen, und Denkmäler sind Haufen von Steinen. Eine beliebte Szene ist für ihn in einer gewissen Anzahl von Beleidigungen und Handgreiflichkeiten zusammengefasst. [...] Zwischen diesen beiden Arten von organisierten Wesen liegen alle Grade der Schöpfung, die ganze Entfernung, die den Menschen vom Polypen trennt.“⁴⁵

Demgegenüber ist der Flaneur nach Lacroix als der wahre Beobachter und der Mann von subtiler Intelligenz zu bezeichnen. Hier heißt es:

„Wir erkennen als Flaneure nur jene wenigen privilegierten Männer der Muße und des Geistes, die das menschliche Herz in der Natur selbst und die Gesellschaft in jenem großen Buch der Welt studieren, das immer offen vor ihren Augen liegt. Der ruhende Beobachter ist nur ein halber Beobachter; der wahre Beobachter ist der Flaneur, d.h. der Mann von subtiler Intelligenz, der unaufhörlich alles erforscht, die menschliche Rasse hauptsächlich, überall, in allen Zeitaltern und Zuständen, - der narzisstische Philosoph, der studiert, wie die Peripatetiker diskutierten.“⁴⁶

Wie hier gezeigt wird, wird der Badaud von der Menge und dem urbanen Alltag ‚geschluckt‘ und wirkt eher passiv. Im Gegensatz dazu kommt dem Flaneur die Stadt *fremd* vor, und er wirft einen intellektuellen, detaillierten und analytischen Blick auf die Großstadt, um eine Übersicht über das Ganze zu bekommen. Auch wenn er Teil einer Menge zu sein scheint, verschafft ihm sein Aufgehen in der Menge eine gewisse Unauffälligkeit, was ihm bei der Wahrnehmung zugutekommt.

⁴⁵ Lacroix, A. de: Le flâneur (1841)

⁴⁶ Lacroix, A. de: Le flâneur (1841)

Damit gelangen wir zu den genannten Widersprüchlichkeiten und Ambivalenzen in Bezug auf den Flaneur. Wie Lacroix in dem oben erwähnten Zitat andeutet, ist der Flaneur ein Mann, der über seine Freizeit frei verfügt, jedoch kommt der Flaneur auch als ein ambivalenter Typus vor, dessen Tätigkeiten in diesem Sinne nicht als *Entweder-oder*, sondern als ein *Sowohl-als-auch* einzureihen sind. Man erkennt die Komplexität dieses Typus in dem folgenden Zitat von Lacroix:

„Der Flaneur ist ein wesentlich komplexes Wesen, er hat keinen besonderen Geschmack, er hat alle Geschmäcker; er versteht alles, er ist für alle Leidenschaften empfänglich, erklärt alle Marotten und hat für alle Schwächen immer eine Entschuldigung parat.“⁴⁷

So gesehen flaniere der Flaneur deshalb auf der Straße von Paris, weil der Spaziergang ihm Freude macht. Und diese Freude sei weit über die Musik, den Tanz oder sogar die Mathematik zu stellen.⁴⁸ Wichtig zu betrachten ist, dass die Sichtweise des Flaneurs die alltäglichen Dinge in Dinge verwandelt, die zum Anschauen einladen und die angeschaut werden können. Genau in diesem Sinne kann man ausdrücken, dass der Flaneur und die Straße einander definieren und sich gegenseitig spiegeln.⁴⁹ Das flanierende Sehen ist nicht nur ein Sehen, sondern zugleich ein Verstehen. Insofern gehen das Sehen und das Verstehen Hand in Hand, wobei mit Verstehen gemeint ist, wie die Teile in Bezug auf das Ganze und das Ganze in Bezug auf die einzelnen Teile wahrgenommen werden kann – was Lacroix durch den Begriff ‚Buch der Welt‘ nahelegt.⁵⁰

Das gesamte Erscheinungsbild des Flaneurs soll also auf Unauffälligkeit angelegt sein. Auf diese Weise ist der Flaneur von den anderen Menschen in der Stadt auf der Ebene des Aussehens nicht zu unterscheiden, oder in den Worten von Lacroix „Er hat, wie letzterer, eine eher unbedeutende und meist harmlose Gestalt, es sei denn, man stört den Lauf seiner ziellosen Spaziergänge oder kommt direkt zwischen seinen Sehstrahl und den Narren, den er bewundert, oder den Klatsch, dem er zuhört, dann blitzt sein Auge auf und seine Gutmütigkeit schlägt in Wildheit um. Er

⁴⁷ Lacroix, A. de: *Le flâneur* (1841)

⁴⁸ Huart, Louis: *Physiologie du flâneur / par M. Louis Huart; vignettes de MM. Alophe, Daumier et Maurisset*, Paris: Aubert et Cie, 1841, S. 16

⁴⁹ Vgl. Adolphs, Volker: *Das Auge der Stadt / The Eye of the City*, in: Adolphs, Volker und Berg, Stephan: *Der Flaneur: vom Impressionismus bis zur Gegenwart*, Wienand Verlag, Kunstmuseum Bonn, S. 9

⁵⁰ Vgl. Lacroix, A. de: *Le flâneur* (1841)

kleidet sich außerdem wie jeder andere und geht wie du und ich, nur dass er viel öfter stolpert, obwohl er langsamer geht und viel besser sehen kann.“⁵¹

Die Langsamkeit seines Gehens bietet die Gewähr für ein genaues Sehen und Verstehen. Im Gegensatz zu den anderen Figuren wie dem Badaud, der sieht ohne darüber nachzudenken, erscheint der Flaneur eher als ein intelligenter und ambivalenter Künstler, der in den Worten von Lacroix keinen besonderen Geschmack hat, und hat alle Geschmäcker; er versteht alles, er ist für alle Leidenschaften empfänglich, erklärt alle Marotten und hat für alle Schwächen immer eine Entschuldigung parat⁵², aber er interessiert sich für die Oper von Mayerber, das Gemälde von Ingres, die Ode von Hugo. Zudem wird er als eine Person beschrieben, die „jeden Tag in alle Richtungen durchwandert, seine Tiefen abtastet und in seinem Gedächtnis die obskursten Ecken markiert“.⁵³ In dem Text von Huart finden wir eine ähnliche Beschreibung, wobei zu bemerken ist, dass in beiden Physiologien das Sehen des Flaneurs als ein philosophisches Verstehen und zugleich als ein künstlerisches Sehen gezeichnet wird:

„Der Flaneur komponiert einen ganzen Roman, nur über die einfache Begegnung im Omnibus mit einer kleinen Dame mit heruntergelassenem Schleier, um im nächsten Moment den höchsten philosophischen, sozialen und humanitären Überlegungen zu frönen und alle Wunder zu bewundern, die die Bildung aus einfachen Hannelons hervorbringen kann, die im Duett wie wahre Saint Georges kämpfen.“⁵⁴

Grob gesagt ist der Flaneur ein treffendes Beispiel für den englischen Ausdruck *The beauty lies in the eyes of the beholder*. Die oben genannten beiden Autoren erachten den Spaziergang und das Flanieren als wesentlich für das künstlerische Tun, wobei das Freie oder die Straßen und der Zusammenfluss von Leuten aus verschiedenen Schichten und Nationalitäten die Wirkung einer Lektüre hat.

Nun ist in Betracht zu ziehen, dass der Flaneur als solcher ein *Typus-in-Veränderung* ist. In den 1860er und 1870er Jahren konzipieren Fournel und Baudelaire den Flaneur als eine Figur der

⁵¹ Lacroix, A. de: *Le flâneur* (1841)

⁵² Vgl. Lacroix, A. de: *Le flâneur* (1841)

⁵³ Vgl. Lacroix, A. de: *Le flâneur* (1841)

⁵⁴ Vgl. Huart, Louis: *Physiologie du flâneur / par M. Louis Huart; vignettes de MM. Alophe, Daumier et Maurisset*, Paris: Aubert et Cie, 1841, S. 55 f

Moderne, wobei die sinnliche Wahrnehmung eine wichtige Stelle einnimmt. Bei Baudelaire wie auch bei Benjamin wird die veränderte Situation der Stadt unter der Herrschaft von Louis Napoleon Bonaparte und besonders nach der sogenannten *Haussmannisierung* ins Zentrum gestellt. Im nächsten Kapitel wird versucht, den Konstrukten und Ideen dieser drei Theoretiker nachzugehen und sie näher zu analysieren.

Kapitel III

3. Literatur- und Theoriegeschichte des Flaneurs

3.1. Victor Fournel, Charles Baudelaire und Walter Benjamin

In dem langen 19. Jahrhundert entwickelt sich der Flaneur als eine emblematische Figur, die nicht nur in der Literatur, sondern auch in der Kulturtheorie immer wieder ins Zentrum der Untersuchung der Stadt gerückt wird. Lacroix bezeichnet den Flaneur als einen Philosophen, und sowohl Lacroix als auch Huart halten den Spaziergang im Sinne eines Beobachtens für zentral. So entwickelt sich die Flanerie von einem einfachen Spaziergang durch die Alleen und Passagen zu einem intelligenten und exploratorischen Umherschlendern. Anders als das Wandern, bei dem das romantische Motiv der Ferne eine wichtige Rolle spielt, geht es bei der Flanerie um die Entdeckung des schon bewussten Raums. Beim Durchstreifen von Paris gewinnt der Flaneur neue Impulse, die seinem künstlerischen Tun zugutekommen.

Die Ambivalenz des Flaneurs liegt darin, dass obwohl die Stadt ihm schon bewusst ist, fällt sie ihn fremd auf. Das Fremd-Sein des Flaneurs ist dadurch auf die Neu-Entdeckung der Stadt angelegt. Flanierend ist der Flaneur einsam, ein individualisiertes Selbst, aber zugleich umgeben von der großen Zahl der Menschen, der Menge.⁵⁵ Der Flaneur schaut auf die lebendigen Bilder und Dinge der Stadt aus einem Abstand, und zugleich befindet sich der Flaneur ständig zwischen den Handelnden. Er *sieht* die Stadt und zugleich wird er *gesehen*. Er befindet sich in der allgemeinen und alltäglichen existentiellen Situation, in der sich die Individuen mit der Menge vermischen und dadurch ihre Individualität verlieren. Jedoch löst er sich nicht vollkommen in der Menge auf. Das Ich auf der Suche nach dem Nicht-Ich⁵⁶ befindet sich in den Grenträumen zwischen Anonymität und Intimität, Einsamkeit und Zugehörigkeit, Zuschauer und Akteur.

Nun ist die Theorie des Flaneurs keine eindeutige Theorie. Benjamin kommt auf die Theorien von den 1860er Jahren zurück und analysiert sie der Entwicklung einer Theorie des Flaneurs halber. Auf diese Weise gewinnt man ein besseres Verständnis über die Idee des Flaneurs nach

⁵⁵ Vgl. Paetzold, Heinz und Aerni, Georg: Phänomenologie der Kultur des Flanierens, in: *Der urbane Blick: Impulse für eine Documenta Urbana*, Kunstforum International, Bd. 218, Oktober-Dezember 2012. S. 104

⁵⁶ Ebd. S. 104

Benjamin durch eine Studie der Theorie des Flaneurs in den 1860er Jahren. Einen guten Überblick bekommt man durch die Lektüre des französischen Autors – selbst ein Flaneur – Victor Fournel und des französischen Dichters Charles Baudelaire. Obwohl die Texte von Fournel und Baudelaire ungefähr zu gleicher Zeit erschienen, arbeiten die beiden Texte unterschiedliche Ideen bezüglich der Figur des Flaneurs heraus.

Benjamin bezieht sich in seinem *Passagen-Werk* auf sie und versucht, eine Theorie des Flaneurs zu entwickeln. Auch bei Benjamin handelt es sich nicht um eine eindeutige Theorie des Flaneurs. In seinem *Passagen-Werk* findet man lediglich Auszüge und Kommentare, die auf unterschiedliche Ideen des Flaneurs hindeuten.

Victor Fournel seinerseits problematisiert die Theorie des Flaneurs in seinem 1857 erschienen Buch *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* wie folgt: „Ich möchte damit beginnen, die Theorie der Flanerie nachzuzeichnen; aber was diese Theorie von allen unterscheidet, ist, dass sie nicht existiert, dass sie nicht existieren kann.“⁵⁷

Fournel zufolge ist die Flanerie im Großen und Ganzen das Zusammenkommen von einer besonderen Art und Weise von Beobachtung und der Entdeckung der Stadt. Sein Fokus liegt auf Beobachtung, insofern als er den Flaneur auf eine implizite Art und Weise als einen *Observateur* bezeichnet.

So gesehen ist nach Fournel die Flanerie eine Tätigkeit sowohl zur Entdeckung der Stadt als auch zur Fixierung von Impulsen und Beobachtungen. Durch die endlosen Streifzüge durch die Straßen und Promenaden nimmt der Flaneur die Elemente der Stadt *reflektierend* wahr und bewahrt sie in sich. Ganz metaphorisch zeigt Fournel die Wichtigkeit des Spaziergangs für die Entdeckung des Neuen:

„Bei seinen Streifzügen durch Paris machte Balzac so viele wertvolle Entdeckungen, hörte so viele Worte, entdeckte so viele Typen. Bei einem Spaziergang auf dem Meer entdeckte Christoph Kolumbus Amerika. Es gibt noch viele Amerikas zu entdecken,

⁵⁷ Fournel, Victor: *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris, 1867, S. 270

indem man auf seine Art und Weise in bestimmten unerforschten Gebieten des Pariser Ozeans spazieren geht.“⁵⁸

Flanieren ist eine besondere Tätigkeit und laut Fournel ist nicht jeder imstande, naiv und doch geschickt zu bummeln. Fournel, der selbst ein Flaneur war, definiert den Flaneur als einen Spurenleser. Als ein Spurenleser bewahrt der Flaneur die Spuren, und nimmt die wechselnden Spiegelungen der verschiedenen Dinge, die Bewegung in der Stadt und die mannigfaltige Physiognomie des öffentlichen Geistes, der Überzeugungen, Antipathien und Bewunderungen der Menge wahr und sie wiedergibt. Interessanterweise findet man bei der Analyse Fournels einen Vergleich zwischen dem Flaneur und einer Kamera, die, als eine Art bewegliche und leidenschaftliche Daguerreotypie, alles bewahren kann.

In den Physiologien und auch im Werk von Fournel findet man ein gemütliches Flanieren durch die Stadt. Fournels Flaneur flaniert, ‚mit der Nase im Wind, mit beiden Händen in den Taschen und mit einem Regenschirm unter dem Arm, wie es sich für einen aufgeschlossenen Geist gehört‘, und ihm begegnet die Stadt als ein harmonisches Ganzes.

In den 1860er und 1870er Jahren verbindet der französische Dichter Charles Baudelaire die Figur des Flaneurs mit den Aspekten der existentiellen Bedrohungen in der Großstadt. Bei Baudelaire steht die folgende Frage im Zentrum:

„Was sind die Gefahren des Waldes und der Prärie mit den täglichen Chocks und Konflikten in der zivilisierten Welt verglichen? Ob der Mensch auf dem Boulevard sein Opfer unterfaßt oder in unbekanntem Wäldern seine Beute durchbohrt - bleibt er nicht hier und dort das vollkommenste aller Raubtiere?“⁵⁹

Baudelaire's Flaneur geht auf der Straße und stolpert über die Wörter wie über Pflastersteine. In dem Gedicht ‚Die Sonne‘ (Le Soleil) sieht man die Darstellung dieses Motivs:

„Will durch die Vorstadt mit verfallenen Häusern ziehn,
Wo Laster sich verbirgt im Schutz der Jalousien,
Wenn Sonne grausam sengend uns mit Hitze schlägt,
Die sich auf Städte, Felder, Dächer, Saaten legt,

⁵⁸ Ebd. S. 268 f

⁵⁹ Zitiert in: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 541 f

Und dort mein wunderliches Fechthandwerk ausführen,
Zufällig in den Winkeln einen Reim aufspüren,
Über die Worte hin wie übers Pflaster holpern,
Zuweilen an schon lang erträumte Verse stolpern.“⁶⁰

Obwohl Baudelaire in seinem 1863 im *Figaro* erschienen Essay „Der Maler des modernen Lebens“ („Le Peintre de la vie moderne“) eine Theorie des Flaneurs entwickelt, findet man die Darstellung der Stadt durch den Blick eines flanierenden Beobachters auch in seinen anderen poetischen Werken wie *Les Fleurs du Mal* und *Le Spleen de Paris*. Chronologisch betrachtet entwickelt sich der Typus des Flaneurs von den 1840er Jahren, wo er zur Wahrnehmung der Stadt auf der Straße unterwegs ist, zu einerseits einer konkreten literarischen Figur und andererseits entwickelt sich aus der Flanerie eine Methodik der Beobachtung der Großstadt in Baudelaires Werken der kommenden Jahrzehnte. Baudelaires Flaneur widmet sich ganz dem künstlerischen Tun. Er ist unterwegs auf der Straße um die künstlerischen Impulse willen.

Benjamins Auseinandersetzung mit der Figur des Flaneurs ist hauptsächlich seiner Begegnung mit den Werken Baudelaires und zum Teil der Kurzgeschichte „A Man of the Crowd“ von Edgar Allan Poe zu verdanken. Benjamin nimmt drei Texte von Baudelaire als Grundlage seiner Theorie des Flaneurs nämlich das Gedicht ‚A Une Passante‘, das Prosagedicht ‚Les Foules‘ und Baudelaires Aufsatz „Le Peintre de la vie Moderne“. Die Kurzgeschichte „A Man of the Crowd“, die zum ersten Mal eine in der Großstadt herumstreifende Figur zum Thema hat, steht auch im Vordergrund seiner Studie der Großstadt. Benjamin analysiert diese Texte im *Passagen-Werk*, zum Teil auch in seinen Essays; ‚Über einige Motive bei Baudelaire‘, ‚Das Paris des Second Empire bei Baudelaire‘ und ‚Die Wiederkehr der Flanerie‘. Einen guten Einstieg bekommt man durch die *Exposés*⁶¹ von Benjamin, die er für das Institut für Sozialforschung vorbereitet hat.

Benjamins Theorie des Flaneurs ist eine weit umfassende Theorie der Erfahrung der Großstadt als eines spezifischen Raums, der nach den technischen Veränderungen, Fortschritten und dem Aufkommen der urbanen Konsumkultur völlig erneuert wurde. In Anbetracht dieser Perspektive hinterfragt Benjamin in der technisch und wissenschaftlich fortgeschrittenen Gesellschaft die

⁶⁰ Baudelaire, Charles: *Les Fleurs du Mal / Die Blumen des Bösen* (Französisch/Deutsch), Stuttgart: Reclam, 2021, S. 242 f

⁶¹ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 45-59

Modifizierung der Sichtweise und Wahrnehmung der Moderne selbst und zugleich beklagt er den Verlust der Erfahrung zu dieser Zeit.

Benjamin übernimmt die Idee des Flaneurs als eine melancholische und sich selbst entfremdete Person, die in der Menge durch die Straße bummelt und, wie Baudelaire es nahelegt, sich zum Zentrum seiner eigenen Tätigkeit verwandelt. Von Bedeutung ist diese Figur auch für die Entzifferung der modernen Großstadt und des Verhältnisses von Öffentlichkeit und Privatsphäre in Paris.

Die Ideen bezüglich der Figur des Flaneurs in Benjamins Werke sollen unter vier Aspekten betrachtet werden. Auf der Ebene des Wahrnehmungsmodus soll zuerst die Figur des Flaneurs von dem Badaud und dem Touristen unterschieden werden. Als zweiten Aspekt kann man der Frage nach der Wahrnehmung in der Großstadt nachgehen. Mit einem Blick auf die Situation der Straßen und dicht bevölkerten Gesellschaft tritt das Verhältnis von Individuum und Menge in den Vordergrund. Und nicht zuletzt soll ein tieferer Blick auf die Dingwelt von Paris geworfen werden, wobei die Ware im Hinblick auf die Konsumkultur eine wichtige Rolle spielt.

3.2. Typologie des Flaneurs

Wie schon die Physiologien beschäftigen sich auch Autoren wie Fournel, Baudelaire und Benjamin mit der Typologie des Flaneurs und versuchen, sie von anderen Figuren abzugrenzen. Eine gute Übersicht gewinnt man durch die Gegenüberstellung von von Flaneur, Dandy, Badaud und Tourist.

Der Unterschied zwischen dem Flaneur und dem Badaud betrifft hauptsächlich die Frage nach dem Beibehalten der Individualität beim Spazieren auf der Straße, besonders bei Fournel und Baudelaire. Im Gegensatz zum Badaud, der von der äußeren Welt absorbiert und zu einem Teil der Menge wird, behält der Flaneur seine Individualität. Mit der Individualität kann auch ein impliziter Versuch des existentiellen Zurechtkommens in der Großstadt betrachtet werden. In seinem Buch „*Ce qu'on voit dans les rues de Paris*“, von dem ein Teil bereits in der *Revue de Paris* erschienen war, legt Victor Fournel einen Unterschied zwischen der Figur des Flaneurs und der des Badauds wie folgt dar:

„Verwecheln wir jedoch nicht den Flaneur mit dem Badaud: Es gibt einen Unterschied zwischen den beiden, der von den Anhängern empfunden werden wird. Der einfache Flaneur beobachtet und reflektiert; zumindest kann er das tun. Er ist immer im Vollbesitz seiner Individualität. Die des Betrachters hingegen verschwindet, absorbiert von der äußeren Welt, die ihn zu sich selbst hinreißt, - die ihn bis zum Rausch und zur Ekstase trifft. Der Badaud wird unter dem Einfluss des Spektakels - zu einem unpersönlichen Wesen; er ist kein Mensch mehr, er ist öffentlich, er ist eine Menge. Er ist ein Individuum, eine glühende und naive Seele, geneigt zur Träumerei, zur Passivität, zum friedlichen Enthusiasmus, ein Künstler durch Instinkt und Temperament, begabt mit wenig Lebenserfahrung, und nichts von dem verächtlichen Skeptizismus und dem kränklichen Stolz habend, die nach den Moralisten die beiden großen Geißeln unserer Zeit sind, ist der wahre Betrachter der Bewunderung aller aufrechten und aufrichtigen Herzen würdig.“⁶²

Dieses Zitat dient Benjamin dazu, einen Unterschied zwischen dem Flaneur und dem Badaud zu verdeutlichen, jedoch weist sein Kommentar über dieses Zitat („merkwürdige Unterscheidung zwischen flaneur und badaud“)⁶³ auf die Komplexität dieses Unterschieds hin.

Einerseits scheint die Frage nach der Individualität in dem obigen Zitat im Rahmen der existentiellen Fragen in der Stadt Sinn zu machen, jedoch findet man bei dieser Erläuterung keine Erwähnung des Wahrnehmungsmodus. Nach Harald Neumeyer ist dieser Unterschied zwischen beiden Figuren auf der Ebene der Individualität „durchaus problematisch“.⁶⁴ Obwohl der Flaneur hier als ein Beobachter betrachtet wird, fehle bei der Darstellung des Badauds eine Präzisierung der differentiellen Wahrnehmungsweisen. Dadurch werde der Badaud auf einen Passanten reduziert, da die Kraft und die Macht der Masse die Passanten und die Leute von der Straße in sich absorbiert. Bei Fournel fehlt hier noch eine klare Darstellung der Masse und deren Konzeption, die man später in den Werken von Baudelaire findet.

⁶² Fournel, Victor: *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris, 1867, S. 270. Vgl: Neumeyer, Harald: *Der Flaneur: Konzeptionen der Moderne*, Würzburg: Koenighausen & Neumann, 1999, S. 78

⁶³ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 540

⁶⁴ Neumeyer, Harald: *Der Flaneur: Konzeptionen der Moderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999, S. 78

Inwieweit ist es möglich und wie ist es möglich geworden, in der Stadt durch die Straßen zu kreuzen und sich nicht der Masse und der Ware hinzugeben – das ist der Fokus von Baudelaires – und später von Benjamins – Theorie des Flaneurs. In diesem Zusammenhang nimmt Baudelaire zwei Figuren in den Blick und bietet ein vergleichendes Bild zweier Figuren an: des Dandys und des Flaneurs.

Der Dandy ist ein wohlhabender junger Mann auf der ständigen Suche nach dem Glück. Mode ist dem Dandy Religionsersatz. Diese Figur legt äußerst viel Wert auf die äußeren Symbole der Schönheit und behält eine spezifische Art von Physiognomie. Charles Baudelaire beschreibt den Dandy wie folgt:

„Ich sagte bereits, es widerstrebte mir, ihn einen reinen Künstler zu nennen, und dass er selber sich gegen diese Bezeichnung mit einer von aristokratischer Scheu getönten Bescheidenheit wehre. Ich würde ihn gerne einen *Dandy* nennen und hätte dafür einige gute Gründe; denn jemanden als *Dandy* zu bezeichnen, heißt, ihm ein Äußerstes Charakter und eine hohe Einsicht in das moralische Triebwerk der Welt zuschreiben; andererseits jedoch strebt der Dandy nach Unempfindlichkeit, und hinsichtlich dessen ist M. G., den eine unersättliche Leidenschaft beseelt, die nämlich, zu sehen und zu fühlen, von jedem Dandyismus meilenweit entfernt.“⁶⁵

So gesehen besteht der Unterschied zwischen den beiden Figuren in der Sehweise und der Lebenseinstellung. Der Dandy legt viel Wert auf das Aussehen und das Auftreten, was auch durch seine modische Kleidung verdeutlicht wird. In dem *Passagen-Werk* zitiert Walter Benjamin aus dem Buch *Paris: mythe moderne* von Roger Callios, wobei er den Dandyismus mit Aspekten von Modernität wie Mode und Kleidung verbindet:

“Ce gout de la modernite vasi loin que Baudelaire comme Balzac l'etend aux plus futiles details de la mode et de l'habillement. Tous deux les etudianteneux-memes et en font des questions morales et philosophiques, car ils representent la realite immediate dans son aspect le plus aigu, le plus agressif, le plus irritant peut-etre, maisaussi le plus generale mentvecu.” [Anm] “De plus, pour Baudelaire, ces preoccupations rejoignent son

⁶⁵ Baudelaire, Charles: *Sämtliche Werke/Briefe Bd. 5 und 6, Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857-1860 und Die künstlichen Paradieste*, München: Zweitausendeins, 1989, S. 221 f

importante theorie du Dandys medont precisement il fait une question de morale et de modernité.”⁶⁶

Die Wichtigkeit des Gesehenwerdens bemerkt man in dem Zitat aus dem Buch *Curiosités sur Baudelaire* von Louis Thomas: “The dandy, Baudelaire has said, ‘should aspire to be sublime, continually. He should live and sleep in front of a mirror’.”⁶⁷

Während dem Dandy die Selbstinszenierung wichtig ist, steht bei dem Flaneur die Wahrnehmung des Anderen im Vordergrund. Der Flaneur betrachtet sich im Kontrast zum Dandy nicht als ein ‚superior man‘, sondern er spaziert ‚incognito‘ und ist vom Aussehen her nicht von der Menge zu unterscheiden. Er will niemandem imponieren und ist ein Teil der Menge. Den Flaneur definiert Baudelaire als einen Fürsten, der überall sein Inkognito genießt. Der Aspekt vom „Bad in der Menge“⁶⁸ ist von großer Bedeutung. Baudelaire sieht auf diese Weise den Flaneur als eine Figur, die sich in der Menge zu Hause fühlt:

„Die Menge ist sein Bereich, wie die Luft der des Vogels, das Wasser der des Fisches ist. Seine Leidenschaft und sein Beruf ist es, *sich mit der Menge zu vermählen*. Für den vollendeten Flaneur, den leidenschaftlichen Beobachter ist es ein ungeheurer Genuss, Aufenthalt zu nehmen in der Vielzahl, in dem Wogenden, in der Bewegung, in dem

⁶⁶ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 129. In der englischen Übersetzung von dem fünften Band der *Gesammelten Schriften* heißt es: “This taste for modernity is developed to such an extent that Baudelaire, like Balzac, extends it to the most trifling details of fashion and dress. Both writers study these things in themselves and turn them into moral and philosophical questions, for these things represent immediate reality in its keenest, most aggressive, and perhaps most irritating guise, but also as it is most generally experienced.” [Note:] Besides, for Baudelaire, these matters link up with his important theory of dandyism, where it is a question, precisely, of morality and modernity.” Benjamin, Walter: *The Arcades Project*, Cambridge: Harvard University Press, 1999, S. 78 f

⁶⁷ “Le dandy, a dit Baudelaire, doit aspirer aetre sublime, sans interruption. Il doit vivre et dormir devant un miroir.” Zitiert in Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 319, und in: Benjamin, Walter: *The Arcades Project*, Cambridge: Harvard University Press, 1999, S. 246

⁶⁸ „Nicht jedem ist es gegeben, ein Bad in der Menge zu nehmen: die Menge zu genießen, ist eine Kunst; und der allein versteht es, auf Kosten des Menschengeschlechts sich Lebenskraft zu erschwelgen, dem in seiner Wiege schon eine Fee die Lust zur Verkleidung und zur Maske, den Abscheu vor der Seßhaftigkeit und einen leidenschaftlichen Reisetrieb eingegeben hat.“ in: Baudelaire, Charles: *Die Menge, Sämtliche Werke/Briefe, Band 5 und 6*, München: Carl Hanser, 1989, S. 149

Flüchtigen und Unendlichen. Draußen zu sein, und sich doch überall zu Hause zu fühlen; die Welt zu sehen, mitten in der Welt zu sein, und doch vor der Welt verborgen zu bleiben, solcherart sind einige der geringsten Vergnügungen dieser unabhängigen, leidenschaftlichen, unparteiischen Geister, die näher zu bezeichnen der rechte Ausdruck fehlt. Der Beobachter ist ein Fürst, der überall sein Inkognito genießt.“⁶⁹

Mit dem Vergleich des Flaneurs mit einem Fürsten zeichnet Baudelaire eine gewisse Überlegenheit des Mannes nicht *in der* Menge, sondern *der* Menge. Aber anders als die Passanten, die irgendwohin gehen und ein bestimmtes Ziel haben, genießt der Flaneur den Aufenthalt in der Vielzahl und beobachtet die Bewegung. Das Inkognito-Spazieren ermöglicht ihm jene Art von Innehalten bei der Wahrnehmung der Bewegung und der Flüchtigen.

In seinem Essay „Das Paris des Second Empire bei Baudelaire“ geht es Benjamin vor allem um den besonderen Wahrnehmungsmodus des Flaneurs. Aber zugleich fügt er einen anderen Aspekt hinzu, nämlich die Geistesabwesenheit beim Flanieren. Mit einem Blick auf Fournels oben angeführtes Zitat schreibt er:

„Das ist die Geistesabwesenheit. - Im Flaneur feiert das Schaulust ihren Triumph. Sie kann sich in der Beobachtung konzentrieren - das ergibt den Amateurdetektiv; sie kann im Gaffer stagnieren – dann ist aus dem Flaneur ein Badaud geworden. Die aufschlussreichen Darstellungen der Großstadt stammen weder von dem einen noch von dem andern. Sie stammen von denen, die die Stadt gleichsam abwesend, an ihre Gedanken oder Sorgen verloren, durchquert haben.“⁷⁰

Was der Flaneur vom Badaud unterscheidet, ist genau die Art und Weise des Sehens. Der Flaneur ist eine Figur, „[who] does not look, he observes, he studies, he analyses.“⁷¹ Wenn der Akt der Flanerie auf das bloße Sehen reduziert wird, wird aus dem Flaneur ein Badaud. Flanierendes Sehen ist ein Sehen, das die Sachen in ihrer Ganzheit betrachtet.

Zum Kern des flanierenden Sehens gelangt man durch den Vergleich zwischen Flaneur und Tourist. Die kurze Dauer des Aufenthalts des Touristen markiert den Unterschied zwischen ihm

⁶⁹ Baudelaire, Charles: *Sämtliche Werke/Briefe, Band 5 und 6*, München: Carl Hanser, 1989, S. 222

⁷⁰ Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften, Bd. I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, S. 572

⁷¹ Ferguson, Priscilla Parkhurst: “The *flâneur* on and off the streets of Paris”, in: Tester, Keith (Hg.): *The Flâneur*, London: Routledge, 2015, S. 28 f

und dem Flaneur. Obwohl der Raum des Spaziergangs für beide Figuren der gleiche ist, also die Stadt, interessiert sich der Tourist, der kurz in der Stadt ist, eher für einzelne große Sehenswürdigkeiten. Anders als die Touristen und die Fremden, die die historischen Reminiszenzen, Sehenswürdigkeiten und andere Besonderheiten der Stadt beim Spazieren auf ihrer Liste abhaken, geht der Flaneur im städtischen Raum spazieren ohne eine vorbereitete Liste. Des Flaneurs Blick geht über den einfachen Akt des Anschauens der Objekte hinaus; er zielt vielmehr darauf, die historische Entwicklung der Objekte der Stadt wahrzunehmen. Die Zusammenhänge und die Übergänge zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart erzeugen das Interesse und die Neugier des Flaneurs. Walter Benjamin fängt das *Flaneur*-Konvolut genau mit diesem Unterschied zwischen der Haltung des Flaneurs und der des Touristen an:

„Aber die großen Reminiszenzen, der historische Schauer – sie sind ein Bettel, den er (der Flaneur) dem Reisenden überlässt, der da glaubt, mit einem militärischen Passwort den *genius loci* angehen zu können. Unser Freund darf schweigen. Beim Nahen seiner Tritte ist der Ort schon rege geworden, sprachlos, geistlos gibt seine bloße innige Nähe ihm Winke und Weisungen. Er steht vor Notre Dame de Lorette und seine Sohlen erinnern: hier ist die Stelle, wo man ehemals das Zusatzpferd – das *cheval de renfort* – vor den Omnibus schirrte, der die *rue des Martyrs* nach Montmartre hinaufstieg.“⁷²

So gesehen beruht das Flanieren eher auf der Neuentdeckung der schon gewohnten Stadt. Hier ist nicht die Ferne die Geliebte, wie es beim Wanderer der Fall ist, sondern die naheliegenden und alltäglichen Objekte und deren Verarbeiten stehen im Fokus. Dem Flaneur werden selbst der Alltag und dessen verschiedene Aspekte ein Thema.

In den Physiologien vor 1850 wird der Blick des Flaneurs als ein Lesen betrachtet, wobei der Flaneur den Alltag und die Stadt sieht und in Beziehung setzt. Erst die späteren Autoren und Texte wie Fournel, Baudelaire und auch Benjamin gehen den Fragen nach der Wahrnehmung des Flaneurs nach, die im nächsten Kapitel näher betrachtet werden.

⁷² Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Das Passagen-Werk, Bd. V*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, S. 524

3.3 Die Wahrnehmung der Großstadt

Wenn Charles Baudelaire seinen Gedichtband *Les Fleurs du Mal (Die Blumen der Böse)* nennt und die Blumen mit dem Bösen verbindet, dann problematisiert er nicht nur die Situation der Großstadt, sondern auch Veränderungen in Bezug auf Art und Weise der Wahrnehmung. Eine Folge davon ist die Veränderung in den künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten. Der Flaneur nach Baudelaire befindet sich auf den Straßen von Paris; er erfährt diese Veränderungen und versucht sie in seinen Werken künstlerisch zu fassen.

Ganz allgemein ist die moderne Zeit von der Dominanz der Optik gekennzeichnet. Mit der Erfindung der Druckmaschine und dem Vormarsch der industriellen Revolution, die in verschiedenen Bereichen der Großstadt und des großstädtischen Alltags eine deutliche Spur hinterlassen hat, spielte die Frage nach der Wahrnehmung eine immer größere Rolle. Die Wahrnehmungsfragen wurden mehrmals neu definiert und auch um Moderne durchlebten sie einen Wandel.

Die Art, wie der Flaneur die Großstadt wahrnimmt, konzipieren die drei genannten Autoren ganz unterschiedlich. Im Zentrum von Fournels Theorie des Flaneurs steht die Wahrnehmung der Bilder und Geräusche der Stadt, während Baudelaire seinen Blick vor allem auf existentielle Situationen richtet sowie auf die Art und Weise der Wahrnehmung. Walter Benjamin beschäftigt sich mit den Möglichkeiten der Erfahrung in der Großstadt, wobei er durch die Figur des Flaneurs eine Theorie der Erfahrung zu entwerfen sucht. Mit der Figur des Flaneurs gelingt es ihm gewissermaßen, die moderne Großstadt selbst zum Sprechen zu bringen.

Für Victor Fournel spielt nicht nur das Sehen, sondern auch das Hören eine wichtige Rolle. Er beginnt seinen Text mit der Darstellung des Flaneurs, der bei seinen Streifzügen die Musiker auf die Straße wahrnimmt:

„Haben Sie schon einmal darüber nachgedacht, was alles in dem Wort "Flânerie" enthalten ist, diesem entzückenden Wort, das von Dichtern und Humoristen verehrt wird? Endlose Streifzüge durch die Straßen und Promenaden zu unternehmen; mit der Nase im Wind zu wandern, beide Hände in den Taschen und den Regenschirm unter dem Arm, wie es sich für eine aufrichtige Seele gehört; im Glück vor sich her zu gehen, ohne daran zu denken, irgendwohin zu gehen und ohne sich zu beeilen, wie Jean de la Fontaine

wusste, als er zur Akademie aufbrach; in jedem Geschäft anzuhalten, um die Bilder zu betrachten, an jeder Straßenecke die Plakate zu lesen, an jedem Stand die Bücher zu ertasten; einen Kreis zu sehen, der sich um ein gelehrtes Kaninchen versammelt hat, und sich ohne menschlichen Respekt dazu zu gesellen, fasziniert, entzückt, sich ganz dem Spektakel hinzugeben, bis in die Tiefen der Sinne und des Herzens; Hier die Predigt eines Seifenhändlers, dort die Dithyramben eines Uhrenhändlers für fünfundzwanzig Cent, weiter hinten die Elegien unbekannter Scharlatane; die Musik eines vorbeiziehenden Regiments auf den Quais verfolgen oder mit beiden Ohren dem Gurren der Primes Donne des Café Morel lauschen; die Variationen der Drehorgeln zu genießen; sich um die Escamoteure, die Equilibristen und die Magnetiseurs im Freien aufzustellen; die Steinbrecher mit Bewunderung zu betrachten; zu rennen, wenn man sie rennen sieht, anzuhalten, wenn man will, sich zu setzen, wenn man Lust dazu hat, was für ein Vergnügen, guter Gott! Und das ist die Existenz eines Badauds!“⁷³

Baudelaire scheint durchdrungen von den existentiellen Situationen auf der Straße, zugleich mit seiner Theorie der Flanerie auch eine Theorie der Wahrnehmung bzw. der Erfahrung der Großstadt zu entwerfen, wobei die Erfahrung der Großstadt einerseits der Erfahrung eines fremden Raums und eines fremden Terrains entspricht, andererseits die Stadt selbst das Objekt der Wahrnehmung geworden ist.

Er entwickelt seine Idee der Flanerie in Bezug auf den Künstler Monsieur Constantin Guys. Einerseits würdigt Baudelaire Guys für seine Zeichnungen und andererseits entwickelt er an ihm seine Theorie der Moderne. Guys ist eine der enigmatischen Figuren der damaligen Kunst. In Bezug auf Constantin Guys (1802-1892) spricht Baudelaire immer von M. G. (Monsieur Guys), weil Guys Baudelaire gebeten hatte, seinen Namen nicht zu nennen. Die Darstellung der Figur des Flaneurs als eines Mannes der Menge, der die Straßen zur Gewinnung künstlerischer Impulse durchstreift, spricht auch über die Persönlichkeit Guys:

„Guys war ein Mann von Welt mit dem Habitus eines Offiziers, durchzog dann aber nach seiner Rückkehr nach Paris, wo er sich in einem bescheidenen Zimmer in der rue de Provence einmietete, die nächtliche Stadt, um Eindrücke und Erinnerungsbilder mit nach Hause zu tragen, die er dann in Zeichnungen verwandelte. „Es waren Skizzen mit dem Bleistift, mit Kohle, Tinte, mit allem, mitunter mit hellen aquarellierten Farbflecken oder

⁷³ Fournel, Victor: *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris, 1867, S. 269

dickeren mit Gouache, auf welchem Papier auch immer, solchem zur Verpackung von Kerzen oder Einwickelpapier.“ Guys zeichnete immer dieselben Motive: Soldaten, Pferde, Empfänge, Ballszenen, Damen, Prostituierte, Kutschen und Kavaliere - „alles in allem in etwa all das, was unser modernes Leben auszeichnet.“ Es sind Skizzen, schnell dahingeworfen und flüchtig wie die Erscheinungen, Momentaufnahmen, wie es dann später auch Photographien sein sollten. Ohnehin versuchen beide – Guys‘ Zeichnungen und Nadars Photographien – einzig das Leben der Moderne einzufangen.“⁷⁴

So gesehen besteht die Tätigkeit der Figur des Flaneurs als eine sozial-historische Figur der Moderne auf zwei Art und Weise: auf die künstlerische Tätigkeit des Flaneurs und auch darauf, um mit den existentiellen Ängsten und Situationen in der Großstadt zurechtzukommen.⁷⁵ Das sieht Baudelaire beim Constantin Guys. In Anbetracht der Fragen nach der Wahrnehmung kann Baudelaires Theorie der Flanerie bzw. Erfahrung unter drei Aspekten nachvollzogen werden: Was wird erfahren? Wie wird es erfahren? Und endlich: wie wird das Wahrgenommene und das Erfahrene festgehalten und dargestellt?

Baudelaire führt zwei Aspekte des Sehens aus: Den Blick eines Kindes und den Blick einer Person nach einer Erkrankung. Im Fokus liegt bei beiden Aspekten die Wahrnehmung der Moderne, d. h. des Flüchtigen und des Immer-Neuen. Beiden Konzeptionen des Blickwinkels des Flaneurs wohnt die Neugier als ein Mittel zur Wahrnehmung inne, insofern als die Neugier zu einer schicksalhaften, unwiderstehlichen Leidenschaft geworden sei.⁷⁶ Bei dieser Theorie stößt man allerdings auf eine Komplexität und eine gewisse Ambivalenz. Denn das Kind sieht alles zum ersten Mal, aber das Sehen von dem ‚Mann der Menge‘ – nach Poe – ist eher ein Wieder-Sehen.

⁷⁴ Im Jahr 1895 stellte Nadar die Zeichnungen von Guys aus. Eine Ausstellung ‚High Life / Low Life‘, deren Echo man auch in den Werken von Baudelaire findet, wurde am 29. und 30. Januar 1895 in Nadars Atelier gezeigt. Unter ‚High Life‘ wurden die Zeichnungen von Soldaten, Pferde, Wagen, mondäne und exotische Szenen, und unter ‚Low Life‘ wurden Zeichnungen von Prostituierte, Kokotten und Lorettes ausgestellt. Vgl. dazu das Kapitel ‚Gesammelte Geschichte: ein Portrait von Balzac und eine Ausstellung über Constantin Guys‘, in: Stiegler, Bernd: *Nadar: Bilder der Moderne*, König Walther, 2019, S. 261-278

⁷⁵ Vgl. Tester, Keith: Introduction. in: Tester, Keith (Hg.): *The Flâneur*, London: Routledge, 2015, S. 28 f

⁷⁶ Baudelaire, Charles: *Sämtliche Werke/Briefe, Band 5 und 6*, München: Carl Hanser, 1989, S. 218

Das Sehen wie ein Kind erlaubt es dem Flaneur, alles mit einer gewissen Neugier zu beobachten, so als ob er die Dinge zum ersten Mal sehe. So entwickeln sich die einfachen Dinge, oder grob gesagt der Alltag selbst, zu einem Objekt der Wahrnehmung. Dank des neugierigen Blickes ist dem Flaneur die Schönheit oder die Ästhetik des Alltags zugänglich:

„Nun ist die Genesung aber wie eine Rückkehr in die Kindheit. Die Genesende erfreut sich, wie das Kind, im höchsten Grade der Fähigkeit, selbst an den scheinbar alltäglichsten Dingen den lebhaftesten Anteil zu nehmen. Muten wir, soweit sich dies tun laesst, unserer Einbildungskraft eine Rückwendung zu, lassen wir unsere jugendlichsten, unsere morgendlichsten Eindrücke wieder erwachen, und wir werden erkennen, dass sie eine seltsame Verwandtschaft mit den farbenkräftigen Eindrücken haben, die uns später nach einer körperlichen Erkrankung zuteil wurden, vorausgesetzt, dass diese Krankheit unsere geistigen Fähigkeiten nicht getrübt und beeinträchtigt hatte. Das Kind sieht alles als *Neuheit*; es ist immer *trunken*.“⁷⁷

In der Beschreibung der kindlichen Wahrnehmung erkennt man einen impliziten Hinweis auf das Sehen als einen Prozess der Aneignung. Sein Blick ist zugleich ein Versuch, in der durch die anonyme Menge und durch die vielen Neuerungen fremd gewordenen Stadt zurechtzukommen. In dem Gedicht ‚Der Traum eines Neugierigen‘ findet man eine poetische Darstellung dieser Idee der Neugier in der Situation nach einer Genesung.⁷⁸

⁷⁷ Ebd. S. 220

⁷⁸ „Kennst du wie ich so auserlesene Schmerzen,
Nennt man dich einen Menschen eigener Art?
-Ich lag im Sterben. Im entflamnten Herzen
War Furcht mit Sehnsucht sonderbar gepaart,
War Angst und rege Hoffnung, ohne Aufruhr;
Je mehr verrann vom schicksalhaften Sand,
Schien köstlicher und schärfer die Tortur,
Mein Herz vertrauter Welt ganz abgewandt.
Ich glich dem Kind, das, auf ein Spiel gespannt,
Den Vorhang hasst wie einen Widerstand ...
Bis sich die kalte Wahrheit schauen ließ:
Tot war ich, ohnen Staunen, und entsetzlich kroch
Das Morgenrot herauf. - Wie! ist es nichts als dies?

Dem kindlichen Sehen wird auch eine implizite Überlegenheit zugewiesen. Wie nicht jeder ‚ein Bad in der Menge nehmen‘ kann, so verlangt auch das kindliche Sehen ein Genie - da es eine Eigenschaft von Genies sei, die Kindheit wiederzufinden. Baudelaire verbindet dieses besondere Sehen mit den schwachen Nerven von Kindern, die sich von allem affizieren lassen, was sie sehen:

„Nichts gleicht dem, was man Inspiration nennt, mehr als die Freude, mit der das Kind Form und Farbe einsaugt. Ich wage es, noch weiter zu gehen; ich behaupte, dass die Inspiration eine gewisse Verwandtschaft mit der *Kongestion* hat, und dass jeder erhabene Gedanke von einer mehr oder minder starken Erschütterung der Nerven begleitet ist, die bis in das Kleinhirn nachwirkt. Der geniale Mensch hat kraeftige, das Kind hat schwache Nerven. Bei dem einen behauptet die Vernunft einen beträchtlichen Raum; bei dem anderen nimmt das Gefühlsleben fast das ganze Wesen ein. Nun ist aber das Genie nichts anderes als die *wiedergefundene Kindheit*, die jetzt, wenn sie sich ausdrücken will, mit männlichen Organen und einem analytischen Geist ausgestattet ist, der sie befähigt, all das viele unwillkürlich angehäuften Material zu ordnen.“⁷⁹

Bei der Darstellung der zweiten Kategorie des Sehens findet man jedoch einen impliziten Hinweis auf die Aspekte der Bewunderung und auch ein Wieder-Sehen oder Erkennen, wobei das Gedächtnis eine wichtige Rolle spiele. Als Beispiel sei hier Baudelaires Analyse von dem ‚Mann der Menge‘ angeführt:

„Vor kurzem erst dem Schattenreich des Todes entronnen, atmet er mit Wonne alle Keime und alle Ausströmungen des Lebens ein; da er im Begriff stand, alles zu vergessen, erinnert er sich und brennt vor Verlangen, sich aller Dinge zu erinnern. Zuletzt stürzt er sich in die Menge, einem Unbekannten nach, dessen flüchtig wahrgenommenes Gesicht ihn unversehens in Bann geschlagen hat. Die Neugier ist zu einer schicksalhaften, unwiderstehlichen Leidenschaft geworden!“⁸⁰

Der Vorhang aufgezoogen, und ich harre noch.“

„Der Traum eines Neugierigen Für Felix Nadar“, in: Baudelaire, Charles: Baudelaire, Charles: *Les Fleurs du Mal / Die Blumen des Bösen* (Französisch/Deutsch), Stuttgart: Reclam, 2021, S. 372 f

⁷⁹ Baudelaire, Charles: *Sämtliche Werke/Briefe, Band 5 und 6*, München: Carl Hanser, 1989, S. 221

⁸⁰ Ebd. S. 220

Der Neugier des Flaneurs wurde zugleich auch mit seiner Vorstellungskraft und Imagination verbunden. Nach Baudelaire sei der Flaneur ein *Ich*, das unersättlich nach dem *Nicht-Ich* verlangt und dieses in jedem Augenblick spiegelt, es in Bildern darstellt, die lebendiger sind als das immer unbeständige und flüchtige Leben selbst.⁸¹ Die Suche nach dem Nicht-Ich spricht den Aspekt einer Vorstellungskraft und Einfühlung an, wobei der Flaneur sich in die Denkweise und Perspektive eines anderen Menschen bzw. Spaziergängers hineinversetzt.⁸²

Das Hineinversetzen und die Vorstellungskraft des Flaneurs kommen ihm bei der Erfassung des Wahrgenommenen als ein Kunstwerk zugute. Der Flaneur erscheint hier als ein Bewahrer, der alle Ereignisse im Gedächtnis speichert und dann durch seine künstlerischen Werke zur Schau stellt bzw. zur Sprache bringt. Baudelaire spricht diesem Künstler-Flaneur aufgrund seiner Fähigkeit der Darstellung eine gewisse Überlegenheit zu: „nur wenige Menschen besitzen die Gabe zu sehen; und noch weniger besitzen die Fähigkeit zum eigenen Ausdruck.“⁸³ Und zum Prozess der Darstellung hält er fest:

„Und wenn nun alle anderen schlafen, sitzt er über seinen Tisch gebeugt, denselben Blick auf das Papier gerichtet, den er soeben auf die Dinge geheftet hielt; er hantiert mit Bleistift, Feder, Pinsel, lässt das Malwasser bis zur Decke spritzen, wischt die Feder an seinem Hemd ab, eilig, heftig, aktiv, als fürchte er, die Bilder könnten ihm entwischen, einsam, doch wie mit sich selbst am Streit liegend und sich selber anfeuernd.“⁸⁴

Die Folge dieses Duell-artigen Streites mit dem Prozess der Darstellung der magischen Wahrnehmung des Flaneurs legt Baudelaire wie folgt dar:

„Und die Dinge erstehen wieder auf dem Papier, natürlich und mehr als natürlich, schön und mehr als schön, einzigartig und von begeistertem Leben erfüllt wie die Seele ihres Urhebers. Die Phantasmagorie ist der Natur abgewonnen worden. Alle Materialien, die das Gedächtnis gespeichert hatte, ordnen sich, fügen sich, klingen zusammen und

⁸¹ Vgl. Ebd. S. 223

⁸² Siehe auch, 'Les Foules': in: Baudelaire, Charles: *Sämtliche Werke/Briefe, Band 7 und 8*, München: Carl Hanser, 1992, S. 149. Diesen Aspekt untersucht Benjamin zum Teil unter dem Begriff: Detektiv, der auf der Straße die Instanzen aus verschiedenen Perspektiven schaut und nachvollzieht.

⁸³ Baudelaire, Charles: *Sämtliche Werke/Briefe, Band 5 und 6*, München: Carl Hanser, 1989, S. 224

⁸⁴ Ebd. S. 224

gewinnen jene schwer errungene Idealisierung, die das Resultat einer *kindlichen* Wahrnehmung ist, das heißt einer geschärften und aufgrund ihrer Unbefangenheit magischen Wahrnehmung!“⁸⁵

Benjamins Theorie des Flaneurs scheint die Frage zu stellen, inwieweit sich die Bedingungen der Wahrnehmung geändert haben. Dabei ist diese Theorie mit dem Konstrukt von Zeit-Raum verbunden. Des Flaneurs Wahrnehmungsmodus ähnelt dem eines Sammlers oder auch eines Semiotikers der Großstadt. In den Werken Baudelaires und besonders in der Figur des Flaneurs findet Benjamin eine treffende Darstellung der Ästhetik der Moderne und der Großstadt:

„Was ich vorhabe ist, Baudelaire zu zeigen, wie er ins neunzehnte Jahrhundert eingebettet liegt. Der Abdruck, den er darin hinterlassen hat, muss so klar und so unberührt hervortreten wie der eines Steins, den man nachdem er jahrzehntelang an seinem Platz geruht hat, eines Tages von seiner Stelle wälzt.“⁸⁶

Benjamins Theorie der Erfahrung kann unter zwei Aspekten verstanden werden. Zuerst stellt Benjamin die Eigenschaften der Flaniere als einer Erfahrung der Großstadt dar und sodann nimmt er den Begriff *Erfahrung* selbst kritisch unter die Lupe. Die Wahrnehmung wie auch der Müßiggang des Flaneurs lassen sich sowohl als Raumwahrnehmung als auch als eine Art der Zeitwahrnehmung nachvollziehen. Des Flaneurs besondere Art von Spaziergang – oft mit einer Schildkröte in Verbindung gebracht – unterscheidet ihn von anderen Figuren und Passanten in der Großstadt. Der Bezug auf das Tempo der Schildkröte scheint einerseits kritisch auf die herrschende Geschwindigkeit auf der Straße anzuspieren; andererseits spricht dieses Tempo die Erinnerung an die vergangene Zeit an. Wolfgang Schivelbusch betrachtet das Tempo des Flaneurs als eine Nostalgie an die vergangene, noch nicht beschleunigte Zeit.⁸⁷

⁸⁵ Ebd. S. 224 f

⁸⁶ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 405

⁸⁷ “[this] temporary predilection of the flaneur to take a walk with a turtle represents one desperate response to the increasing speed of circulation (of traffic, commodities, thoughts) in the nineteenth century. Flanerie is a harking back and a nostalgia for a slower and more definite world.” Zitiert nach: Tester, Keith: Introduction, in: Tester, Keith (Hg.): *The Flaneur*, London: Routledge, 2015, S. 15

Was Benjamin mit der Darstellung des Flaneurs als einer Figur der Moderne erreichen will, ist die Gegenüberstellung zweier Welten; einerseits herrscht während der Zeit der Moderne das Phänomen der Beschleunigung und der neuen Arbeitsbedingungen und andererseits vertreibt sich der Flaneur seine Zeit auf der Straße. Zum einen wird das Konzept von Spezialisten bezüglich der Arbeit hervorgehoben und zum anderen verweigert der Flaneur jene konventionelle Art von der Tätigkeit in der Großstadt. Durch diese Gegenüberstellung gelangt Benjamin zur Analyse der Auswirkungen der Geschwindigkeit – als Folge von Industrialisierung und Globalisierung der Hauptstadt Paris – auf den Alltag und das Leben der Menschen. Hier lohnt es sich, einen Moment über die Geschwindigkeit und das Tempo in der Großstadt zu diskutieren.

Als ein Fußgänger ist der Mensch sich seines eigenen Tempos bewusst. Die technischen Entwicklungen verwandelten nicht nur das Phänomen der Geschwindigkeit, sondern hatten auch einen großen Einfluss auf das Tempo des Lebens. Mit der Technik wird die räumliche Entfernung zwischen zwei Orten quasi durch die zeitliche Entfernung ersetzt. Technik-Rezeption im Sinne einer Durchdringung des Alltags mit Technik sieht man im 19. Jahrhundert wie nie zuvor. Die Technik und in ihrer Folge die Geschwindigkeit haben alle Lebensbereiche neu definiert und so wurde in den zwanziger Jahren mit dem Schlagwort *Tempo* das prägende Moment dieser neuen Lebenswelt beschrieben.⁸⁸ Wenn die Geschwindigkeit als eine Bedrohung in das menschliche Leben eintritt, dann mündet sie in Gewalt, insofern als die Menschen auf die Ruhe verzichten müssen. Paul Virilio beschreibt dieses Phänomen folgendermaßen:

„Wir haben im 19. Jahrhundert erlebt, wie der Mensch *vom Pferd stieg* und in den Zug *einstieg*, und zwar zu einem Zeitpunkt, als er zu seiner Verwunderung entdeckte, dass er Abkömmling eines affenähnlichen Anthropoiden sei. [...] Aufbrechen heißt auch, sich fortbewegen, den Bahnstieg, den Hafen hinter sich lassen und losfahren, heißt darüber hinaus, auf seine Ruhe verzichten, *sich der Gewalt der Geschwindigkeit hingeben*, dieser unvermuteten Gewalt, der wir uns im Verkehr tagtäglich anvertrauen und die uns so jäh von Orten trennt, durch die wir fahren.“⁸⁹

⁸⁸ Gnam, Andrea: *Die Bewältigung der Geschwindigkeit: Robert Musils Roman 'Der Mann ohne Eigenschaften' und Walter Benjamins Spätwerk*, München: Wilhelm Fink, 1999, S. 8

⁸⁹ Virilio, Paul: *Der negative Horizont: Bewegung/Geschwindigkeit/Beschleunigung*, München: Carl Hanser Verlag, 1989, S. 33 f

Obwohl Technik, Geschwindigkeit und Verstärkung manche Fragen der Zugänglichkeit zu Produkten für eine größere Zahl von Menschen lösen konnten, traten zugleich Fragen nach der Wahrnehmungsdisposition und auch bezüglich der Anpassung in der Großstadt überhaupt in den Vordergrund. Mit dem Aufkommen von Technik und Geschwindigkeit wurde der Körper selbst ‚in Bewegung gesetzt‘. Der menschliche Körper verwandelt sich in etwas Lokomotorisches, wenn man sich der Gewalt der Geschwindigkeit hingibt.⁹⁰ In der Tierwelt assoziiert sich die Schnelligkeit mit der Ursache oder auch einer Folge des Schreckens oder der Gefahr.⁹¹

Die zunehmende Geschwindigkeit hat nicht nur eine große Wirkung auf das Tempo des Lebens, sondern auch auf die Haltung und die Wahrnehmung der Menschen. Paul Virilio zufolge ist das „was wird erfahren“ eng verbunden mit dem „wie wird erfahren“: „[...] je beschleunigter die Bewegung, desto schneller vergeht die Zeit und um so bedeutungsloser wird die Umwelt; eine Ortsveränderung ist nur noch ein schlechter Scherz, deshalb der Spruch: >>Die kürzesten Reisen sind die besten.<<“⁹² Für Virilio bedeutet die Erhöhung der Geschwindigkeit eine Freisetzung von Gewalt.⁹³ Benjamin kommentiert ein Zitat von Egon Friedell aus dem Buch *Kulturgeschichte der Neuzeit* in seinem *Flaneur*-Konvolut bezüglich der Auswirkung der Geschwindigkeit des Zuges auf die Psyche der Menschen:

„»Als in Bayern die erste deutsche Linie gebaut werden sollte, gab die medizinische Fakultät zu Erlangen das Gutachten ab [...] : die schnelle Bewegung erzeuge [...] Gehirnkrankheiten, schon der bloße Anblick des rasch dahinsausenden Zuges könne dies bewirken, es sei daher zumindest an beiden Seiten des Bahnkörpers eine fünf Fuß hohe Bretterwand zu fordern.«“⁹⁴

Die entschleunigte Bewegung des Flaneurs durch die Stadt während der Herrschaft der Beschleunigung gewährt ihm eine besondere Art und Weise der Wahrnehmung. Das langsame Tempo des Flaneurs erfüllt auf diese Weise zwei unterschiedliche Funktionen. Zum einen belegt

⁹⁰ Ebd. S. 34

⁹¹ Ebd. S. 40

⁹² Ebd. S. 37

⁹³ Ebd. S. 38

⁹⁴ Egon Friedell: *Kulturgeschichte der Neuzeit III* München 1931 P 91. Zitiert in: In: Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften, Das Passagen-Werk, Bd.V*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, S. 539

es den Versuch einer Aneignung des Neuen, in den Worten von Baudelaire das kindliche Sehen; und zum anderen lässt sich das langsame Bummeln als ein Protest gegen die herrschende Geschwindigkeit verstehen. Im Hintergrund der wachsenden Geschwindigkeit des Lebens entsteht der Flaneur eher als ein Rebell gegen die Geschwindigkeit, der sich weigert, mit dieser raschen Entwicklung und besonders deren Tempo übereinzustimmen.⁹⁵ Der Protest des Flaneurs gegen die Arbeitsteilung liegt in dessen Vorstellungskraft. Im Gegensatz zu anderen Menschen, die *arbeiten*, macht der Flaneur nach Benjamin ‚*Studien*‘.⁹⁶

Das langsame Tempo des Gehens und die damit verkoppelte intensive Beobachtung und Untersuchung der Zusammenhänge der Dinge mit anderen Dingen und Aspekten kann durch die Darlegung eines Gegenpols besser verstanden werden. Der Konservator für Asiatische Kunst am Louvre und Direktor des Musée Guimet sowie des Musée de France Georges Salles untersucht in seinem Buch *Le Regard (Der Blick auf Deutsch)* das Phänomen vom Tempo und von der Wahrnehmung. Dieses Buch bezeichnet Walter Benjamin in dem Brief an Max Horkheimer vom 23.03.1940 als ‚ein bezauberndes Werk‘⁹⁷. Hier kann die ‚Raschheit des Blicks‘, die als ein Gegenbild zur langsamen Bewegung und genauer Beobachtung des Flaneurs gezeichnet werden:

„Diese Raschheit des Blicks habe ich bei allen wirklichen Kennern beobachtet. Beim Betreten eines Saals fahren sie jäh zusammen. Ihre plötzlich verengte Pupille starrt intensiv ins Unbestimmte, als sei in der wirren Umgebung, in der sie angekommen sind, irgend etwas Lebendiges aufgetaucht und habe sie getroffen. Das Auge hat seine Beute gewittert, noch bevor es sie identifiziert hat. Die Schnelligkeit dieses Reflexes zeigt, dass unser sinnliches Gedächtnis hier ganz unabhängig von jenem anderen, langsameren Gedächtnis am Werk ist, das jeden Gegenstand von dem benachbarten sondert und an seinen besonderen Merkmalen erkennt. Auf Anhieb weisen uns die bloßen Farben in unserem Blickfeld die Richtung. Wir haben einen Fleck darin gefunden, eine Vibration,

⁹⁵ Vgl. Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften, Bd. I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, S. 556 „Müßig geht er als eine Persönlichkeit; so protestiert er gegen die Arbeitsteilung, die die Leute zu Spezialisten macht. Ebenso protestiert er gegen deren Betriebsamkeit.“

⁹⁶ „Der Flaner liegt neben anderem die Vorstellung zu Grunde, dass der Ertrag des Müßigganges wertvoller sei als der der Arbeit.“ In: Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften, Das Passagen-Werk, Bd.V*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, S. 567

⁹⁷ Zitiert nach: Salles, Georges: *Der Blick*, Berlin: Verlag Vorwerks, 2001, S. 11

die das entscheidende Echo geweckt hat; und wir gehen darauf zu, mit Möglichkeiten von Bildern beladen, ohne zuvor jenes Ausschneiden vollzogen zu haben, das aus dem Fleck einen Gegenstand macht. Wir haben gespürt, bevor wir geschaut, sogar noch bevor wir gesehen haben. Im Neben sind wir getroffen worden – oder, wie die sprechende volkstümliche Redewendung sagt, „uns ist etwas ins Auge gesprungen“.⁹⁸

Benjamins Konzeption der Figur des Flaneurs scheint ein Gegenbild zur Moderne zu entwerfen, die hauptsächlich von der Menge, der Massenproduktion und auch von der Geschwindigkeit geprägt ist. Das Konzept vom ‚optischen Unbewußten‘ aus dem *Photographie-Aufsatz*⁹⁹ von Benjamin scheint bei der Flanerie eine gewichtige Rolle zu spielen. Des Flaneurs Interesse gilt das genaue Hinschauen der Menschen und anderen Passanten, also ein Sehen, wobei das optische Unbewußten auflöst. Das Lesen beim Flanieren bezeichnet Benjamin als „die Phantasmagorie des Flaneurs“ also: „das Ablesen des Berufs, der Herkunft, des Charakters von den Gesichtern.“¹⁰⁰ Und „aus diesen physiognomischen Erscheinungen der Menschen sein Studium gemacht, um ihnen Nationalität und Stand, Charakter und Schicksale am Gang, am Körperbau, am Mienenspiel abzulesen.“¹⁰¹ In Anbetracht von Benjamins Flaneur geht es – nach David Frisby – beim Lesen der Großstadt eher um „eine spezifische Schulung des Schauens“¹⁰².

Diese Idee könnte man zum einen mit der Idee des ‚Noch-Nicht-bewußten-Wissens‘¹⁰³ verbinden, zum anderen geht sie Hand in Hand mit der Idee des ‚illustrativen Sehens‘¹⁰⁴ oder der

⁹⁸ Ebd., S. 29 f

⁹⁹ Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften, Bd. II*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, S. 368-385

¹⁰⁰ Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, S. 540

¹⁰¹ Ebd. S. 541

¹⁰² “This hidden figure, who is totally at home in the urban milieu, however strange it may appear in the course of his explorations, possesses the capacity for reading the signs of the crowded impressions of the metropolis, including the faces of the crowd. [...] Flanerie is an activity that requires training - in order not to overlook the obvious in one’s own city and in order to engage in meaningful collection of images - and a particular social habitus.” In: Frisby, David: *The flâneur in Social Theory*, in: Tester, Keith (Hg.): *The Flaneur*, London: Routledge, 2015, S. 92

¹⁰³ Ebd.S. 491

¹⁰⁴ Ebd. S. 528

genaueren Wahrnehmung der ‚Labyrinth-artigen‘¹⁰⁵ Stadt. Die Wahrnehmung des Flaneurs lässt sich in dem Sinne als ein detailliertes Sehen verstehen. Darum ist nicht nur von den gegenwärtigen Bildern der Stadt die Rede, sondern auch von historischen Übergängen und der historischen Entwicklung der Stadt. Als ein intellektueller Spaziergänger, der in seiner Freizeit Bücher liest und sich das „gefühlte Wissen“¹⁰⁶ bzw. das Wissen von anderen, das in Texten niedergeschrieben worden ist, aneignet, interessiert sich der Flaneur für die Konzeption der Zeit. Benjamin schreibt über den Blick des Flaneurs:

„Den Flanierenden leitet die Straße in eine entschwundene Zeit. Ihm ist eine jede abschüssig. Sie führt hinab, wenn nicht zu den Müttern, so doch in eine Vergangenheit, die um so bannender sein kann als sie nicht seine eigene, private ist. Dennoch bleibt sie immer Zeit einer Kindheit. Warum aber die seines gelebten Lebens? Im Asphalt, über den er hingeht, wecken seine Schritte eine erstaunliche Resonanz. Das Gaslicht, das auf die Fliesen herunterstrahlt, wirft ein zweideutiges Licht auf diesen doppelten Boden.“¹⁰⁷

Die Stadt an sich ist nicht nur ein Sein sondern zugleich ein Schein. Und so fungieren die Gebäude der Städte als Zeitzeugen, wobei die Stadt an sich ein Netzwerk von Referenzen und Implikationen darstellt. In diesem Sinne erscheint die Stadt selbst als „eine hoch verdichtete Zeichenwelt“¹⁰⁸, und in diesem Raum entwickelt sich der Flaneur als ein Leser der Zeichen der Großstadt. Der Unterschied zwischen dem Lesen und dem Sehen liegt darin, dass beim Lesen die

¹⁰⁵ Ebd. S. 541

¹⁰⁶ Benjamin bot eine Definition von dem Begriff „gefühltes Wissen“ in dem *Flaneur*-Konvolut wie folgt: „Jener anamnestische Rausch, in dem der Flaneur durch die Stadt zieht, saugt seine Nahrung nicht nur aus dem, was ihm da sinnlich vor Augen kommt, sondern wird oft des bloßen Wissens, ja toter Daten, wie eines Erfahrenen und Gelebten sich bemächtigen. Dies gefühlte Wissen geht von einem zum andern vor allem durch mündliche Kunde. Aber es hat sich im Laufe des XIX Jahrhunderts doch auch in einer fast unübersehbaren Literatur niedergeschlagen. Schon vor Lefeuve, der Paris »rue par rue, maison par maison« geschildert hat, ist immer wieder diese landschaftliche Staffage des träumenden Müßiggängers gemalt worden. Das Studium dieser Bücher war ein zweites, schon ganz aufs Träumen präpariertes Dasein und was er aus ihnen erfuhr nahm auf dem nachmittäglichen Spaziergang vorm Aperitif Bildgestalt an.“ Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, S. 525.

¹⁰⁷ Ebd. S. 524

¹⁰⁸ Stierle, Karlheinz: *Pariser Prismen: Zeichen und Bilder der Stadt*, München: Carl Hanser, 2016, S. 13

Sachen und Schauobjekte in ihrer Ganzheitlichkeit betrachtet werden. Mit anderen Worten löst sich die Stadt vor dem Flaneur in einem Text auf, den er beim Spazieren zu lesen versucht.

David Frisby beschreibt die Beziehung zwischen dem Blick des Flaneurs und der labyrinthartigen Großstadt folgendermaßen: „The flaneur as observer cannot therefore be reduced to the spectator, to the mere idler or to the gaper (badaud). Rather, the activity of watchful observation in the modern metropolis is a multifaceted method for apprehending and reading the complex and myriad signifiers in the labyrinth of modernity.”¹⁰⁹ In dem Kontext solcher Bild-Text-Relation ist die Idee von Thomas Düllo erwähnenswert, der in seinem Aufsatz auf zwei Transformationsbeobachtungen hindeutet:

„Der Flaneur liest die Bilder der Stadt und artikuliert diese. Dabei wird er sich im gegenwärtigen Bild der Stadt mindestens zwei Transformationsbeobachtungen stellen: [erstens] dem Rückgang vom Primat der Dichte und Zentralität der Städte im alteuropäischen Sinne und damit ihrer Schrumpfung. Zweitens ist der Flaneur herausgefordert durch die ambivalente Globalisierung des städtischen Raums. Die Widersprüche und Brüche, das Noch-nicht Gesehene, die Umnutzung bisheriger Raumfunktionen und Entwicklung neuer Raumtypen – wie die temporäre Nutzung oder nachhaltige Umnutzung innerstädtischer Brachen – werden daher die Stadtbildlektüre des Flaneurs ebenso affizieren wie ein neuer Schwellenzauber, von dem Benjamin gesprochen hatte.“¹¹⁰

Der Blick der Flaneure und insbesondere die Stadt, in der die Flanerie entstanden ist, nämlich Paris, sind – nach Benjamin – vor dem Hintergrund der Geschichte der Stadt zu lesen. Die Gebäude, die Architektur und die Straßen gelten als Zeitzeugen der Geschichte, und die Interaktion des Flaneurs mit ihnen erlaubt ihm einen Einblick in die geschichtlichen Entwicklungen und Veränderungen in der Stadt. Mit dem *Passagen-Werk* versucht Benjamin, eine Geschichte von Paris zwar durch die architektonischen Neuerungen, die das Bild der Großstadt verändert haben, wie Passagen zu verfassen. Paris präsentiert sich zum einen als ein

¹⁰⁹ Frisby, David: *The flâneur in social theory*, in: Tester, Keith (Hg.): *The Flaneur*, London: Routledge, 2015, S. 93

¹¹⁰ Düllo, Thomas: Der Flaneur, in: Möbius, Stephan und Schrör, Markus: *Diven, Hacker, Spekulanten – Sozialfiguren der Gegenwart*, Berlin: Suhrkamp, 2010, S. 122 f

Raum voller interessanter gegenwärtiger Bilder, und zum anderen als ein Raum der Geschehnisse und ein Schauplatz der Geschichte. Semiotisch betrachtet bezieht sich der Anwesende auf das Abwesende. In der Mitte dieser Zeichenwelt schlendert der Flaneur und nimmt die – anwesenden und auch abwesenden – Bilder und Zeichen der Stadt auf und versucht, die ‚toten Daten‘ mit dem ‚Erlebten‘ zu verbinden.¹¹¹ Das aufschlussreiche Zitat von Hugo von Hoffmannsthal, mit dem Benjamin das *Flaneur*-Konvolut beginnt, lautet: „Was nie geschrieben wurde, lesen.“¹¹² Das scheint auch das Motto des Flaneurs zu sein. Unter dem Aspekt der Lesbarkeit der Stadt und des Flaneurs als eines Bummlers und Lesers der Stadt schreibt Karlheinz Stierle:

„Die große Stadt ist eine hoch verdichtete Zeichenwelt. Die in der natürlichen Welt vorfindlichen Materialien, Stein, Holz, Eisen aber vor allem der von jeder natürlichen Gegebenheit gereignete Raum an sich sind geeignet, eine Lebenswelt zu erschaffen, in der komplexe Zeichensysteme die städtische Wirklichkeit von Innen und Außen, von Mein und Dein, von materiellem und ideellem Austausch, von symmetrischer und asymmetrischer Kommunikation ordnen. In der Stadt verwandelt sich der physische in einem symbolischen Raum, in dem prinzipiell das Abwesende das Anwesende dominiert.“¹¹³

Durch die Institutionen wie auch durch die Gebäude wird die Stadt zu einem Erinnerungsort. Dies wird besonders deutlich durch einen Vergleich zwischen der Stadt und dem Dorf. Am Land stehen die Zeugen der Vergangenheit wie Ruinen, Burgen oder Schlösser alte Gehöfte also in der Landschaft isoliert. Im Gegensatz dazu wird die Stadt durch die Präsenz der verschiedenen Schichten der Geschichte zu einem lebenden Ensemble, zu einer Einheit, an der immer weiter gebaut wird. Sich dessen bewusst zu sein, und in der Stadt, in der man lebt, auch diese Dimension geronnener europäischer Erfahrungen wahrnehmen zu können, ohne der Gefahr der

¹¹¹ Vgl. Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983 S. 525.

¹¹² Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983 S. 524

¹¹³ Stierle, Karlheinz: *Pariser Prismen: Zeichen und Bilder der Stadt*, München: Carl Hanser, 2016, S. 13

Musealisierung zu erliegen, muss eine wesentliche Aufgabe einer Stadtpolitik sein, die sich der Bedeutung der Städte als lebendes Gedächtnis bewusst sein will.¹¹⁴

Der Sammler-Flaneur ist so gesehen in der ‚museumsartigen‘ Stadt unterwegs und in den Worten von Benjamin ist seine Tätigkeit eine „Telescopage der Vergangenheit durch die Gegenwart.“¹¹⁵ Solche Erinnerungsorte, die als Speicher des kollektiven Gedächtnisses und zugleich als Zeitzeugen des Vergangenen wirken, ziehen nach Benjamin den Flaneur an. Mit einem Bezug auf Sigfried Giedion stellt Benjamin in dem *Flaneur*-Konvolut fest:

„Die eigentümlichsten Bauaufgaben des neunzehnten Jahrhunderts: Bahnhöfe, Ausstellungshallen, Warenhäuser (nach Giedion) haben sämtlich kollektive Anliegen zu ihrem Gegenstande. Von diesen Konstruktionen >>verpönten, alltäglichen<< wie Giedion sagt, fühlt sich der Flaneur angezogen. In ihnen ist das Auftreten großer Massen auf dem Schauplatz der Geschichte schon vorgesehen. Sie bilden den exzentrischen Rahmen, in dem die letzten Privatiers sich so gern zur Schau stellten.“¹¹⁶

Aus Interesse für das Stadtleben und die Geschichte der Stadt übernimmt der Flaneur die Aufgabe eines Sammlers, Historiographen oder Journalisten. Durch den Müßiggang durch die Ateliers, die Gässchen und die Passagen unter dem Motto ‚was nie geschrieben wurde, lesen‘ wird der Flaneur zum Kulturkritiker.

3.4. Der Begriff *Erfahrung* nach Benjamin

Benjamins zweite Idee bezüglich der Erfahrung der Großstadt betrifft, auf eine implizite Weise, die verschiedenen existentiellen Situationen in der Großstadt. Um Benjamins Vorstellung von der Figur des Flaneurs zu verstehen, ist es wichtig, die Idee der Erfahrung der Großstadt theoretisch näher zu erläutern. Benjamin nimmt die poetischen Schriften Baudelaires, die Werke von Proust, die Ideen Henri Bergsons und nicht zuletzt die Idee des Großstadtlebens nach dem

¹¹⁴ Vgl. Liessmann, Konrad Paul: Urbanität oder die Stadt als kulturelles Phänomen, in: *Der urbane Blick: Impulse für eine Documenta Urbana*, Kunstforum International, Bd. 218, Oktober-Dezember 2012, S. 73

¹¹⁵ Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983 S. 588

¹¹⁶ Ebd. S. 569

Soziologen Georg Simmel in Betracht. Auf der Grundlage dieser Werke versucht Benjamin, seine eigene Theorie der Moderne zu entwickeln.

Ausgehend von den poetischen Schriften Baudelaires fokussiert Benjamin auf die Lyrik als Gattung und deren Rezeption in der Moderne. Baudelaire widmet das einleitende Gedicht von *Les Fleurs du Mal* solchen Lesern, von denen die sinnlichen Genüsse bevorzugt werden. Benjamin beginnt seinen Essay ‚Über einige Motive bei Baudelaire‘ gleich mit dieser Beobachtung: „Mit ihrer [Leser] Willenskraft und also auch wohl ihrem Konzentrationsvermögen ist es nicht weit her; sinnliche Genüsse werden von ihnen bevorzugt; sie sind mit dem ‚spleen‘ vertraut, der dem Interesse und der Aufnahmefähigkeit den Geraus macht.“¹¹⁷

Baudelaire drückt durch den Begriff ‚spleen‘ einen Zustand der Melancholie und Angst aus. Auch in seinem Gedicht ‚Spleen‘ sind die Motive der Hoffnungslosigkeit und Angst zu bemerken.¹¹⁸ Nach Benjamin ist Baudelaires ‚spleen‘ das Leiden am Verfall der Aura.¹¹⁹ Und die Massenproduktion reiht er als ökonomische Hauptursache, den Klassenkampf als gesellschaftliche Hauptursache für den ‚spleen‘ oder den ‚Verfall der Aura‘ ein.¹²⁰

Benjamin geht der Frage nach, warum die Bedingungen für die Rezeption lyrischer Dichtung ungünstiger geworden sind. Ihm zufolge liegt das größte Problem darin, dass die Lyrik nicht

¹¹⁷ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 607

¹¹⁸ „Wenn tief und schwer der Himmel den Geist, den ächzend von Verdrossenheit geplagten, wie ein Deckel drückt und ganz den Kreis des Horizonts umfassend uns einen schwarzen Tag herabgiesst, trauriger als die Nächte; Wenn die Erde in einen feuchten Kerker verwandelt ist, wo die Hoffnung, wie eine Fledermaus, mit scheuem Flügel die Mauern entlangstreicht und mit dem Kopf an fauliges Gebälk stößt;

Wenn Regen in ungeheuren Strefenniederstürzt, den Gitterstäben an einem riesigen Gefängnis gleichend, und wenn ein stummes Volk verruchter Spinnen in unserm Hirnen seine Netze auszuspannen naht,

Dann plötzlich tanzen Glocken wütend auf und schleudern gen Himmel ein grässliches Geheul, wie heimatlos verirrte Geister, die eigensinnig ein Gewimmer anstimmen ohne Erde.

- Und lange Leichenwagen, ohne Trommeln und Musik, ziehen in meiner Seele langsam vorbei: die Hoffnung, die besiegte, weint, und grause Angst pflanzt herrisch auf meinem gesenkten Schädel ihre schwarze Fahne auf.“ Baudelaire, Charles: *Sämtliche Werke/Briefe, Band 3 und 4*, München: Carl Hanser, 1975, S. 203 ff

¹¹⁹ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 433

¹²⁰ Ebd. S.433

mehr den Erfahrungen entspricht. Das liegt an eine strukturelle Veränderung der Erfahrung als Folge der Struktur der Großstadt und des Alltags in der Großstadt selbst. Dabei spielt auch das Phänomen der Massen eine gewichtige Rolle. Auch die Philosophie bietet keine passende Antwort. Benjamin kommentiert:

„In dieser Lage wird man bei der Philosophie nachfragen. Dabei stößt man auf einen eigentümlichen Sachverhalt. Seit dem Ausgang des vorigen Jahrhunderts stellte sie eine Reihe von Versuchen an, der >wahren< Erfahrung im Gegensatz zu einer Erfahrung sich zu bemächtigen, welche sich im genormten, denaturierten Dasein der zivilisierten Massen niederschlägt. Man pflegt dieser Vorstöße unter dem Begriff der Lebensphilosophie zu rubrizieren.“¹²¹

Benjamin zufolge wohnen drei Begriffe: Erfahrung, Erlebnis und „Chockerlebnis“ dem Großstadtleben inne:

„Je größer der Anteil des Chockmoments an den einzelnen Eindrücken ist, je unablässiger das Bewusstsein im Interesse des Reizschutzes auf dem Plan sein muss, je grösser der Erfolg ist, mit dem es operiert, desto weniger gehen sie in die Erfahrung ein; desto eher erfüllen sie den Begriff des Erlebnisse. Vielleicht kann man die eigentümliche Leistung der Chockabwehr zuletzt darin sehen: dem Vorfall auf Kosten der Integrität seines Inhalts eine exakte Zeitstelle im Bewusstsein anzuweisen. Das wäre eine Spitzenleistung der Reflexion. Sie würde den Vorfall zu einem Erlebnis machen.“¹²²

Erlebnis als ein Charakteristikum des Großstadtlebens kann als einzelne Erinnerung verstanden werden. Im Kontrast dazu besteht Erfahrung nicht aus den einzelnen Erinnerungen, sondern aus dem Zusammenhang der Erfahrung mit anderen Ereignissen. Anders gefasst ist das Erlebnis von Natur aus ‚flüchtig‘, wie Baudelaire die Moderne selbst definiert. Bei der Struktur des Erlebnisses ist auch die Fragmentierung und Diskontinuität der Eindrücke von Bedeutung. Auch die Zeit seit der Industrialisierung spielt eine Rolle. Benjamin schreibt: „Es ist die unwirtliche, blendende der Epoche der großen Industrie. Dem Auge, das sich vor dieser Erfahrung schließt, stellt sich eine Erfahrung komplementäre Art als deren gleichsam spontanes Nachbild ein.“¹²³

¹²¹ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 608

¹²² Ebd. S. 615

¹²³ Ebd. S. 609

Benjamins Theorie der Erfahrung in seinen Spätwerken ist hauptsächlich von zwei Aspekten geprägt. Zuerst nimmt er die Gedächtnistheorie von Henri Bergson und deren Verwendung in Prousts Werken zur Grundlage seiner Theorie der Erfahrung, sowie eine passende Darstellung der Schwierigkeiten in der Großstadt in den Werken von Baudelaire. Wie bei Baudelaire M. G. bzw. Constantin Guys, der seine Gedächtnis-Aufnahme in seinen Zeichnungen darlegt, steht auch bei Benjamins Flaneur die Aspekte der Erfahrung und des Gedächtnisses im Zentrum. Benjamin problematisiert jedoch den ganzen Prozess der Aufnahme bzw. Erfahrung der flüchtigen modernen Großstadt.

Zu beachten ist hier vor allem die Unterscheidung von Gedächtnis und Erinnerung. Gedächtnis meint das Zusammenkommen von unbewussten Informationen und Daten, während mit ‚Erinnerung‘ auf den einzelnen Ereignissen hingewiesen wird. Eine Parallele zwischen Gedächtnis und Erinnerung sowie Erfahrung und Erlebnis ziehen Eiland und Jennings in der englischen Übersetzung von den Benjamins Sammelbänden:

„Here and elsewhere in this essay, Benjamin distinguishes between two functions of memory, *Gedächtnis* und *Erinnerung*, the former understood as a gathering of often unconscious data, and the latter understood as an isolating of individual “memories” per se. This distinction is roughly paralleled by the one between the terms *Erfahrung* (tradition-bound, long experience) and *Erlebnis* (the isolated experience of the moment).¹²⁴

Im Zusammenhang des Gedächtnisses nimmt Benjamin die Idee von Bergson für die Interpretation der Erfahrung in der Großstadt zur Grundlage. Bergson sieht die Struktur des Gedächtnisses als entscheidend für die Erfahrung an. Benjamin stellt dementsprechend fest:

„Sein Titel zeigt (*Materie et memoire*) an, dass es die Struktur des Gedächtnisses als entscheidend für die philosophische der Erfahrung ansieht. In der Tat ist die Erfahrung eine Sache der Tradition, im kollektiven wie im privaten Leben. Sie bildet sich weniger aus einzelnen in der Erinnerung streng fixierten Gegebenheiten denn aus gehäuften, oft nicht bewussten Daten, die im Gedächtnis zusammenfließen. [...] Es ist die unwirtliche, blendende der Epoche der großen Industrie. Dem Auge, das sich vor dieser Erfahrung

¹²⁴ Eiland, Howard und Jennings, Michael W. (Hg.): *Walter Benjamin: Selected Writings Volume 4, 1938-1940*, Cambridge: Harvard University Press, S. 344

schließt, stellt sich eine Erfahrung komplementärer Art als deren gleichsam spontanes Nachbild ein.“¹²⁵

Bergson schlägt zwei Arten des Gedächtnisses vor: *memoire pure*, das reine, kontemplative Gedächtnis - und das motorische: die durch Gewöhnung und Übung des Körpers gleichsam somatisch gespeicherten (Re-)Aktionsformen. Nur dem ersten gelingt die „schauende Vergegenwärtigung des Lebensstromes“. ¹²⁶ Das *memoire pure* ist der Erfahrung, wie Benjamin sie definiert, ähnlich, welche am ehesten als ein Medium zur Ermöglichung eigener Erfahrung verstanden werden kann. ¹²⁷ Laut Thomas Weber hat die Erinnerung die Funktion, das Erlebte in Erfahrung oder, anders formuliert, die >>gemachten Erfahrungen<< in >>Erfahrungen, die man hat<<, zu verwandeln. Erfahrungen im eigentlichen Sinne gibt es demnach nur als kognitiv angeeignete. ¹²⁸

An der freien Entschließung bei der Verwandlung der Erinnerung in Erfahrung übt Marcel Proust in seinem Werk *A la Recherche du temps per du* Kritik. Benjamin bezeichnet Prousts Werk als einen Versuch, Erfahrung unter den heutigen gesellschaftlichen Bedingungen auf synthetischem Wege herzustellen. Denn mit ihrem Zustandekommen auf natürlichem Wege werde man weniger und weniger rechnen können. ¹²⁹

Proust spricht von zwei Arten von Gedächtnis: *memoire involontaire*, das unwillkürliche Gedächtnis, und *memoire volontaire*, das sich „in der Botmäßigkeit der Intelligenz“¹³⁰ befindet. Das *memoire volontaire* funktioniert als ein Datenspeicher, auf welchen das Bewusstsein jederzeit Zugriff hat, jedoch sind die registrierten Daten nichtssagend für das Selbst. ¹³¹ Die Idee von *memoire volontaire* und *memoire involontaire* verbindet Benjamin mit der Gedächtnistheorie von Reik, wobei die Funktion des Gedächtnisses dem Schutz der Eindrücke dient, die der

¹²⁵ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 608 f

¹²⁶ Weber, Thomas: 'Erfahrung', in: Opitz, Michael und Wizisla, Erdmut (Hg.): *Benjamins Begriffe, I Band*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000, S. 237 f

¹²⁷ Vgl. Ebd. S. 238

¹²⁸ Vgl. Ebd. S. 238

¹²⁹ Vgl. Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 609

¹³⁰ Ebd. S. 609

¹³¹ Weber, Thomas: 'Erfahrung', in: Opitz, Michael und Wizisla, Erdmut (Hg.): *Benjamins Begriffe, I Band*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000, S. 238

Erinnerung dagegen der Zersetzung der Eindrücke. So ist nach Benjamin die Erinnerung destruktiv, während das Gedächtnis für konservativ zu halten ist.

Die im Laufe der Zeit akkumulierten Erinnerungen werden in Erfahrung umgewandelt und mit der kollektiven¹³² Vergangenheit, welche die Riten und Tradition umfasst, verbunden. Benjamin betont dieses Phänomen wie folgt:

„Wo Erfahrung im strikten Sinn obwaltet, treten im Gedächtnis gewisse Inhalte der individuellen Vergangenheit mit solchen der ihrer Feste, deren bei Proust wohl nirgends gedacht sein dürfte, führten die Verschmelzung zwischen diesen beiden Materien des Gedächtnisses immer von neuem durch. Sie provozierten das Eingedenken zu bestimmten Zeiten und blieben Handhaben desselben auf Lebenszeit. Willkürliches und unwillkürliches Eingedenken verlieren so ihre gegenseitige Ausschließlichkeit.“¹³³

Auf diese Weise ist Erfahrung für Benjamin ein Phänomen, welche im Laufe der Zeit akkumuliert wird. Anders ausgedrückt ist sie eine Sache der Tradition, welches nicht nur aus individuellen Daten, sondern auch aus kollektiven Gegebenheiten besteht. Bei Benjamin geht die Idee von Erfahrung über die einfache Wahrnehmung hinaus und ist eng verbunden mit dem historischen Materialismus und mit dem „Eingedenken“¹³⁴. In dem folgenden Zitat wird die Verbindung zwischen Erfahrung und Tradition deutlich:

¹³² Der Aspekt des Kollektivum und der Vergangenheit ist ein ständiges Thema in *Passagenwerk*. Dabei spielt das Sammeln eine gewisse Rolle, ein Aspekt, der auch im Kontext des Flaneurs an Wichtigkeit gewinnt. Benjamin kommentiert in dem *Pariser Passagen*-Konvolut wie folgt: „In diesem historischen und kollektiven Fixierungsprozeß spielt das Sammeln eine gewisse Rolle. Sammeln ist eine Form des praktischen Erinnerns und unter den profanen Manifestationen der Durchdringung des »Gewesenen« (unter den profanen Manifestationen der »Nähe«) die bündigste.“ in: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 1058

¹³³ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 611

¹³⁴ „Die neue dialektische Methode der Historik präsentiert sich als die Kunst, die Gegenwart als Wachwelt zu erfahren, auf die sich jener Traum, den wir Gewesenes nennen, in Wahrheit bezieht. Gewesenes in der Trauerinnerung durchzumachen! - Also: Erinnerung und Erwachen sind aufs engste verwandt. Erwachen ist nämlich die dialektische, kopernikanische Wendung des Eingedenkens.“ In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 589

Und auch: „Das Korrektiv dieser Gedankengänge liegt in der Überlegung, daß die Geschichte nicht allein eine Wissenschaft sondern nicht minder eine Form des Eingedenkens ist. Was die Wissenschaft »festgestellt« hat, kann

„Er gehört zum Inventar der vielfältig isolierten Privatperson. Wo Erfahrung im strikten Sinn obwaltet, treten im Gedächtnis gewisse Inhalte der individuellen Vergangenheit mit solchen der kollektiven in Konjunktion. Die Kulte mit ihrem Zeremonial, ihren Festen, deren bei Proust wohl nirgends gedacht sein dürfte, führten die Verschmelzung zwischen diesen bei den Materien des Gedächtnisses immer von neuem durch. Sie provozierten das Eingedenken zu bestimmten Zeiten und blieben Handhaben desselben auf Lebenszeit. Willkürliches und unwillkürliches Eingedenken verlieren so ihre gegenseitige Ausschließlichkeit.“¹³⁵

So sieht man mit dem Aufkommen der modernen Großstadt eine Veränderung in der Struktur der Erfahrung. Diese ständig ändernde Erfahrung der Großstadt und die Auswirkung der Großstadt auf das Bewusstsein des Menschen liegt im Zentrum von Benjamins Studie. Die Idee des Erlebnisses stellt Benjamin der Erfahrung gegenüber. Grob ausgedrückt weist „Erlebnis“ auf im Wandel gestürzten Ereignisse, also das immer wieder Neue. Dem Erlebnis ist die ästhetische Opposition zu Naturwissenschaft, Industrie und Massenzeitalter eingeschrieben. Erlebnis als Begriff ist eng verbunden mit der Massengesellschaft und dem Zeitalter der Massen. Mit einem Blick auf die Grundsätze der journalistischen Information, wie Neuigkeit, Kürze, Verständlichkeit und vor allem Zusammenhanglosigkeit der einzelnen Nachrichten analysiert Benjamin die Überwältigung der Information, Bilder und hauptsächlich Neuerungen, welche ein Mensch und vor allem der Flaneur beim Streifen durch die Großstadt wahrnimmt. Beim Erlebnis spielt die Sensation, oder in Baudelaires Begriffen: der *spleen* eine wichtige Rolle.¹³⁶

das Eingedenken modifizieren. Das Eingedenken kann das Unabgeschlossene (das Glück) zu einem Abgeschlossenen und das Abgeschlossene (das Leid) zu einem Unabgeschlossenen machen. Das ist Theologie; aber im Eingedenken machen wir eine Erfahrung, die uns verbietet, die Geschichte grundsätzlich atheologisch zu begreifen, so wenig wir sie in unmittelbar theologischen Begriffen zu schreiben versuchen dürfen.“ In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 589

¹³⁵ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 611

¹³⁶ „Die Abdichtung der Information gegen die Erfahrung hängt weiter daran, dass die erstere nicht in die >Tradition< eingeht. Die Zeitungen erscheinen in großen Auflagen. Kein Leser verfügt so leicht über etwas, was sich der andere >von ihm erzählen< ließe. - Historisch besteht eine Konkurrenz zwischen den verschiedenen Formen der Mitteilung. In der Ablösung der älteren Relation durch die Information, der Information durch die Sensation spiegelt sich die zunehmende Verkümmern der Erfahrung wider. Alle diese Formen heben sich ihrerseits von der Erzählung ab; sie ist eine der ältesten Formen der Mitteilung. Sie legt es nicht darauf an, das pure An-sich des

Bemerkenswert ist hier der Vergleich der Massenmedien mit ihrer Verbreitung der Information als Sensation mit der Spur der Töpferhand auf dem gemachten Produkt, nämlich der Tonschale. Interessanterweise spricht die Erfahrung-Erlebnis-Debatte bei Benjamin auch die Arbeitsbedingungen zu dieser Zeit an, besonders die Struktur der Fließbandarbeit im Gegensatz zu der handwerklichen Arbeit. Aus den Ergebnissen lässt die handwerkliche Arbeit Erfahrungen werden, während die Erfahrungen bei der Fließbandarbeit eher als Erlebnisse vorkommen, also ohne jene Art von Zusammenhang. Benjamin schreibt:

„Was die Erfahrung vor dem Erlebnis auszeichnet ist, dass sie von der Vorstellung einer Kontinuität, einer Folge nicht abzulösen ist. Der Akzent, der auf das Erlebnis fällt, wird umso gewichtiger sein, je weiter sein Gegenstand von der Arbeit abliegt. Die Arbeit zeichnet sich eben dadurch aus, dass sie aus Erlebnissen Erfahrungen werden lässt.“¹³⁷

Baudelaires Lyrik übernimmt laut Benjamin den Versuch, diese fragmentarischen Ereignisse in der modernen Großstadt aufzugreifen, wobei der Flaneur als der Beobachter funktioniert. Hier spricht Benjamin von den ‚Chockmoments‘ in der Großstadt, vor denen das Bewusstsein geschützt werden sollte, um die Ereignisse als Erfahrung im Bewusstsein speichern zu können.¹³⁸

Der Spaziergänger in der Großstadt erlebt „Chockmoments“ und der Künstler-Flaneur versucht, sie literarisch und künstlerisch aufzunehmen. Nach Benjamin hat Baudelaire die Chockerfahrung ins Herz seiner artistischen Arbeit hineingestellt. Das Besondere an dem Flaneur ist, dass er als ein Spaziergänger in der Stadt und als jemand, der die Moderne am eigenen Leib und Seele erfährt, sich nicht hingibt. Baudelaire führt eine Anekdote von dem Constantin Guys an und bezeichnet dieses Phänomen als ein Duell: Der Künstler schreit, ehe er besiegt wird, vor Schrecken auf. In der Beschreibung des Künstlers Constantin Guys, eines Flaneurs, den

Geschehenen zu übermitteln (wie die Information das tut); sie senkt es dem Leben des Berichtenden ein, um es als Erfahrung den Hörern mitzugeben. So haftet an ihr die Spur des Erzählenden wie die Spur der Töpferhand an der Tonschale.“¹³⁶ Ebd. S. 611

¹³⁷ Ebd. S. 1183

¹³⁸ siehe Zitat 122. In: Ebd. S. 615

Baudelaire für das Ideal des Künstlers der Moderne hält, ist eine gewaltige Tätigkeit zu bemerken.¹³⁹

Graeme Gilloch sieht die Chockerlebnisse als ‚hallmark of metropolitan experience‘. Er stellt fest:

„Baudelaire writes that the lover of universal life enters into the crowd as though it were an immense reservoir of electrical energy‘. This is an apt analogy, because the experience of shock is the hallmark of metropolitan experience and the definitive signature of modernity itself. [...] Walking in the city ‘involves the individual in a series of shocks and collisions’ which are only partially registered by the conscious mind. Integrated, intelligible experience (Erfahrung) is replaced by a plethora of discontinuous, disparate, disorderly particles of experience (Erlebnis).¹⁴⁰

Nach Benjamin ist der moderne Heros kein Held, sondern ein Heldendarsteller, wobei er Flaneur, Apache, Dandy und Lumpensammler zugleich verkörpere. Der Flaneur gehe auf die Straße, wo er „in den Riesenstädten mit dem Geflecht ihrer zahllosen einander durchkreuzenden

¹³⁹ Die Chockabwehr ist eng verbunden mit dem künstlerischen Schaffen. Benjamin zitiert Baudelaire über Constantin Guys wie folgt: „wie er dasteht, über den Tisch gebeugt, mit der gleichen Schärfe das Blatt visierend, wie am Tag die Dinge um ihn herum; wie er mit seinem Stift, seiner Feder, dem Pinsel *fi*cht; Wasser aus seinem Glas zur Decke spritzen und die Feder an seinem Hemd sich versuchen lässt; wie er geschwind und heftig hinter der Arbeit her ist, als fürchte er, die bilder entwischten ihm; so ist er streitbar, wenn auch allein, und pariert seine eigenen Stöße“. Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 616. Auch in dem Gedicht *Le Soleil (Die Sonne)* sieht man solchen phantastischem Gefecht:

„Will durch die Vorstadt mit verfallenen Häusern ziehn,
Wo Laster sich verbirgt im Schutz der Jalousien,
Wenn Sonne grausam sengend uns mit Hitze schlägt,
Die sich auf Städte, Felder, Dächer, Saaten legt,
Und dort mein wunderliches Fechthandwerk ausführen,
Zufällig in den Winkeln einen Reim aufspüren,
Über die Worte hin wie übers Pflaster holpern,
Zuweilen an schon lang erträumte Verse stolpern.“

in: Baudelaire, Charles: *Sämtliche Werke/Briefe, Band 3 und 4*, München: Carl Hanser, 1975, S. 223

¹⁴⁰ Gilloch, Graeme: *Walter Benjamin: Critical Constellations*, Cambridge: Polity Press, 2002, S. 215

Beziehungen zu Hause ist“.¹⁴¹ Die Masse ist jedoch keine Klasse, kein irgendwie strukturiertes Kollektivum, sondern eine amorphe Menge der Passanten, das sogenannte Straßenpublikum.

3.5 Das Individuum und die Menge

Die Frage nach der Individualität und deren Überleben in der Großstadt wird mit der Entwicklung der Stadt als eine Dingwelt und einer globalen Entität immer gewichtiger. Die neuen Arbeitsbedingungen (Fließbandarbeit) und das Aufkommen der Menge als ein Phänomen stellen die Denkanstöße zur Individualität ins Zentrum der Diskussion. Mit der Menge rücken markante Aspekte der Großstadt wie die Anonymität in Zentrum. Die Erfahrung der Menge steht sowohl bei Baudelaire und Poe als auch bei Benjamin im Mittelpunkt. Benjamin entwickelt das Phänomen der Menschenmenge anhand der poetischen Werke von Baudelaire und von Poes Kurzgeschichte „Man of the Crowd“.

Wenn Poe 1840 in seiner Kurzgeschichte „Mann der Menge“ durch eine flanierende Figur, die im Café sitzt und auf das Leben auf der Straße schaut oder auch die Straßen durchstreift, auf die Stadt einen Blick wirft, dann ist er zugleich auf der Suche nach der Persönlichkeit, also nach dem Individuum, welches sich hinter dem Gesicht verbirgt. Engels zeigt wie das Individuum in der Menge entpersönlicht und die zwischenmenschlichen Beziehungen der Menschen vernichtet werden. Auch in dem 1857 erschienenen Gedicht *A Une Passante* stellt Baudelaire der Menschenmenge einem beobachtenden Menschen gegenüber. Interessanterweise findet man keine explizite Erwähnung von der Menge in den Gedichten von Baudelaire, da seine Gedichte und deren Figuren sich inmitten der Menge befinden.

Wie schon beim Flaneur, so oszilliert auch Benjamins Konzeption der Menge zwischen zwei ganz unterschiedlichen Ideen. Dadurch lässt er den Flaneur als ein komplexes Gegenbild der Menge erscheinen. Komplex, weil er in der Menge sich befindet, sich aber ihr nicht hingibt und seine eigene Individualität beibehält. Auch das Phänomen der Menge ist ambivalent und doppeldeutig. Einerseits kommt die Menge als etwas Negatives bzw. Überwältigung und andererseits als etwas Positives also als eine Kraft bzw. eine Energie. Der Flaneur als ein

¹⁴¹ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 618

unbeteiligter und bewegender Teil der Menge betrachtet die Menge als eine Erscheinung der flüchtigen Moderne und zugleich als ein Asyl der Einsamen.

Nach Benjamin ist die Menge gesichtslos, mit anderen Worten: sie hat eine Hohlform, an der der Flaneur sich weidet.¹⁴² Die Menge ist ein Schleier, der dem Flaneur die ‚Masse‘ verbirgt.¹⁴³ In dem folgenden Zitat legt Benjamin die Idee der Menge nach Poe dar:

„Es ist anzunehmen, dass die Menge, wie sie, mit überstürzten und intermittierenden Bewegungen, bei Poe erscheint, besonders realistisch geschildert ist. Seine Schilderung hat eine höhere Wahrheit für sich. Diese Bewegungen sind weniger die der Leute, die ihren Geschäften nachgehen als die der Maschinen, die von ihnen bedient werden. Deren Rhythmus scheint Poe, weitvorausschauend, ihrem Gestus und ihrer Reaktionsweise angebildet zu haben. Der Flaneur teilt jedenfalls solches Verhalten nicht. Er stellt vielmehr dagegen ab; seine Gelassenheit wäre hiernach nichts anders als ein unbewusster Protest gegen das Tempo des Produktionsprozesses.“¹⁴⁴

Mit dem Blick auf Baudelaires Gedicht ‚Les petites vieilles‘ (Alte Frauen) beschreibt Benjamin die Kurzgeschichte von Poe wie folgend: “The passage ‘where everything, even horror, turns to magic’ could hardly be better exemplified than by Poe's description of the crowd.”¹⁴⁵

Laut Baudelaire erscheint die Stadt und besonders die Menge als das Objekt der Erfahrung, und der Flaneur entwickelt sich als ein Mann der Menge oder ‚als ein Liebhaber der Menge und des Incognito‘. Der Flaneur ist kein Mann *in* der Menge, sondern ein Mann *der* Menge, der sich weigert, in der Menge seine eigene Individualität zu verlieren. Der Flaneur geht in die Menge, beobachtet sie und macht sich selbst zum Zentrum der Dinge, um das herum alles passiert.

In Bezug auf den Künstler Monsieur C. G. (Constantin Guys) findet man eine detaillierte Darstellung der Idee des Flaneurs und seiner Verwandtschaft mit der Menge. Die Darstellung der Menge ist hier positiv, wobei der Flaneur sich durch seine Liebe zur Menge in einen ‚Mann der Menge‘ verwandelt und sich für die Bewegung der Menge interessiert:

¹⁴² Vgl. Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 436

¹⁴³ Vgl. Ebd. S. 421

¹⁴⁴ Ebd. S. 425 f

¹⁴⁵ Benjamin, Walter: *The Arcades Project*, Cambridge: Harvard University Press, 1999, S. 336

„Die Menge ist sein Bereich, wie die Luft der des Vogels, das Wasser der des Fisches ist. Seine Leidenschaft und sein Beruf ist es, *sich mit der Menge zu vermählen*. Für den vollendeten Flaneur, den leidenschaftlichen Beobachter ist es ein ungeheurer Genuss, Aufenthalt zu nehmen in der Vielzahl, in dem Wogenden, in der Bewegung, in dem Flüchtigen und Unendlichen. Draußen zu sein, und sich doch überall zu Hause zu fühlen; die Welt zu sehen, mitten in der Welt zu sein, und doch vor der Welt verborgen zu bleiben, solcherart sind einige der geringsten Vergnügungen dieser unabhängigen, leidenschaftlichen, unparteiischen Geister, die näher zu bezeichnen der rechte Ausdruck fehlt. Der Beobachter ist ein Fürst, der überall sein Inkognito genießt.“¹⁴⁶

Mit dem Vergleich des Flaneurs mit einem Fürsten zeichnet Baudelaire eine gewisse Überlegenheit des Mannes *der Menge*, der sich von anderen Passanten unterscheidet. Anders als jene Passanten, die irgendwohin gehen und ein bestimmtes Ziel haben, genießt der Flaneur den Aufenthalt in der Vielzahl und beobachtet deren Bewegung. Das Inkognito-Spazieren ermöglicht ihm jene Art von Innehalten bei der Wahrnehmung der Bewegung und des Flüchtigen.

Baudelaires These ist, dass die gesichtslose und anonyme Menge, in der jeder jedem fremd ist, eine wichtige Eigenschaft der Zeit der Moderne sei. Die Moderne ist nach ihm das Vergängliche, das Flüchtige, das Zufällige, die eine Hälfte der Kunst, deren anderen Hälfte das Ewige und Unwandelbare ist.¹⁴⁷ Auf diese Weise ist die Moderne im wahrhaften Sinne des Wortes das ‚Augenblickliche‘.¹⁴⁸ Benjamin zufolge ist Baudelaires Konzeption der Moderne ‚die neueste Antike‘:

„Niemand hat sich je weniger in Paris zuhause gefühlt als Baudelaire. Der allegorischen Intention ist jede Intimität mit den Dingen fremd. Sie berühren heißt ihr: sie vergewaltigen. Sie erkennen, heißt ihr: sie durchschauen. Wo sie herrscht, können sich Gewohnheiten gar nicht bilden. Kaum aufgegriffen ist das Ding, die Situation schon von ihr verworfen. Sie veralten ihm schneller als der Modistin ein neuer Schnitt. Veralten heißt aber: fremd werden. Der spleen legt Jahrhunderte zwischen den gegenwärtigen und den eben gelebten Augenblick. Er ist es, der unermüdliche »Antike« herstellt. Und in der

¹⁴⁶ Baudelaire, Charles: *Sämtliche Werke/Briefe, Band 5 und 6*, München: Carl Hanser, 1989, S. 222

¹⁴⁷ Vgl. Ebd. S. 226

¹⁴⁸ siehe auch: Stierle, Karlheinz: *Der Mythos von Paris: Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München: Carl Hanser, 1993, S. 720

Tat ist bei Baudelaire die Moderne nichts anderes als die »neueste Antike«. Sie ist bei ihm nicht allein, nicht zuvorderst der Gegenstand seiner Sensibilität; sie ist der Gegenstand einer Eroberung; sie hat die Armatur der allegorischen Anschauung.“¹⁴⁹

In der modernen Großstadt ist der Flaneur auf der Straße, um das Schauspiel des Lebens und der Stadt aus nächster Nähe zu betrachten und sie im Gedächtnis festzuhalten. Mit gesteigerter Intensität der Neugier fühlt er sich in der Menge zuhause und versteht die ganze Welt als seine eigene Familie: „Der Liebhaber des Lebens macht sich die Welt zur Familie, wie der Liebhaber des schönen Geschlechts sich seine Familie aus aller gefundenen, erreichbaren und unerreichbaren Schönheit bildet; wie der Liebhaber von Bildern in einer Zauberwelt der Träume lebt, die auf Leinwand gemalt sind.“¹⁵⁰

In Baudelaires Werk steht die Menge im Zentrum, wie er sie durch die Figur des Flaneurs wahrnimmt. Die Menge ist dem Flaneur – wie es im “Painter of Modern Life” thematisiert wird: dem “Liebhaber des Lebens”, nicht etwas Bedrohliches, sondern ‘ein ungeheurer Vorrat an Elektrizität’,¹⁵¹ also eine Entität voller Kraft und Energie, dem Künstler-Flaneur bei seiner künstlerischen Tätigkeit zugutekommt. In dem Prosagedicht ‚Les Foules‘ (Die Menge) sieht man eine ähnliche Verbindung zwischen der Menge und dem Flaneur:

„Nicht jedem ist es gegeben, ein Bad in der Menge zu nehmen: die Menge zu genießen, ist eine Kunst; und der allein versteht es, auf Kosten des Menschengeschlechts sich Lebenskraft zu erschwelgen, dem in seiner Wiege schon eine Fee die Lust zur Verkleidung und zur Maske, den Abscheu vor der Sesshaftigkeit und einen leidenschaftlichen Reisetrieb eingegeben hat. *Multitudo, solitudo*: gleichwertige Ausdrücke und vertauschbar für den tätigen, den fruchtbaren Dichter. Wer seine Einsamkeit nicht zu bevölkern weiß, ist auch außerstande, in einer geschäftigen Menge allein zu sein.“¹⁵²

¹⁴⁹ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 423

¹⁵⁰ Baudelaire, Charles: *Sämtliche Werke/Briefe, Band 5 und 6*, München: Carl Hanser, 1989, S. 223

¹⁵¹ Vgl. Ebd. S. 222

¹⁵² Baudelaire, Charles: *Sämtliche Werke/Briefe, Band 7 und 8*, München: Carl Hanser, 1992, S. 149

In diesem ungeheuren Vorrat an Elektrizität nimmt der Flaneur ein Bad. Keith Tester analysiert die Bedeutung der Menge für die Existenz des Flaneurs; er sieht die Menge oder das Draußen als eine existentielle Notwendigkeit an:

“The poet is the man for whom metropolitan spaces are the landscape of *art and existence*. For him, the private world of domestic life is dull and possibly even a cause for the feelings of crisis which Sartre was later to call nausea. Without entry into the spectacle of the public, existence can only be wanting in something of fundamental importance. The private sphere is the home of an existence devoid of an almost orgiastic pleasure: ‘The man who loves to lose himself in a crowd enjoys feverish delights that the egoist locked up in himself as in a box, and the slothful man like a mollusk in his shell, will be eternally deprived of’. It might well be worth reading this passage alongside Emile Durkheim’s later, and allegedly more scientifically sociological, discussion of the importance of men getting out of the little boxes of their own minds and private worlds.”¹⁵³

Der Ausdruck der existentiellen Notwendigkeit des Flaneurs findet man auch in Benjamins Beobachtung, besonders wenn er ausführt, dass die Menge dem Flaneur ein Schleier sei, durch den hindurch dem Flaneur die gewohnte Stadt als Phantasmagorie winke. In der Menge ist die Stadt bald Landschaft, bald Stube.¹⁵⁴ Was der Figur des Flaneurs eine andere Eigenschaft verleiht, ist die Tatsache, dass sein Blick auf die Menge eher ein Blick des Allegorikers sei, der die Stadt trifft, der Blick des Entfremdeten. Und auf diese Weise ist die Figur des Flaneurs auf der Suche nach dem Asyl in der Menge.¹⁵⁵

Benjamins Konzeption der Menge in Anbetracht der Figur des Flaneurs ist jedoch ambivalent. Einerseits nimmt die Menge eine bedrohliche bzw. quasi negative Form an, und andererseits

¹⁵³ Tester, Keith (Hg.): *The Flâneur*, London: Routledge, 2015, S. 2

¹⁵⁴ Vgl. Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 54

¹⁵⁵ Vgl. Ebd. S. 54

bietet sie einen Ausweg aus der Langeweile. An einer Stelle schätzt Benjamin die Menge als „remède suprême gegen den ennui“ ein.¹⁵⁶:

Als eine quasi negative Konzeption der Menge kann man das Gedicht „A Une Passante“ betrachten. Hier tritt die Menge als etwas Flüchtiges und etwas Nicht-Wiedersehbares in Erscheinung. Allerdings soll hier die Tatsache betont werden, dass Benjamin dieses Gedicht und besonders die Thematisierung der Menge in diesem Gedicht nicht als etwas Negatives, sondern eher als eine einzigartige Ästhetik der Großstadt betrachtet.

„Der Straßenlärm betäubend zu mir drang,
In großer Trauer, schlank, von Schmerz gestrafft,
Schritt eine Frau vorbei, die mit der Hand gerafft
Den Saum des Kleids hob, der glockig schwang;
Anmutig, wie gemeißelt war das Bein.
Und ich, erstarrt, wie außer mich gebracht,
Vom Himmel ihrer Augen, wo ein Sturm erwacht,
Sog Süße, die betört, und Lust, die tötet, ein.
Ein Blitz ... dann Nacht! - Du Schöne, mir verloren,
Durch deren Blick ich jählings neu geboren,
Werd' in der Ewigkeit ich dich erst wiedersehn?
Woanders, weit von hier! zu spät! soll's *nie* geschehen?
Dein Ziel ist mir, mein Weg dir unbekannt,
O dich hätt' ich geliebt, o dich, die es geahnt!“¹⁵⁷

Das flanierende lyrische Ich geht auf die Straße und erfährt den betäubenden Straßenlärm. Durch einen zufälligen Blick auf eine ‚vorübergehende Frau‘, durch die ‚flüchtige Schönheit‘ fühlt er sich ‚neu geboren‘. Am Ende dieses Gedichts kommt eine besondere Eigenschaft der Stadt zum Vorschein. Das flanierende Ich stolpert über die traurige Erkenntnis (angedeutet von den vielen

¹⁵⁶ „In the essays on Guys, the crowd appears as the supreme remedy for boredom: „Any man, he said one day, in the course of one of those conversations which he illumines with burning glance and evocative gesture, any man [...] who can yet be *bored in the heart of the multitude* is a blockhead! A blockhead! And I despise him!“ Baudelaire *L'Art romantique*.” In: Ebd. S. 168. Hier wird von der englischen Übersetzung zitiert: Benjamin, Walter: *The Arcades Project*, Cambridge: Harvard University Press, 1999, S. 111

¹⁵⁷ Baudelaire, Charles: *Les Fleurs du Mal / Die Blumen des Bösen (Französisch/Deutsch)*, Stuttgart: Reclam, 2021, S. 272 ff

Ausrufezeichen in den letzten Versen), dass es diese schöne Frau, die ihn fasziniert hat, möglicherweise nie wiedersehen wird. In der Anonymität der Großstadt sind solche Begegnungen und solche Glücksmomente oft flüchtig. Walter Benjamin zufolge „[ist] die Entzückung des Städters eine Liebe nicht sowohl auf den ersten als auf den letzten Blick.“¹⁵⁸

Aber worauf Benjamin mit den Werken von Poe und Baudelaire hinweisen möchte, ist eigentlich ein größeres Phänomen der Großstadt, nämlich der Aspekt der Spuren.¹⁵⁹ Wenn Benjamin sich auf Poes Kurzgeschichte oder auf das Gedicht „A Une Passante“ bezieht, versucht er den Aspekt der Unkenntlichmachung der Individualität in der Menge zu bearbeiten. Nach Benjamin sind die Spuren des Individuums in der großen Zahl der Menge nicht zu finden.

‘Spur’ kommt bei Benjamins Analyse der Individualität eine große Bedeutung zu, und ist eng verbunden mit der Idee des Interieurs, wobei die Menschen je nach der Individualität ihre Spuren hinterlassen. In der Menge gehen die Individualität und die Spuren eines Einzelnen verloren. Hier sollten zwei Zitate angeführt werden, die diesen Aspekt verdeutlichen:

„Das Interieur ist nicht nur das Universum sondern auch das Etui des Privatmannes. Wohnen heißt Spuren hinterlassen. Im Interieur werden sie betont. Man ersinnt Überzüge und Schoner, Futterals und Etais in Fülle, in denen die Spuren der alltäglichsten Gebrauchsgegenstände sich abdrücken. Auch die Spuren des Wohnenden drücken sich im Interieur ab. Es entsteht die Detektivgeschichte, die diesen Spuren nachgeht.“¹⁶⁰

„Die Masse bei Baudelaire. Sie legt sich als Schleier vor den Flâneur: sie ist das neueste Rauschmittel des Vereinsamten. - Sie verwischt, zweitens, alle Spuren des Einzelnen: sie ist das neueste Asyl des Geächteten. - Sie ist, endlich, im Labyrinth der Stadt das neueste

¹⁵⁸ Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften, Bd. I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983 S. 547 f

¹⁵⁹ Benjamin entwickelt die Idee von Spur im Gegensatz zu dem Konzept von Aura. „Spur und Aura. Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser.“ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 560

¹⁶⁰ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S.

und unerforschlichste Labyrinth. Durch sie prägen sich bislang unbekannte chthonische Züge ins Stadtbild ein.“¹⁶¹

Weiterhin spricht Benjamin von der historischen Entwicklung des Alltags: „Seit Louis Philippe findet man im Bürgertum das Bestreben, sich für die Spurenlosigkeit des Privatlebens in der großen Stadt zu entschädigen.“¹⁶² Mit dem Aspekt der Spuren in der Großstadt entwickelt sich der Flaneur als ein Detektiv. Seine Tätigkeit als ein Detektiv verleiht ihm auch eine soziale Legitimität für seinen Müßiggang. Da die Tätigkeit des Detektivs mit der Entdeckung von Spuren eng verbunden ist, tritt der Flaneur als Spurenleser auf, wobei das Sehen zugleich dem Lesen ähnlich zu sein scheint. Mit dem Lesen ist hier die genaue Beobachtung der Elemente gemeint, oder nach Benjamin: „Dem Flaneur musste an einer gesellschaftlichen Legitimierung seines Habitus liegen. Es passte ihm ausgezeichnet, seine Indolenz als eine scheinbare präsentiert zu sehen, hinter der in Wirklichkeit die angespannte Aufmerksamkeit eines Beobachters sich verbirgt, der den ahnungslosen Missetäter nicht aus den Augen lässt.“¹⁶³ Nach Benjamin ist der ursprüngliche gesellschaftliche Inhalt der Detektivgeschichte die Verwischung der Spuren des Einzelnen in der Großstadtmenge.“¹⁶⁴ Der Blick des Flaneurs ist auf diese Weise ein holistischer Blick, durch den er die Phantasmagorie der Stadt beobachtet und aus den Gesichtern der Passanten deren Beruf, Herkunft und Charakter abzulesen versucht.¹⁶⁵ Er hat „aus diesen physiognomischen Erscheinungen der Menschen sein Studium gemacht, um ihnen Nationalität und Stand, Charakter und Schicksale am Gang, am Körperbau, am Mienenspiel abzulesen.“¹⁶⁶ Oder was David Frisby durch den Begriff ‚Schulung des Schauens‘ hindeutet.

Im Zentrum dieses Lesens liegt das Hinter-die-Kulissen-Schauen des Flaneurs, wobei das Zusammenkommen von Wahrgenommenem, Noch-Nicht-Gesehenem und dem Abwesenden als das Wichtigste erscheinen, mit Hoffmannsthal auszudrücken „Was noch nicht geschrieben wird,

¹⁶¹ Ebd. S. 559

¹⁶² Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 548

¹⁶³ Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, S. 554

¹⁶⁴ Ebd. S. 546

¹⁶⁵ Ebd. S. 540

¹⁶⁶ Ebd. S. 541

lesen“. Die Funktion des Lesens verbindet Karlheinz Stierle mit dem Stadtphilosophen, der zugleich die Rolle des Stadtsemiotikers übernimmt:

„Er erfasst das Wahrgenommene vor dem Hintergrund des abwesenden Ganzen. Der Flaneur ist par excellence die Gestalt des Stadtphilosophen, der zugleich als Stadtsemiotiker entziffert, was noch keine Theorie der Lesbarkeit ausdrücklich gemacht hat. [...] Und so wie Lesen bedeutet, das Feste, Bewegungslose der Schriftspur in Bewegung, Übergänglichkeit, in die Flüchtigkeit des Gedanken zu übersetzen, setzt der Stadtsemiotiker die Zeichen und Spuren in Bewegung, um aus ihnen zum Bewusstsein der Stadt zu kommen.“¹⁶⁷

Der Flaneur als ein Spurenleser geht in dem Sinne von einem Leser des Allgemeinen zu einem Leser des Partikulären: mit der Vorstellungskraft webt man aus den Gegebenheiten eine Geschichte und folgt ihre Spuren. In den Worten von Thomas Düllo ist das absichtslose Flanieren für die Spurenlese deshalb die kongeniale Bewegungs- und Entzifferungsform, weil „Spuren nicht gemacht, sondern unabsichtlich hinterlassen werden.“¹⁶⁸

Was sich in dieser Diskussion herauskristallisiert ist, dass Benjamin - anders als Baudelaire, der in der Figur des Flaneurs einen Künstler zeichnet – nicht versucht, die Figur des Flaneurs mit dem Künstler bzw. mit Bohème oder mit der bürgerlichen Klasse zu identifizieren, sondern den Flaneur noch auf der Schwelle der Großstadt wie auch der bürgerlichen Klasse sieht. Keine von beiden hat ihn schon überwältigt. In keiner von beiden ist er zu Hause.¹⁶⁹ Die Funktion des Flaneurs nach Benjamin ist in dem Sinne offen und verändert sich mit den Bedürfnissen der Zeit und des Raumes.

¹⁶⁷ Stierle, Karlheinz: *Der Mythos von Paris: Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München: Carl Hanser, 1993, S. 39

¹⁶⁸ Düllo, Thomas: Der Flaneur, in: Moebius, Stephan und Schroer, Markus: *Diven, Hacker, Spekulanten – Sozialfiguren der Gegenwart*, Berlin: Suhrkamp, 2010, S. 126

¹⁶⁹ Vgl. Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, S. 54

3.6. Die Ware, die Passagen und die Raumwahrnehmung

Jetzt taucht die Frage auf, wie die Menge zustande kommt und was die damalige Zeit und das System damit zu tun hat. Mit diesen Fragen gelangen wir zu dem Phänomen der Ware und des Konsums, welches fast alle Bereiche des Lebens berührt, besonders die Art und Weise des Handels. Nicht nur kommt die Produktwerbung neu in Spiel, auch die Architektur verändert sich durch ihren Bezug zur Konsumkultur. In Paris gingen die Entwicklung der Passagen und das Aufkommen der Konsumkultur Hand in Hand, und zwar ergänzen die beiden einander.

In Bezug auf die Figur des Flaneurs kann die Ware als Konzept unter drei Aspekten studiert werden. Zuerst die Ware an sich – damit ist hauptsächlich gemeint, wie die Eigenschaften der Waren sich durch die Massenproduktion veränderten. Des Weiteren wäre Flaneurs Eintreten in den Markt als eine Ware und ein Verkäufer. Als dritter Aspekt tritt die Passage als eine neue Architekturform hinzu.

Benjamin geht der Frage nach, wie die Ware sich in einen Götzen verwandelt, in ein von Menschen gemachtes Ding, das nun über den Menschen gebietet.¹⁷⁰ Für Benjamin gibt es einen Unterschied zwischen einem Produkt und einer Ware: „Die Form des Holzes wird verändert, wenn man aus ihm einen Tisch macht; nichtsdestoweniger bleibt der Tisch Holz, ein ordinäres sinnliches Ding. Aber sobald er als Ware auftritt, verwandelt er sich in ein sinnlich übersinnliches Ding. Er steht nicht nur mit seinen Füßen auf dem Boden, sondern er stellt sich allen anderen Waren gegenüber auf den Kopf und entwickelt aus seinem Holzkopf Grillen, viel wunderlicher, als wenn er aus freien Stücken zu tanzen begänne.“¹⁷¹

Zu fragen hier ist also auch, wie es gemacht oder hergestellt wird. Die Ware durchläuft einen Prozess der Verwandlung, wenn sie in den Markt kommt und zur Schau gestellt wird: Die Bedeutung der Waren wird durch die Art und Weise ihrer Ausstellung bestimmt. Aber welche Spuren soll der spurenlesende Flaneur noch lesen, wenn das fertige Produkt die Spuren seines

¹⁷⁰ Vgl. Ebd. S. 245

¹⁷¹ Ebd. S. 262

Produzenten nicht mehr sehen lässt? Bei der Tonschale war noch „die Spur der Töpferhand“¹⁷² spürbar.

Wenn wir den Flaneur dem Auge der Großstadt gegenüberstellen, dann ist von der journalistischen – oder bei Baudelaire auch: künstlerischen – Tätigkeit die Rede. Im Kontext des Flaneurs sieht Benjamin eine Parallele zwischen dem Tauschwert von Waren und der Arbeitszeit des Flaneurs auf der Straße. Sein Unterwegs-Sein oder Zeit-Vertreiben auf der Straße ist in dem Sinne seine Arbeitszeit, und dadurch auch sein Tauschwert. So proklamiert Benjamin, dass der Flaneur, dessen gesellschaftliche Grundlage der Journalismus ist, selbst als eine Ware in den Markt eintritt: „Die gesellschaftliche Grundlage der Flanerie ist der Journalismus. Als Flaneur begibt der Literat sich auf den Markt, um sich zu verkaufen.“¹⁷³

Als Journalist bzw. als Literat begegnet der Flaneur der Menge und der Ausstellung der Waren – die beiden seien von Natur aus anonym. In dem Essay „Das Paris des Second Empire bei Baudelaire“ untersucht Benjamin dieses Phänomen im Detail:

„Die Assimilierung des Literaten an die Gesellschaft, in der er stand, vollzog sich dergestalt auf dem Boulevard. ... Auf dem Boulevard bringt er seine müßigen Stunden zu, die er als einen Teil seiner Arbeitszeit vor den Leuten ausstellt. Er verhält sich als ob er von Marx gelernt hätte, daß der Wert jeder Ware durch die zu ihrer Produktion gesellschaftlich notwendige Arbeitszeit bestimmt ist. Der Wert seiner eigenen Arbeitskraft bekommt dergestalt angesichts des ausgedehnten Nichtstuns, das in den Augen des Publikums für ihre Vervollkommnung nötig ist, etwas beinahe Phantastisches.“¹⁷⁴

In seinem Essay „Der Feuilletonist als Flaneur: Zur Frühgeschichte des Feuilletons als kleine Form“ stellt Ulrich Püschel den Feuilletonist dem Benjamins Flaneur gegenüber und kommt zu der Auffassung, dass es obwohl die verwandtschaftliche Beziehung des Feuilletonisten als journalistischen Flaneur zu Benjamins Flaneur fragwürdig scheint, zwei gemeinsamen Eigenschaften gibt: „Immerhin bleibt aber festzustellen, dass der Journalist als Flaneur zwei

¹⁷² Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 1163

¹⁷³ Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983 S. 559

¹⁷⁴ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 530

Eigenschaften mit dem Flaneur Benjamins teilt: Zum einen bewegt er sich zu Fuß, und zwar richtungs- und ziellos; zum andern bildet die „große Stadt“ den Raum, den er durchstreift. Neben dieser eher äußerlichen Gemeinsamkeit besteht noch ein weiterer Anknüpfungspunkt, indem der flanierende Journalist nicht faktenorientierter Nachrichtensammler ist, sondern Literat – ein Zusammenhang, der sich auch bei Benjamin findet. [...] Das Kind dieser Verbindung von Journalist und Literat – so scheint es – ist der Feuilletonist.“¹⁷⁵

Auch Benjamins Idee des Flaneurs ist eng verbunden mit dem Literaten. In seinem Essay spricht er von zwei Art von Flaneuren. Als ein Beobachter des urbanen Lebens spazieren die Physiologen bzw. die Autoren von Physiologen auf der Straße, um die neuen Impulse und Typen der Großstadt extensiv darstellen zu können. Vom fliegenden Straßenhändler der Boulevards bis zu den Elegants im Foyer der Oper gab es keine Figur des Pariser Lebens, die der *Physiologue* nicht umrissen hätte.¹⁷⁶ In diesem Prozess verwandelt der Flaneur die Straße in eine Wohnung und er ist auf der Straße zu Hause, wie die einfachen Leute sich in ihren vier Wänden zuhause fühlen. Seine Wahrnehmung ist nicht nur die Raumwahrnehmung, sondern auch die Zeitwahrnehmung, die dem modernen Feuilletonismus den Weg gebahnt haben.¹⁷⁷ Der Raum der Stadt kommt dem Flaneur in der Doppeldeutigkeit vor, also als ein Haus und zugleich als die Öffentlichkeit:

„Die Straße wird zur Wohnung für den Flaneur, der zwischen Häuserfronten so wie der Bürger in seinen vier Wänden zuhause ist. Ihm sind die glänzenden emaillierten Firmenschilder so gut und besser ein Wandschmuck wie im Salon dem Bürger ein Ölgemälde; Mauern sind das Schreibpult, gegen das er seinen Notizblock stemmt; Zeitungskioske sind seine Bibliotheken und die Caféterrassen Erker, von denen aus er

¹⁷⁵ Ulrich Püschel: Der Feuilletonist als Flaneur Zur Frühgeschichte des Feuilletons als kleine Form, in: Eva-Maria Jakobs und Annely Rothkegel (Hg.): *Perspektiven auf Stil*, Tübingen: Max Niemeyer, 2001, S. 443-453, hier S. 452

¹⁷⁶ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 538

¹⁷⁷ „Das träumende Kollektiv kennt keine Geschichte. Ihm fließt der Verlauf des Geschehens als immer Nämliches und immer Neuestes dahin. Die Sensation des Neuesten, Modernsten ist nämlich ebensowohl Traumform des Geschehens wie die ewige Wiederkehr alles Gleichen. Die Raumwahrnehmung, die dieser Zeitwahrnehmung entspricht, ist die Durchdringungs- und Überdeckungstransparenz der Welt des Flaneurs. Dieses Raum-, dieses Zeitgefühl haben an der Wiege des modernen Feuilletonismus gestanden.“ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 678 f

nach getaner Arbeit auf sein Hauswesen heruntersieht. Daß das Leben in seiner ganzen Vielfalt, in seinem unerschöpflichen Reichtum an Variationen erst zwischen den grauen Pflastersteinen und vor dem grauen Hintergrunde der Despotie gedeiht - das war der politische Hintergedanke des Schrifttums, dem die Physiologien angehörten.“¹⁷⁸

Zu der zweiten Konzeption: Als ein Beispiel betrachtet Benjamin den Dichter Baudelaire selbst. Darauf deutet der folgende Satz hin: „So trieb er (Baudelaire) sich in der Stadt herum, welche dem Flaneur längst nicht mehr Heimat war.“¹⁷⁹ Und Baudelaire findet man als Verkäufer konzipiert, der auf den Markt sich selbst ausstellt wie eine Ware. „Baudelaire wußte, wie es um den Literaten in Wahrheit stand: als Flaneur begibt er sich auf den Markt; wie er meint, um ihn anzusehen, und in Wahrheit doch schon um einen Käufer zu finden.“¹⁸⁰

Mit der Darstellung des Flaneurs als Ware und mit dem Abschaffen der Passagen zeigt Benjamin den Tod der Figur des Flaneurs. Hier soll das Zitat von Benjamin aus dem „Paris des Second Empire bei Baudelaire“ angeführt werden, in denen vom Tod der Figur des Flaneurs die Rede ist.

„Wenn die Passage die klassische Form des Interieurs ist, als das die Straße sich dem Flaneur darstellt, so ist dessen Verfallsform das Warenhaus. Das Warenhaus ist der letzte Strich des Flaneurs. War ihm anfangs die Straße zum Interieur geworden, so wurde ihm dieses Interieur nun zur Straße, und er irrte durchs Labyrinth der Ware wie vordem durch das städtische.“¹⁸¹

Neben dem Vergleich der Straße bzw. Öffentlichkeit mit dem Zuhause-Sein fällt hier auch der Rausch des Gehens und Rausch der Ware auf, wobei nicht nur die Menge als das neueste Asyl des Geächteten eine Rolle spielt, sondern auch der Flaneur als eine Ware.¹⁸² Beim Flanieren herrscht nach Benjamin ein Rausch des Gehens:

„Ein Rausch kommt über den, der lange ohne Ziel durch Straßen marschierte. Das Gehen gewinnt mit jedem Schritte wachsende Gewalt; immer geringer werden die Verführungen der Läden, der bistros, der lächelnden Frauen, immer unwiderstehlicher der Magnetismus

¹⁷⁸ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 539

¹⁷⁹ Ebd. S. 550

¹⁸⁰ Ebd. S. 536

¹⁸¹ Ebd. S. 557

¹⁸² Ebd. S. 557

der nächsten Straßenecke, einer fernen Masse Laubes, eines Straßennamens. Dann kommt der Hunger. Er will nichts von den hundert Möglichkeiten, ihn zu stillen, wissen. Wie ein asketisches Tier streicht er durch unbekannte Viertel, bis er in tiefster Erschöpfung auf seinem Zimmer, das ihn befremdet, kalt zu sich einläßt, zusammensinkt.“¹⁸³

Eine grundsätzliche Frage ist nun, warum die Flanerie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Mode geworden ist. Da die Flanerie ganz deutlich von dem einfachen Spaziergang oder dem Tourismus zu unterscheiden ist, richtet sich die Frage auf die Situation der Dingwelt, der Warenwelt oder der Bilderwelt von Paris zu dieser Zeit. Hinter dieser Frage verbirgt sich jedoch die Frage nach der veränderten Architektur und Struktur der Warenwelt, welche mit der Entwicklung des Eisens grundsätzlich reformiert wird und zu gewissermaßen revolutionär auswirkte. Mit der Verwendung des Eisens und Glases sah man eine neue Entwicklung in der Architektur, die von Benjamin als ein Mittel zur Kreierung einer modernen Mythologie betrachtet wird.

Während in der Antike und Mittelalter Stein und Holz die bevorzugten Baumaterialien waren, beherrscht ab dem neunzehnten Jahrhundert die Anwendung von Eisen und Stahl in der Baukultur. Mit der Erfindung der industriellen Fertigung von Glas im 19. Jahrhundert gewann die Verbindung von Eisen und Glas an große Bedeutung. Die ersten Versuche mit dem Eisenbau wurden am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts in Wintergärten und Passagen gemacht; sie erlebten dann in einer kurzen Zeit in den industriellen und technischen Anwendungsgebieten ihre Blütezeit und verwandelten das Bild der europäischen Städte umfassend. Diese neue Form und Materie der Architektur entsprach den neuen Bedürfnissen der Stadt und wurde rasch in den Markthallen, Bahnhöfen, bei Hängebrücken oder Ausstellungen gebraucht.

Mit der Entwicklung der überdachten Passagen aus Eisen, Glas und Marmor entstand ein spezifischer Raum in der Großstadt, sogar eine Welt im Kleinen. Diese architektonische Erfindung gibt nach Benjamin den Geist der Epoche wieder. Die Passagen gelten als eine Mischung aus Straßen, öffentliches Haus, einem Ort des Handels und der Ware, illustriert durch

¹⁸³ Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften, Das Passagen-Werk, Bd. V*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983 S. 525

ihre Beleuchtung.¹⁸⁴ Die Passagen lassen uns durch das Zusammenkommen der Architektur und der Kunst und durch ihre exotischen Dekorationen eine Traumwelt¹⁸⁵ betrachten und zugleich schaffen sie einen geschützten Raum zum Promenieren und Flanieren. Nach Benjamin treten neben die Passagen auch die Wintergärten, Panoramen, Fabriken, Kasinos und Bahnhöfe als Traumhäuser des Kollektivs.¹⁸⁶ Durch die Ausstellung der Waren in den Schaufenstern und die Werbung, überhaupt durch die nach außen gekehrten Geschäfte verwandeln die Passagen sich in Interieurs, die eine Bilderwelt ähneln, und sind insofern „Tempel des Warenkapitals“.¹⁸⁷ Auch die Entwicklung von Paris als ‚Hauptstadt des 19. Jahrhunderts‘ oder als Hauptstadt von Mode und Luxus und die Anziehungskraft von Paris ist zum großen Teil den Passagen und ihren Bilderwelten zu verdanken.

Die architektonischen Neuerungen in Paris und besonders die Entwicklung der (im semiotischen Sinne) Symbolwelt von Passagen lassen sich nach Benjamin auf das Konzept des Mythos beziehen: „Architektur als wichtigstes Zeugnis der latenten »Mythologie« Und die wichtigste Architektur des 19en Jahrhunderts ist die Passage.“¹⁸⁸ In seinem Buch *Schwelkenkunde: Walter Benjamins Passagen des Mythos* analysiert Winfried Menninghaus das Zusammenkommen von Architektur und Mythos wie folgend:

¹⁸⁴ „Handel und Verkehr sind die beiden Komponenten der Straße. Nun ist in den Passagen deren zweite abgestorben; ihr Verkehr ist rudimentär. Sie ist nur geile Straße des Handels, nur angetan, die Begierden zu wecken. Weil in dieser Straße die Säfte stocken, wuchert die Ware an ihren Rändern und geht phantastische Verbindungen wie die Gewebe in Geschwüren ein. - Der Flaneur sabotiert den Verkehr. Er ist auch nicht Käufer. Er ist Ware.“ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 93

¹⁸⁵ In *Paysan de Paris* von Louis Aragon spielt der Aspekt der Traumwelt eine große Rolle. Benjamins Idee der Passagen als eine Traumwelt ist im großen Ausmaß von Aragons Konzeption der Traumwelt und der genauen und detaillierten Darstellung der Stadt (von Häuser zu Häuser und Café zu Café) beeinflusst.

¹⁸⁶ Vgl. Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 86

¹⁸⁷ Vgl. Ebd. S. 511 Auch hier: „Zum Traumhaus. Die Passage als Tempel: Vom habitue des obscurs bazars der bürgerlichen Passagen – il se trouvera presque depayse au passage de l'Opera. Il y sera gêné; il lui tardera d'en sortir. Il n'est pas chez lui; un peu plus, il se découvrirait le chef, comme s'il pénétrait dans le temple de Dieu.“ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 512

¹⁸⁸ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 1002

„Durch die Orientierung an Bauten und Architektur als *Hauptinhalten* moderner Mythologie reaktiviert Benjamin vor allem ein Element des Mythos als *Form*: die Konstruktion einer bedeutenden Ordnung des *Raums*.“¹⁸⁹

Der Mythos von Passagen und Waren wird darüber hinaus durch die Verwendung der Eingänge als eine Zone zwischen wahrer Welt und Welt der Ware hervorgehoben. Schon wie die archaischen Geschichten, legt Benjamin die Eingänge solcher Architektur und Bauten als eine Schwelle dar, wobei die Schwellen nicht als eine Grenze wirken, sondern als eine Zone. Benjamin bemerkt, wie die Eingänge die Zauberei der Ware und des Konsums verstärken:

„Vorm Eingang der Eisbahn, des Bierlokals an den Ausflugsorten, des Tennisplatzes: Penaten. Die Henne, die goldene Pralineeier legt, der Automat, der unsern Namen stanz, Glücksspielapparate, der Wahrsageautomat hüten die Schwelle.“¹⁹⁰

Und die Eingänge und die Schwelle kommen dem Handel zugute:

„Es gibt architektonische Embleme des Handels: Stufen führen zur Apotheke, der Zigarrenladen hat sich der Ecke bemächtigt. Der Handel weiß die Schwelle zu nutzen: vor der Passage, der Eisbahn, der Schwimmanstalt, de(m) Bahnsteig steht als Hüterin der Schwelle eine Henne, die automatisch blecherne Eier legt, die im Innern Bonbons haben, neben ihr eine automatische Wahrsagerin, ein automatischer Stanzapparat, von dem wir unsern Namen auf ein Blechband prägen lassen, das uns das Schicksal am Collier befestigt.“¹⁹¹

¹⁸⁹ Menningshaus, Winfried: *Schwellenkunde: Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, S. 27

¹⁹⁰ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 1025

¹⁹¹ Ebd. S. 138

Kapitel IV

4. Der Flaneur als Figur der Moderne und die Weltmetropole Paris

Die Geschichte der Flanerie durchläuft eine Veränderung unter der Herrschaft von Napoleon III mit seinen Pariser Entwicklungsprojekten. Diese Projekte haben den Akt des Promenierens fast unmöglich gemacht. Zu dieser Zeit wurde einerseits die Identifizierbarkeit in Mittelpunkt gestellt, welches alle Mythen von der Stadt fast zerstört hat und andererseits viele Passagen und solche Räume des Flanierens für den Bau der Straßen abgerissen wurden. Die Darstellung von Paris zu dieser stürmischen Zeit fand eine wichtige Stelle in der Literatur, z. B. beschäftigen sich sowohl Baudelaire als auch Emile Zola neben anderen ganz intensiv mit dieser Entwicklung.

Mit dem Ende der Julimonarchie übernahm Napoleon III im Jahr 1848 als Präsident die Macht in Frankreich. Obwohl die Erneuerung von Paris bereits zur Zeit der Julimonarchie begonnen hatte, z. B. durch den Bau von Eisenbahnen und Straßen, die den Transport von Industrieprodukten und die Mobilität der Arbeiter in Paris erleichterten, war die Stadt für die industrielle Revolution und des Aufstiegs der neuen Mittelschicht nicht gut genug gerüstet: Die industrielle Revolution brachte ein rasantes Bevölkerungswachstum mit sich, und damit große Probleme im Verkehr; innerhalb von zwei Jahrzehnten verdoppelte sich die Einwohnerzahl von Paris.¹⁹² Epidemien und Krankheiten stellten in dieser Zeit aufgrund der unorganisierten Wasserversorgung und Kanalisation ein großes Problem dar. Die Herausforderung für Napoleon III und seinen Präfekten Baron Haussmann lag darin, Paris entsprechend den Anforderungen der wachsenden Industriegesellschaft weiter zu entwickeln. Im Jahr 1853 erhielt der Präfekt des Départements Seine, Baron Haussmann, den Auftrag, die Stadt Paris neu zu gestalten. Obwohl Napoleon vorhatte, die Hauptverkehrsstraßen und Parks zu entwickeln, konzentrierte sich Haussmann im Anschluss daran auch auf das neue Wasserversorgungssystem und das Kanalisationssystem.

Der architektonische und systematische Wiederaufbau von Paris diente sowohl den Erfordernissen der Industrialisierung als auch der politischen Stabilität der napoleonischen

¹⁹² Giedion, Sigfried: *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Cambridge: Harvard University Press, 1954, S. 655

Regierung. Haussmanns Plan sah nicht nur vor, die Probleme des Verkehrs zu lösen und Paris zu einer Weltstadt zu machen, sondern auch eine mögliche Revolution zu verhindern. London, wo Napoleon einige Jahre verbracht hatte, wurde als Modellstadt genommen. Das Projekt von Haussmann bestand aus vier Teilen: Straßen, Gebäude, Parks und Dienstleistungen. Mit diesen Plänen versuchte das Zweite Kaiserreich, die noch mittelalterliche Stadt Paris in eine moderne Hauptstadt mit guten Verkehrsverbindungen, öffentlichen Parks und Kanalisation zu verwandeln.

In Bezug auf die Umstrukturierung der Straßen änderte Napoleon seine Einstellung zu den Straßen. Er wollte ein gutes Straßennetz. Diese Straßen dienten im Wesentlichen zwei Zwecken. Einerseits boten sie einen Ort zum Einkaufen, der den Anforderungen und dem Standard der neuen (oberen) Mittelschicht entsprach; sie wurden so zu einem Ort des Flanierens, während die Cafés und Restaurants im Freien einen Ort der Sozialisierung darstellten. Andererseits spielten diese Straßen eine Schlüsselrolle bei der Verbindung der verschiedenen Stadtteile und machten das Verkehren viel einfacher als früher, nicht nur für die Arbeiter und Einheimischen, sondern auch für die Touristen. Walter Benjamin beschäftigt sich in seinem *Passagen-Werk* intensiv mit diesen Veränderungen. Er vergleicht die Straßenzüge mit den Denkmälern:

„Haussmanns urbanistisches Ideal waren die perspektivischen Durchblicke durch lange Straßenfluchten. Es entspricht der im XIX. Jahrhundert immer wieder bemerkbaren Neigung, technische Notwendigkeiten durch künstlerische Zielsetzungen zu veredeln. Die Institute der weltlichen und geistlichen Herrschaft des Bürgertums sollten, in den Rahmen der Straßenzüge gefaßt, ihre Apotheose finden, Straßenzüge wurden vor ihrer Fertigstellung mit einem Zelttuch verhangen und wie Denkmäler enthüllt.“¹⁹³

Die Expansion der Straße kam neben der Notwendigkeit für die neue industrielle Gesellschaft auch aus der Angst vor einem Aufstand zustande. Haussmanns Plan war, ein Netzwerk von weiten Straßen zu bauen und die Stadt sowie die Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Die Zugänglichkeit könnte den Truppen im Fall eines Aufstandes helfen, so wie im Jahr 1848. Frankreich hatte innerhalb kurzer Zeit mehrere Revolutionen und Zeiten politischer Instabilität durchlebt. Nach einer Reihe von Revolutionen: (1789, 1830, 1848, 1851) spürte man „the fears

¹⁹³ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S.

and hopes of dramatic change still to come“.¹⁹⁴ Priscilla Parkhurst Fergusson zufolge wurde die Revolution zum ‘state of mind’:

“A convenient label after 1789, ‘postrevolutionary’ begs more questions than it answers. Where should we stand to determine what revolutionary meant, and might mean still? After which revolution? 1789? 1830? 1848? 1871? Do we mean revolution in the city or revolution of the city? Must postrevolutionary imply that revolution has somehow ended? From the vantage point of the late twentieth century, “prerevolutionary” is surely as appropriate at any given moment prior to 1871 for a society that overthrew or established three monarchies, three republics, and two empires in just over eighty years. Radical political dislocation consumed the century, and its concomitant, revolution, became the antithesis of a discrete event. Revolution became a state of mind, a heightened consciousness of the fragility of social institutions, and an acute sense of the possibility of continuing and constant transformation.”¹⁹⁵

Paris war in den Worten von Priscilla Parkhurst Ferguson eine Stadt der Revolutionen.¹⁹⁶ Die Einstellung der Allgemeinheit sieht man in diesem Zitat von Flaubert:

„>>Ich sage, >es lebe die Revolution<, wie ich sagen würde >es lebe die Zerstörung! Es lebe die Buße! Es lebe die Züchtigung! Es lebe der Tod!< Ich würde mir nicht mißfallen - um die Revolution von beiden Seiten zu fühlen! Wir haben alle republikanischen Geist im Blut wie wir die Syphilis in den Knochen haben; wir sind demokratisch infiziert und syphilitisch.<<“¹⁹⁷

Die rasche Verwandlung des städtischen Bilds hat eine nachhaltige Auswirkung auf den Alltag der Pariser. Laut dem Architekturhistoriker Sigfried Giedion ist darin ein Bruch zwischen *methods of thinking* und *methods of feeling* zu spüren, der dem Aneignungsprozess der Pariser mit der Stadt zugrunde liegt.¹⁹⁸ “Paris” war nach Giedion „the first city to conform to the

¹⁹⁴ Zitiert nach Parkhurst Ferguson, Priscilla: *Paris as Revolution: Writing the Nineteenth-Century City*, Berkeley: University of California Press, 1997, S. 3

¹⁹⁵ Ebd. S. 3

¹⁹⁶ Ebd. S. 1

¹⁹⁷ Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften, Bd.I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983 S. 515

¹⁹⁸ “It was in the second half of the century, just when there was the greatest uncertainty about how life should be organized to meet new conditions, that the major part of this growth took place. This speed and uncertainty were

industrial age.”¹⁹⁹ Während der Expansion der Straßen und der Reorganisation sowie der Verschönerung des öffentlichen Raumes gingen Bauarbeiten und Zerstörung Hand in Hand. Der Plan war:

“to disencumber the large buildings, palaces, and barracks in such a way as to make them more pleasing to the eye, afford easier access on days of celebration, and a simplified defense on days of riot.”²⁰⁰

Benjamin sah als Hintergrund dieser Veränderungen einen politischen Zweck: die breiten Straßen, die die engen Gassen ersetzen, sollten jede Möglichkeit einer Revolution vermeiden:

Der wahre Zweck der Haussmannschen Arbeiten war die Sicherung der Stadt gegen den Bürgerkrieg. Er wollte die Errichtung von Barrikaden in Paris für alle Zukunft unmöglich machen. In solcher Absicht hatte schon Louis-Philippe Holzpflasterung eingeführt. Dennoch spielten die Barrikaden in der Februarrevolution eine Rolle. Engels beschäftigt sich mit der Taktik der Barrikadenkämpfe. Haussmann will sie auf doppelte Art unterbinden. Die Breite der Straßen soll ihre Errichtung unmöglich machen und neue Straßen sollen den kürzesten Weg zwischen den Kasernen und Arbeitervierteln herstellen. Die Zeitgenossen taufen das Unternehmen »L'embellissementstratégique«.²⁰¹

Die sogenannte Haussmannisierung hatte mannigfache Auswirkungen auf die Großstadtbevölkerung zur Folge. Das Empire wollte Paris mit guten Straßen und schönen Häusern in eine ästhetisch schöne Stadt verwandeln. Zu diesem Zweck wurden die Straßen durch das Durchschneiden alter Viertel und den Abriss von Privatgebäuden gestaltet. Auch die Gebäude wurden in die Verschönerung der Stadt einbezogen. Die Bürger wurden in großem Umfang aus ihren Häusern vertrieben, da diese Gebäude nach den Schönheitsstandards von Paris umgestaltet wurden.

responsible for the heaviest of the tasks town planners of the next period found themselves confronted with. We have already argued that the social disorder which is clearly reflected in mid nineteenth-century town planning is connected with the break between methods of thinking and methods of feeling during the period.” Giedion, Sigfried: *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Cambridge: Harvard University Press, 1954, S. 644

¹⁹⁹ Ebd. S. 646

²⁰⁰ Ebd. S. 648

²⁰¹ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S.

Die wurzellose Großstadtbevölkerung war stark betroffen, da die Mieten immer wieder stiegen. Benjamin verbindet dieses Phänomen mit der Ästhetik der Stadt. Nach ihm verlieren dadurch die Quartiere ihre Eigenphysiognomie. Die Stadt Paris war nicht mehr Heimat für die Leute. Haussmann verfolgte rücksichtslos seine Pläne und Projekte und kümmerte sich nicht um die Sorgen und Nöte der einfachen Leute. Insgesamt bestand sein Plan darin, Ideen und Ideologien durch architektonische Veränderungen in der Stadt zu verbreiten. Hier soll ein Zitat aus dem Buch *Haussmann: Paris Transformed* angeführt werden, welches die ambivalente Natur dieser Projekte beleuchtet:

„The new Paris visualized by Napoleon III and by Haussmann was to be first a city useful to the political interests that the Empire represented above all others, a city whose social ethos, combining economic liberalism with political conservatism, could be summed up: as much as possible for the people, as little as possible by the people.“²⁰²

In den Werken von Baudelaire findet Benjamin eine treffende Darstellung des Flaneurs als eines Allegorikers, dem die Stadt nicht mehr Heimat ist:

„Diese Dichtung ist keine Heimatkunst, vielmehr ist der Blick des Allegorikers, der die Stadt trifft, der Blick des Entfremdeten. Es ist der Blick des Flaneurs, dessen Lebensform die kommende trostlose des Großstadtmenschen noch mit einem versöhnenden Schimmer umspielt. Der Flaneur steht noch auf der Schwelle, der Großstadt sowohl wie der Bürgerklasse. Keine von beiden hat ihn noch überwältigt. In keiner von beiden ist er zu Hause. Er sucht sich sein Asyl in der Menge. Frühe Beiträge zur Physiognomik der Menge finden sich bei Engels und Poe. Die Menge ist der Schleier, durch den hindurch dem Flaneur die gewohnte Stadt als Phantasmagorie winkt. In ihr ist sie bald Landschaft, bald Stube.“²⁰³

Und durch die Einführung von Glas in der Architektur wurde Paris in den Worten Benjamins zu einer *Spiegelstadt*²⁰⁴. Ein weiterer solcher Fortschritt war die Gasbeleuchtung auf breiter Ebene, die Paris zu einer Stadt des Lichts machte. 1857 sah man die erste elektrische

²⁰² Saalman, Howard: *Haussmann: Paris Transformed*, New York: George Braziller, 1971, S. 16

²⁰³ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 54

²⁰⁴ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. IV*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 358

Straßenbeleuchtung in der Nähe von Louvre.²⁰⁵ Später wurde auch in den Passagen elektrische Beleuchtung eingeführt.²⁰⁶ Das Gaslicht erlaubt dem Flaneur auch nachts zu flanieren und zugleich gewährt es den einfachen Menschen ein Gefühl der Sicherheit. Mit dem Gaslicht werden für den Akt des Spazierens die Grenzen von Tag und Nacht verwischt.²⁰⁷

4.1. Schwelle

Mit der Haussmannisierung tritt die Erinnerung an das alte Paris immer mehr in den Vordergrund und der flanierende Flaneur befindet sich auf der sowohl räumlichen Schwelle als auch auf der zeitlichen Schwelle wie zwischen Gegenwart und Vergangenheit. Einerseits ist er begeistert von der veränderten Stadt, andererseits tritt bei jedem Schritt durch die Stadt die nostalgische und melancholische Erinnerung an die alte Stadt zutage. Jeder Anblick führt ihn in die Vergangenheit. Baudelaires berühmtes Gedicht *Les Cygne (Der Schwan)*²⁰⁸ hält diese

²⁰⁵ Ebd. S.698

²⁰⁶ Vgl. „Passagen – sie strahlten ,ins Paris der Empirezeit als Feengrotten. Wer 1817 die Passage des Panoramas betrat, dem sangen auf der einen Seite die Sirenen des Gaslichts und gegenüber lockten als Ölflammen Odaliken. Mit dem Aufblitzen der elektrischen Lichter verlösch das unbescholtne Leuchten in diesen Gängen, die plötzlich schwieriger zu finden waren, eine schwarze Magie der Tore betrieben, aus blinden Fenstern in sich hineinschauten.“ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 700

²⁰⁷ „Der Flaneur des nachts. »Demain, peut-être, ... le noctambulis me aura vécu. Mais au moins aura-t-il bien vécu, pendant les trente ou quarante ans qu'il aura duré ... L'homme peut se reposer de temps en temps; les haltes et les stations lui sont permises: il n'a pas le droit de dormir.« Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 540. In englischer Übersetzung heißt es: „The flaneur at night. Tomorrow, perhaps, ... noctambulis m will have had its day. But at least it will be lived to the full during the thirty or forty years it will last. ... The individual can rest from time to time; stopping places and way stations are permitted him. But he does not have the right to sleep.“ Benjamin, Walter: *The Arcades Project*, Cambridge: Harvard University Press, 1999, S. 429

²⁰⁸ „[...] Hat mein Gedächtnis unversehns erfrischt,

Als ich den neuen Caroussel-Platz überquert.

Verschwunden Alt-Paris (das Bild der Stadt verwischt

Sich schneller als ein sterblich Herz bekehrt);

[...] Sah, wie ein Schwan vom Käfig sich befreit,

Auf rauem Pflaster schürft die Füße wund,

Verwandlung und den nostalgischen Gang durch die Stadt fest. Zuerst geschrieben im Jahr 1859 in einem Brief an Victor Hugo wurde dieses Gedicht zum ersten Mal im Jahr 1860 in der Zeitung *La Cause* publiziert. 1861 erschien es im *Fleurs de Mal*. Der Carrousel-Platz, ein öffentlicher Platz in Paris in der Nähe von Louvre und eine der großen städtebaulichen Gesten des Second Empire, wurde zum Ausgangspunkt für Baudelaires Gedicht. Dieser Platz wurde durch die Renovierungsprojekte Haussmanns völlig verändert. Dieses Gedicht faßt „alle Errungenschaften von Baudelaires neuer Poetik des Stadtbewußtseins in sich zusammen und gibt ihr eine endgültige Gestalt“²⁰⁹.

Das Gedicht beginnt mit der wehmütigen Erinnerung an einen alten Carrousel-Platz und zugleich eine Darstellung von dem neuen Carrousel. Es beklagt die Veränderungen, die die Stadt durchlebt hat. ‚Wie schnell stirbt eine Stadt‘, ‚Paris verändert sich‘ und dann ‚mir bleibt

Wie er am Boden schleift sein weißes Federkleid,
Sah ihn am trockenen Bach mit aufgerissenem Schlund
Die Flügel fahrig in dem Staub bewegen,
Klagend, das Herz vom Heimatsee erfüllt:
‘wann wirst du donnern, Blitz? wann fällst du endlich, Regen?’
Seh den Erbarmungswürdigen, unheilvolles Bild,
[...] Paris verändert sich. mir bleibt Melancholie!
Prachtbauten, Blöcke und Gerüste ragen,
Die alte Vorstadt, alles wird Allegorie,
Und schwer wie Fels muss ich Erinnerung tragen.
Noch vor dem Louvre denke ich bedrückt
An meinen großen Schwan, der lächerlich
Wie Heimatlose schien, verwirrt, entrückt,
Von Sehnsucht ganz verzehrt! Und dann an dich,
Im Wald, wo Zuflucht meine Seele fand,
Steigt wie mit Hörmerklang Erinnerung hoch:
Vergessene Matrosen auf dem Inselstrand,
Gefangene, Besiegte! ... und viele andere noch!“

in: Baudelaire, Charles: *Les Fleurs du Mal / Die Blumen des Bösen* (Französisch/Deutsch), Stuttgart: Reclam, 2021, S. 250 ff

²⁰⁹ Stierle, Karlheinz: *Der Mythos von Paris: Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München: Carl Hanser, 1993, S. 852

Melancholie'. Wo vor einigen Jahren die verwinkelten Straßen zu sehen war²¹⁰, wurde nach der Haussmannisierung zu einem großen öffentlichen Platz gemacht. Einerseits beklagt das lyrische Ich den Verlust des alten Paris, andererseits begegnet es vor dem Karussell einem aus einer Menagerie befreiten Schwan. Baudelaire verwendet die Metapher des Schwans, um die ambivalenten Gefühle der Pariser, die sich zwischen einst und heute bewegen, zu beleuchten. Im Zuge der Renovationsprojekten von Haussmann wurde das Bild der Stadt vollkommen verändert. Ob der Schwan sich in einer völlig neuen Umgebung wiederfindet, ist nicht klar gedeutet.

Die existentielle Situation wird durch die Verwendung von markanten Worten wie „Heimweh“ hervorgehoben: „Und badete mit fähriger Gebärde die Fittiche im Staub, und sprach, im Herzen seines schönen Heimatsees gedenkend: „Wolke, wann regnest du? Wann fährst du Blitz hernieder?“ Die existentielle Unangemessenheit in der neuen Welt, die durch Worte wie Heimweh unterstrichen wird, geht in ein anderes Extrem über, wenn Baudelaire von einem bedrückenden Bild spricht. Der Schwan fühlt sich in der neuen Stadt wie eine Verbannte, und zeigt starke Sehnsucht nach seiner Heimat. Aus der Melancholie und dem Bezug auf die Vergangenheit entsteht das Gedicht. „Zumindest spricht sich das Ich gleich zwei Auszeichnungen zu: ein melancholischer Flaneur, dessen „*mémoire fertile*“ Allegorien aus sich entläßt, und ein flanierender Künstler zu sein, dem die Melancholie im Gesang fruchtbar wird,

²¹⁰ Die Beschreibung von alten Paris mit verwinkelten Straßen und Gängen ist eines der wichtigsten Motive in Balzacs *La Cousine Bette*. Als eine Gegenüberstellung von den zwei Bildern der Stadt kann man ein Zitat aus diesem Buch betrachten: „Vom Portal, das zum Pont du Carrousel führt, bis zur Rue du Musée bemerkt jeder, und wäre er nur für einige Tage nach Paris gekommen, ein Dutzend Häuser mit verfallenen Fassaden, an denen die entmutigten Besitzer keinerlei Reparaturen mehr vornehmen und die der Rest eines alten, in Abbruch befindlichen Viertels sind seit dem Tag, an dem Napoleon beschloß, den Louvre fertigzustellen. Die Straße und die Sachgasse des Doyenné sind die einzigen Straßen im Innern dieses düsteren und verlassenem Häuserblocks, dessen Bewohner vermutlich Geister sind, denn man sieht dort niemanden. Diese angeblichen Häuser haben als Umgrenzung einen Morast auf der Seite der Rue de Richelieu, auf der Seite der Tuileries einen Morast auf der Seite der Rue de Richelieu, auf der Seite der Tuileries einen Ozean von dahinwogenden Pflastersteinen, kleine Gärten und düstre Baracken auf der Seite der Galerien und Steppen mit behauenen Steinen und Abbrüchen auf der Seite des alten Louvre.“ Balzac, Honoré: *La cousine Bette, La Comédie humaine*, Bd. 7, Paris 1977, S. 99 f. Zitiert nach: Stierle, Karlheinz: *Der Mythos von Paris: Zeichen und Bewusstsein der Stadt*, München: Carl Hanser Verlag, 1993, S. 853

ohne dadurch die Melancholie überwunden zu haben. Ein anderes Wort für Melancholie ist Spleen.“²¹¹

Die Wahrnehmung der Bilder der neuen Stadt führt dem lyrischen Ich zu den Erinnerungen der alten. Das lyrische Ich befindet sich auf der Schwelle zwischen drei Schichtungen der Erinnerung: „Der Erinnerung an die Szene des vieux Paris folgt die Erinnerung an die großen Baustelle mit ihren Schuppen und ungeordneten Baumaterialien und schließlich die als unmittelbare Naherinnerung vergegenwärtigte Szenerie der jetzt vollendeten Place du Carrousel.“²¹²

Der flaneur-artige Blick des lyrischen Ichs betrachtet traurig ein in Baulandschaft verwandelte Bild von der Stadt. Die Erfahrung der Stadt erscheint nach der Haussmannisierung auch als eine Erfahrung der Schwelle oder in anderen Worten eine Erfahrung der Übergänge zu sein. Der Begriff Schwelle bezieht sich zwar auf die räumliche Qualität, aber mehr auf die Zeitlichkeit der Stadt. Der Zusammenhang zwischen dem Flaneur und der Schwelle soll mit dem Begriff der ‚Allegorie‘ betrachtet werden, welchen Baudelaire als „one of the noblest genres of art“²¹³ definiert.

Das Gedicht deutet zeitlich und räumlich auf die Übergangzone zwischen altes Paris und dem modernen Paris bzw. die Stadt Paris nach der Renovationen. Anders angedeutet steht die Haussmannisierung zwischen dem alten Paris und der Modernität. Nach Benjamin leiten die Straßen den Flanierenden in eine entschwundene Zeit, also in die Vergangenheit. So gesehen ist beim Flanerie nach Benjamin nicht von der Ferne²¹⁴ die Rede sondern von der Vergangene. Mit jedem Schritt wird der Rausch des Gehens und des Sehens deutlicher und der Weg erregt ,das

²¹¹ Neumeyer, Harald: *Der Flaneur: Konzeptionen der Moderne*, Wuerzburg: Koenighausen& Neumann, 1999, S. 124 f

²¹² Stierle, Karlheinz: *Der Mythos von Paris: Zeichen und Bewusstsein der Stadt*, München: Carl Hanser Verlag, 1993, S. 855

²¹³ Vgl. Benjamin, Walter: *The Arcades Project*, Cambridge: Harvard University Press, 1999, S. 315

²¹⁴ Benjamin schreibt in dem *Passagen-Werk*: „Der Verzicht auf den Zauber der Ferne ist ein entscheidendes Moment in der Lyrik von Baudelaire.“ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 417

Gedächtnis zur Fruchtbarkeit‘. Jedoch ist die Räumlichkeit bei Benjamin – und auch bei Baudelaire in diesem Gedicht – immer mit der Geschichte verbunden.²¹⁵

Die Wahrnehmung der Bilder der Stadt als ein Semiotiker erscheint als eine erinnerte Wahrnehmung der Stadt, die von Melancholie und Allegorie beladen ist. Als eine Theorie und Definition der Allegorie kann Benjamins *Trauerspiel*-Studie betrachtet werden: „Die Allegorie ist am bleibendsten dort angesiedelt, wo Vergänglichkeit und Ewigkeit am nächsten zusammenstoßen.“²¹⁶ Die Allegorie des 19. Jahrhundert bestimmt Benjamin in drei Kategorien: Die Verhältnis der Allegorie zur Ware, Allegorie und Spleen bzw. Melancholie, was in Baudelaire-Studie in Vordergrund kommt und die Verbindung zwischen Allegorie und Sexualität hauptsächlich im Kontext der Prostitution.²¹⁷

Der Blick des Flaneurs wird mit dem Spazieren durch die Straßen und die Wahrnehmung der Stadt und der neuen Paläste, Gerüste, Steinböcke, alten Vorstädte zur Allegorie. Die Idee der Allegorie unterstreicht einerseits die Form der Wahrnehmung der Wirklichkeit und andererseits auch die melancholische Anschauung des Flaneurs über die Stadt, und so geht es nach Benjamin bei Baudelaire um das Zusammenkommen von der Melancholie und der Allegorie. Benjamin zufolge entwickelt sich die Allegorie als den Kanon der dialektischen Bilder und zwar die Nouveauté.²¹⁸ Die Art und Weise der Anschauung vom Flaneur enthüllt den Zusammenhang zwischen der Moderne und der der Stadt.²¹⁹ Benjamin schreibt:

„Zum ersten Male wird bei Baudelaire Paris zum Gegenstand der lyrischen Dichtung. Diese Dichtung ist keine Heimatkunst, vielmehr ist der Blick des Allegorikers, der die Stadt trifft, der Blick des Entfremdeten. Es ist der Blick des Flaneurs, dessen Lebensform

²¹⁵ Vgl dazu: ‚Historischer Raum: Archiv und Erinnerungsort‘, in: Günzel, Stephan (Hg.): *Raum: Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart: J. B. Metzler, 2010, S. 121-132

²¹⁶ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 397

²¹⁷ Vgl. Schmider, Christine und Werner, Michael: ‚Das Baudelaire-Buch‘, in: Lindner, Burkhardt (Hg.): *Benjamin Handbuch: Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart: Metzler, 2011, S. 581 ff

²¹⁸ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 56

²¹⁹ Vgl dazu: ‚Die Figur des ‚Modernen‘ und die der ‚Allegorie‘ müssen auf einander bezogen werden.‘ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 311

die kommende trostlose des Großstadtmenschen noch mit einem versöhnenden Schimmer umspielt.“²²⁰

Die Frage ist jedoch, wie kommt die Allegorie als ein Stilmittel dem Flaneur zugute, und was hat das mit der Natur und Situation der Stadt zu dieser Zeit zu tun. Benjamins Methodik des Passagenwerks selbst entspricht einer Analyse der Schwelle, nicht nur der Zeit, wie wir gesehen haben, sondern auch des Raums. Zum Verständnis der verschiedenen Konzepte der Schwelle greift Benjamin auf die Figuren zurück, die sich in seinen Augen auf der Schwelle bewegen und die gleichzeitig die Schwelle erleben. Der Flaneur teilt einerseits viele Eigenschaften mit anderen Figuren der Stadt wie dem Sammler, dem Badaud und dem Dandy, andererseits tritt in der Figur des Flaneurs die Erfahrung der Schwelle, oder anders gesagt, die dialektische Natur der modernen Stadt hervor. Nach Benjamin:

„Der Flaneur steht noch auf der Schwelle, der Großstadt sowohl wie der Bürgerklasse. Keine von beiden hat ihn noch überwältigt. In keiner von beiden ist er zu Hause. Er sucht sich sein Asyl in der Menge. In ihr (Menge) ist sie (die Stadt) bald Landschaft, bald Stube.“²²¹

Auch der Blick des Flaneurs ist eine Dialektik des Sehens und Gesehen-Werdens: „Dialektik der flanerier: einerseits der Mann, der sich von allem und allen angesehen fühlt, der Verdächtige schlechthin, andererseits der völlig Unauffindbare, Geborgene.“²²² Rob Shields analysiert die Tätigkeit der Flanerier als “crowd practice”:

„Flanerier is public and other-directed. It is more than ‘taking the air’ or going for a walk. The flaneur is out to see and be seen, and thus requires a crowd to be able to watch others and take in the bustle of the city in the security of his anonymous status as part of the metropolitan throng. The crowd is also an audience. Flanerier is thus a crowd practice, a connoisseur’s ‘art of doing’ crowd behaviour.“²²³

²²⁰ Ebd. S.54

²²¹ Ebd. S. 54

²²² Ebd. S.529

²²³ Shields, Rob: Fancy Footwork: Walter Benjamin's notes on *flânerie*, in: Tester, Keith (Hg.): *The Flâneur*, London: Routledge, 2015, S. 65

Einerseits ist der Flaneur ein Einwohner der Stadt Paris, andererseits ist sein Blick auf die Stadt vergleichbar mit dem Blick eines Fremden, der die Objekte zum ersten Mal betrachtet. Die Sichtweise des Flaneurs befindet sich also auf der Schwelle des Kennens und Erkennens. Oder mit den Worten Baudelaires ausgedrückt: Der Blick des Flaneurs deutet auf einen Prozess der Aneignung der Stadt und des Kennenlernens der Stadt um seine Existenz willen hin.

Die dialektische Beziehung zwischen dem öffentlichen Ort und dem Flaneur verdient besondere Beachtung. Der Flaneur verwandelt die Straßen von Paris und die öffentlichen Plätze in sein Zuhause. Die grundlegende Erfahrung des Flaneurs ist nach Benjamin das „Kolportagephänomen des Raums“. Die Wahrnehmung des Flaneurs zeigt eine gewisse Zweideutigkeit auch in Bezug auf die Räumlichkeit der Stadt. Dem Flaneur tritt die Stadt in ihre dialektischen Pole auseinander. Die Stadt eröffnet sich ihm als Landschaft, sie umschließt ihn als Stube.²²⁴ Für den Flaneur trägt die Erfahrung der Stadt als Raum ebenfalls dialektische Züge:

„Straßen sind die Wohnung des Kollektivs. Das Kollektiv ist ein ewig unruhiges, ewig bewegtes Wesen, das zwischen Häuserwänden soviel erlebt, erfährt, erkennt und ersinnt wie Individuen im Schutze ihrer vier Wände. Diesem Kollektiv sind die glänzenden emaillierten Firmenschilder so gut und besser ein Wandschmuck wie im Salon dem Bürger ein Ölgemälde, Mauern mit der "Defense d'afficher« sind sein Schreibpult, Zeitungskioske seine Bibliotheken, Briefkästen seine Bronzen, Bänke sein Schlafzimmernobiliar und die Cafe-Terrasse der Erker, von dem er auf sein Hauswesen heruntersieht. Wo am Gitter Asphaltarbeiter den Rock hängen haben, da ist das Vestibül und die Torfahrt, die aus der Flucht der Höfe ins Freie leitet, der lange Korridor, der den Bürger schreckt, ihnen der Zugang in die Kammern der Stadt. Von ihnen war die Passage der Salon. Mehr als an jeder andern Stelle gibt die Straße sich in ihr als das möblierte aus gewohnte Interieur der Massen zu erkennen.“²²⁵

Diese Idee, die Straßen als Wohnung bzw. das Zuhause wahrzunehmen, wie auch das Verhältnis zwischen dem Kollektiv und dem Flaneur zeigen sowohl die Erfahrung als auch die Subjektivität des Flaneurs. Der Flaneur nimmt das flüchtige Tempo der Stadt mit dem äußerst langsamen

²²⁴ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S.

525

²²⁵ Ebd. S.533

Tempo seiner Schritte wahr. Mit jedem Schritt durch die Stadt verschwindet die klare Abgrenzung zwischen der kollektiven Geschichte der Stadt und der persönlichen Geschichte des Flaneurs. Die moderne Stadt, die früher eindeutig durch physische und metaphysische Grenzen abgegrenzt war, wird ohne jede Grenze wahrgenommen. Die Vermischung von Persönlichem und Öffentlichem sowie von Außen und Innen steht in der modernen Stadt Paris im Vordergrund, oder wie es Benjamin nennt: Schwellenlos:

„»Es ist so schön, daß man in Paris selbst förmlich über Land gehen kann.« Damit ist die andere Seite des Motivs berührt. Denn so wie die flanerier Paris durchaus in ein Interieur zu wandeln vermag, eine Wohnung, deren Gemächer die Quartiers sind und in der sie nicht wieder deutlich durch Schwellen geschieden sind als eigentliche Zimmer, so kann auch wiederum die Stadt vor dem Spaziergänger schwellenlos wie eine Landschaft in der Runde sich auf tun.“²²⁶

Benjamin geht es nicht nur um den Verlust der Erfahrung in der modernen Stadt, gegen den er den Reizschutz thematisiert, sondern auch um die Erfahrung der Schwelle. Mit der Figur des Flaneurs wird sowohl die Erfahrung der Schwelle als auch die Erfahrung selbst wichtig, und so entwickelt sich der Flaneur selbst als ein Übergangsphänomen.²²⁷ Ganz explizit führt Benjamin die Konzepte von Schwelle und deren Unkenntlichmachung in der modernen Großstadt mit einem Blick auf die Folklore und Zeremonien:

„Rites de passage - so heißen in der Folklore die Zeremonien, die sich an Tod, Geburt, an Hochzeit, Mannbarwerden etc. anschließen. In dem modernen Leben sind diese

²²⁶ Ebd. S. 531

²²⁷ Dieser Aspekt untersucht Gérard Rault in dem *Benjamin Handbuch* und definiert den Flaneur als ein Übergangsphänomen. „Die Geistesgegenwart des Benjaminsehen Flaneurs entspringt aus einer gelungenen Chockabwehr. Wie alle Phantasmagorien und phantasmagorischen Typen ist der Flaneur ein Übergangsphänomen: er steht auf der Schwelle zwischen zwei Welten, die der Kunstwerk-Aufsatz als die Welt der optischen Erfahrung einerseits und die Welt des haptischen Erlebnisses andererseits bezeichnen wird. Er zögert zwischen ihnen, schafft es aber zum Teil noch, sie auf phantasmagorische Weise zu vereinen (>>Dialektik im Stillstand<<). Die Spannung, die er phantasmagorisch » löst<<, zeigt den Punkt an, wo entschieden werden müßte, was Erlebnis bleiben muß und was wieder Erfahrung werden könnte.“ in: Literaturkritik, Avantgarde, Medien, Publizistik, in: Lindner, Burkhardt (Hg.): *Benjamin Handbuch: Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart: Metzler, 2011, S. 370

Übergänge immer unkenntlicher und unerlebter geworden. Wir sind sehr arm an Schwellenerfahrungen geworden. Das Einschlafen ist vielleicht die einzige, die uns geblieben ist. (Aber damit auch das Erwachen.) Und schließlich wogt wie der Gestaltenwandel des Traums über Schwellen auch das Auf und Nieder der Unterhaltung und der Geschlechterwandel der Liebe. >>Qu'ilplait a l'homme<< sagt Aragon, >>de se tenir sur le pas des portes de l'imagination!<< (paysan (de Paris Paris 1926) p 74) Es sind nicht nur die Schwellen dieser phantastischen Tore, es sind die Schwellen überhaupt, aus denen Liebende, Freunde, sich Kräfte zu saugen lieben. Die Huren aber lieben die Schwellen dieser Traumtore. - Die Schwelle ist ganz scharf von der Grenze zu scheiden. Schwelle ist eine Zone. Wandel, Übergang, Fluten liegen im Worte »schwellen« und diese Bedeutungen hat die Etymologie nicht zu übersehen. Andererseits ist notwendig, den unmittelbaren tektonischen und zeremonialen Zusammenhang festzustellen, der das Wort zu seiner Bedeutung gebracht.²²⁸

Mit dem Blick auf die Stadt Paris und deren Topographie sei die Tore aus der Erfahrungskrise entwickelt worden:

„Zur mythologischen Topographie von Paris: welchen Charakter die Tore ihm geben. Wichtig ist ihre Zweifalt: Grenzpforten und Triumphtore. Geheimnis des ins Innere der Stadt einbezogenen Grenzsteins, der ehemals den Ort markierte, wo sie zu Ende war. – Auf der andern Seite der Triumphbogen, der heute zur Rettungsinsel geworden ist. Aus dem Erfahrungskrise der Schwelle hat das Tor sich entwickelt, das den verwandelt, der unter seiner Wölbung hindurchschreitet. Das römische Siegestor macht aus dem heimkehrenden Feldherrn den Triumphator.“²²⁹

Die Analyse der modernen Stadt im Hinblick auf die Schwelle erweist sich als zentral für Benjamins Idee der Stadt. Viele Passagen blieben trotz der Haussmannisierung erhalten und nehmen als Konzept eine zentrale Stellung in Benjamins Analyse ein. Die Passagen sind eine Schwelle zwischen Straße und Haus, zwischen privatem Raum und öffentlichem Raum sowie zwischen einem Raum des Handels und einem Raum der öffentlichen Meinungsbildung.

²²⁸ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S.617 f

²²⁹ Ebd. S.139

Wichtig ist jedoch die Anwendung des Schwellenraums, also des Raums, vom Markt und Handel. Die Nutzung der Schwelle zu Werbezwecken verwandelt die Schwelle in eine Zone, die in gewisser Weise in eine andere Welt führt, so wie die Götterskulpturen in älteren Zeiten vor Tempeln und Palästen zu sehen waren. Benjamin zufolge hat die Schwelle die Funktion der Zauberei:

„Schwellenzauber. Vorm Eingang der Eisbahn, des Bierlokals, des Tennisplatzes, der Ausflugsorte: Penaten. Die Henne, die goldene Pralineeier legt, der Automat, der unsere Namen stanzt, Glücksspielapparate, Wahrsage- und vor allem Wiegeautomaten: das zeitgemäße delphische $\gamma\upsilon\omega\{\hbar$ GWIJIOV hüten die Schwelle. Sie gedeihen bemerkenswerterweise nicht in der Stadt - machen einen Bestandteil der Ausflugsorte, der Biergärten in den Vorstädten. Und die Reise geht sonntagnachmittags nicht nur dahin, nicht nur ins Grüne, sondern auch zu den geheimnisvollen Schwellen. Verborgner waltet dieser gleiche Zauber freilich auch im Interieur der Bürgerwohnung.“²³⁰

4.2. Prostitution

In den Studien über die Ambivalenz der Stadt ist die andere Figur, eher die andere Figur am Rande, in der Stadt auf den Straßen, die Benjamin für sein Werk analysiert, ist die Prostituierte. In der Prostituierte findet Benjamin die Zweideutigkeit, eine Eigenschaft, welche Benjamin auch in der Ware wahrnimmt:

„Zweideutigkeit ist die bildliche Erscheinung der Dialektik, das Gesetz der Dialektik im Stillstand. Dieser Stillstand ist Utopie und das dialektische Bild also Traumbild. Ein solches Bild stellt die Ware schlechthin: als Fetisch. Ein solches Bild stellen die Passagen, die sowohl Haus sind wie Straße. Ein solches Bild stellt die Hure, die Verkäuferin und Ware in einem ist.“²³¹

²³⁰ Ebd. S.283

²³¹ Ebd. S. 55

Benjamins Auffassung von der Hure kann jedoch unter drei Aspekten untersucht werden: die Darstellung der Hure als eine Ware und als eine Allegorie sowie die Frage nach ihrer Arbeit und ihrer Existenz.

Es lassen sich durchaus bemerkenswerte Ähnlichkeiten zwischen den zwei Figuren nämlich dem Flaneur und der Prostituierte feststellen. Wie der Flaneur bewegt sich auch die Prostituierte auf der Straße. Die Handlungen und Aktivitäten des Flaneurs und der Prostituierten haben allegorischen Charakter. Der Unterschied liegt darin, dass die Allegorie des Flaneurs seine Subjektivität zeigt, während die Prostituierte eine Allegorie des Objekts darstellt.

Eine Parallele zwischen Flaneur und Prostituierte ist jedoch etwa bedenklich. Im neunzehnten Jahrhundert war es für Frauen nicht so einfach, auf die Straße zu flanieren, auch wenn einige Autoren die Existenz von weiblichen Flaneuren, sogenannte *Flaneuse* andeuten. Ein weiblicher Flaneur könnte auf der Straße durchaus als Prostituierte missverstanden werden.

Das Auf-der-Straße-Sein von dem Literat-Flaneur hat einige gemeinsame Züge mit der Hure. Das Umherschlendern des Flaneurs kommt ihm seiner literarischen und künstlerischen Tätigkeit zugute. Gleichzeitig ist er auf die Straße, um sich seine Zeit zu vertreiben. Die Zeit auf die Straße ähnelt seiner Arbeitszeit.²³² Als Journalist des Straßenlebens nimmt der Flaneur das Schwanken und Strömen der modernen Stadt wahr. Der Dichter lässt sich, so Baudelaire, mit einer Prostituierten vergleichen. Baudelaire zufolge versteht sich die Dichtung als “the holy prostitution of the soul”: “What men call love is very small, very restricted, and very weak compared with this ineffable orgy, this holy prostitution of the soul which gives itself entirely, poetry and charity, to the unforeseen that reveals itself, to the unknown that happens along.”²³³

²³² Susan Buch-Morss argumentiert, dass in der Konsumgesellschaft die Ware herrscht, sogar so weit, dass die Menschen sich selbst in einer Ware verwandeln: “If the flâneur has disappeared as a specific figure, it is because the perceptive attitude which he embodied saturates modern existence, specifically, the society of mass consumption (and is the source of its illusions). The same can be argued for all of Benjamin’s historical figures. In commodity society all of us are prostitutes, selling ourselves to strangers; all of us are collectors of things.” Buck-Morss, Susan: *The Flâneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering*, in: Hanseen, Beatrice (Hg.): *Walter Benjamin and The Arcades Project*, London: Continuum, 2006, S. 37

²³³ Zitiert nach: Benjamin, Walter: *The Arcades Project*, Cambridge: Harvard University Press, 1999, S. 437, Baudelaire, Charles: *Le Spleen de Paris*, ed. R. Simon, p. 16 (Le Foules)

Hier soll die Analyse von Susan Buck-Morss angeführt werden, die die Geschlechtfrage bezüglich der Flanerie in ihrem Buch *The Dialectics of Seeing* detailliert studiert:

“Baudelaire makes modern, metropolitan prostitution ‘one of the main objects of his poetry.’ Not only is the whore the subject matter of his lyrical expression; she is the model for his own activity. The ‘prostitution of the poet,’ Baudelaire believed, was ‘an unavoidable necessity.’ He wrote in an early poem (addressed to a streetwalker): ‘I who sell my thoughts and wish to be an author.’”²³⁴

In zwei Kommentaren von Benjamin stellt sich ein expliziter Vergleich zwischen dem Dichter Baudelaire und der Tätigkeit der Dichtung als eine Form der Prostitution dar:

„La muse vénale zeigt, wie sehr Baudelaire gelegentlich in der dichterischen Publikation eine Prostitution sah.“²³⁵

An einer anderen Stelle heißt es:

„Zum physiognomischen Leitbild von Baudelaire gehört, daß er den Gestus des Dichters auf Kosten der Berufsmerkmal (e) des Schriftstellers forciert. Er geht dann ähnlich vor wie die Dirne, die ihre Physiognomie als Sexualobjekt oder als ‚Liebende‘ forciert, um ihre beruflichen Praktiken zu verdecken.“²³⁶

Mit der Entstehung der Stadt als Raum der Menge, und zwar der anonymen Menge, hat sich auch die Prostitution von Grund auf verändert. Die Massen brachten die Prostituierte nicht nur dazu, über ihr Aussehen nachzudenken, sondern auch über das Objekt, das sie verkauft, also über sich selbst. Dieses ständige Gesehen-Werden unterstreicht die Bedeutung von Aussehen und Mode:

„Einer ihrer mächtigsten Reize fällt der Prostitution erst mit der Großstadt zu. Es ist die Wirkung in der Masse und durch diese. Erst die Masse gestattet der Prostitution ihre Streuung über weite Teile der Stadt. Sie war früher wenn nicht in Häusern kaserniert so in Straßen. Erst die Masse erlaubt es dem Sexualobjekt, sich in hundert Reizwirkungen

²³⁴ Buck-Morss, Susan: *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge: The MIT Press, 1989, S. 185

²³⁵ Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 416

²³⁶ Ebd.S. 398

zu reflektieren, die es zugleich ausübt. Übrigens kann die Käuflichkeit selber zu einem Sexualreiz werden; und dieser Reiz wächst wo mit dem reichliche(n) Angebot der Frauen ihr Charakter als Ware unterstrichen wird. Die spätere Revue hat durch Ausstellung von girls in streng uniformer Kleidung den Massenartikel nachdrücklich in das Triebleben des Großstadtbewohners eingeführt.²³⁷

Die Prostituierte schlendert durch die Stadt, um sich zu verkaufen. In der Prostituierten vereinen sich die komplexe Natur der Ware und des Subjekts, d. h. die Verkäuferin und die Ware in einem. Die Mode im neunzehnten Jahrhundert ist eng mit diesem Aspekt des Selbstverkaufs verbunden. Die Mode erlaubt es der Prostituierten, ihren Körper als sexuelle Ware zu inszenieren. Sie befindet sich somit auf der Schwelle zwischen Subjekt und Objekt, wo sie gleichzeitig Subjekt, also eine Person, aber auch ein zu verkaufendes Objekt ist. Ihr existenzielles Wesen beruht somit auf dieser komplexen Natur, als Subjekt auf der Straße zu sein und sich selbst zum Verkauf anzubieten.

„Die Warenform tritt als der gesellschaftliche Inhalt der allegorischen Anschauungsform bei Baudelaire zutage. Form und Inhalt sind in der Dirne als in ihrer Synthesis eins geworden.“²³⁸

Die zentrale Frage, die sich bei der Figur der Prostituierten stellt, ist die nach ihrer Existenz. Einerseits beruht die Existenz der Prostituierten auf der Tätigkeit der Prostitution, d. h. auf der käuflichen Bereitstellung des eigenen Körpers, aber andererseits hat ihre Arbeit den Charakter des Schamgefühls. Das Geld, das für die Tätigkeit bezahlt wird, ist also nicht nur für das Objekt selbst bestimmt, sondern die Prostitution ist als solche von allegorischer Natur. Sie übersteigt die bloße Grenze von Subjekt und Objekt und verweist auf die Lust. Oder mit den Worten von Benjamin: „Die Liebe zur Prostitution ist die Apotheose der Einfühlung in die Ware.“²³⁹ Das Geld spielt also eine dialektische Rolle im Zusammenhang mit der Prostitution. Benjamin geht ausführlich auf dieses Phänomen ein:

„Über die dialektische Funktion des Geldes in der Prostitution. Es kauft die Lust und wird zugleich zum Ausdruck der Scham. »Ich wußte«, sagt Casanova von einer

²³⁷ Ebd. S. 427

²³⁸ Ebd.S. 422

²³⁹ Ebd. S. 637

Kupplerin, »daß ich nicht die Kraft haben würde, zu gehen ohne ihr etwas zu geben.« Diese auffallende Wendung verrät sein Wissen um den verborgensten Mechanismus der Prostitution. Kein Mädchen würde sich entschließen, Hure zu werden, rechnete sie allein mit der tarifmäßigen Entlohnung durch ihre' Partner. Auch deren Dankbarkeit, die vielleicht noch ein paar Prozent draufschlägt, würde ihr kaum als ausreichende Basis erscheinen. Wie also kalkuliert ihr unbewußtes Wissen vom Mann? Man versteht es nicht, solange man das Geld hier nur als Zahlungsmittel oder als Geschenk betrachtet. Gewiß, die Liebe der Hure ist käuflich. Nicht aber die Scham ihres Kunden. Die sucht für diese Viertelstunde ein Versteck und findet das genialste: im Gelde. So viele Nuancen der Zahlung wie Nuancen des Liebesspiels, träge und schnelle, heimliche oder brutale. Was ist das? Die schamgerötete Wunde am Körper der Gesellschaft sondert Geld ab und heilt. Sie überzieht sich mit metallnen Schorf. Lassen wir dem Roue das billige Vergnügen, sich schamlos zu glauben. Casanova wußte es besser: die Frechheit wirft die erste Münze auf den Tisch, die Scham zahlt hundert drauf, um sie zu bedecken.«²⁴⁰

Das seltsame an der Prostitution ist, dass die Prostituierte auf der Schwelle zwischen Weiblichkeit und Prostitution steht, auf der Schwelle zwischen Körper und Seele, zwischen Körper und Lust, also ihr Dasein ist einerseits ein Sein-als-Individuum, und andererseits ist es zugleich ein Sein-als-Ware.²⁴¹

²⁴⁰ Ebd. S. 614 f

²⁴¹ „Weiteres zum Maskenfanatismus: »Es ist aus der Statistik der Prostitution bekannt, daß die verlorene Dirne einen Stolz darin sucht, von der Natur noch der Mutterschaft gewürdigt zu werden, ein Wunsch, womit nicht im Widerspruch steht, daß ihr die Beschwerlichkeit und das Entstellende in dieser Ehre nicht willkommen ist. Sie ergreift daher gern den Mittelweg, zu scheinen; sie legt auf pour deux mois, pourtrois mois, nur natürlich nicht weiter.«“ In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S. 617

Kapitel V

5. Schlussfolgerung

Der Flaneur, der sich von einem kulturellen urbanen Typus von Paris zu einer Figur der Moderne entwickelt hat, ist eine komplexe Figur, die sich mit den Umwandlungen in der Stadt und den Umwandlungen der Stadt verändert hat. Der außergewöhnliche Aspekt der Flanerie ist die Verwandlung der Stadt in ein Live-Museum von Fakten, Daten, geschichtlichen Errungenschaften und geschichtlichen Irrtümern. Der Flaneur als begeisterter Leser nicht nur von Zeichen und Symbolen der Stadt, sondern auch von Büchern über die Stadt bemüht sich, die Stadt in ihrer Gesamtheit, d.h. als Ganzes zu verstehen. In diesem Rahmen unternimmt er absichtlich absichtslose Spaziergänge in der Stadt. Interessant ist die Ambivalenz, die diese Figur zeigt. Seine Spaziergänge sind absichtslos, aber nicht wirklich absichtslos in dem Sinne, dass er kein Ziel vor Augen hat. Seine Spaziergänge sind absichtlich zu verstehen, aber nicht in dem Sinne, dass er von Punkt A nach Punkt B gehen möchte. Das sind die Qualitäten des Flaneurs, die ihn zu einem perfekten Beobachter der Moderne machen, die auch mit solchen Ambivalenzen beladen war. Einerseits wirft die Frage der Subjektivität zur Zeit der Moderne Widersprüche auf, andererseits wird die ganze Subjekt-Objekt-Debatte in den Vordergrund gerückt. Der Flaneur geht als Subjekt in die Stadt, sie als ein Semiotiker zu sehen und zu verstehen. Sein Blick gleicht bemerkenswerterweise dem Blick eines Kindes. Aber der Flaneur erscheint auf dem Markt auch als ein Objekt, das von anderen gesehen wird. Dieser Objektflaneur versucht, seine literarischen Werke zu verkaufen. Der Flaneur steht also an der Schnittstelle dieser Debatte um Sehen und Gesehenwerden. Es ist der Blick des Flaneurs, durch den die Stadt sich selbst betrachtet, und es ist die Stadt, die dem Flaneur einen Sinn gibt und durch ihre Architektur mit verschiedenen Schichten der Geschichte die Flanerie ermöglicht, wobei nicht von der Ferne sondern vor der Vergangene die Rede ist. Einerseits deutet der Flaneur auf die fortlaufende Entwicklung der Stadt im Laufe der Zeit hin, andererseits verweist sein Blick darauf, wie eine einzige politische Macht in so kurzer Zeit solche Veränderungen in einer Weltmetropole Paris durchführen konnte, dass der bloße Begriff der Heimat selbst widersprüchlich wird. Der Flaneur befindet sich also auf der Schwelle zwischen Heimat und Heimweh. Es ist die Haussmannisierung des Paris, die den harmonischen Kulturtypus des Flaneurs in eine mit Melancholie und Nostalgie der alt-vertrauten Stadt beladene

Figur verwandelt. In diesem Zusammenhang wird alles, was er sieht, zu einer Allegorie. Das Wahrnehmungsobjekt stellt somit ein Mittel der Referenzialität dar, das auf etwas anderes und auch auf ein märchenhaftes 'es war einmal' verweist. In dieser ständigen Auseinandersetzung mit Gegenwart und Vergangenheit versucht der Flaneur, der Stadt einen Sinn zu geben. Wie ein Kind sich für alles und allem interessiert und versucht, die Schauobjekte *zubegreifen* und auch eigen zu machen, legt auch des Flaneurs Blick das selbe Phänomen nahe. Durch den ständigen Wechsel des Blicks und der Perspektive kann er die Stadt auf unterschiedliche Weise wahrnehmen, und man könnte sagen, dass es kaum einen Aspekt der Stadt gibt, den der Flaneur als Detektiv nicht wahrnimmt. Sein anschaulicher Blick auf die Stadt offenbart das optische Unbewusste und die bisher unentdeckten Aspekte. Angesichts des Wandels der Städte in eine Metro-City und auch in ein *globales Dorf* wäre es ein interessanter Schritt, den Gebrauch der Medien beim Flanieren zu verstehen. Der Flaneur und besonders der Blick des Flaneurs thematisiert Tim Dinter und Kai Pfeiffer in *Frankfurter Allgemeiner Zeitung* vom 05. Januar bis 11. Mai 2002 als Strips, welche später im Jahr 2018 als ein Graphic-Novel unter dem Titel *Der Flaneur*²⁴² veröffentlicht wird. Interessant zu bemerken ist der Auftakt dieses Textes: "Berlin gibt es nicht. Eine Stadt existiert nur durch den Blick auf sie. [...] Ich, der Flaneur, beginne nur meinen Gang als ewiger Wanderer durch die Stadt, die immer neu entsteht vor meinem Blick, dem nichts entgehen darf. Alles ist wert, bemerkt zu werden, alles in dieser Stadt ist schön, und all ihr Reichtum an Unbehagen wird mir ein Genuss sein."²⁴³ Im Kontext der Flanerie als einen Versuch und sogleich eine Methodik des Verstehens der Stadt und der Flaneur als einen Literat, der das alltägliche Leben in literarischen Texten niederschreibt und auch gewissermaßen aufnimmt, wäre es interessant, den Aspekt der Fotografie und insbesondere der *Street Photography* als ein Instrument der Flanerie und der Aufnahme des alltäglichen Lebens zu verstehen.

²⁴²Dinter, Tim (Bild), Pfeiffer, Kai (Text) und Meinrenken, Jens (Lektorat und Nachwort): *Der Flaneur*, Berlin: Breitkopf Editionen, 2018

²⁴³Ebd. S. 5

Literaturverzeichnis:

Primärliteratur:

Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991

Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. IV*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991

Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, Bd. V, Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991

Benjamin, Walter: *The Arcades Project*, Cambridge: Harvard University Press, 1999

Sekundärliteratur:

A, de Lacroix: *Le Flâneur* (1841), bmlisieux.com

Aimée Boutin: *Aural Flânerie*, *Dix-Neuf*, 16:2, 149-161, DOI: 10.1179/12Z.00000000014, 2012

Aragon, Louis: *Pariser Landleben*, Berlin: Verlag Volk und Welt, 1985

Baudelaire, Charles: *Les Fleurs du Mal / Die Blumen des Bösen (Französisch/Deutsch)*, Stuttgart: Reclam, 2021

Baudelaire, Charles: *Sämtliche Werke/Briefe, Band 3 und 4*, München: Carl Hanser, 1975

Baudelaire, Charles: *Sämtliche Werke/Briefe, Band 5 und 6*, München: Carl Hanser, 1989

Baudelaire, Charles: *Sämtliche Werke/Briefe, Band 7 und 8*, München: Carl Hanser, 1992

Benjamin, Andrew: *Walter Benjamin and History*, London: Continuum Press, 2005

Buck-Morss, Susan: *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge: The MIT Press, 1989

Burton, Richard D. E.: *The Flaneur and his City: Patterns of daily life in Paris 1815 - 1851*, University of Durham Press, 1994

Burton, Richard D. E.: Theunseen Seer, or Proteus in the City: Aspects of a nineteenth-century Parisian Myth, *French Studies*, Volume XLII, Issue 1, January 1988, Pages 50–68, <https://doi.org/10.1093/fs/XLII.1.50>

Chiesa, Laura: *Space as Storyteller: Spatial Jumps in Architecture, Critical Theory, and Literature*, Illinois: Northwestern University Press, 2016

Der Flaneur: vom Impressionismus bis zur Gegenwart, Kunstmuseum Bonn, 2018

Daniels, Dieter: *Kunst als Sendung: Von der Telegrafie zum Internet*, München: C. H. Beck, 2002

Der urbane Blick: Impulse für eine Documenta Urbana, Kunstforum International, Bd. 218, Oktober-Dezember, 2012

Die Kunst des Gehens: sinnlich – anarchisch – eigensinnig: Kunstforum International, Bd. 266, März-April, 2020

Eiland, Howard und Jennings, Michael W. (Hg.): *Walter Benjamin: Selected Writings Volume 4, 1938-1940*, Cambridge: Harvard University Press

Folch-Couyoumdjian, Francisca Antonia Sofia: *The Marquis de Cuevas: Pushing the Boundaries of Self*, Doktorarbeit, The University of Texas at Austin. 2014

Fournel, Victor: *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris, 1867

Frisby, David: *Fragmente der Moderne: Georg Simmel, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin*, Rheda-Wiedenbrück: Daedalus Verlag, 1989

Geist, Johann Friedrich: *Passagen: ein Bautyp des 19. Jahrhunderts*, München: Prestel Verlag, 1969

Giedion, Sigfried: *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Cambridge: Harvard University Press, 1954

Gilloch, Graeme: *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City*, Cambridge: Polity Press, 1997

- Gilloch, Graeme: *Walter Benjamin: Critical Constellations*, Cambridge: Polity Press, 2002
- Gleber, Anke: *The Art of Taking a Walk: Flanerie, Literature and Film in Weimar Culture*, New Jersey: Princeton University Press, 1999
- Gnam, Andrea: *Die Bewältigung der Geschwindigkeit: Robert Musils Roman ‚Der Mann ohne Eigenschaften‘ und Walter Benjamins Spätwerk*, München: Wilhelm Fink, 1998
- Grotta, Marit: *Baudelaire’s Media Aesthetics: The Gaze of the Flâneur and 19th-Century Media*, New York: Bloomsbury Academics, 2015
- Günzel, Stephan (Hg.): *Raum: Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart: J. B. Metzler, 2010
- Hansen, Beatrice (Hg.): *Walter Benjamin and The Arcades Project*, London: Continuum, 2006
- Haug, Steffen: *Benjamins Bilder: Grafik, Malerei und Fotografie in der „Passagenarbeit“*, Paderborn: Wilhelm Fink, 2017
- Huart, Louis: *Physiologie du flâneur / par M. Louis Huart; vignettes de MM. Alophe, Daumier et Maurisset*, Paris: Aubert et Cie, 1841
- Köhn, Eckhardt: *Strassenrausch: Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs von 1830-1933*, Berlin: Das Arsenal, 1989
- Kramme R, Rammstedt A, Rammstedt O (Hg.): *Georg Simmel Gesamtausgabe Bd. 7: Aufsätze und Abhandlungen 1901 - 1908*, Bd. 1. Frankfurt, Main: Suhrkamp; 1995, S. 116-131
- Kranz, Isabel: *Raumgewordene Vergangenheit. Walter Benjamins Poetologie der Geschichte*. München: Wilhelm Fink, 2011
- Krauß, Henning und Rieger, Dietmar (Hg.): *Köhler, Erich: Das 19. Jahrhundert III*. Universitätsbibliothek Freiburg i. Br. 2006
- Lindner, Burkhardt (Hg.): *Benjamin Handbuch: Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart: Metzler, 2011
- McNamara, Kevin R.: *The Cambridge Companion to City in Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014

Menningshaus, Winfried: *Schwellenkunde: Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986

Mitroiu, Simona: Diagrams. Walter Benjamin's Urban Landscape, in: Azcarate, Asuncion Lopez-Varela (Hg.): *Cityscapes. World Cities and their Cultural Industries*, Common Group Publishing, 2014, S. 105-116

Möbius, Stephan und Schrör, Markus: *Diven, Hacker, Spekulanten – Sozialfiguren der Gegenwart*, Berlin: Suhrkamp, 2010

Murail, Estelle: *Beyond the Flâneur Walking, Passage and Crossing in London and Paris in the Nineteenth Century*, Doktorarbeit, King's College, London. 2013

Neumeyer, Harald: *Der Flaneur: Konzeptionen der Moderne*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999

Niewerth, Dennis: *Dinge Nutzer Netze: Von der Virtualisierung des Musealen zur Musealisierung des Virtuellen*, Bielefeld: Transcript Verlag, 2018

Opitz, Michael und Wizisla, Erdmut: *Benjamins Begriffe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000

Paetzold, Heinz: Walter Benjamin and the Urban Labyrinth, in: *Filozofski vestnik, Letnik/Volume XXII*, Number 2, 2011, 111-126

Palmier, Jean-Michel: *Walter Benjamin: Lumpensammler, Engel und bücklicht Männlein. Ästhetik und Politik bei Walter Benjamin*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2019

Parkhurst Ferguson, Priscilla: *Paris as Revolution: Writing the Nineteenth-Century City*, Berkeley: University of California Press, 1997

Salles, Georges: *Der Blick*, Berlin: Verlag Vorwerk, 2001

Saalman, Howard: *Haussmann: Paris Transformed*, New York: George Braziller, 1971

Savage, Mike: 'Walter Benjamin's Urban Thought: A Critical Analysis', in: *Environment and Planning D: Society and Space*, Volume 13, S. 201-216

Schöttker, Detlev: *Walter Benjamin: Über Städte und Architekturen*, Dom Publishers

Stierle, Karlheinz: *Der Mythos von Paris: Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München: Carl Hanser, 1993

Stierle, Karlheinz: *Pariser Prismen: Zeichen und Bilder der Stadt*, München: Carl Hanser, 2016

Tester, Keith (Hg.): *The Flâneur*, London: Routledge, 2015

Truchlar, Leo: *Schwelle. Passage. Verwandlung. Ein Interpretationsentwurf*, Wien: LIT Verlag, 2006

Ulrich Püschel: Der Feuilletonist als Flaneur Zur Frühgeschichte des Feuilletons als kleine Form, in: Eva-Maria Jakobs und Annely Rothkegel (Hg.): *Perspektiven auf Stil*, Tübingen: Max Niemayer, 2001, S. 443-453

Vietta, Silvio: *Die literarische Moderne: Eine problematische Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*, Stuttgart: J. B. Metzler, 1992

Virilio, Paul: *Ästhetik des Verschwindens*, Berlin: Merve Verlag, 1986

Virilio, Paul: *Die Sehmaschine*, Merve Verlag, 1989

Virilio, Paul: *Der negative Horizont: Bewegung/Geschwindigkeit/Beschleunigung*, München: Carl Hanser Verlag, 1989

Wagner, Gerhard: *Walter Benjamin – Prismen der Moderne*, Frankfurt am Main: Peter Lang Edition, 2017

Weigel, Sigrid: *Walter Benjamin: Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2008

Weigel, Sigrid: *Body- and Image- Space: Re-reading Walter Benjamin*, New York: Routledge, 1996

<https://smarthistory.org/haussmann-the-demolisher-and-the-creation-of-modern-paris/>

<https://www.nga.gov/features/marville/the-old-paris-album.html>