



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Flanerie à Paris

Spurensuche zu einer (Denk-)Figur der Moderne

Verfasserin

Katharina Koutnik

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Vorwort

Das Thema dieser Diplomarbeit entspringt meinem Faible für Paris, Erkundungen urbaner Räume sowie der Neugierde an der Arbeit mit den Texten Walter Benjamins. Motiviert durch meinen Betreuer, mich an den enormen Textkorpus, der mir bevorstand, heranzuwagen, begann ich mit der Recherche zu der Figur des Flaneurs als Phänomen der Großstadt. Dabei will sich die Arbeit, in Anlehnung an Benjamin, auch den kleinen und oft vernachlässigten Dingen in der Geschichtsschreibung widmen. Eine Gesamtdarstellung ist im Hinblick auf den Umfang dieser Arbeit und der unterschiedlichen sowie widersprüchlichen Auslegung von Flanterie und seinem Subjekt jedoch nicht möglich.

Der Einfachheit halber werde ich die im Deutschen übliche Form Flaneur/Flaneuse verwenden (vom Französischen *flâneur/flâneuse*; dankbar, dass aus ihm kein „Flanör“ geworden ist). Außerdem werde ich, um das Wort nicht überzustrapazieren, den Spaziergänger synonym verwenden, auch wenn ihm die spezifischen Eigenschaften fehlen, die bei seinem französischen Pendant mitschwingen. Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in dieser Arbeit das generische Maskulinum verwendet. Mit Ausnahme von einer aus dem Kontext herauslesbaren, geschlechterspezifischen Darstellung eines Subjekts, wie im Falle des Flaneurs, soll die Verwendung der männlichen Form geschlechtsunabhängig verstanden werden.

Walter Benjamin wird zitiert nach der gängigen Taschenbuchausgabe der *Gesammelten Schriften*, 7 Bände, Hg. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Mitw. Theodor Adorno/Gerschom Sholem, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991. Im Text wird er zitiert nach Bandnummer in römischer Ziffer, gegebenenfalls Teilbandnummer in arabischer Ziffer und Seitenanzahl. Alle weiteren Zitate befinden sich in der Fußnote.

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

An dieser Stelle möchte ich all jenen *Danke* sagen, die durch ihre fachliche, persönliche und soziale Unterstützung zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen haben:

meinen Eltern für den moralischen Rückhalt und die finanzielle Unterstützung und über all die Jahre.

meiner Frau Professor fürs Korrekturlesen und meinen Freunden für die aufmunternden Worte.

meinen Professoren und Kollegen für die geistige Bereicherung und die wunderbaren Jahre.

meinem Partner für den geistigen Beistand und fürs gelegentliche „in-den-Hintern-treten“.

meinem Betreuer für die Motivation und Begeisterung, die wertvollen Gespräche und seine Zeit.

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	2
A. EINLEITUNG	5
1. DER FLANEUR UND DIE KUNST SPAZIEREN ZU GEHEN	7
2. DIE UR-GESCHICHTE DES FLANEURS IM 19. JAHRHUNDERT	9
2.1. SETTING: PARIS, HAUPTSTADT DER MODERNE	9
2.1.1. Passage und Boulevard	11
2.1.2. Der Pariser Flaneur als zentrale Figur der Moderne	14
2.2. FUNKTIONEN UND EIGENSCHAFTEN DES FLANEURS IM 19. JAHRHUNDERT	17
2.2.1. Verweigerungsstrategien im Industriezeitalter: Tempo und Zweckfreiheit	17
2.2.2. Die Stadt lesen: Großstadterfahrung in „kleiner Form“	18
2.2.3. Nähe und Distanz: Der Flaneur und die großstädtische Masse	21
3. DIE FIGUR DES FLANEURS BEI WALTER BENJAMIN	25
3.1. WALTER BENJAMIN: LEBEN UND (PASSAGEN-) WERK	25
3.1.1. Philosoph, Schriftsteller und Lumpensammler: zur Methodik Walter Benjamins	27
3.1.1. Französische Einflüsse und Deutsche Wegbegleiter: Aragon, Hessel und Co	29
3.2. GENEALOGIE DES BENJAMINSCHEN FLANEURS	34
3.2.1. Auf den Spuren des Flaneurs bei Baudelaire	35
3.2.2. Flanierendes Denken: Memorieren im Schlendern	38
4. FLANERIE UND WEIBLICHE FORM	40
4.1. ÜBER DIE MÖGLICHKEITEN EINER WEIBLICHEN FLANERIE	40
4.1.1. Die Revolution der Frauen	45
4.1.2. Die Weiblichkeit der Städte und Weiblichkeitsbilder in der Stadt	46
4.2. DER WEIBLICHE FLANEUR UND DIE FLANEUSE	50
4.2.1. Die Kunst der weiblichen Flaneure	51
4.2.2. Die doppelte Identifikation der Flaneuse	54
5. POSTMODERNE FLANERIEN	58
5.1. DER FLANEUR: VOM <i>DAGUERRÉOTYP MOBILE</i> ZUM ‚MANN MIT DER KAMERA‘	58
5.2. <i>DÉRIVE</i> UND PSYCHOGEOGRAPHIE	63
5.3. PROMENADOLOGIE UND <i>URBAN EXPLORATION</i>	65
5.4. FLANERIE UND NEUE MEDIEN: DER CYBERFLANEUR	67
B. (K)EIN ENDE IN SICHT: TODGESAGT UND DOCH AM LEBEN	70
LITERATURVERZEICHNIS	72
FILMVERZEICHNIS	78
ABSTRACT	79
LEBENS LAUF	80

A. EINLEITUNG

Zur Flanerie wurde viel geschrieben. Vor allem auch im Zusammenhang mit Walter Benjamin, der große Teile seiner Arbeit dem Typus des Flaneurs widmete, ist die Literatur in großer Zahl greifbar. Eine explizite Beschäftigung mit der Figur des Flaneurs findet sich unter anderem bei Eckhardt Köhn, Harald Neumeyer oder Stefanie Gomolla. Den literarischen Diskurs in die Postmoderne führt Mathias Kleidel fort, den medienwissenschaftlichen Anke Gleber und auch *die horen* haben in einem ihrer Sammelbände wichtige Primär- und Sekundärwerke zum Flaneur vereint. Dabei bleibt die Figur des Flaneurs stets ambivalent. In meiner Arbeit möchte ich trotzdem den Versuch wagen, der Figur des Flaneurs noch einmal auf den Grund zu gehen, seine Genealogie zu erforschen und seine Spuren seit der Moderne zu verfolgen. Dabei werde ich versuchen herauszuarbeiten, warum der Flaneur als Denkfigur bei Walter Benjamin eine so wichtige Stellung innerhalb seiner groß angelegten, aber nie vollendeten Ur-Geschichte der Moderne, dem *Passagen-Werk*, einnehmen konnte und welche Verlaufsformen der Flaneur nach seinem empirischen Dasein im 19. Jahrhundert noch annehmen konnte. Dabei ergeben sich Ausflüge in die Genderforschung, die die Frage nach der weiblichen Form, der Flaneuse, aufwirft, und in die Medienwissenschaft, die Formen postmoderner Flanerie vor allem im Kino aber auch im Internet wiederfindet.

Kaum ein Text über die Flanerie kommt ohne Walter Benjamin aus, der den Flaneur von den Straßen und aus den Passagen in den theoretischen Diskurs gebannt und als „zentrale Figur der Moderne“¹ entziffert hat. Auch wenn er nicht der Erste war, der dem Flaneur „sein schriftstellerisches Denkmal“ verpasste, so war er doch einer der Ersten, „der dessen Gestalt zur Parabel einer kritischen Gegenlektüre seiner Epoche machte.“² Im Paris des 19. Jahrhunderts hat er ihn trotz seiner widersprüchlichen Verwendung als Denkbild für immer gefestigt und seine Erben sind bis heute mit der Großstadt und seiner Urform verbunden. Gleichzeitig ist der Flaneur ebenso und unmittelbar mit Paris verbunden: „Den Typus des Flaneurs hat ja Paris geschaffen.“ (GS III, S. 195) Während er anderen Ortes lediglich spazieren geht, flaniert er durch die Straßen und Passagen von Paris. Somit ist der topographische Rahmen festgelegt innerhalb dessen sich (mit wenigen, auf Benjamins Biographie zurückzuführenden Ausflügen nach Berlin) meine Arbeit bewegt. In einer

¹ Harald Neumeyer: *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S.

² Mayer, Michael: „Der Leser als Denker als Flaneur“, *Berliner Zeitschrift*, 09. 02. 2001, <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/die--horen--haben-jubilaeum-und-feiern-den-flaneur--ein-blick-in-deutsche-zeitschriften-der-leser-als-denker-als-flaneur,10810590,9875814.html>, 26. 10. 2014., 26. 10. 2014.

gegenseitigen Bedingtheit wandelt der Flaneur seit Anbeginn durch die französische Metropole, die lange Zeit, aber längst nicht mehr nur, der Männerwelt vorbehalten ist. Die ersten beiden Kapitel legen die Rahmenbedingungen fest und schildern wichtige Gegeben- und Besonderheiten für die Entwicklung des Flaneurs im 19. Jahrhundert. Die veränderten Verhältnisse nach 1789 in Paris und die literarischen Neuerungen, die großen Einfluss auf die Großstadtliteratur bis hin zu Charles Baudelaire hatten, den Benjamin zum Ausgangspunkt seiner Studie der Moderne in Frankreich macht, bilden eine wichtige Grundlage um sich im 3. Kapitel genauer mit dem Flaneur bei Walter Benjamin und seinem Umgang damit zu beschäftigen. Durch die Augen des Flaneurs versucht Benjamin die *modernen* Lebensbedingungen einzufangen, um die Vergangenheit zur Reflexion über die Gegenwart zu nutzen. Da der Flaneur in der geschichtlichen Auseinandersetzung stets als rein männliches Phänomen begriffen wurde, folgt im 4. Kapitel die Erarbeitung der Figur in weiblicher Form. Ob der Flaneur nur ein zeitliches (Übergangs-)Phänomen darstellte oder ob seine Nachkommen auch heute noch in den Straßen zu finden sind, dieser Fragestellung widmet sich schließlich das 5. Kapitel dieser Arbeit. Hier werden postmoderne Zugänge zu den vorangestellten Flaneur-Theorien vorgestellt, die um Fotografie, Film und Neue Medien kreisen sowie sich mit neuen Methoden der Stadterkundung auseinandersetzen.

1. DER FLANEUR UND DIE KUNST SPAZIEREN ZU GEHEN

„Die Gewohnheit des Leibes ans Gehen als das Normale stammt aus der guten alten Zeit. Es war die bürgerliche Weise, von der Stelle zu kommen: physische Entmythologisierung, frei vom Bann des hieratischen Schreitens, der obdachlosen Wanderschaft, der atemlosen Flucht. Menschenwürde bestand auf dem Recht zum Gang, einem Rhythmus, der nicht dem Leib von Befehl oder Schrecken abgedrungen wird. Spaziergang, Flanieren waren Zeitvertreib des Privaten, Erbschaft des feudalen Lustwandels im neunzehnten Jahrhundert.“³

Jede (literarische) Epoche entwickelte ihre eigene Gehbewegung: „Von den Irrfahrten des Odysseus über die mittelalterlichen Kreuzzüge und die Bildungs- und Forschungsreisen des 18. Jahrhunderts bis hin zur Verklärung des Vagabundendaseins im romantischen Wanderer [...]“⁴ Mit der Industrialisierung in Frankreich im 19. Jahrhundert löste nun die Großstadt die Natur ab und der Flaneur wurde zum Inbegriff moderner Stadterfahrung. Flanerie und sein Subjekt, der Flaneur, sind eng mit der Moderne und mit Frankreich verbunden. Auch wenn es viele verschiedene Ansätze einer Theoriebildung gibt, so ist eine einheitliche Begriffsbestimmung *des* Flaneurs bisher noch ausständig beziehungsweise nicht möglich. Dies hat bereits Victor Fournel 1858 erkannt, der sich in einem Teil seiner Paris-Studie *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* als einer der Ersten mit diesem neuen Phänomen auseinandersetzte und feststellte: „[...] ce qui distingue cette théorie [de la flânerie] de toutes les autres, c'est qu'elle n'existe pas, c'est qu'elle ne peut exister. La flânerie, science aimable qui se révèle d'instinct aux initiés, vit d'imprévu et de libre arbitre.“⁵ Um dennoch mit und über diese besondere Form der Großstadtswahrnehmung *en passant* arbeiten zu können, bedient sich die Literatur einer Minimaldefinition, wie sie zum Beispiel Neumeyer vornimmt:

„Flanieren ist demnach ein vom Zufall bestimmtes Gehen, ein Gehen, das, was das Erreichen eines bestimmten Ortes oder das Durchschreiten eines festgelegten Raumes angeht, als richtungs- und ziellos zu verstehen ist, ein Gehen, das dabei zugleich frei über die Zeit verfügt, Zeit mithin keiner Zweckrationalität unterwirft.“⁶

Das ziel- und intentionslose Spazieren soll zunächst auch in dieser Arbeit als kleinster Nenner fungieren, wenn es um die verschiedenen Verlaufsformen und Deutungseinheiten der Flanerie geht. Die unterschiedlichsten Beschreibungen und Erläuterungsversuche der Figur des Flaneurs sind daher eher als Auseinandersetzungen mit der Thematik anzusehen denn als theoretische Modelle zu begreifen. Von den Träumereien eines *promeneur solitaire* wie Jean-

³ Theodor W. Adorno: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994, S. 212.

⁴ Stephanie Gomolla: *Distanz und Nähe. Der Flaneur in der französischen Literatur zwischen Moderne und Postmoderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, S. 7.

⁵ Victor Fournel: *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris: Delahays 1858, S. 270.

⁶ Neumeyer: *Der Flaneur*, S. 11.

Jacques Rousseau entwickelte sich der philosophische Spaziergänger (vgl. GS, V.1, S. 526) mit dem Aufbruch der Massen in die modernen Metropolen und an der Schwelle zum Industriezeitalter zum städtischen Flaneur. Paris schien dabei schon immer und in ganz besonderer Weise dazu geeignet zu sein, um bei ausgedehnten Spaziergängen selbstvergessen durch die Passagen und Straßen der Hauptstadt zu wandeln, befreit von den Zwecken der Gesellschaft und seiner eigenen Zeitökonomie folgend.

„Aber die meisten Menschen spazieren in Paris herum, wie sie essen, wie sie leben – nämlich ohne sich etwas dabei zu denken. [...] Oh! In Paris herumstreifen – anbetungswürdiges und köstliches Dasein! Flanieren ist eine Wissenschaft, ist die Feinschmeckerei des Auges. Spaziergehen ist vegetieren; Flanieren ist leben.“⁷

⁷ Honoré de Balzac: *Physiologie der Ehe. Eklektisch-philosophische Betrachtungen über Glück und Unglück in der Ehe*, dt. Übertragung von Heinrich Conrad, Leipzig: Insel 1903; (Orig.: *Physiologie du mariage*, Paris 1829), S. 43f.

2. DIE UR-GESCHICHTE DES FLANEURS IM 19. JAHRHUNDERT

2.1. Setting: Paris, Hauptstadt der Moderne

„In den großen Städten gefällt es selbst dem Philosophen, [...] weil er dort mehr erlebt, freiwillig ertrunken in der Menge; weil der dort mehr Gleichheit im Durcheinander der Stände findet. [...] Dort findet er auch reichlicheren Stoff zur Reflexion: alltägliche Ereignisse vergrößern seine zahlreichen Erfahrungen; die Mannigfaltigkeit der Objekte trägt dazu bei, seinem Geist Nahrung zu geben, die ihm angemessen ist.“⁸

Nicht ohne Grund wird Benjamins Exposé zu seiner Ur-Geschichte der Moderne, die er von den Passagen aus zu erfassen plante, den Titel *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts* tragen. Die Moderne umfasst eine nicht einheitlich festgeschriebene Zeitspanne, deren Beginn mit den Umbrüchen, ausgelöst durch die industrielle Revolution, gleichzusetzen ist. Bewegt man sich in Frankreich so ist es üblich, und so möchte ich es auch übernehmen, ihre Anfänge bei der Französischen Revolution (1789) anzusetzen. „Für Benjamin ist es, als sei Paris schon immer dazu bestimmt gewesen, der Schauplatz des Anbruchs der Moderne zu sein, die Zuflucht aller Sehnsüchte der Menschheit, die dort 1789 auf Erfüllung drängten.“⁹ Ihr Ende ist dagegen weit offener und fällt mit dem Beginn des Zweiten Weltkrieges, spätestens aber mit den Unruhen des Pariser Mai (1968) zusammen, die maßgebliche Veränderungen in Frankreich mit sich brachten. Der Fokus in den ersten Kapiteln der Arbeit liegt jedoch auf dem von Benjamin untersuchten Zeitraum des 19. Jahrhunderts. Mit der Französischen Revolution geht die Abschaffung der Ständegesellschaft, die Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte und das Aufblühen der Bourgeoisie einher, gefolgt von den neuen technischen Fortschritten, dem Kapitalismus und der Herausbildung einer Arbeiterklasse. Die bürgerlichen Revolutionen führten 1848 zur zweiten und von 1871 bis 1940 schließlich zur dritten Republik, in welcher die Industrialisierung Frankreichs immer schneller voranschritt. Dazwischen liegt das Second Empire (Zweite Kaiserreich) von Napoleon III. von 1852 bis 1870.¹⁰

⁸ Louis-Sébastien Mercier: *Tableau de Paris*, Tome I, S. 19, zitiert nach: Eckhardt Köhn: *Straßenrausch. Flanerie und kleine Form: Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs bis 1933*, Berlin: Das Arsenal 1989, S. 21.

⁹ Bernd Kiefer: *Rettende Kritik der Moderne. Studien zum Gesamtwerk Walter Benjamins*, Frankfurt/M. [u.a.]: Lang 1994, S. 281.

¹⁰ Vgl. u.a. http://www.laender-lexikon.de/Geschichte_Frankreichs, 2.2.2015.

„In Paris kommt die Stadt zu Bewußtsein“¹¹, schreibt Bernd Kiefer in seiner Studie zum Gesamtwerk Walter Benjamins. Die Veränderungen der Arbeitsbeziehungen und des Warenaustausches sowie die zunehmenden sozialen Institutionen, wie Cafés, Theater und Parks¹², verhelfen der Stadt im 19. Jahrhundert zu einem eigenen Bewusstsein, wie es zu dieser Zeit nur in Paris zu finden war und welches sie zur Hauptstadt der Moderne machte. Das Strömen in die Öffentlichkeit hatte unterschiedliche Gründe, von denen einer mit Sicherheit die beengten Wohnverhältnisse der Pariser Städter war, die aus den viel zu engen Wohnungen flüchteten und sich vor allem im Winter in den beheizten Cafés trafen. Die Verbindung von Modernität mit dem Städtischen, der bürgerliche Industriekapitalismus und die erstarkte Bourgeoisie machten Paris zum leuchtenden Vorbild Europas.¹³ Daraus ergibt sich auch ein eigener Mythos von Paris, der schwierig zu fassen ist, an dem aber vor allem die Künstler und Schriftsteller der Zeit fleißig gearbeitet haben. Die sogenannte Bohème bildete sich parallel zu den bürgerlichen und proletarischen Klassen im 19. Jahrhundert.¹⁴ Gleichzeitig fungiert die französische Hauptstadt „als Schauplatz der phantasmagorischen Selbstrepräsentierung der kapitalistischen Kultur, wie sie sich im Glanz der Weltausstellungen und der Unterhaltungsindustrie, in der selbstbewussten Pflege des Luxus und der Mode, sowie in der bürgerlichen Traumwelt der Passagen, Interieurs und Panoramen entfaltet.“¹⁵ Im Dandytum, das den Vorgänger zur Flanerie darstellt, steckte die erste Provokation der Avantgarden, nämlich die, nicht zu arbeiten und das auch noch zu zeigen, wobei sie ihre Distinktion immer aufwendiger betrieben, von der Kleidung bis zum gesamten Lebensstil, der schließlich das Image eines Künstlers ausmachte.¹⁶ Zu den wichtigsten Neuerungen des 19. Jahrhunderts zählten, wie bereits erwähnt, die neue Öffentlichkeit der Pariser und die alles verändernde Industrialisierung. Damit einher gehen nun auch das Verschwinden des Individuums und das Eintauchen in die (anonymen) Menschenmassen. Der Besuch im Straßencafé zum Beispiel ermöglichte ein solches Verschwinden in der Menge bei gleichzeitiger Beobachtung ebendieser; eine wichtige Voraussetzung für den Flaneur, der sich im Unterschied zum Dandy nicht präsentieren und am liebsten nicht auffallen wollte. Gleichzeitig führt der Verlust der Identität und die Entstehung des Immer-Gleichen, zu einer

¹¹ Kiefer: *Rettende Kritik der Moderne*, S. 12.

¹² Vgl. Klaus Schüle: *Paris: Die kulturelle Konstruktion der französischen Metropole. Alltag, mentaler Raum und Soziokulturelles Feld in der Stadt und in der Vorstadt*, Opladen: Leske + Budrich 2003, S. 237.

¹³ Vgl. Angela Hohmann: „Der Flaneur. Gedächtnis und Spiegel der Moderne“, in: *die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik*, 45/4, 2000, S. 123-145, hier: S. 123.

¹⁴ Vgl. Schüle: *Paris*, S. 21.

¹⁵ Rolf J. Goebel: *Benjamin Heute – Großstadtdiskurs, Postkolonialität und Flanerie zwischen den Kulturen*, München: Iudicium 2001, S. 50.

¹⁶ Vgl. Schüle: *Paris*, S. 71.

Krise aus der das Kollektiv noch nicht erwacht ist, einem Zustand, den Walter Benjamin durch sein Projekt zu erreichen hoffte. Besonders auffällig zeigen sich die Widersprüche der Epoche „dort im Stadtbild, wo die maßlose Verschwendung, der Luxuskonsum und der Müßiggang des Adels dem Elend der proletarisierten Schichten, der Sparsamkeit, dem Puritanismus und dem Arbeitsethos des Bürgertums gegenüberstehen [...]“.“¹⁷ Durch die fortschreitende Industrialisierung und die Architektur erfuhr zudem auch die Physiognomie der Stadt eine nachhaltige Veränderung. Vor allem die Passagen und etwas später die großen Boulevards erfuhren breite Bewunderung.

2.1.1. Passage und Boulevard

Die Architektur spielte eine maßgebliche Rolle im Modernisierungsprozess des 19. Jahrhunderts. Während in der ersten Hälfte die Passagen noch den Massen als *der* Ort für Handel und Wandel galten, änderte das Projekt Hausmanns in den fünfziger und sechziger Jahren die gesamte Physiognomie der Stadt, in dem es dem Labyrinth aus engen Straßen schier endlos lange Boulevards gegenüberstellte und diese mit breiten Bürgersteigen sowie Gasbeleuchtung verbesserte.¹⁸

„Das Buch der Stadt wurde neu geschrieben. Ein halbes Jahrhundert später, und dafür umso vehementer, setzt die gleiche Entwicklung in Berlin ein. Tempo, Dynamik, rasante Veränderung und die neuen Massen – das sind die Erfahrungen, die die Metropole kennzeichnen, jene Modernität, deren Wesen Baudelaire als das Flüchtige charakterisiert hatte. Im Strom dieses Flüchtigen sind die Augenblicke zu finden, die der Flaneur als Zeuge des Verschwinden in Momentaufnahmen zu bannen trachtet.“¹⁹

Ziel dieser Umgestaltung war zunächst eine möglichst reibungslose Zirkulation des Verkehrs: „Öffentliche Verkehrsmittel wurden geschaffen und lenkten die An-, Ab- und Durchreise zu ihrer Arbeit und den neuen Warenhäusern [...]“.“²⁰ Die Stadt wurde heller, sauberer und sicherer. Auch das nächtliche Herumstreifen wurde nun möglich und erlaubte Ausflüge in unbekannte Gefilde. Die Gasbeleuchtung, die ab den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts bereits in den Passagen zu tragen kam, läutete die „große Zeit des noctambulisme“ (GS, I.2, S. 553) im Second Empire ein und „machte die Menge auf offener Straße auch des Nachts bei sich selber heimisch“ (GS, I.2, S. 552). Welche Folgen das für den Flaneur hatte, soll noch

¹⁷ Köhn: *Straßenrausch*, S. 23.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 57.

¹⁹ Hohmann: „Der Flaneur“, S. 136.

²⁰ Ebd.

erläutert werden, doch zuvor zurück zu den Passagen, in denen der Spaziergänger sein Zuhause fand.

Die Passagen entstanden zu Beginn des 19. Jahrhundert im Zuge der Emanzipation des Bürgertums um den Bedürfnissen einer rasch wachsenden Massengesellschaft gerecht zu werden. Gleichzeitig offenbarten die neuen Baumaterialien Eisen und Glas „die Grundsätze der neuen Gesellschaft: Künstlichkeit, Reproduzierbarkeit, Durchsichtigkeit.“²¹ Die Bezeichnung ‚Passage‘ benennt zugleich den Bautyp und den transitorischen Charakter ebendieses und alle Bedeutungen, ob räumlich oder zeitlich, haben eines Gemeinsam: Sie beschreiben eine Schwelle, die Bewegung zum Ereignis werden lässt.²² Es sind glasüberdachte Verbindungsgänge zwischen belebten Straßen, die wettergeschützte Fußwege schaffen und auf beiden Seiten gesäumt sind von Reihen einzelner Läden. „Die Passagen sind ein Mittelding zwischen Straße und Interieur“ (GS, I.2, S. 536) und die erste Bauform, die ein geschütztes Flanieren ermöglicht. Da es zuvor kaum möglich war, sich als Fußgänger frei und ungestört vom städtischen Verkehr zu bewegen, luden die Gänge der Passagen erstmals die städtische Gesellschaft dazu ein, ihr Rituale zu erproben.²³ Die Passagen wurden so angeordnet, dass sie ausgedehnte Spaziergänge zuließen. Mit Schildern, Schaufenstern und Plakaten ausgestattet, um ihr Publikum für das Warenangebot zu interessieren, boten sie dem streifenden Beobachter, der genügend Zeit mitbrachte, reichlich Gelegenheiten, das „müßige Umherschlendern zu einer unterhaltsamen Beschäftigung werden“ zu lassen.²⁴

„Zu ihrer Zeit gehörten diese wettergeschützten, bei Dunkelheit hell erleuchteten Märkte zu den Sehenswürdigkeiten, zu den Wundern des Fortschritts, auf die man stolz war. So ist es nicht erstaunlich, daß die Passage auch in der zeitgenössischen Literatur als Schauplatz eine Rolle spielt. Als mit dem 20. Jahrhundert die Sozial- und Kulturkritik einsetzte, waren es nicht zuletzt die Passagen, die als Spiegelbild von Glanz und Elend der liberalen Epoche verstanden wurden.“²⁵

Die frühesten Ausprägungen der Passagen in Paris waren die Galerien des Palais Royal, „der erste öffentliche und vom Verkehr ungestörte Stadtraum, Feld der Agitation, Promenade, Luxusmarkt und Ort der Information und des Amusements zugleich [...]“.²⁶ Als im 20. Jahrhundert das Phänomen der Passage zur geschichtsphilosophischen Metapher wurde, war

²¹ Ralph Buchenhorst: „Die Illusion des allumfassenden Stadtplans: Walter Benjamin und die hybride Stadt“, in: ebd./Miguel Vieda (Hg.): *Urbane Beobachtungen. Walter Benjamin und die neuen Städte*, Bielefeld: transcript 2010, S. 141-157, hier S. 145.

²² Johann Friedrich Geist: *Passagen. Ein Bautyp des 19. Jahrhunderts*, München: Prestel 1969, S. 11.

²³ Vgl. Hohmann: „Der Flaneur“, S. 130.

²⁴ Köhn: *Straßenrausch*, S. 28.

²⁵ Geist: *Passagen*, S. 7.

²⁶ Ebd., S. 88.

es Louis Aragon, der in seinem Werk *Le Paysan de Paris* die Passage für die Surrealisten entdeckte und Walter Benjamin, der sie in weitreichende Zusammenhänge einzuordnen versuchte. Das Gefüge der Passagen, der Salons, Foyers, Cafés und Galerien, übte eine magische Anziehungskraft auf Lebemänner und Literaten gleichermaßen aus, aus deren Mitte ein neuer Typ entstand: Der Flaneur, den Benjamin explizit mit den Passagen in Zusammenhang brachte. Die Passagen evozierten somit nicht nur die Verhaltensweise des Flanierens, sondern auch dessen personifizierte Gestalt. Es flaniert das Bürgertum und die entmachtete Aristokratie.²⁷ Wichtige Faktoren für ihre Entstehung waren also die neuen Baustoffe, der Bedarf an öffentlichen und vor dem Verkehr geschützten Räumen, das Fehlen der Gehsteige und nicht zuletzt die Nutzung der Waren- und Textilindustrie als wichtigen Handelsplatz. Ihren Höhepunkt erreichten sie so auch durch den Wandel des Kapitalismus, doch das beschleunigte Tempo der großen Städte holte sie sehr bald schon ein und verlieh den Passagen ihre besondere Aura, die die Surrealisten faszinierte und Benjamin dazu veranlasste, sie zum Ausgangspunkt seiner groß angelegten Studie werden zu lassen. In ihnen konservierte sich das 19. Jahrhundert.

Mitte des 19. Jahrhunderts wurde das Buch der Stadt neu geschrieben. Mit der Haussmannisierung im Second Empire begannen die Passagen bereits wieder langsam zu veröden, auch wenn sie noch lange nebeneinander bestehen sollten. Die radikalen Einschnitte in die Stadtlandschaft, wie das Anlegen der großen Boulevards, riefen aber nicht überall Bewunderung hervor und ließen so manchen sehnsüchtig ins alte Paris zurückblicken:

„A fécondé soudain ma mémoire fertile,
Comme je traversais le nouveau Carrousel.
Le vieux Paris n'est plus (la form d'une ville
Change plus vite, hélas! Que le coeur d'un mortel);
[...]
Paris change! Mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! Palais neufs, échafaudages, blocs,
vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.“
(Charles Baudelaire: *Le Cygne*, GS, IV.1, S. 26f.)

Der Boulevard wurde zur neuen Schaubühne und reihte sich ein in den Mythos der Großstadt und des Flaneurs. Eine wichtige Errungenschaft der Boulevards war die Ausbreitung der Gehsteige, die den Cafés die Möglichkeit bot, sich in den öffentlichen Raum auszuweiten.

²⁷ Vgl. Köhn: *Straßenrausch*, S. 28; Zu einer gesamtheitlichen Darstellung der Moderne und der Lebensweise der Pariser fehlt in der Literatur die Sichtweise aus dem Proletariat sowie die Sicht der Frauen, die, wie im 4. Kapitel näher ausgeführt, eine gänzliche andere Stadterfahrung darstellen würde.

Die Pariser Straßencafés sind bis heute ein wichtiger Bestandteil des öffentlichen Lebens und laden zum Verweilen und Beobachten ein. Die Warenhäuser wurden zu den neuen Tempeln des Luxus, die zusammen mit den rauschenden Festen jedoch bloß über die Langeweile hinweg trügen und die Widersprüche der Gesellschaft verschleiern sollten. Dieser Zwiespalt verlieh ihnen einen recht zweifelhaften Glanz, den auch Siegfried Kracauer erkannt hat: „Die Freude sollte berauschen, der Glanz sollte verblenden.“²⁸ In Zeiten der vier Weltausstellungen in Paris im 19. Jahrhundert „verliert der Verkauf von Waren seine bloß nützliche Funktion und wird zur Attraktion, zu einem Spektakel. Der Rahmen, das Dekor spielen eine wesentliche Rolle bei der Verführung durch die Waren.“²⁹ Das erhöhte Tempo, die rasanten Veränderungen und die neuen Massen sind die Erfahrungen der modernen Metropole, deren Wesen bereits Baudelaire als das Flüchtige charakterisiert hat. Der Flaneur sieht seine Aufgabe als Zeuge des Verschwindens darin, Augenblicke im Strom dieses Flüchtigen zu finden, die es als Momentaufnahmen zu bannen gilt.³⁰

„Was von den Passagen bleibt: Eine gewisse Fin-de-siècle-Atmosphäre, eine Lust am Träumen, eine gewisse Poesie, ein Zufluchtsort für die merkwürdigsten Geschäfte [...] ein gewisser Ruch heimlicher Frivolität durchzieht noch immer diese langen, glasgedeckten Räume. Noch immer stirbt dort das neunzehnte Jahrhundert einen langsamen Tod. Heute gibt es noch siebzehn Passagen. Und selbst wenn sie keine lebenswichtige Funktion mehr erfüllen, regen sie noch zum Träumen an, erinnern an eine verschwundene Welt, eine gewisse Kultur, einen bestimmten Lebensstil. Eine Aura des Rätselhaften schwebt noch heute über ihrem riesigen Glasdach. Die Passagen sind wahre Speicher von Bildern.“³¹

2.1.2. Der Pariser Flaneur als zentrale Figur der Moderne

Walter Benjamin hat den Flaneur als zentrale Figur der Moderne erkannt, der unmittelbar mit den modernen Erfahrungen in der Großstadt verbunden ist. Hier liegt die historische Existenz des Sozialcharakters, der von der Literatur für seine Zwecke adaptiert wurde. „Folgt man den Spuren dieses müßigen Zeitgenossen, so entblättert sich ein Stück Kultur. In der Biographie des Flaneurs zu wandeln gleicht einem Streifzug durch die Geschichte der Moderne und der

²⁸ Siegfried Kracauer: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, S. 130, zitiert nach: Köhn: *Straßenrausch*, S. 59.

²⁹ Jean-Michel Palmier: *Walter Benjamin: Lumpensammler, Engel und bucklicht Männlein. Ästhetik und Politik bei Walter Benjamin*, Hg. und mit Vorwort von Florent Perrier, Übers. von Horst Brühmann, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2009; (Orig. *Walter Benjamin: Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu. Esthétique et politique chez Walter Benjamin*, Klincksieck 2006), S. 1234f.

³⁰ Vgl. Hohmann: „Der Flaneur“, S. 136.

³¹ Palmier: *Walter Benjamin*, S. 1273.

modernen Stadt.“³² Als privilegiertes Medium moderner Erfahrungen „avanciert der Flaneur zum Selbstentwurf des modernen Intellektuellen und zur Metapher des modernen Subjekts. Vor allem Benjamins Verständnis der Figur stellt ein Konzept dar, das in vielfacher Hinsicht über die historische Figur des Metropolengängers hinausgeht.“³³ Erste wichtige Werke zur Definition des Flaneur-Typus liefern Louis Huarts *Physiologie du flâneur* (1841) und Victor Fournels *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* (1858). Aber auch hier werden genaue Definitionen zur Tätigkeit, Funktion und Wahrnehmung des Flaneurs vermieden.

In Paris kann sich der Flaneur noch dem zweckfreien Genuss hingeben, auch wenn er damit ein herausforderndes Spiel mit dem Unzeitgemäßen treibt. Indem er sich in einer an Zwecken orientierten Gesellschaft bewusst im Schlendrian bewegt, werden ihm seine Spaziergänge durch die Hast der übrigen Passanten zunehmend erschwert.³⁴ Der Flaneur schlendert inmitten dieses Wandels der modernen Gesellschaft und verkörpert auch wie kein anderer deren Ambivalenz. „Schon deshalb hat der Flaneur bis heute nichts von seiner Faszination verloren – sei es in seiner historischen Urform als Dandy, sei es als Inbegriff des modernen Künstlers in der Tradition von Baudelaire oder als Symbol für die Zerrissenheit des modernen Subjekts.“³⁵ In der Biographie des Flaneurs zu wandeln bedeutet gleichzeitig durch die Geschichte der Moderne zu streifen und so ein Stück ihrer Kultur zu entblättern.³⁶ Um dem Phänomen der Großstadt und somit der Moderne auf den Grund zu gehen, bewegt sich der Flaneur in einer steten Balance aus Nähe und Distanz zu seinem untersuchten Gegenstand. Das Flanieren erlaubt ihm dabei zu sein, die Nähe zum Geschehen auf den Straßen zu wahren aber gleichzeitig auch die Distanz des Fremdlings.³⁷ Dabei wird ihm die Straße zur Wohnung:

„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 die Ölgemälde; Mauern sind das Schreibpult, gegen das er seinen Notizblock stemmt; Zeitungskioske sind seine Bibliotheken und die Cafétterrassen Erker, von denen aus er nach getaner Arbeit auf sein Hauswesen heruntersieht.“ (GS, I.2, S. 539)

Eine Definition für die Tätigkeit des Flaneurs könnte die des nicht-intentionalen Flanierens und dem damit verbundenen geschärften Blick für das Urbane sein, sowie – handelt es sich um einen Künstler oder Literaten – die ästhetische Verwertung seiner Wahrnehmung. Die

³² Hohmann, „Der Flaneur“, S. 125.

³³ Gomolla: *Distanz und Nähe*, S. 10.

³⁴ Vgl. Hohmann: „Der Flaneur“, S. 130f.

³⁵ Ebd., S. 125.

³⁶ Vgl. ebd., S. 124f.

³⁷ Henning Günther: *Walter Benjamin und der humane Marxismus*, Olten: Walter 1974, S. 168.

scheinbar planlosen Wanderungen des Flaneurs, „die dem Diktat des Auges folgen, sind Bildungsreisen im Zentrum der Zivilisation, und der Flaneur ist ihr unsichtbarer Heros.“³⁸ Da seine Spaziergänge also nicht jeglichem Zweck widersagen, ist es das Ziel des Flanierenden, sich so erwartungslos wie möglich und ohne vorgegebene Route der Stadt sozusagen auszuliefern und sich leiten zu lassen. Dabei nimmt er wahr, was bereits zu verschwinden droht, während seine Wahrnehmung dem unschuldigen, ersten Blick eines Kindes und gleichzeitig dem wehmütig letzten gleicht. In einem Zustand der Selbstvergessenheit, wie im Rausch, lustwandelt er durch die Straßen der Großstadt, nicht nur in den Menschenmassen sondern auch auf Abwegen, in kleinen Gassen und bis in die Vorstädte treibt es ihn. „Als Registrierer des Verschwindens ist der Flaneur Gedächtnis und auch Spiegel der Moderne.“³⁹ Die Konstellation vom Flaneur als Figur der Pariser Moderne hat allen voran Walter Benjamin für immer gefestigt. Goebel merkt jedoch in seiner Studie zur Flanerie und Postkolonialität an, dass die Identifizierung von Paris als universeller Typus der modernen Großstadt zwar nicht völlig misslungen sei, aber nur beschränkt Gültigkeit besitze und er weitet den Diskurs über die Grenzen von Europa hinaus aus.⁴⁰

³⁸ Klaus Hartung: „Corso – Avenue – Boulevard. Die Utopie des Boulevards“, in: ebd. (Hg.): *Boulevards. Die Bühnen der Welt*, Berlin: Siedler 1997, S. 13-56, hier: S. 42.

³⁹ Hohmann: „Der Flaneur“, S. 125.

⁴⁰ Vgl. Goebel: *Benjamin Heute*, S. 16f.

2.2. Funktionen und Eigenschaften des Flaneurs im 19. Jahrhundert

Der Flaneur des 19. Jahrhunderts ist bestimmt durch seinen müßigen, nicht ziel- und zweckgerichteten Gang, der sich zunächst als Verweigerungsstrategie moderner Arbeitsverhältnisse erweist, um gleichzeitig dem Schriftsteller – von Mercier bis Baudelaire – als wichtige Voraussetzung für seine Großstadtliteratur zu dienen. Was den Flaneur dabei stets charakterisiert, ist sein Verhältnis zur Masse, das zwischen Distanz und Nähe jongliert.

2.2.1. Verweigerungsstrategien im Industriezeitalter: Tempo und Zweckfreiheit

Hier tritt der Dandy auf, den man als Vorgänger des Flaneurs bezeichnen kann. Stets elegant gekleidet stellt er seinen Müßiggang zur Schau. Auch wenn Benjamin üblicherweise zwischen Flanerie und Müßiggang unterscheidet, spricht er im Flaneur-Konvolut vom Müßiggang des Flaneurs, der als Demonstration gegen die Arbeitsteilung zu verstehen ist (Vgl. GS, V.1, S. 538). An anderer Stelle schreibt Benjamin: „Müßig geht er als eine Persönlichkeit; so protestiert er gegen die Arbeitsteilung, die die Leute zu Spezialisten macht. Ebenso protestiert er gegen deren Betriebsamkeit“ (GS, I.2, S. 556). Im Gegensatz zu den eilig vorbeiziehenden Passanten, provoziert der Flaneur durch seine Langsamkeit und erklärt als philosophischer Spaziergänger den Weg selbst zum Ziel. „Er ist in jedem Augenblick disponibel und bereit, sich von einer neuen Erscheinung ablenken zu lassen [...]“⁴¹ Das Tempo des Flaneurs und die Ziellosigkeit seines Unternehmens gelten als revolutionäre Verhaltensformen im Zeitalter des Hochkapitalismus. Um ein Gefühl für die Langsamkeit zu bekommen, mit der sich der Flaneur durch die Stadt bewegt, erwähnt Benjamin an mehreren Stellen, dass es um 1849 vorübergehend „zum guten Ton [gehörte], Schildkröten in den Passagen spazieren zu führen. Der Flaneur ließ sich gern sein Tempo von ihnen vorschreiben. Wäre es nach ihm gegangen, so hätte der Fortschritt diesen *pas* lernen müssen.“ (GS, I.2, S. 556f; Hervorhebung vom Vf.) In der Langsamkeit und dem freien Umgang mit der Zeit widersetzt sich der Flaneur dem Pflichtbewusstsein der Industriegesellschaft. Sein Lebensstil schließt sich „dem Kampf der Künstler gegen die Konventionen der bürgerlichen Gesellschaft an.“⁴² Dabei gerät die Schildkröte zum „handfesten wie allegorischen Widerpart einer umfassenden Beschleunigung, welche die Industrialisierung allen Lebensbereichen

⁴¹ Karlheinz Stierle: *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München/Wien: Hanser 1993, S. 214.

⁴² Gomolla: *Distanz und Nähe*, S. 34

aufzwingt.“⁴³ Wie auch immer es sich in Wirklichkeit mit den Schildkröten verhalten hat, so betrieben Dandy, Bohémien und Flaneur in jedem Fall „ein herausforderndes Spiel mit dem Unzeitgemäßen: Als einer, der sich in einer an Zwecken orientierten Gesellschaft bewusst im Schlendrian ergeht, gibt er sich schon in dieser frühen Gestalt betont widerspenstig.“⁴⁴ Dieser Gegensatz zwischen dem Tempo der Großstadt und dem des Flaneurs wird besonders deutlich, wenn man sich zum Beispiel die Bilder aus Charlie Chaplins MODERN TIMES in Erinnerung ruft und dem Tempo der Schildkröte gegenüberstellt. Diese oppositionelle Haltung des Flanierenden ruft naturgemäß aber auch Kritik hervor, die den Müßiggänger als unproduktives Mitglied der Gesellschaft abstempelt. Was in Paris jedoch noch möglich und akzeptiert ist, trifft in Berlin auf breite Ablehnung und Unverständnis. „Hierzulande muß man müssen, sonst darf man nicht. Hier geht man nicht wo, sondern wohin“⁴⁵, schreibt Franz Hessel in *Ein Flaneur in Berlin*. Für den Flaneur steht die Neugier an der Stadt im Unterschied zum Dandy oder dem Bohémien über jedem politischem Statement. In der Form des Schriftstellers jedoch, der die Phänomene der Großstadt zum Inhalt seines Schreibens auserwählt, muss sich der vom Geld abhängige Flaneur dem Markt unterwerfen und seine Ausflüge der Textproduktion unterstellen. In dem Moment als das Flanieren zu einem wichtigen Teil der Arbeit des Literaten wird, steigt seine Bedeutung und sein Wert in der Gesellschaft.

2.2.2. Die Stadt lesen: Großstadterfahrung in „kleiner Form“

„Jener anamnestic 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.“ (GS, V.1, S. 525)

Bohème, Künstler und intellektuelle Avantgarden spielten bei der kulturellen Konstruktion von Paris eine entscheidende Rolle. Dem feudalen Zugriff entronnen, gerieten sie jedoch unter die Fuchtel von Akademie, Juroren oder Ausstellungsorganisatoren, um, davon losgerissen, in die unpersönliche Maschinerie des Marktes zu gelangen.⁴⁶ Auch Walter

⁴³ Walter Fähnders: „Der Flaneur, der Dandy, der Bohémien und die Schildkröte“, in: Dorothee Römhild (Hg.): *Die Zoologie der Träume: Studien zum Tiermotiv in der Literatur der Moderne*, Opladen/Wiesbaden: Westdt. Verlag 1999, S. 134-151, hier: S. 142.

⁴⁴ Hohmann: „Der Flaneur“, S. 130.

⁴⁵ Franz Hessel: *Ein Flaneur in Berlin*, Berlin: Das Arsenal 1984, S.9.

⁴⁶ Vgl. Schüle: *Paris*, S. 81.

Benjamin befand sich in dieser undankbaren Situation und beschäftigte sich mit dem literarischen, an die Dispositionen des Marktes gebundenen, Flaneur. Seit der Spätaufklärung entstand in Paris eine Literaturform, die erstmals die Stadt selbst zur Darstellung brachte und damit Vorreiter für die sich im 19. Jahrhundert entwickelnde europäische Großstadtliteratur war.⁴⁷ Dabei gibt es in Europa keine andere Stadt die in vergleichbarer Dichte Gegenstand literarischer Darstellung wurde.⁴⁸ 1777 entstand die erste französische Tageszeitung *Journal de Paris*. Mit der Entwicklung der Presse und der damit verbundenen Umgestaltung der Verhältnisse von literarischer Produktion, die den Autor den Regeln des Marktes unterwarf, entstand aus der Annäherung von Literatur und Journalismus eine neue Form, von der später unter der Rubrik des Feuilletons die Rede ist: die „kleine Form“⁴⁹. Es ist eine Kunstform in Prosa, die sich besonders für die Darstellung der Erfahrungen in der Großstadt eignete. Der Analyse dieses Typus in der Literatur widmete sich insbesondere Eckhardt Köhn in seinem Buch *Straßenrausch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs bis 1933*. Die ‚kleine Form‘ besteht aus kurzen, thematisch auf die Großstadt konzentrierten Texten, die „aufs engste mit soziologisch zu erklärenden Veränderungen des urbanen Lebens zusammen [hängen], durch die sich die literarische Öffentlichkeit veränderte.“⁵⁰

„Der Schriftsteller, der den Markt einmal betreten hatte, sah sich dort um wie in einem Panorama. Eine eigene Literaturgattung hat seine ersten Orientierungsversuche aufbehalten. Es ist eine panoramatische Literatur.“ (GS, I.2, S. 537) Mit diesen Worten leitet Walter Benjamin sein Flaneur-Kapitel in *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* ein. Das gibt eine Ahnung vom Schwerpunkt, den der Flaneur als Literat auch bei Benjamin einnimmt. Mit der panoramatischen Literatur sind die *Physiologies* gemeint, in denen der Flaneur zum ersten Mal Erwähnung findet. Die Physiologien „gingen Typen nach, wie sie dem, der den Markt in Augenschein nimmt, begegnen“ (GS, I.2, S. 537) und nachdem diese abgehandelt waren, war die Physiologie der Stadt an der Reihe. Dem Bedürfnis nach der Deutung des großstädtischen Lebens ging als erstes Louis-Sébastien Mercier in seinem in zwölf Bänden von 1783-1788 erschienenen *Tableau de Paris* nach. Seine *Tableaux* über das Leben in Paris, die er zuvor in der Zeitschrift *Journal des Drame*s veröffentlichte, faszinierten gleichermaßen durch ihren

⁴⁷ Vgl. Karlheinz Stierle: „Die Entdeckung der Stadt. Paris und sein Diskurs“, in: Friedrich Knilli/Michael Nerlich (Hg.): *Medium Metropole: Berlin, Paris, New York*, Heidelberg: Carl Winter 1986, S. 81-93, hier S. 81.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 83.

⁴⁹ Vgl. Köhn: *Straßenrausch*, S. 9.

⁵⁰ Ebd., S. 8.

Gegenstand wie durch ihre Präsentation.⁵¹ „Die knappen, zumeist nur fragmentarisch skizzierten Kapitel seines Werks folgen keinem vorbedachten Plan, sondern der Spontaneität der Beobachtung eines unermüdlich die Stadt durchstreifenden Flaneurs.“⁵²

„Mercier hat im Vorwort des ersten Bandes der *tableaux* den Erfahrungsverlust der Großstadtbewohner gegenüber ihrer Lebenswelt als gesellschaftliche Voraussetzung seines literarischen Unternehmens bestimmt und damit zugleich die soziologische Perspektive angedeutet, innerhalb derer der Markterfolg seiner Texte sich erklärt: ‚Nicht wenige Bewohner von Paris sind Fremde in ihrer eigenen Stadt: vielleicht wird ihnen dieses Buch etwas zu bieten haben oder ihnen wenigstens das Leben und Treiben um sie herum, das sie aus lauter Gewohnheit schon kaum mehr wahrnehmen, in einem neuen, schärferen Lichte vor Augen führen.‘“⁵³

Diesem Erfahrungsverlust soll vor allem eine Figur entgegenwirken, die sich durch eine spezifische Fähigkeit der Wahrnehmung von Großstadterfahrung auszeichnet und die Massen wachrütteln will: der Flaneur. Dies ist auch der Ansatz Walter Benjamins doch die Physiologien von denen er schreibt, befanden sich noch in einem harmlosen Stadium in dem sie nirgends auch nur den beschränktesten Horizont durchbrechen (Vgl. GS, I.2, S. 537) und in dem, dank der verschärften Zensurmaßnahmen von 1836, keine politische Energie (Vgl. GS, I.2, S. 538) steckt. „Die Gemächlichkeit dieser Schildereien paßt zum Habitus des Flaneurs, der auf dem Asphalt botanisieren geht.“ (GS, I.2, S. 538) Ziel dieser Physiologien war es, „den Leuten voneinander ein freundliches Bild zu geben. Damit webten die Physiologien auf ihre Art an der Phantasmagorie des Pariser Lebens.“ (GS, I.2, S. 541) Anschauung und Beobachtung treten an die Stelle einer bloßen Buchgelehrsamkeit. Wie es auch Walter Benjamin im Sinn hatte, bildet sich in ihnen das aus Erfahrung stammende Wissen zum Fundament jeder Erkenntnis. Anhand der Gegenstände seiner Wahrnehmung zeigt der Flaneur auf, „welche sozialen und geschichtlichen Ursachen sich ihrer Physiognomie eingeschrieben haben.“⁵⁴ Der philosophische Spaziergänger erklärt den Weg zum Ziel. Er ist „das Auge der Stadt. Seine Passion ist das Sehen, die banale oder denkwürdige Erscheinung des Augenblicks, die sich sogleich hinter einer neuen Erscheinung entzieht.“⁵⁵ Merciers *Tableau de Paris* erschienen am Vorabend der französischen Revolution. „Es ist die Perspektive des marginalen Intellektuellen, in der zuerst die Stadt in ihrer komplexen Wirklichkeit erscheint.“⁵⁶ Hier findet sich bereits eine wichtige Eigenschaft

⁵¹ Köhn: *Straßenrausch*, S. 17f.

⁵² Stierle: „Die Entdeckung der Stadt“, S. 82.

⁵³ Köhn: *Straßenrausch*, S. 18; Zitat: Louis-Sébastien Mercier: *Mein Bild von Paris*, S. 7; Hervorhebung im Original.

⁵⁴ Vgl. Köhn: *Straßenrausch*, S. 22.

⁵⁵ Stierle: „Die Entdeckung der Stadt“, S. 214.

⁵⁶ Stierle: *Der Mythos von Paris*, S. 107.

des Flaneurs, die auch Walter Benjamin nicht nur für seine Ur-Geschichte der Moderne aufgreift, sondern sich auch selbst zu eigen macht: Der Blick darauf, was jenseits der Aufmerksamkeitsschwelle liegt. Mercier „sucht gerade das, was sonst am wenigsten als literarisch darstellungswürdig galt; den flüchtigen Augenblick geschichtlicher Gegenwart und ihre Manifestationen im Bilderkaleidoskop der Stadt“⁵⁷, dabei „dringt [er] ein in das Verdeckte und Verdrängte, aber er macht auch das Evidente und sich eben deshalb dem Blick Entziehende bewußt.“⁵⁸ Durch die Weiterentwicklung des Pressewesens verlieren die Physiologien an Bedeutung. Die Subjektivität und das Wissen des Flaneurs um die städtischen Verhältnisse weichen dem Interesse für überregionale und nationale Nachrichten und fesseln den Journalisten an seinen Bürosessel.⁵⁹ Der Wechsel, der sich vom Panoramablick zur subjektiven Perspektive des Spaziergängers vollzog, um von dort wieder dem Überblick zu weichen, gilt jedoch nicht für den Philosophen, dessen soziologischen Ausflüge in die Großstadt nach wie vor zum Alltag gehören.

„In den Schaufenstern der Luxusläden präsentierten sich dem Blick des Spaziergängers die Neuheiten der Warenwelt, in der Menge auf den Boulevards die sozialen Typen des Pariser Lebens; in den Cafés wurde die Indiskretionen aus den höheren Gesellschaftskreisen gehandelt. Angesichts der guten Honorierung der Beiträge, die über solche Sujets berichteten, lag es für die Autoren, die nicht vom Verkauf ihrer Bücher zu leben vermochten (und das waren nahezu alle), schon deshalb nahe, das Flanieren zum Bestandteil ihres Lebenszusammenhangs und das Schreiben über die dabei gewonnenen Eindrücke zum zentralen Element ihrer literarischen Arbeit zu machen.“⁶⁰

2.2.3. Nähe und Distanz: Der Flaneur und die großstädtische Masse

Das Verhältnis vom Flaneur zur Masse hat als erster Charles Baudelaire charakterisiert. Ab den 1840er Jahren in Paris als freier Autor lebend, gilt er als einer der wichtigsten Wegbereiter der literarischen Moderne. Er begann mit den Übersetzungen von Edgar Allen Poe und veröffentlichte 1857 erstmals seine Gedichtsammlung *Les Fleurs du Mal*, die zum Teil bereits einzeln gedruckt erschienen. Ein Themenfeld darin sind die „Tableaux Parisiens“, die erstmals die Welt der Großstadt in die Lyrik und das Medium der Literatur einführten, um darin das Flüchtige der Moderne zu bannen: Szenen des Straßenlebens und der sich verändernden Großstadt. Seine Gedichte brachten erstmals die Subjektivität des Flaneurs zum

⁵⁷ Stierle: „Die Entdeckung der Stadt“, S. 82

⁵⁸ Ebd., S. 107.

⁵⁹ Vgl. Neumeyer: *Der Flaneur*, S. 90; Vgl. Köhn: *Straßenrausch*, S. 53.

⁶⁰ Köhn: *Straßenrausch*, S. 31f.

Ausdruck und seine Erfahrungen in der Großstadt.⁶¹ Ab 1855 verfasste Baudelaire auch lyrische Prosatexte, die posthum gesammelt in *Le Spleen de Paris* erschienen und ebenfalls das Großstadtleben zum Thema hatten. Sie bildeten eine neue literarische Gattung, die *poèmes en prose*. Um die Gegenstandswelt seines Interesses zu erkunden, unternahm er, wie er selbst überlieferte, lange Flanerien durch die Stadt, wobei er die Flanerie selbst als wesentlichen inneren Vorgang interpretierte, dem eine besondere Erlebniswelt zu Grunde liegt.⁶² In Abgrenzung zu den Physiologien verließ der Flaneur bei Baudelaire die ihm gewohnte Umgebung und begab sich auf unbekannteres Terrain: „Hier präsentiert sich dem Flaneur eine gesellschaftlich verdrängte Sphäre der urbanen Realität, Bettler, Prostituierte, exzentrische Außenseiter, eine Welt der Armut und Hässlichkeit.“⁶³ Anfänglich noch durch das Erbe seines Vaters von der Abhängigkeit vom literarischen Markt geschützt, entstand bis 1848 nur ein schmales Werk. Trotzdem plädierte er dafür, trotz der Vereinnahmung durch den Markt, nicht auf den Kunstcharakter seines Schreibens zu verzichten und dass begabte Autoren sich das ihnen aufgedrückte Medium zunutze machen könnten, um Bekanntheit zu erlangen. Bis 1848 vor allem auch politisch engagiert, verwundert es nicht, ihn bei der Februarrevolution, die zur Ausrufung des Second Empire führte, in der Gruppe derer zu finden, die „als Flaneurs deren Fortgang und Erfolg auf der Straße zu sichern versuchten.“⁶⁴ Das Gefühl der physischen Entpolitisierung und die zu Beginn der fünfziger Jahre einsetzende Umstrukturierung und Zerstörung der Stadtlandschaft, deren Beschaffenheit den politischen Fortschritt begünstigte, bewirkte bei Baudelaire jedoch einen Rückzug aus diesem Feld.⁶⁵ Während die engen Straßen, die den Stadtkern bestimmten, und die Cafés der Passagen den großen Boulevards und Warenhäusern weichen mussten, vollzog sich in der Literatur mit Baudelaire ein weiterer wesentlicher Umbruch in der Form der Stadtbeschreibungen. Betrachtet man die Entwicklung der literarischen Paris-Bilder seit Mercier, so „tritt die Linie vom enzyklopädisch-totalen Beschreibungsanspruch zur zeichenhaften, allegorischen Darstellung deutlich hervor.“⁶⁶ Wie bereits in der Tradition der Physiologien wird der Flaneur als Künstler eingesetzt, der sich bei Baudelaire zum Genie auswächst und dessen subjektive Sichtweise in den Vordergrund gerückt wird. „In der egalitär sich präsentierenden Bürgergesellschaft demonstrativ auf dem Platz des Individuums

⁶¹ Vgl. Köhn: *Straßenrausch*, S. 62.

⁶² Vgl. ebd., S. 55.

⁶³ Ebd., S. 67.

⁶⁴ Ebd., S. 56.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 56.

⁶⁶ Schüle: *Paris*, S. 152.

beharren – nichts anderes beabsichtigte auch Baudelaire mit seiner Vision vom Künstler-Flaneur.⁶⁷

„Was sich dem Flaneur auf dem Boulevard aufschließt, das ist die Produktionsstätte der modernen Kunst. Sie entsteht aus der schöpferischen Regression in der städtischen Zivilisation – nicht gegen sie.“⁶⁸ In „Der Maler des modernen Lebens“ entwickelt und verdichtet Baudelaire seine Theorie über das Flanieren anhand eines „große[n] Freund der Menge und des Inkognitos“: dem Maler Constantin Guy.⁶⁹

„Die Menge ist seine Domäne, wie die Luft des Vogels, wie das Wasser des Fisches Domäne ist. Seine Leidenschaft und sein Beruf ist, sich *der Menge zu vermählen*. Für den vollkommenen Flaneur, den passionierten Beobachter ist es ein ungeheurer Genuß, in der Masse zu hausen, im Wogenden, in der Bewegung, im Flüchtigen und Unendlichen. Außerhalb seines Heims zu sein, und doch sich überall bei sich daheim zu fühlen; die Welt zu sehen, im Mittelpunkt der Welt zu sein, und der Welt verborgen zu bleiben: das sind ein paar der geringsten Genüsse dieser unabhängigen, leidenschaftserfüllten, unvoreingenommenen Geister, die die Sprache nur ungeschickt zu definieren vermag.“⁷⁰

Die Ziele des Flaneurs sind dabei höhere als die des reinen Müßiggangs. „Er sucht jenes etwas das ich mit Verlaub als die *Modernität* bezeichnen will [...]. Die Modernität ist das Vorübergehende, das Entschwindende, das Zufällige, ist die Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und Unabänderliche ist.“⁷¹ Zu solchen Bildern der Moderne gelangt er dabei durch den *Choc* der unvermittelten Erscheinungen beschleunigter Lebenserfahrung. „Die Fülle visueller, akustischer und olfaktorischer Eindrücke, mit denen sich das Individuum im großstädtischen Umfeld konfrontiert sieht, stellt dessen Sinnestätigkeit vor völlig neue Herausforderungen.“⁷² Der Begriff des *Choc* wurde auch von Walter Benjamin in seinen Untersuchungen zur Moderne und zum Werk Charles Baudelaires übernommen. Die Großstadterfahrungen, die Baudelaire in seiner Literatur und seinen Theorien vermittelt, sind davon geprägt. Die Flüchtigkeit und der transitorische Charakter der modernen Stadt sind für den Künstler nur zu fassen, indem er sich der Dialektik zwischen Distanz und Nähe zu den Phänomenen bedient. Dabei fungiert „[d]ie Menge [als] der Schleier, durch den hindurch dem Flaneur die gewohnte Stadt als Phantasmagorie winkt“ (GS, V.1, S. 52) und durch den er vor

⁶⁷ Hohmann: „Der Flaneur“, S. 132.

⁶⁸ Hartung: „Corso – Avenue – Boulevard“, S. 43.

⁶⁹ Charles Baudelaire: „Der Maler des modernen Lebens“, in: ebd.: *Der Künstler und das moderne Leben. Essays, „Salons“, intime Tagebücher*, Leipzig: Reclam 1990, S. 290-320, hier: S. 293.

⁷⁰ Ebd., S. 297f.; Hervorhebung im Original.

⁷¹ Ebd., S. 300f.; Hervorhebung im Original.

⁷² Gomolla: *Distanz und Nähe*, S. 21.

der Moderne ins Staunen gerät. „Sie [die Menge] macht, daß das Grauenhafte auf ihn bezaubernd wirkt.“ (GS, I.2, S. 562) Dass die Vielzahl der Eindrücke, mit denen das Subjekt in der Großstadt konfrontiert wird, zu einer veränderten Geisteshaltung führt, hat auch Georg Simmel in *Die Großstädte und das Geistesleben* bemerkt.⁷³ „Dem Soziologen zufolge geht der moderne Städter emotional auf Distanz, um die erzwungene übergroße physische Nähe in der Stadt auszugleichen und die verwirrende Fülle flüchtiger Eindrücke zu kanalisieren.“⁷⁴

⁷³ Georg Simmel: *Die Großstädte und das Geistesleben*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006.

⁷⁴ Gomolla: *Distanz und Nähe*, S. 28.

3. DIE FIGUR DES FLANEURS BEI WALTER BENJAMIN

3.1. Walter Benjamin: Leben und (Passagen-) Werk

Kein anderer hat die Auseinandersetzung mit der Figur des Flaneurs so sehr geprägt wie Walter Benjamin. Da seine Biographie dabei keinen unwesentlichen Einfluss auf seine Werke und seine Konzeption des Flaneurs ausübte, möchte ich mit einem kurzen biographischen Abriss über den Autor und Schriftsteller beginnen, zu dessen Erstellung ich das *Benjamin-Handbuch* von Burkhardt Lindner herangezogen habe. In der Vorbemerkung vom Herausgeber heißt es darin:

„Von allen deutschen Intellektuellen der Weimarer Republik und ihres vom Hitlerreich aufgezwungenen Exils hat sich Walter Benjamin, so darf man ohne Übertreibung sagen, als der philosophisch Gewichtigste und der wirkungsgeschichtlich Lebendigste erwiesen. Die Vielfältigkeit seiner Impulse, das kontroverser Potential seiner Texte und die Radikalität seines Denkens wirken weiter fort. Davon zeugt eine breite internationale Diskussion.“⁷⁵

Walter Benjamin wird 1892 in Berlin geboren und stammt aus einer wohlhabenden jüdischen Familie. Dem akademischen Lehrbetrieb distanziert gegenüberstehend, beginnt er 1912 sein Studium der Philosophie und Philologie in Freiburg. Es folgen Studienaufenthalte in Berlin, München und Bern. Auch viele Reisen ins Ausland fallen bereits in seine Studienzeit. Er hört unter anderem Georg Simmel und schreibt schon bald an der Übersetzung von Charles Baudelaire. Er lernt Gershom Scholem kennen, zudem sich eine intensive und lebenslange Freundschaft entwickelt. Nach seiner Promotion 1919 und gegen den Willen seines Vaters, einer bezahlten Arbeit nachzugehen, plant Benjamin seine Habilitation, die 1925 in Frankfurt abgelehnt wird. Im selben Jahr beginnt er zusammen mit Franz Hessel Proust zu übersetzen. Zuvor schließt er Bekanntschaft mit Theodor W. Adorno und Siegfried Kracauer und schmiedet erste Auswanderungspläne. Losgelöst vom akademischen Kontext – aufgrund der gescheiterten Habilitation und der Inflation, die das väterliche Vermögen und folglich sein Erbe ruinierte – arbeitet Benjamin bis 1933 in der Weimarer Republik als freier Publizist und Autor, vom literarischen Markt dazu genötigt, regelmäßig und rasch zu produzieren. „Umso erstaunlicher ist es, daß noch die kleinste Rezension und der entlegenste Buchhinweis die unverwechselbare geistige Handschrift Benjamins aufweisen und im Gradnetz seines Denkens ihren Ort finden.“⁷⁶ 1926 erfolgt sein erster längerer Aufenthalt in Paris. Danach

⁷⁵ Burkhardt Lindner: „Vorbemerkung“, in: ebd. (Hg.): *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2006, S. VIII.

⁷⁶ Nadine Werner: „Zeit und Person“, in: Lindner (Hg.): *Benjamin-Handbuch*, S. 3-8, hier: S. 5.

fängt Benjamin mit der Arbeit an seinem groß angelegten Projekt über die Pariser Passagen an und beschäftigt sich eingehend mit der *Berliner Kindheit*. 1928 präsentiert er die ersten Pläne zur Passagenarbeit mit dem Titel: „Pariser Passagen. Eine dialektische Feerie“. 1933 verlässt Benjamin Deutschland, welches er danach nie mehr betritt. Im September 1940 nimmt er sich in Port Bou das Leben. Die Umstände um die letzten Tage seines Lebens, die mitgeführte Aktentasche sowie den Tod Walter Benjamins sind nicht unumstritten. Zu den im Exil entstandenen Arbeiten gehören der Kunstverkaufsatz und die Thesen *Über den Begriff der Geschichte*. Die Passagenarbeit wurde in Frankreich zu einem Forschungsprojekt des Instituts für Sozialforschung, das seine einzige finanzielle Absicherung darstellte. Vergeblich um Anschluss an französische Intellektuellenkreise bemüht, bewegte er sich im Pariser Exil stets am Rande des finanziellen Existenzminimums.⁷⁷

Maßgeblich für die posthume Verbreitung der Schriften Benjamins verantwortlich waren die Bemühungen Theodor W. Adornos als Herausgeber und Interpret seiner Werke. Mitte der sechziger Jahre erfolgte im Umfeld der Studentenbewegung ein Umschwung in der Benjamin-Rezeption. Sie stellte Adornos Deutungs- und Editionsprinzipien in Frage und nahm Benjamin für ihre eigene Praxis in Anspruch. Daraus resultierend und begleitet von einer intensiven und umfangreichen Auseinandersetzung und breiten Aufarbeitung seiner Texte, die bis heute anhält, erschienen von 1972 bis 1989 die sieben Bände der *Gesammelten Schriften*.⁷⁸ Den fünften Band darin bildet das *Passagen-Werk*. Die Passagenarbeit ist das von Benjamin selbst so genannte und geplante Projekt zur Ur-Geschichte der Moderne in Frankreich; als *Passagen-Werk* wurden die gesammelten, überlieferten Materialien rund um die Arbeit bezeichnet. Es beinhaltet die beiden Exposés *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts* von 1935 und die modifizierte, französische Version von 1939. Die in Konvolute gegliederten „Aufzeichnungen und Materialien“, die Benjamin von 1927 bis 1940 für seine Passagenarbeit sammelte, sind nach Adorno kaum rekonstruierbar und nicht nur wegen widriger äußerer Umstände fragmentarisch geblieben, da Benjamins Verfahren die Montage und nicht Konstruktion war.⁷⁹ Konvolut M widmet sich dem Flaneur. Hinzu gesellen sich noch Notizen und frühe Entwürfe, sowie Zeugnisse zur Entstehungsgeschichte. Thematisch erweitert wird dieser Textkorpus über die Moderne durch die Arbeiten über Baudelaire, die in *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*

⁷⁷ Vgl. Werner: „Zeit und Person“, S. 3ff.

⁷⁸ Vgl. Thomas Küpper/Timo Skrandies: „Rezeptionsgeschichte“, in: Lindner (Hg.): *Benjamin-Handbuch*, S. 17-56, hier: S. 22.

⁷⁹ Vgl. Heiner Weidmann: *Flanerie, Sammlung, Spiel. Die Erinnerung des 19. Jahrhunderts bei Walter Benjamin*, München: Fink 1992, S. 9f.

zusammengefasst sind. Hierzu zählen die beiden Exposés *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, das vom Institut für Sozialforschung abgelehnt wurde, das daraufhin überarbeitete *Über einige Motive bei Baudelaire*, das in New York – wohin das Institut übersiedelt war – großen Anklang fand⁸⁰, und die Fragmente zum *Zentralpark*. Das erste Exposé gliedert sich in drei Kapitel: die Bohème, der Flaneur und die Moderne. Im Zweiten greift er Begriffe aus den, um den Erfahrungswandel kreisenden, Arbeiten *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), *Erfahrung der Armut* (1933) und *Der Erzähler* (1936) auf und verbindet sie mit Untersuchungen von Henri Bergson, Sigmund Freud und Marcel Proust.⁸¹ Benjamin bezeichnete die Baudelaire-Texte in einem Brief an Horkheimer selbst als „Miniaturmodell“ (GS, I.3, S. 1073) des Passagen-Projekts, dessen Entwürfe, Aufzeichnungen und Zitatsammlung im umfangreichsten Konvolut J zu finden sind. Im Bezug auf die Figur des Flaneurs ist außerdem die Rezension *Die Wiederkehr des Flaneurs* (1929) von Franz Hessels *Spazieren in Berlin* zu beachten, die ihm Anlass bot seine Theorie über den Flaneur auszubauen.

3.1.1. Philosoph, Schriftsteller und Lumpensammler: zur Methodik Walter Benjamins

„Life can only be understood backwards; but it must be lived forwards”
S. Kierkegaard (1813-1855)

Vor allem im Hinblick auf das oben genannte, Fragment gebliebene, *Passagen-Werk*, ist Benjamins Methode der historische Materialismus: „Es kann als eines der methodischen Objekte dieser Arbeit angesehen werden, einen historischen Materialismus zu demonstrieren, der die Idee des Fortschritts in sich annihiliert hat.“ (GS, V.1, S. 573) Dabei bedient er sich der literarischen Montage: „Ich habe nicht zu sagen. Nur zu zeigen. Ich werde nichts Wertvolles entwenden und mir keine geistvollen Formulierungen aneignen. Aber die Lumpen, den Abfall: die will ich nicht inventarisieren sondern sie auf die einzig mögliche Weise zu ihrem Rechte kommen lassen: sie verwenden.“ (GS, V.1, S. 574) „Sprosse für Sprosse“ (GS, V.1, S. 575) arbeitete Benjamin an seinem Werk mit dem Ziel, „den

⁸⁰ Vgl. Christine Schmider/Michael Werner: „Das Baudelaire-Buch“, in: Lindner (Hg.): *Benjamin-Handbuch*, S. 567-584, hier: S. 567ff.

⁸¹ Vgl. ebd., S. 574.

Materialismus so ernst zu nehmen, daß die historischen Phänomene selbst zum Sprechen gebracht würden.“⁸²

„Die Metapher des Lumpensammlers wirft ein bestimmtes Licht auf die Schriften Benjamins. Sie erhellt deren innere Ordnung, den Anschein des ‚Zusammengewürfelten‘ und die Methode. Als Figur des äußersten städtischen Elends im neunzehnten Jahrhundert – wo er in der Literatur und in der Geschichte auftaucht – geht er, so erinnert Benjamin, in Lumpen und treibt zugleich Handel mit ihnen. In der konkreten Anschaulichkeit seiner Armut ist er der Mann des Zusammentragens und Wiederverwertens. Indem er weggeworfene Fetzen aufliest, akkumuliert er die Überreste einer Epoche und damit geschichtliche Objekte.“⁸³

Bernd Kiefer hat erkannt, dass sich Benjamins Montage-Technik wesentlich dem Film und der Psychoanalyse verdankt⁸⁴: „Sie hat Dinge isoliert und zugleich analysierbar gemacht, die vordem unbemerkt im breiten Strom des Wahrgenommenen mitschwammen. Der Film hat in der ganzen Breite der optischen Merkwelt [...] eine ähnliche Vertiefung der Apperzeption zur Folge gehabt.“ (GS, I.2, S. 498) Dabei ging es ihm aber keineswegs um „eine nostalgische Hinwendung zur Vergangenheit, sondern um kritische Erkenntnis, die notwendig ist für einen revolutionären Bruch mit der Vergangenheit, das heißt mit ihrer zeitgemäßen Konfiguration.“⁸⁵ Durch die Montage dialektischer Bilder soll ein Zustand des Erwachens aus dem kollektiven Traum der Moderne herbeigeführt werden. „Das kommende Erwachen steht [dabei] wie das Holzpferd der Griechen im Troja des Traumes.“ (GS, V.1, S. 495)

Den Ansatz Benjamins der vor allem in seinen Spätwerken zu beobachten ist, „den Sinn der Geschichte aus ihren geringfügigsten Hervorbringungen zu verstehen, selbst aus ihren Trümmern, ihren letzten Überbleibseln und unleserlich gewordenen Spuren“ haben alle Benjaministen hervorgehoben.⁸⁶ Llovet beschreibt dazu in ein paar Anekdoten die Faszination Benjamins für zwei Weizenkörnern im Musée Cluny in Paris, in die jemand das gesamte Versgebet ‚Shma Israel‘ eingeritzt hat, den Spleen seiner immer kleiner werdenden Handschrift um möglichst viel auf einer Seite unterzubringen oder die Bewunderung für die

⁸² Susan Buck-Morss: *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk*, übers. von Joachim Schulte, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000; (Orig. *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge: MIT 1989), S. 15.

⁸³ Palmier: *Walter Benjamin*, S. 44.

⁸⁴ Kiefer: *Rettende Kritik der Moderne*, S. 254.

⁸⁵ Susan Buck-Morss: „Der Flâneur, der Sandwichman und die Hure. Dialektische Bilder und die Politik des Müßiggangs“, in: Norbert Bolz/Bernd Witte (Hg.): *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*, München: Fink 1984, S. 96-113, hier: S. 97.

⁸⁶ Jordi Llovet: „Benjamin Flâneur: Das Passagenwerk“, in: Ingrid/Konrad Scheurmann (Hg.): *Für Walter Benjamin: Dokumente, Essays und ein Entwurf*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1992, S. 210-225, hier: S. 210.

fortschreitende Verkleinerung des Identischen im Ineinander der russischen Puppen.⁸⁷ „Es sieht nicht so aus, als sei Benjamin mit dem Vorsatz durch Paris spaziert, eine fundierte Philosophie des Großstadtlebens zu formulieren; eher scheint er die Absicht gehabt zu haben [...] die neue historische Wirklichkeit der Metropole aus all ihren Zeichen und Reizen zu begreifen.“⁸⁸ Mit dieser Leidenschaft für das Detail, die Überreste, das Fragment nimmt Benjamin die Haltung des Flaneurs ein. „In seiner sozialhistorischen Erscheinung als marktabhängiger Literat und in den Metaphorisierungen als Leser bzw. Sich-Erinnernder [macht Benjamin den Flaneur damit im weitesten Sinne] zur Spiegelfigur der eigenen Position wie Methode.“⁸⁹ In *Über den Begriff der Geschichte* schreibt er:

„Das wahre Bild der Vergangenheit *huscht* vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten. [...] Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte.“ (GS, I.2, S. 695; Hervorhebung im Original)

„Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen ‚wie es denn eigentlich gewesen ist‘. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt. Dem historischen Materialismus geht es darum, ein Bild der Vergangenheit festzuhalten, wie es sich im Augenblick der Gefahr dem historischen Subjekt unversehens einstellt.“ (GS, I.2, S. 695)

3.1.1. Französische Einflüsse und Deutsche Wegbegleiter: Aragon, Hessel und Co

Ein wichtiger Aspekt, der die Arbeit Benjamins zur Flanerie besonders hervorstechen lässt, ist die Vermischung deutscher und französischer Einflüsse und Herangehensweisen. Während er von den Franzosen, hier vor allem durch Charles Baudelaire und den Surrealist Louis Aragon, die Wesentlich für die Konzeption des Flaneurs waren, den künstlerischen Zugang übernommen hat, haben ihn auch seine deutschen Bekannten und eigenen Wurzeln stark beeinflusst. Die „Funktionalisierung des Flaneurs im Rahmen eines ästhetischen Konzepts“⁹⁰ ist eine typische Arbeitsweise der Franzosen die zur Gleichsetzung von Flaneur und Künstler beziehungsweise Flaneur und Revolutionär führt. In Deutschland hingegen dient der Flaneur der Analyse und Kritik herrschender Strukturen, beziehungsweise dient die Flanerie sogar zur Aufrechterhaltung derselben. So geschehen bei Hessel, bei dem das Flanieren unter anderem zur Freizeitbeschäftigung avanciert, die wieder fit für den Arbeitsalltag machen und einen

⁸⁷ Vgl. Llovet: „Benjamin Flâneur: Das Passagenwerk“, S. 210f.

⁸⁸ Ebd., S. 214.

⁸⁹ Neumeyer: *Der Flaneur*, S. 389.

⁹⁰ Ebd., S. 327.

Ausgleich zur Betriebsamkeit herstellen soll.⁹¹ „Das ist weit entfernt vom anarchischen Flaneur Aragons [...].“⁹²

Gemeinsam mit Hessel, dem flanierenden Feuilletonist, hat Benjamin lange Spaziergänge durch Paris unternommen. Dabei erwies sich Hessel als Mentor, der, mit der Metropole weit besser vertraut, ihn in die Geheimnisse der Stadt einweihte.⁹³ Gemeinsam arbeiteten sie an dem Text „Passagen“, der eine erste Studie zur Passagenarbeit darstellt.⁹⁴ Hessel entwickelte daraus jedoch eine eigene Auffassung von Flanerie, die er unter anderem in dem Werk *Spazieren in Berlin* (1929) niederschrieb. Dieses Buch wiederum rezensierte Walter Benjamin unter dem Titel *Die Wiederkehr des Flaneurs*. Darin zitiert und kommentiert Benjamin: „Nur was uns anschaut sehen wir. Wir können nur -, wofür wir nichts können.’ Man hat die Philosophie des Flaneurs niemals tiefer erfaßt als es Hessel mit diesen Worten getan hat.“ (GS, III, S. 198) „Die Stadt neu anzuschauen und sie in absichtsloser Betrachtung dabei zu überraschen, wie sie zurückblickt, ist ein von Franz Hessel schon in den zwanziger Jahren postuliertes Gebot der Stunde.“⁹⁵ „Von der schwierigen Kunst spazieren zu gehen“ erzählt Hessel, während er zugleich die Berlinerinnen zur Nachahmung dieser Methode des Spazierens auffordert: „Bitte flanier. Das ist ein Fremdwort und wird ein fremder Begriff bleiben, bis du dich so bewegst, daß ein neues Wort von deinem schönen Gang redet. Lustwandeln ist zu langsam und kleinstädtisch. Berlinerin, schaff’ ein neues Wort.“⁹⁶ Wiesner bezeichnet ihn „noch heute [...] als Lehrmeister urbaner Anschauung.“⁹⁷ „Wenn du unterwegs etwas näher ansehen willst“, schreibt Hessel in dem oben genannten Text, „geh nicht zu gierig darauf los. Sonst entzieht es sich dir. Laß ihm Zeit, auch dich anzusehen. Es gibt ein Aug in Auge auch mit den sogenannten Dingen.“⁹⁸ Er nimmt seine Leser regelrecht an der Hand und gibt ihnen eine Anleitung zum richtigen Flanieren und zum Lesen seiner Stadt:

„Der richtige Spaziergänger ist wie ein Leser, der ein Buchwirklich nur zu seinem Zeitvertreib und Vergnügen liest – auch das ist ein selten werdender Menschenschlag heutzutage, da die meisten Leser in falschem Ehrgeiz wie auch die Theaterbesucher

⁹¹ vgl. Neumeyer: *Der Flaneur*, S. 326.

⁹² Ebd., S. 326.

⁹³ Vgl. Köhn: *Straßenrausch*, S. 196.

⁹⁴ Vgl. Geist: *Passagen*, S. 36.

⁹⁵ Ernest Wichner/Herbert Wiesner (Hg.): *Franz Hessel: nur was uns anschaut, sehen wir*, Ausstellungsbuch, Berlin: Literaturhaus 1998, S. 7.

⁹⁶ Franz Hessel: „An die Berlinerin“, in: *die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik*, 45/4, 2000, S. 13-14, hier: S. 13.

⁹⁷ Wichner/Wiesner (Hg.): *Franz Hessel*, S. 7.

⁹⁸ Franz Hessel: „Von der schwierigen Kunst spazieren zu gehen“, in: *die horen*, S. 46-49, hier: S. 49.

sich für verpflichtet halten, ihr Urteil abzugeben [...] Ist also die Straße eine Art Lektüre, so lies sie, aber kritisiere sie nicht zu viel. Finde nicht zu schnell schön und häßlich. Das sind ja so unzuverlässige Begriffe. Laß dich auch ein wenig täuschen und verführen von Beleuchtung, Tageszeit und dem Rhythmus deiner Schritte.“⁹⁹

„Es ist mehr als jedes andere Gehen zugleich ein Sichgehenlassen. Man fällt dabei von einem Fuß auf den andern und balanciert diesen angenehmen Vorgang. Kindertaumel ist in unserm Gehen und das selige Schweben, das wir Gleichgewicht nennen.“¹⁰⁰ Der Flanierende bedient sich dabei auch des ‚Ersten Blickes‘, jenes „unverfälschte[n]-unmittelbare[n] Sehen[s], der Blickweise des Kindes verwandt, bei dem auch die scheinbar unwichtigsten Randerscheinungen des Straßenlebens auf quasi-magische Weise in einer neuen, ungewohnten Bedeutung erhellt werden.“¹⁰¹ Im Gegensatz zu Baudelaires Künstler-Flaneur, dem flanierenden Literaten oder dem bourgeoisen Spaziergänger sieht Hessel die Flanerie jedoch als einen „Schatz der Armen“¹⁰², „als Ersatzbefriedigung für all diejenigen [...], die aufgrund ihrer sozialökonomischen Situation wenig Anlaß zum Genießen haben.“¹⁰³ Weiter noch erkennt Neumeyer: „Was Adel und Bürgertum im Paris des 19. Jahrhunderts als Antwort auf ihre politische Entmachtung betrieben, praktizieren nun Arbeiter und Angestellte als Reaktion auf ihre Ausgrenzung aus dem wirtschaftlichen Produktionsprozeß: Sie flanieren.“¹⁰⁴ Damit meint er die Masse der Arbeitslosen, die sich kaum etwas leisten kann und denen die Flanerie oder auch der Kinobesuch dazu dient, ihre Not zumindest kurzfristig zu vergessen.¹⁰⁵

Auch Siegfried Kracauer, mit dem Benjamin in regem Austausch über ihre Arbeiten stand, beschäftigte sich mit der Flanerie und erkannte ihren rauschhaften Charakter. In „Erinnerung an eine Pariser Straße“ aus *Straßen in Berlin und anderswo* schreibt er:

„Fast drei Jahre ist es her, daß ich in jene Straße im Quartier Grenelle verschlagen wurde. Der Zufall führte mich dorthin; das heißt, nicht eigentlich der Zufall, sondern der Rausch. Der Straßenrausch, der mich in Paris immer ergreift. Damals, als ich der Straße begegnete, verbrachte ich vier Wochen ganz allein in Paris und lief jeden Tag mehrere Stunden durch die Quartiere. Es war eine Besessenheit, der ich nicht zu widerstehen vermochte.“¹⁰⁶

⁹⁹ Hessel: „Von der schwierigen Kunst spazieren zu gehen“, S. 48.

¹⁰⁰ Ebd., S. 46.

¹⁰¹ Goebel: *Benjamin Heute*, S. 13.

¹⁰² Hessel: „Von der schwierigen Kunst spazieren zu gehen“, S. 46.

¹⁰³ Neumeyer: *Der Flaneur*, S. 327.

¹⁰⁴ Ebd., S. 339.

¹⁰⁵ Vgl. ebd.

¹⁰⁶ Siegfried Kracauer: *Straßen in Berlin und anderswo*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2009, S. 9.

Dabei, und hier bildet sich eine weitere Parallele zu Benjamin, hatte er stets das Gefühl, dass er sich „nicht nur im Raum bewegte, sondern oft genug seine Grenzen überschritt und in die Zeit eindrang. Ein geheimer Schmugglerpfad führte ins Gebiet der Stunden und Jahrzehnte, dessen Straßensystem ebenso labyrinthisch angelegt war wie das der Stadt selber.“¹⁰⁷ Da Kracauer in seinen Werken den Fokus eher auf den Untergang der kleinbürgerlichen Klasse legte, während sich Benjamin auf die Darstellung der ganzen bürgerlichen Klasse und ihres Zeitalters berief,¹⁰⁸ zog es ihn dabei auch hier unwillkürlich in die ärmeren Stadtteile.¹⁰⁹ Anders als bei Hessels verschönigendem „Ersten Blick“ betreibt Kracauer seine Analysen mit aufdeckerischem und melancholischem Blick auf die Moderne. Dabei will er jedoch nicht nur kritisieren sondern auch verändern. Gesellschaftskritische Diagnose und Veränderungsabsicht, ästhetisches Erlebnis und politische Hoffnung verschränken sich bei Kracauers Flaneur zu einer „Verbindung von gesellschaftlicher Empirie und reflexiver Durchdringung im Medium der kleinen Form“, der „nur wenig von der zeitgenössischen Großstadtliteratur der späten Weimarer Republik zur Seite zu stellen ist.“¹¹⁰

„Kracauers Zugehörigkeit zu jener Tradition der urbanen Literatur, in der die Kritik an der Großstadt sich der Liebe zu ihr verdankt, bringt nichts deutlicher zum Ausdruck als sein Rückgriff auf die Metapher, die schon bei Baudelaire, Robert Walser, Hessel, und Benjamin die Qualität der affektiven Beziehung zur urbanen Welt zum Ausdruck gebracht hatte.“¹¹¹

Weiters haben auch die Beziehungen zu „Teddie“ und „Gretel“ Adorno, Bertolt Brecht, Hannah Arendt und seinem wohl engsten Freund Gerhard (später Gershom) Scholem, Benjamins Denken beeinflusst. Die Freundschaften schlagen sich in zahlreichen Briefen nieder, die die große physische Distanz, die die Beteiligten zumeist trennte, überbrückten und in großer Zahl überliefert sind.

„Von Lessing und Kant über Hegel und Marx handeln die großen geschichtsphilosophischen Entwürfe der Aufklärung von der fortschreitenden Selbstverwirklichung des Menschengeschlechts. Daß sich dieses Projekt durch alle Fortschritte hindurch in ein Ineinander von Mythos und Moderne verstrickt hat: dieses Grundmotiv durchzieht Benjamins Schriften von den frühen Aufsätzen bis zu den letzten Thesen.“¹¹²

¹⁰⁷ Kracauer: *Straßen in Berlin und anderswo*, S. 10.

¹⁰⁸ Vgl. Momme Brodersen: *Spinne im eigenen Netz. Walter Benjamin: Leben und Werk*, Bühl-Moos: Elster 1990, S. 249.

¹⁰⁹ Vgl. Kracauer: *Straßen in Berlin und anderswo*, S. 10.

¹¹⁰ Köhn: *Straßenrausch*, S. 247.

¹¹¹ Ebd., S. 247.

¹¹² Irving Wohlfarth: „Die Passagenarbeit“, in: Lindner (Hg.): *Benjamin-Handbuch*, S. 251-274, hier: S. 261.

In Frankreich hat Benjamin „als Schriftsteller Louis Aragon, als Bewegung den Surrealismus, als Stadt Paris entdeckt, in denen er am Werk sah, was auch ihn bewegte.“¹¹³ Mit großer Begeisterung las er Aragons *Le Paysan de Paris*, von dem er abends nie mehr als zwei, drei Seiten lesen konnte, weil dann sein Herzklopfen so stark wurde, dass er es aus der Hand legen musste. (Vgl. GS, III, S. 663) Es beschreibt das Verschwinden einer der ältesten Pariser Passagen, der *Passage de l'Opera*, die Aragon in all ihren Einzelheiten schildert: „Er gibt die Reklame wieder, die Aufschriften der Schilder, beschreibt ihre Bewohner, das Café [...]“¹¹⁴ und so weiter. Die Surrealisten, die ihre Spaziergänge häufig in kleineren Gruppen unternahmen¹¹⁵, verknüpften Flanerie dabei mit der eigenen Identitätssuche: „Während der Flaneur im 19. Jahrhundert in die Vergangenheit der Stadt eintaucht, steigt das surrealistische Ich in die Tiefenschichten der eigenen Psyche hinab, das heißt das eigentliche Ziel der Flanerie ist die Selbstfindung.“¹¹⁶ Sie sind es, die das Thema der Passage als Motiv entdeckten und die räumlichen und zeitlichen Zwischenräume charakterisierten. Benjamin erkannte aber auch die Gefahren, die der surrealistischen Herangehensweise innewohnen. Während die Surrealisten sich in einer Traumwelt befinden, pocht Benjamin auf das Erwachen aus dieser. „Durch dialektische Bilder sollen Traumbilder in einen Wachzustand hineingezogen werden, wobei das Erwachen gleichbedeutend ist mit historischer Erkenntnis [...]“¹¹⁷ Die Dialektik diente Benjamin dabei als „Werkzeug zur Entschlüsselung der Mythologie der Moderne [...]“.¹¹⁸ Der *Surrealismus*-Aufsatz, „[d]ie letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz“ (GS, II.2, S. 295) steht als „lichtundurchlässige[r] Paravent vor der Passagenarbeit“ (GS, V.2, S. 1090) und liefert „keine Geschichte des Surrealismus, sondern Bausteine einer Theorie der Erfahrung [...]“.¹¹⁹

¹¹³ Josef Fürnkäs: *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin – Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen*, Stuttgart: Metzler 1988, S. 14.

¹¹⁴ Geist: *Passagen*, S. 36.

¹¹⁵ Vgl. Gomolla: *Distanz und Nähe*, S. 60; vgl. auch die *dérive* der Situationisten in Kapitel 5.2. *Dérive* und Psychogeographie.

¹¹⁶ Gomolla: *Distanz und Nähe*, S. 61.

¹¹⁷ Buck-Morss: *Dialektik des Sehens*, S. 317.

¹¹⁸ Fábio Raddi Uchôa: „Benjamins Konzept des dialektischen Bildes und die Filmstadt in *A margem*“, in: Ralph Buchenhorst/Miguel Vedda (Hg.): *Urbane Beobachtungen. Walter Benjamin und die neuen Städte*, Bielefeld: transcript 2010, S. 175-185, hier: S. 182.

¹¹⁹ Karlheinz Barck: „Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz“, in: Lindner (Hg.): *Benjamin-Handbuch*, S. 386-399, hier: S. 391.

3.2. Genealogie des Benjaminschen Flaneurs

Eine exakte Definition des Flaneurs bleibt Benjamin bis zuletzt schuldig. Seine Ausführungen zur Figur sind eher historisch, als Auseinandersetzungen mit den Phänomenen der Großstadt, und nicht als theoretisches Konstrukt zu begreifen. Dabei haben seine ambivalenten Beschreibungen mehr zum Mythos der Figur beigetragen als zu einer genauen Definition. Im Laufe der Passagenarbeit haben sich die Eigenschaften, die er dem Flaneur zuschreibt, geändert und teilweise sogar widersprochen. Das Hofmannsthal-Zitat: „Was nie geschrieben wurde, lesen“ (GS, V.1, S. 524) steht jedoch programmatisch am Anfang des Flaneur-Konvoluts und könnte die Aufgabe des Flaneurs in der Großstadt beschreiben: Die Stadt zu lesen. Die Flanerie wird dabei als unsichtbarer Schreibmodus begriffen und als Ästhetik einer Betrachtung in, durch und von (Denk-)Bildern, die auch für eine bestimmte Art des Denkens stehen.¹²⁰ Dieses Denken ist bei Benjamin verbunden mit einem Sich-Erinnern – nicht notwendigerweise an die eigene aber an die kollektive Vergangenheit. Dazu dient ihm der Rausch, der den Flanierenden auf seinen ziellosen Streifzügen durch die urbane Landschaft überfällt und ihn in eine entschwundene Zeit führt. In ein philologisches Labyrinth hingegen führt der Versuch Walter Benjamins Flaneurkonzept nachzuzeichnen, „[d]enn der Flaneur geistert nicht nur durch einige seiner bedeutendsten Texte, er trägt auch Eigenschaften, die mit weitverzweigten Begrifflichkeiten des gesamten Werks korrespondieren.“¹²¹ Er assoziiert – angeregt durch Aragon – den Flaneur mit den transitorischen Räumen der Passagen, in denen das Bild der Vergangenheit, „das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt“ (GS, I.2, S. 695) im historischen Materialismus festgehalten wird. Die Passagen, dieses Übergangsphänomen als „Zentrum des Handels in Luxuswaren“ (GS, V.1, S. 45), die „eine Stadt, ja eine Welt im kleinen“ (GS, I.2, S. 695) abbilden, bieten dem Flaneur Benjamins – gedacht mit Marx – die Möglichkeit, die Phänomene der Konsumgesellschaft, die Phantasmagorien der Moderne nachzuzeichnen und – in Bezug auf Baudelaire – den Erfahrungsverlust, die beschleunigten Lebensverhältnisse und die Entfremdung des Individuums in der Großstadt zu erkennen. Die Dechiffrierung der Verhältnisse und die Deutung des Flaneurs aus den Gesetzen des Marktes, in welchen Benjamin seine eigene Position reflektiert sieht, sollen bei ihm zu einem Erwachen aus der Traum-Zeit der kapitalistischen Moderne führen.¹²² Zur genaueren Durchleuchtung des

¹²⁰ Anke Gleber: *The Art of Taking a Walk. Flanerie, Literature, and Film in Weimar Culture*, Princeton/New Jersey: Univ. Press 1999, S. 5.

¹²¹ Leonhard Fuest: *Poetik des Nicht(s)tuns. Verweigerungsstrategien in der Literatur seit 1800*, München: Wilhelm Fink 2008, S. 109.

¹²² Vgl. Neumeyer: *Der Flaneur*, S. 386.

Flaneurs bei Benjamin beziehe ich mich im Folgenden insbesondere auf seine Ausführungen über diese Figur aus *Die Wiederkehr des Flaneurs*, dem Passagen-Konvolut M aus dem *Passagen-Werk*, dem dazugehörigen Exposé *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts* und dem Flaneur-Kapitel aus *Das Second Empire bei Baudelaire*.

3.2.1. Auf den Spuren des Flaneurs bei Baudelaire

Von Anbeginn seiner Beschäftigung mit der Moderne in Frankreich, dem Bautyp der Passagen und der Gestalt des Flaneurs, „in der sich die neuen Erfahrungen der großstädtischen Masse inkarnier[en]“¹²³ wandelte Walter Benjamin auf den Spuren Charles Baudelaires. Vor allem sein Begriff der *modernité*, den er in seinem Aufsatz „Der Maler des modernen Lebens“ ausarbeitete und mit dem ‚Neuen‘ der Gegenwart gleichsetzte, bot Benjamin eine wichtige Betrachtungsgrundlage in Bezug auf seine geplante Theorie des Flaneurs.¹²⁴ Dieser Fokus auf Baudelaire wuchs sich bei ihm zu einem eigenständigen, aus der Passagenarbeit ausgegliederten Teil aus, von dem er sich bei Gelingen „ein sehr genaues Modell“ (GS, V.2, S. 1165) dieser versprach und in dem er aus „dem traditionellen Bild vom dekadenten Lyriker und mystischen Ästheten die revolutionären Implikationen seines Werkes im Zusammenhang der kapitalistischen Entwicklung in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts herausgearbeitet hatte.“¹²⁵

„Zum ersten Male wird bei Baudelaire Paris zum Gegenstand der lyrischen Dichtung. Diese Dichtung ist keine Heimatkunst, vielmehr ist es 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. [...] Die Menge ist der Schleier, durch den hindurch dem Flaneur die gewohnte Stadt als Phantasmagorie winkt.“ (GS, V.1, S. 54)

Das Verhältnis des Flaneurs aus Nähe und Distanz zur Menge wurde bereits im Kapitel 2 betrachtet. Im Gewand des Genies bleibt sich der Flaneur als einsam die Menge Durchstreifender dabei stets bewusst, dass er ihr Leser ist.¹²⁶ Er bewahrt nicht nur

¹²³ Hans Robert Jauss: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1990, S. 191.

¹²⁴ Vgl. David Frisby: *Fragmente der Moderne. Georg Simmel – Siegfried Kracauer – Walter Benjamin*, aus dem Engl. von Adriane Rinsche, Rhed-Wiedenbrück: Daedalus 1989; (Orig. *Fragments of Modernity*, Polity Press 1986), S. 21.

¹²⁵ Brodersen: *Spinne im eigenen Netz*, S. 251.

¹²⁶ Vgl. Hohmann: „Der Flaneur“, S. 138.

„Unzeitgemäßes, all die Dinge also, die in den Wirren der Modernisierungsprozesse verlorengegangen oder bedroht sind, sondern [läuft auch selbst Gefahr] den Zeichen der Zeit und der komplexen Erfahrung der Moderne nicht stand[zuhalten].“¹²⁷ Der Flaneur bei Baudelaire will „das Bleibende in ihrem Flüchtigen ergründen.“¹²⁸ Durch die Zertrümmerung der Aura im Chockerlebnis, das die neuen Erfahrungen der beschleunigten Lebensverhältnisse in der Großstadt mit sich bringen, sind die Sensationen der Moderne für ihn erfahrbar, denen er auf der Straße in der Masse begegnet. „Der städtische Raum provoziert sein Gehen und lässt ihn so in einen Austausch mit den flüchtigen Erscheinungen treten. Raum und Gehen bedingen sich wechselseitig.“¹²⁹

Durch die kapitalistischen Produktionsweisen wird auch die schriftstellerische Arbeit dem kommerziellen Verwertungszusammenhang unterworfen. Das verwandelt den Künstler-Flaneur in einen Warenproduzenten.¹³⁰ „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.“ (GS, I.2, S. 536) In der Analogie zwischen Flaneur und Ware, in der Benjamin auch seine eigene schriftstellerische Position mitdenkt, zielt seine Analyse der Situation am gegenwärtigen Markt vor allem auf „das notwendige Ende einer künstlerischen Praxis, die unter den Vorzeichen von Vermarktung, industrieller Produktion und feuilletonistischer Kurzlebigkeit den flanierenden Literaten zum sich und seine Arbeitskraft anpreisenden Journalisten macht.“¹³¹

„Was die Flanerie betrifft, so wird sie vom Versprechen, durch sie als ‚freier Autor‘ existieren zu könne, tiefgreifend umstrukturiert: Erstens tritt das Gesehen-Werden entschieden hinter ein aktives Sehen zurück; zweitens kommt zum Gehen und Sehen das Schreiben hinzu. Der Flaneur avanciert zum Agenten eines Schriftkonzepts, und sein Blick ist bereits durch die Hinsicht auf die potentielle Verwertbarkeit wie Absatzmöglichkeit des Gesehenen determiniert.“¹³²

Mit den Umstrukturierungen durch Haussmann und den Veränderungen im Pressewesen wurde der Boulevard im Feuilleton zur Wohnung für den schriftstellerischen 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

¹²⁷ Hohmann: „Der Flaneur“, S. 138.

¹²⁸ Tina Hedwig Kaiser: *Flaneure im Film. La Notte und L'Eclisse von Michelangelo Antonioni*, Marburg: Tectum 2007, S. 10.

¹²⁹ Ebd., S. 8.

¹³⁰ Vgl. Köhn: *Straßenrausch*, S. 42.

¹³¹ Schmider/Werner: „Das Baudelaire-Buch“, S. 573.

¹³² Neumeyer: *Der Flaneur*, S. 92.

dem Bürger ein Ölgemälde; Mauern sind das Schreibpult, gegen das er seinen Notizblock stemmt [...].“ (GS, I.2, S. 539) Aber „[d]ie beruhigenden Mittelchen, welche die Physiologen feilhielten, waren bald abgetan. Der Literatur dagegen, die sich an die beunruhigenden und bedrohlichen Seiten des städtischen Lebens gehalten hat, sollte eine große Zukunft beschieden sein.“ (GS, I.2, S. 542) Hiermit schafft Benjamin die Überleitung zum Detektiv Poes *Mann der Menge*, dem die Masse als Asyl erscheint. (Vgl. GS, I.2, S. 542) Indem er den Flaneur in dieser Auseinandersetzung zum Unbekannten in der Menge *und* zum Detektiv werden lässt, den jede Spur auf ein Verbrechen führt (Vgl. GS, I.2, S. 543), verstrickt sich Benjamin jedoch in widersprüchliche Aussagen. „Während die Physiologen das bedrohliche Moment der anonymen werdenden Großstadt entschärfen, machen die Detektivgeschichten gerade die ‚Verwischung der Spuren des Einzelnen in der Großstadtmenge‘ (GS, I.2, S. 546) zu ihrem Thema.“¹³³ Gleichzeitig ermöglicht die Fotografie „zum ersten Mal, für die Dauer und eindeutig Spuren von einem Menschen festzuhalten.“ (GS, I.2, S. 550). Während sich für Benjamin, in der Analyse von Poes Erzählung, der Flaneur als Detektiv vom philosophischen Spaziergänger entfernt, um die Züge eines „des unstet in einer sozialen Wildnis schweifenden Werwolfs“ (GS, V.1, S. 526) anzunehmen, ist der Mann der Menge, der Unbekannte, der sich in der Menge verbirgt zum einen *der* Flaneur, so wie er auch von Baudelaire verstanden wurde. (Vgl. GS, I.2, S. 550) An anderer Stelle schreibt Benjamin ihm jedoch den Flaneurstatus wieder ab, da in ihm „der gelassene Habitus einem manischen Platz gemacht“ (GS, I.2, S. 627) hat. Der gelassene Habitus ist eine wichtige Eigenschaft des Benjaminschen Flaneurs. Diese Eigenschaft, das „laissez-faire“ (GS, V.1, S. 529), verbindet er mit einem rauschhaften Zustand, den er ebenso bereits bei Baudelaires Künstler-Flaneur vorfand:

„Ein Rausch kommt über den, der lange ohne Ziel durch die 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 der nächsten Straßenecke, einer fernen Masse Laubes, eines Straßennamens.“ (GS, V.1, S. 525)

„Jener anamnestic 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.“ (GS, V.1, S. 525)

Durch das „Kolportagephänomen des Raumes“ ist es dem Flaneur dabei möglich, gleichzeitig alles, was in einem Raum geschehen ist potentiell wahrzunehmen. (Vgl. GS, V.1, S. 527)

¹³³ Schmider/Werner: „Das Baudelaire-Buch“, S. 572.

„Die simultane Wahrnehmung ist eine Steigerung der synästhetischen, denn sie verdichtet nicht nur das den Sinnen Zugängliche, das überhaupt wahrnehmbar Gegebene, sondern sie nimmt auch *das Mögliche* wahr.“¹³⁴ Benjamin fasst diese Wahrnehmung in der „Kategorie des illustrativen Sehens“ (GS, V.1, S. 528) zusammen.

3.2.2. Flanierendes Denken: Memorieren im Schlendern

Die Kategorie des flanierenden Denkens hat besonders Köhn in *Straßenrausch* geprägt und wurde von Kleidel im Zuge seiner Überlegungen zur *Einbahnstraße* aufgegriffen. Benjamin überführt in der Rezension zu Hessel die physische Form des Flanierens in eine Technik des Erinnerns. Im metaphorischen Sinn eines Memorierens im Schlendern durch den Raum des Gedächtnisses führt ihn die Flanerie in die Vergangenheit.¹³⁵ Es handelt sich dabei jedoch nicht um die eigene, erlebte Vergangenheit, sondern um eine kollektive.¹³⁶ Benjamin hat erkannt, dass es andere, tiefere Motive erfordert, um „[a]ls Einheimischer zum Bild einer Stadt zu kommen [...]. Motive dessen, der ins Vergangene statt ins Ferne reist.“ (GS, III, S. 194) In Hessels *Spazieren in Berlin* sieht er ein

„[...] gar episches Buch, ein Memorieren im Schlendern, ein Buch, für das Erinnerung nicht die Quelle, sondern die Muse war. Sie geht die Straßen voran, und eine jede ist ihr abschüssig. Sie führt hinab, wenn nicht zu den Müttern, so doch in eine Vergangenheit, die um so bannender sein kann, als sie nicht nur des Autors eigne, private ist. Im Asphalt, über den er hingeht, wecken seine Schritte eine erstaunliche Resonanz. Das Gaslicht, das auf das Pflaster herunterscheint, wirft ein zweideutiges Licht über diesen doppelten Boden. Die Stadt als mnemotechnischer Behelf des einsam Spazierenden, sie ruft mehr herauf als dessen Kindheit und Jugend, mehr als ihre eigene Geschichte.“ (GS, III, S. 194)

Die Wahrnehmung des Flaneurs bleibt also nicht auf den Augenblick beschränkt, sondern offenbart zugleich auch „das Vergangene durch die Gegenwart hindurch“.¹³⁷ Begegnet der Flaneur auf seinen Ausflügen ins urbane Labyrinth Phänomenen, die Verweisungscharakter besitzen, so verlieren sich seine Gedanken und er fühlt sich in andere Räume versetzt.¹³⁸ „Der Flaneur sucht in den abwegigsten Winkeln der Stadt nach vergessenen Überbleibseln der Vergangenheit, verfolgt kaum noch wahrgenommene historische Spuren. Diese

¹³⁴ Kiefer: *Rettende Kritik der Moderne*, S. 284; Hervorhebung im Original.

¹³⁵ Vgl. Neumeyer: *Der Flaneur*, S. 376.

¹³⁶ Vgl. Weidmann: *Flanerie, Sammlung, Spiel*, S. 74.

¹³⁷ Gomolla: *Distanz und Nähe*, S. 37.

¹³⁸ Vgl. Michael Opitz: „Lesen und Flanieren. Über das Lesen von Städten, vom Flanieren in Büchern“, in: ebd./Erdmut Wizisla (Hg.): *Aber ein Strum weht vom Paradiese. Texte zu Walter Benjamin*, Leipzig: Reclam 1992, S. 162-181, hier: S. 180.

bedeutungsvollen Abfälle geleiten ihn durch die Stadt.“¹³⁹ Diese Methode findet sich in Walter Benjamins *Einbahnstraße* wieder, auch wenn durch den Verzicht auf die Ich-Perspektive der Flaneur als personifizierter Beobachter fehlt.¹⁴⁰ An den Geschäftsinschriften, die Benjamin in der Stadt vorfindet, entzünden sich seine Denkbilder, die, wie der Titel bereits aussagt, spontan in eine Richtung führen und andere Wege dadurch ausschließen.¹⁴¹ Von einem Ausgangspunkt, den er in der Stadt vorfindet, entwickelt Benjamin also eigene Gedankengänge. Mit der Methode des flanierenden Denkens taucht Benjamin, ausgehend von einem kleinen Phänomen, ein in die Vergangenheit, um daraus Erkenntnisse für die Zukunft zu schöpfen.

¹³⁹ Opitz: „Lesen und Flanieren“, S. 180.

¹⁴⁰ Vgl. Matthias Kleidel: *Die Wiederkehr der Flaneure. Literarische Flanerie und flanierendes Denken zwischen Wahrnehmung und Reflexion*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 45.

¹⁴¹ Vgl. ebd.

4. FLANERIE UND WEIBLICHE FORM

Während die vorangegangenen Kapitel *den* Flaneur behandeln, stellt dieses die Frage, wie es sich mit seinem weiblichen Pendant verhält. Gibt es eine weibliche Variante, eine Flaneuse? Welche Form(en) nimmt sie an und wie konnte sie sich entwickeln? Die Deutung des Flaneurs als in erster Linie männlich bedingt auf jeden Fall die Untersuchung einer weiblichen Version.

4.1. Über die Möglichkeiten einer weiblichen Flanerie

Die Figur des Flaneurs war ursprünglich für weibliche Subjektpositionen nicht vorgesehen. Der urbane Beobachter wurde die längste Zeit ausschließlich als männliche Figur angesehen. So waren auch die Tätigkeit und die Möglichkeiten der Flanerie vorrangig Privilegien der Männerwelt und implizieren, dass es sich beim Flaneur zwangsläufig um einen männlichen Bourgeois handeln muss. Die fehlende Freiheit der Frauen, absichtslos durch die Straßen der Großstadt zu streifen, bedingt zum einen eine gänzlich andere Erfahrung der Moderne und schließt zum anderen ein weibliches Äquivalent des Flaneurs anfänglich noch aus.¹⁴² War den Frauen immer schon ein schwierigerer Weg in die urbane Öffentlichkeit beschienen, so musste auch erst ein Weg gefunden werden, über sie zu schreiben, da die Begrifflichkeiten, die die Männer in die Moderne einbrachten, wie die des Flaneurs, erst konstruiert werden mussten und erst viel später, mit dem Aufkommen der Genderforschungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, zu Formen wie *Flaneuse* oder *Flaneurin* führten. Darüber, ob es den Flaneur auch als weibliches Subjekt geben kann oder konnte ist sich die Forschung jedoch nicht einig geworden. Für Hohmann sind neben den öffentlichen Restriktionen nämlich „die befremdlichen, jedoch lange tradierten Weiblichkeitsbilder für die Stadt [...] sicher ein weiterer Grund für das Fehlen einer Flaneurin.“¹⁴³ Wesentlich härter fällt das Urteil zur Geschlechterspezifität bei Louis Huart in seiner *Physiologie du Flâneur* von 1841 aus.¹⁴⁴ Darin spricht er Frauen überhaupt die Fähigkeit zu Flanieren ab und begründet dies laut der Analyse von Stephanie Gomolla damit, „dass sie allzu sehr auf die Auslagen der Modegeschäfte fixiert seien und dabei – anders als der Flaneur – in erster Linie von dem Drang beherrscht würden, die angebotenen Artikel käuflich zu erwerben.“¹⁴⁵ Entgegen dieser

¹⁴² Vgl. Deborah L. Parsons: *Streetwalking the Metropolis. Women, the City and Modernity*, Oxford: Univ. Press 2000, S. 4.

¹⁴³ Hohmann: „Der Flaneur“, S. 128f.

¹⁴⁴ Vgl. Louis Huart: *Physiologie du Flâneur*, Paris: Aubert 1841, S. 115; „Les flaneries faites en compagnie d’une femme sont encore bien plus à éviter [...] Car les femmes ne comprennent les flaneries [...]“

¹⁴⁵ Gomolla: *Distanz und Nähe*, S. 40.

Thesen für ein Fehlen von weiblichen Flaneuren im öffentlichen Raum gibt es in der Literatur jedoch auch Stimmen, die den Frauen in der Öffentlichkeit, auch in der Rolle der Flaneuse, von Anfang an ihre Existenz zusprechen.¹⁴⁶ Das Problem um die Existenz flasierender Frauen ist demnach noch nicht endgültig geklärt, es lässt sich jedoch urteilen, dass es sich im 19. Jahrhundert für eine Frau nicht schickte, alleine und ziellos durch die Stadt zu streifen. „Zweifelsohne schränkt die Geschlechterordnung des 19. Jahrhunderts die Bewegungsfreiheit von Frauen stark ein. Der öffentliche Raum wird zu einem Tugend gefährdenden Ort stilisiert, in dem sich nur der Mann alleine aufhalten darf“¹⁴⁷, betrat die Frau diesen Ort doch alleine, so konnte sie sich nur schwerlich unbemerkt durch die Straßen bewegen und fand sich sogleich dem Urteil der Menge ausgesetzt.

„Among the *flâneur*'s many qualities, the most outstanding is his disengaged status – his incognito remains intact as he perambulates the milieu, observing, without any moral obligation, the disrupted lives of those displaced by urban renovation. [...] Whether there can be a *flâneuse*, a female *flâneur*, is thus a debatable possibility, just as a lower-class figure would be similarly problematic.“¹⁴⁸

Diese Aussage unterstreicht nicht nur den Vorteil des männlichen Flaneurs, sich unbemerkt durch die Stadt zu bewegen, sondern bringt auch seinen sozialen Stand zur Debatte. Anke Gleber hielt ausdrücklich fest, dass das weibliche Proletariat sich schon lange auf den Straßen bewegte, ohne dabei als Flaneuse zu gelten. Für sie war die Straße eine zweckmäßige Einrichtung, um von A nach B zu gelangen: „they would enter the street to shop rather than to ‚go‘ shopping, to run errands rather than jog their imagination, to pick up their children without experiencing free-floating impressions, to make their way straight to the workplace.“¹⁴⁹ Sie konnten es sich nicht erlauben, sich in den Straßen und Gassen der Stadt zu verlieren oder der Lust am ziellosen Bummeln nachzugehen. Weiters schreibt sie: „Since nineteenth century, flanerie has not only been the privilege of a bourgeois, educated, white, and affluent middle-class but also, above all, has remained a luxury of male society.“¹⁵⁰ Da viele dieser Hürden bis weit ins 20. Jahrhundert aufrecht bleiben sollten, begibt sich Anke Gleber in ihrem Buch *The Art of Taking A Walk* auf die Suche nach Spuren einer alternativen Form der weiblichen Flanerie in der Geschichte der Wahrnehmung.

¹⁴⁶ Vgl. u.a. Janet Wolff: „Gender and the haunting of cities (or, the retirement of the *flâneur*)“, in: Aruna D’Souza/Tom McDonough (Hg.): *The invisible flâneuse? Gender, public space, and visual culture in nineteenth-century Paris*, Manchester: Univ. Press 2006, S. 18-31, hier: S. 19.

¹⁴⁷ Gomolla: *Distanz und Nähe*, S. 41.

¹⁴⁸ Jane Kromm: „The *Flâneur/Flâneuse* Phenomenon“, in: ebd./Susan Benforado Bakewell (Hg.): *A History of Visual Culture. Western Civilization from the 18th to the 21st Century*, Oxford/New York: Berg 2010, 147-156, hier: S. 133.

¹⁴⁹ Gleber: *The Art of Taking A Walk*, S. 174.

¹⁵⁰ Ebd., S. 173.

„By the late nineteenth century, women’s access to the metropolis was expanding, both in terms of leisure and employment. The New Women, the working girl, and the female shopper are all types of female presence associated with the city of modernity.“¹⁵¹ Die neuen Frauenbilder stärken dabei den Eindruck der in der Zahl stark zunehmenden und immer selbstständiger agierenden Frauen im öffentlich-städtischen Leben und dienen dabei ebenso als Metaphern für die weibliche Wahrnehmung des urbanen Umfelds. „Although this new freedom was limited, and subject to the manipulations of employers and the commodity industry, its importance for emancipation should not be overlooked.“¹⁵² Die neuen Freiheiten der Frauen führten also dazu, dass sich das Einkaufen für Frauen im späten 19. Jahrhundert zu einer beliebten Freizeitbeschäftigung „aus Lust mehr denn als Notwendigkeit“ entwickelte und ermutigte sie sicherlich auch zunehmend dazu, alleine außer Haus zu gehen.¹⁵³ Während die Zahl der Frauen in der Öffentlichkeit also stetig anstieg, ist es immer noch unklar, ob einzig die Berechtigung alleine und willkürlich durch die Straßen zu schlendern, sie auch automatisch zu weiblichen Flaneuren macht. Wenn man den Flaneur als unabhängigen, künstlerisch ambitionierten Beobachter des urbanen Raumes versteht, der die Zeit und den *esprit libre* für sein zielloses Umherstreifen im öffentlichen Raum mitbringt, kann es einen solchen Zeitgenossen auch in weiblicher Form gegeben haben?

Die Studie von Deborah L. Parsons, *Streetwalking the Metropolis. Women, the City and Modernity*, untersucht weibliche urbane Flanerien und Textproduktionen in London und Paris von 1880 bis 1940. Dabei registriert sie die jeweiligen und wechselnden Beziehungen der Schriftstellerinnen mit der Großstadt von der ersten Generation der ‚neuen‘ Frauen, die sich erfolgreich Zutritt zu den öffentlichen Räumen ihrer Stadt verschafften, bis zur zweiten und dritten Generation, die sich damit konfrontiert sehen, diese angesichts des Zweiten Weltkrieges wieder zu verlieren.¹⁵⁴ Weibliche Flaneure, die der sozialen Figur des Flaneurs entsprechen, lassen sich laut Parsons im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert finden, als Frauen immer größere Freiheiten erlangten.

„Whereas Benjamin’s *flâneur* increasingly becomes a metaphor for observation, retreating from the city streets once the arcades are destroyed to a place of scopic authority yet static detachment, women were entering the city with fresh eyes,

¹⁵¹ Parsons: *Streetwalking the Metropolis*, S. 43.

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Anne Friedberg: „Les Flâneurs du Mal(l)“, in: ebd./u.a. (Hg.): *Feminismus und Medien*, übers. von Jörg von Stein, Frankfurt/Bern: Benteli 1991, S. 66-94, hier: S. 73.

¹⁵⁴ Vgl. Parsons: *Streetwalking the Metropolis*, S. 2.

observing it from within. It is with this social influx of women as empirical observers into the city street that aesthetic, urban perception as a specifically masculine phenomenon and privilege is challenged.“¹⁵⁵

Parsons konzentriert sich in ihrer Arbeit dabei auf Frauen, die ihre Erfahrungen aus dem urbanen Raum in ihre Erzählungen bannen, und analysiert dabei ihre Themen, Interessen, Beweggründe und Techniken, mit denen sie eintreten und ihren berechtigten Platz in der modernen und professionellen Landschaft der Moderne suchen.¹⁵⁶

Janet Wolff betont ebenso das Privileg des männlichen Flaneurs im 19. Jahrhundert, sich ungeachtet durch die Stadt zu bewegen, während die Präsenz einer Frau auf der Straße bestimmt wahrgenommen und umgehend mit dem „stamp of the ‚non-respectable‘“ versehen worden wäre.¹⁵⁷ Susan Buck-Morss ergänzt, dass es kein Zufall war, dass zur Zeit Haussmanns das Synonym der „grandes horizontales“ aufkam und – während in der populären Literatur von Paris als „fôret vierge“ (GS, V.1, S. 511) die Rede war – eine Frau die in der Stadt herumstreifte durchaus nicht als Jungfrau angesehen wurde.¹⁵⁸ Es wäre hier interessant nachzuverfolgen, wie sich der Sündenpfuhl Paris zur Stadt der Liebe entwickelte, zumindest ist es aber kein Zufall, dass die Prostituierte als zentrale, weibliche Figur im Diskurs der Moderne erscheint und auch bei Walter Benjamin einen wichtigen Platz einnimmt. Erst allmählich, und hier spielten die Nachfolger der Passagen, die Warenhäuser, eine große Rolle, erkämpfte sich die allein flanierende Frau ihren Platz in der Öffentlichkeit und die großen Konsumtempel boten der Emanzipationsbewegung der Frauen ihre erste Plattform für einen unbegleiteten Auftritt im öffentlichen Leben. „Wie schon zuvor die Arkade schuf das Warenhaus eine Phantasiewelt für den vorüberziehenden Betrachter. Ungleich der Arkade jedoch eröffnete es einen geschützten Ort für den ermächtigten Blick der Flaneuse. Nunmehr im Besitz der Kaufkraft wurde die Frau zur Adressatin als Verbraucherin.“¹⁵⁹ Mit dem Privileg der Frauen, alleine einkaufen zu gehen und sich so erstmals ungestört alleine bewegen zu können, wurde die Warenwelt auf den Kopf gestellt. Die Kaufhäuser entpuppten sich als sicherer Hafen für die unbegleiteten Frauen.¹⁶⁰ Die Ware passte sich den Wünschen und Bedürfnissen der Frauen an, die von nun an nicht nur ihre täglichen Einkäufe erledigen, sondern auch an den Auslagen vorüberschlendern und dem

¹⁵⁵ Parsons, *Streetwalking the Metropolis*, S. 6; Hervorhebung im Original.

¹⁵⁶ Vgl. ebd., S. 8.

¹⁵⁷ Vgl. Wolff: „Gender and the haunting of cities (or, the retirement of the *flâneur*)“, S. 19.

¹⁵⁸ Buck-Morss: „Der Flaneur, der Sandwichman und die Hure“, S. 107.

¹⁵⁹ Friedberg: „Les Flâneurs du Mal(l)“, S. 74.

¹⁶⁰ Vgl. Gleber: *The Art of Taking A Walk*, S. 174.

Schaufensterbummel fröhnen konnten. Sie stellten das neue Zielpublikum und die neue Kaufkraft in der Stadt. Im Unterschied zum Flaneur der Arkaden, der sich lieber dem Sinnesrausch hingab, musste die Flaneuse jedoch laut Anne Friedberg einen psychologischen Preis mit der Leere der womöglich unbefriedigten Kauflust bezahlen.¹⁶¹ Während es sich beim Flaneur (im Falle des journalistisch tätigen Flaneurs) noch um ein warenproduzierendes Subjekt handelt, dass den Bedingungen des Marktes unterworfen ist, so verändert sich das Verhältnis von der Ware zur nun auftretenden Flaneuse hin zu einem konsumorientierten. Die Passage ist somit nicht nur die Geburtsstätte des männlichen Flaneurs und Heimat der Prostitution, sondern bildet auch den Übergang zu einer weiblichen Form der Flanerie. „The great stores may have been the *flâneur*’s last coup, but they were the *flâneuse*’s first.“¹⁶²

Die Flaneuse lediglich auf die dem Warenfetischismus verfallene Einkaufsbummlerin zu reduzieren, wird der weiblichen Inkarnation des Flaneurs jedoch auf keinen Fall gerecht, auch wenn sie laut vieler Autoren in den Kaufhäusern ihre Anfänge erlebt. Festzuhalten ist auf jeden Fall das verspätete Einsetzen von weiblicher Flanerie in repräsentativer Zahl. Eine These Benjamins aus dem Mode-Konvolut im Passagen-Werk geht sogar so weit, den Frauen evolutionsbedingt eine verzögerte Entwicklung des aufrechten Gangs anzudichten:

„Die horizontale Körperhaltung hatte für die Weibchen der Gattung des homo sapiens, denkt man an deren älteste Exemplare, die größten Vorteile. Sie erleichterte ihnen die Schwangerschaft, wie man das schon aus den Gürteln und Bandagen ersehen kann, zu denen die schwangeren Frauen heute zu greifen pflegen. Davon ausgehend ließe sich vielleicht die Frage wagen, ob der aufrechte Gang im allgemeinen [sic!] bei den Männchen nicht früher als bei den Weibchen auftrat? Dann wäre das Weibchen zu Zeiten der vierfüßige Begleiter des Manns gewesen wie es heute Hund oder Katze ist. Ja es ist von dieser Vorstellung aus möglicherweise nur ein Schritt zu der weitem, die frontale Begegnung der beiden Partner beim Begattungsakt sei ursprünglich gleichsam eine Art Perversion gewesen, und vielleicht sei es nicht zum wenigsten diese Verirrung gewesen, durch die das Weibchen im aufrechten Gang angelernt worden sei.“ (GS, V.1, S. 132)

Seit dem späteren 20. Jahrhundert richten immer mehr Gender Studies ihr Augenmerk auf die Geschlechterkonzeptionen in der Moderne und in den Werken Walter Benjamins. Dabei rückt unter anderem die Fragestellung in den Blick, ob Benjamin eine hierarchische Unterscheidung

¹⁶¹ Friedberg: „Les Flâneurs du Mal(l)“, S. 78.

¹⁶² Anne Friedberg: *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, Berkeley/California: Univ. Press 1993, S. 34; Hervorhebung im Original.

zwischen Männern und Frauen fasst.¹⁶³ Wie für die Konstruktion der Figur des Flaneurs gilt auch für die Flaneuse, dass Benjamins Position nicht eindeutig festlegbar ist, was genau die Herausforderung für die gegenwärtige feministische Theoriebildung darstellt.¹⁶⁴ Dass die Debatte um die Weiblichkeitsbilder der Großstadt oder die Existenz von weiblichen Flaneuren in der Moderne noch nicht oder zumindest nicht einheitlich geklärt werden konnte, hängt unter anderem auch damit zusammen, dass der Diskurs nicht immer frei von Emotionen ist und der feministischen Kritik mitunter eine ausgewiesene Zielrichtung fehlt.¹⁶⁵

4.1.1. Die Revolution der Frauen

Die Akzeptanz durch die Pariser Straßen zu flanieren hatten sich die Frauen lange und hart erkämpft. 1789 als der Funke zur Französischen Revolution übersprang, die grundlegende soziale Veränderungen mit sich bringen sollte, war die Armut unter den Frauen am größten: Keine Rechte, keine Bildung, Schwierigkeiten des Erwerbs außer Haus, schlechtere Bezahlung und die daraus resultierende Abhängigkeit. „Tausende wurden in die Prostitution getrieben, viele begingen Selbstmord, verhungerten mitsamt ihren Kindern oder überließen diese den Findelhäusern. Louis Sébastian Mercier spricht in seinen berühmten *Tableau de Paris* (1782) von jährlich 7000 bis 8000 Findelkindern, die allein im Pariser Findelhaus abgegeben wurden.“¹⁶⁶ Trotz der großen Bedeutung der Frauen für die Revolution waren sie von der damals aufgestellten Menschenrechtserklärung ausgeschlossen. Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit waren den Frauen weiterhin nicht zugedacht. „[I]n der revolutionären Anfangszeit [waren sie] als Helferinnen willkommen, aber als es um die Forderung nach Gleichberechtigung ging, kühlte die anfängliche Begeisterung für die streitbare Revolutionärin sehr schnell ab“ und Frauenklubs und Frauenzeitungen wurden wieder abgeschafft sowie die Frauenversammlungen verboten.¹⁶⁷ Olympe de Gouges (die ein paar Jahre später durch die Guillotine starb) erkannte, dass es sich in Wirklichkeit um eine „Männerrechtserklärung“ handelte und publizierte 1791 ihre „Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne“, die sie unter anderem an die Nationalversammlung schickte. Die Erklärung richtete sich an alle Frauen jedes Standes und wurde damals in ihrer Radikalität

¹⁶³ Vgl. hierzu Renate Hof: „Die Entwicklung der Gender Studies“, in: ebd./Hadumod Bußmann (Hg.): *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart 1995, S. 3-33, zitiert nach: Küpper/ Skrandies: „Rezeptionsgeschichte“, S. 45f.

¹⁶⁴ Vgl. Küpper/Skrandies: „Rezeptionsgeschichte“, S. 45.

¹⁶⁵ Vgl. Gomolla: *Distanz und Nähe*, S. 40.

¹⁶⁶ Hilde Schmölzer: *Revolte der Frauen. Porträts aus 200 Jahren Emanzipation*, Wien: Ueberreuter 1999, S. 12; Hervorhebung vom Verfasser.

¹⁶⁷ Ebd.

nicht einmal ernst genommen, was sie fast 200 Jahre in die Pariser Archive verbannte.¹⁶⁸ „Die Frau ist frei geboren und bleibt dem Manne gleich an Rechten“¹⁶⁹ heißt es darin unter dem ersten Punkt, auch wenn es in Frankreich bis zur gerichtlichen Gleichstellung 1938 und zum Wahlrecht 1946 noch ein langer Weg sein sollte und auch dieser noch kein Garant für eine gleichberechtigte Anteilnahme der Frauen am politischen und wirtschaftlichen Leben inne hatte. Mitte des 20. Jahrhunderts war es dann Simone de Beauvoir, die als freie und unabhängige Schriftstellerin, wie Geliebte Jean-Paul Sartres, zur Ikone der Frauenbewegung wurde und *Le deuxième sexe* zu ihrer Bibel.¹⁷⁰

4.1.2. Die Weiblichkeit der Städte und Weiblichkeitsbilder in der Stadt

„Die Städte sind weiblich und nur dem Sieger hold“ entstammt aus einem Tagebucheintrag aus dem „Zweiten Pariser Tagebuch“ Ernst Jüngers aus dem Jahr 1944.¹⁷¹ Dies impliziert, dass sich die Stadt als Frau, wie eine Frau verhalte und nur den Sieger begehre. Diese Sexualisierung der Stadt sowie die Darstellung der Frau als „Mätresse der Macht“ ist kein seltenes Bild und ursprüngliches Beispiel für die Stigmatisierung der Frau, „referiert [es] doch auf die biblische Mythe von der ‚Hure Babylon‘, von der Stadt als der großen Verführerin, die der Macht und dem Geld mehr zugetan sei als der guten Idee bzw. der Idee vom Guten.“¹⁷²

„Die Stigmatisierung der Frau hat eine lange Tradition [...]. Der verfluchte Ort Paris wurde sehr oft und sehr früh allegorisch mit der Hure Babylon gleichgesetzt. Victor Hugo beispielsweise baut 1829 in ‚Les Orientales‘ seine düstere Untergangsvision der Stadt nicht umsonst um Sodom und Gomorrha und von ihm über Baudelaire bis zu Mac Orlan zieht sich die Reihe derjenigen, die den Mythos vom ‚Sündenpfehl‘ Paris gefördert haben.“¹⁷³

Auch Walter Benjamin entwickelt sein Konzept zur Stadt als Frau oder als Körper vor allem am Beispiel der Prostitution und der Ware.¹⁷⁴ Aber auch in Verbindung mit dem Mütterlichen findet man das Bild der Stadt genauso wie im Bildnis der Geliebten. Die Städtebilder liegen dabei eher als *Denkbilder* denn als *Abbilder* vor.¹⁷⁵ „Symbolisch wurde also ‚die Frau Paris‘

¹⁶⁸ Vgl. Schmölzer: *Revolte der Frauen*, S. 12f.

¹⁶⁹ Olympe de Gouges: „Déclaration des droits de la femmes et de la citoyenne“, 1791, zitiert nach: ebd., S. 13.

¹⁷⁰ Vgl. Schmölzer: *Revolte der Frauen*, S. 323.

¹⁷¹ Ernst Jünger: „Das zweite Pariser Tagebuch“, in: *Sämtliche Werke*, Stuttgart 1979, S. 293, zitiert nach: Sigrid Weigel: *Topographien der Geschlechter: kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990, S. 149.

¹⁷² Weigel: *Topographien der Geschlechter*, S. 150.

¹⁷³ Schüle: *Paris*, S. 139.

¹⁷⁴ Vgl. Weigel: *Topographien der Geschlechter*, S. 185.

¹⁷⁵ Vgl. ebd., S. 156f.; Hervorhebung im Original.

sehr oft gleichzeitig mit Füßen getreten und in den Himmel gehoben.“¹⁷⁶ Sigrid Weigel geht es in ihrer Untersuchung *Topographien der Geschlechter* nicht nur um das Repertoire der entworfenen und in Anspruch genommenen Frauenbilder, sondern auch um die Untersuchung der dem ‚Weiblichen‘ zugewiesenen zentralen Bildfunktionen, da die Verbindung von Frau und Stadt in der Literatur und in den Künsten eine verbreitete und stabile Bildlichkeit produziert hat.¹⁷⁷ Dies zeigt sich bereits bei der Figur der *Marianne*, die, für die französische Nation stehend, zum Symbol für Freiheit wurde. Solche Personifikationen von Ideen oder abstrakten Begriffen etwa auch zur Darstellung von Tugenden, Wissenschaften oder Künsten durch Frauengestalten dienen zum einen „der Verlebendigung der Idee für die Vorstellung. Andererseits – als Kehrseite dieses Vorgangs – wird die Imagination der Frau entindividualisiert und enthistorisiert. Das Bild der Frau verweist, indem es für einen Begriff steht, auf kein Subjekt und keine Geschichte.“¹⁷⁸ Im Unterschied zu den alten Verbindungen mit einer leeren Hülle wird die moderne Stadt jedoch mit dem weiblichen Körper verglichen, gerade weil die Imagination dieses Körpers voller Bedeutung ist. Die moderne Allegorie des Weiblichen spielt dabei auf dessen wilde oder zumindest ambivalente Anteile an, spricht auf weibliche Natur. Beide verweisen auf kein weibliches Subjekt, aber es ist vom erstarrten Bild in den Status der Schrift übergegangen.¹⁷⁹ In der modernen Stadt kommen zudem auch die bekannten Aufspaltungen des Frauenbilds zutage, zum Beispiel im Kontrast zwischen Haus und Straße, zwischen dem Ort der Mütter und dem der Huren.¹⁸⁰ Aus diesem Blickwinkel kann auch Walter Benjamins Passage selbst als Metapher für die epochenspezifischen Repräsentationen des Weiblichen gesehen werden.¹⁸¹ Die Zweideutigkeit solch dialektischer Bilder, wie es die Passagen, das Bild der Frau oder die Prostituierte in sich bergen, werden in Benjamins Denkweise nur im Stillstand sichtbar, der als Utopie das dialektische Bild zu einem Traumbild werden lässt: „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.“ (GS, V.1, S. 55)

Indem Weigel Benjamins Denken für die Theorie und Geschichte des „Weiblichen“ zugänglich macht, geht sie der Konstruktion von Weiblichkeit in der Moderne nach und

¹⁷⁶ Schüle: *Paris*, S. 142.

¹⁷⁷ Vgl. Weigel: *Topographien der Geschlechter*, S. 157.

¹⁷⁸ Ebd., S. 167.

¹⁷⁹ Vgl. ebd., S. 176.

¹⁸⁰ Vgl. ebd.

¹⁸¹ Stögner, Karin: *Traum-Zeit Moderne – das ewige Bilder der Weiblichkeit. Eine Annäherung an Walter Benjamins Passagen-Werk*, Wien: Braumüller 2004, S. 11.

erweitert dabei den ohnehin schon schwierigen Diskurs über die (Post)moderne um der Debatte eine weibliche Sichtweise einzuschreiben: „de[n] Wille[n] der Frau zum Wissen und zum Selbst oder schlicht ihre Teilhabe am öffentlichen und politischen Leben.“¹⁸² Da das Begehren der Frau zur Subjektwerdung jedoch in der Literatur des 19. und bis über die Hälfte des 20. Jahrhunderts zum größten Teil ausgespart wurde, lässt sich dieser Prozess nicht so einfach rekonstruieren.¹⁸³

„Die Tatsache, dass Frauen im 19. Jahrhundert nicht als eigenständige Subjekte in Erscheinung treten, hängt wohl zu einem großen Teil damit zusammen, dass sie im dominanten männlichen Diskurs in eine passive Position gedrängt werden. Als präferiertes Objekt der Beobachtung ist das weibliche Geschlecht Teil des städtischen Spektakels und übernimmt daher selbst keine aktive Rolle. Nichtsdestotrotz zeichnen sich im 19. Jahrhundert bereits erste Hinweise auf einen Umbruch der bestehenden Geschlechterverhältnisse ab.“¹⁸⁴

Weigel bedient sich dabei der oben erwähnten Verfahrensweise Walter Benjamins, „jenes Bildes, das er als Dialektik im Stillstand deutet: eine aus dem Kontinuum der Zeit herausgebrochene Momentaufnahme, die als ‚Jetzt der Erkennbarkeit‘ ihre Vor- und Nachgeschichte in sich birgt.“¹⁸⁵ Doch obwohl Benjamin in seinen Arbeiten immer ein sehr waches Auge und große Aufmerksamkeit für die Orte und Funktionen des Weiblichen in der von ihm untersuchten Bilder- und Zeichenwelt bewiesen hat, hat er keine Theorie *der* Weiblichkeit vorgelegt.¹⁸⁶ Auch spart er aus, wie es sich denn mit einer (möglichen) weiblichen Flanerie verhält. Dieses Thema hält dazu an, nicht aus den Augen zu verlieren, dass es sich bei den literarischen Stadterfahrungen überwiegend um einen männlichen Blick auf die Kulturgeschichte handelt und eine weibliche Wahrnehmungsweise erst zu rekonstruieren ist.

„Die Aura des Weiblichen als Verkörperung von Natur und Schönheit verlöscht als Schein, wenn sie in der Großstadt auf die Menschwerdung der Ware in der Prostitution trifft.“¹⁸⁷ Während das ziellose Umherschweifen für Weigel selbst weiblich konnotiert ist, wodurch dem Flaneur gelegentlich weibliche Züge zugeschrieben werden, bleibt dieser immer Beobachter und die Frauen ein beliebtes Objekt seines Blickes.¹⁸⁸ In den verschiedenen Deutungs- und Interpretationsweisen der Figur des Flaneurs nimmt die Frau als Gegenpart

¹⁸² Weigel: *Topographien der Geschlechter*, S. 21.

¹⁸³ Vgl. ebd., S. 22.

¹⁸⁴ Gomolla: *Distanz und Nähe*, S. 42.

¹⁸⁵ Vgl. Weigel: *Topographien der Geschlechter*, S. 23.

¹⁸⁶ Vgl. ebd., S. 24; Hervorhebung im Original.

¹⁸⁷ Ebd., S. 185.

¹⁸⁸ Vgl. ebd., S. 212.

unterschiedliche Positionen ein. So lässt sich auch die Vorübergehende in Baudelaires „À une passante“ nicht nur als Objekt der Begierde sondern auch als Metapher für die Stadt selbst lesen und diese als einzige Liebe des Flaneurs deuten. Auch in Kracauers „Erinnerung an eine Pariser Straße“ scheint ihm das Umherschlendern reizvoller als die Begegnung mit einer Frau, sodass das Verführerische der Straßen das der Frauen ersetzt.¹⁸⁹ Die Prostituierte dagegen kann als Metapher für die Moderne verstanden werden, „weil an der Prostitution der Fetischcharakter der Ware am sinnfälligsten erkennbar wird.“¹⁹⁰ Benjamin führt dies noch weiter wenn er schreibt: „In der Prostitution der großen Städte wird das Weib selber zum Massenartikel.“ (GS, I.2, S. 668) Auch Karin Stögners Analyse Walter Benjamins Passagen-Werks richtet sich auf das Bild des Weiblichen in der Stadt. Die Zeitgenossinnen, die in den Passagen ihrer Phantasmagorie von Wunsch- und Wahnvorstellungen nachgingen, stehen dabei für Weiblichkeitsvorstellungen, „in welchen disparate Diskursstränge um Fortschritt und Moderne wie in einem Schnittpunkt zusammenlaufen.“¹⁹¹ Während man im Passagenwerk den Frauen fast ausschließlich als Prostituierten begegnet und sie dabei sogar, würde man allein die Textstellen addieren, die bei weitem größte Gruppe ausmachen¹⁹², erweist sich für Walter Benjamin auch in der modernen Reklame „wie sehr die Lockungen von Weib und von Ware miteinander verschmelzen können.“ (GS, V.1, S. 436) Auch die so verführerische, wie provozierende (Sport-)Bekleidung der Radlerin hatte es den Männern angetan, nur als Spaziergängerin bleibt die Frau im großen Werk der Moderne unerwähnt. Benjamin erkannte, dass das 19. Jahrhundert beginnt, die Frau gänzlich in den Prozess der Warenproduktion zu integrieren – allmählich fingen die Kaufhäuser an auch Frauen einzustellen. Die Frau in der Moderne als Ware, als Käuferin und auch als Verkäuferin.

¹⁸⁹ Vgl. Siegfried Kracauer: „Erinnerung an eine Pariser Straße“, in: *Straßen in Berlin und anderswo*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2009, S. 9-15.

¹⁹⁰ Weigel: *Topographien der Geschlechter*, S. 222.

¹⁹¹ Stögner: *Traum-Zeit Moderne – das ewige Bilder der Weiblichkeit*, S. 15.

¹⁹² Vgl. Wilke Thomssen: „Städtische Lebenswelten – die Spaziergängerinnen“, in: Peter Rautmann/Nicolas Schalz (Hg.): *Urgeschichte des 20. Jahrhunderts: an Walter Benjamins Passagen-Projekt weiterschreiben*, Bremen: Hausschild 2006, S. 253-265, hier: S. 253.

4.2. Der weibliche Flaneur und die Flaneuse

Die Passagen hatten zur Zeit Benjamins längst ihre Anziehungskraft verloren, die Prostitution wurde verbannt und die Konsumgesellschaft war weitergezogen. Gerade in diesem überkommenen Zustand sah Walter Benjamin das Sinnbild für die Entwicklungen der Moderne. Mit dem Zerfall der Passagen setzte auch eine Veränderung des Weiblichkeitsbildes in der Großstadt ein. Die Frauen hielten gegen Ende des 19. Jahrhunderts Eintritt ins öffentliche Leben. Zur gleichen Zeit als das Kino seine Geburtsstunde erlebte und der Film „diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunde gesprengt [hat], so daß wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen.“ (GS, I.2, S. 499f) Diese Reisen tritt nun erstmals die Flaneuse an, die nun auf der Bildfläche der modernen Metropole erscheint und diese mit neugierigen Blicken und in frisch erlangter Freiheit durchstreift.

Mit Stefanie Rinke und ihrer Arbeit „Sex and the City – Die Figur der Flaneuse zwischen Literatur und Film“ möchte ich im Folgenden eine wichtige Unterscheidung aufgreifen, die mir im weiteren Diskurs besonders hilfreich erscheint und einer besseren Distinktion der verschiedenen Flaneur-Typen dient. Die Differenzierung zwischen dem weiblichen Flaneur, denjenigen Frauen, die – in weitaus geringerer Zahl und unter Ausschluss der breiten Öffentlichkeit aber immerhin und dadurch umso bemerkenswerter – ihre urbanen Erfahrungen künstlerisch umgesetzt haben und der Flaneuse, die erstmals gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Erscheinung tritt und anhand derer eine neue spezifische Wahrnehmungsweise entwickelt wurde.¹⁹³

Die weiblichen Flaneure sollen im gleichen Sinn wie ihre männlichen Konterfeis aufgefasst werden. Es sind die Künstlerinnen, Schriftstellerinnen und Journalistinnen, die sich bereits seit der Französischen Revolution die Räume der Großstadt, zu denen sie offiziell noch gar keinen Zugang hatten, aneignen und ihre weibliche Sichtweise auf die urbane Gesellschaft zu Bilde oder Buche führen. Ihr Blick gleicht dem des Flaneurs, wie er auch in den *Physiologies*, den *Tableaux* oder in der Fotografie vorherrscht, um Momente festzuhalten und in die Geschichte einzuschreiben. Es ist, vorwegnehmend, auch der Blick der Kamera, die die Realität mit Hilfe der Technik zu verwandeln weiß, ähnlich der Imagination des Flaneurs.

¹⁹³ Vgl. Stefanie Rinke: „Sex and the City – Die Figur der Flaneuse zwischen Literatur und Film“, in: ebd./Annette Geiger/Stevie Schmiedel/u.a. (Hg.): *Wie der Film den Körper schuf. Ein Reader zu Gender und Medien*, Weimar: VDG 2006, S. 23-42.

4.2.1. Die Kunst der weiblichen Flaneure

Künstlerinnen im Sinne von weiblichen Flaneuren hatten im Gegensatz zu ihren männlichen Kollegen immer schon einen steinigere Weg vor sich, wenn es darum ging, sich zu verwirklichen und in der breiten Öffentlichkeit zu behaupten. Dennoch schafften sie es immer schon und über alle Epochen und künstlerischen Tendenzen hinweg, sich Zugang zu ihren Werken zu verschaffen und boten in ihrem künstlerischen Bestreben Einblicke in Orte, zu denen sie eigentlich noch gar keinen Zutritt hatten.¹⁹⁴ Auch wenn sie anfänglich noch in weit geringerer Zahl auftraten, so ist ihre Bedeutung für die (weiblichen) Erfahrungen des Subjekts in der Großstadt von großer Wichtigkeit. Ihre Beiträge sind in der Literatur als Romane, Texte in den großen Sammelbänden über Paris oder in der Form von Reiseberichten zu finden, aber auch in der Malerei gibt es diese Vorkämpferinnen der Frauenbewegung, die „Ikonen der nach Emanzipation strebenden Frau“.¹⁹⁵ Zu diesen Heroinnen der Moderne gehörte unter anderen George Sand, die 1845 bereits ihre Erfahrungen in Paris niederschrieb und publizierte. Wobei sie durch ihren Künstlernamen und den Habitus als Mann gekleidet durch die Stadt zu spazieren eine Sonderstellung einnimmt.¹⁹⁶ Die Männerkleidung ermöglichte ihr (neben der von ihr hervorgehobenen Praktikabilität) auch viele weitere Vorteile in der Stadt, wie den Ausgang ohne Begleitung oder die billigeren Sitzplätze im Theater.¹⁹⁷ Klaus Schüle hebt in *Paris: die kulturelle Konstruktion der französischen Metropole* Suzanne Valadon hervor, die in den Achtzigern des 19. Jahrhunderts nach Paris kam, um sich kurz darauf in der gesamten Kunstszene wiederzufinden. Stand sie anfänglich ihren männlichen Kollegen am Place Pigalle noch Modell, wurde sie bald selbst zu einer beeindruckenden Malerin. Als Künstlerin bekam sie jedoch auch die bürgerlichen Vorbehalte zu spüren: Sie, eine Frau ohne akademische Ausbildung, konnte doch nicht einfach ausstellen!¹⁹⁸

„Kurz, sie bekam die ganzen bürgerlichen Restriktionen zu spüren, die aus der Frau ein ins plüschige Heim verbanntes, privatisiertes Objektwesen machte. Frauen waren ja von den Ausbildungsgängen bis Ende des Jahrhunderts ausgeschlossen, in den Ausstellungen waren sie eine verschwindende Minderheit; die Frau, die in die Öffentlichkeit ging, war die Hure.“¹⁹⁹

Im Leben wie auf der Leinwand ging es ihr um die weibliche Selbstbehauptung und so gesehen „ist ihre ganze Kunst ein Kampf gegen den männlichen Blick auf die Frau

¹⁹⁴ Vgl. Rinke: „Sex and the City – Die Figur der Flaneuse zwischen Literatur und Film“, S. 31.

¹⁹⁵ Vgl. Gomolla: *Distanz und Nähe*, S. 42ff.; direktes Zitat: S. 44.

¹⁹⁶ Vgl. ebd., S. 44.

¹⁹⁷ Vgl. Schmölzer: *Revolte der Frauen*, S. 160.

¹⁹⁸ Schüle: *Paris*, S. 25f.

¹⁹⁹ Ebd., S. 26.

gewesen.“²⁰⁰ Bekannt sind auch ihre Konflikte (aber auch Kompromisse) als sie anfang männliche Akte zu malen, denn das war noch weit nach 1900 ein Verstoß gegen die Sitte.²⁰¹

Da diese und andere Künstlerinnen sich als Subjekt im Gegensatz zu ihren männlichen Kollegen immer der Masse ausgestellt sehen und ihren Platz in der modernen Gesellschaft noch nicht gänzlich behaupten konnten, fanden ihre öffentlichen Auftritte eher vereinzelt und hinter Vorhängen statt, was Janet Wolff dazu veranlasst, von der *invisible flaneuse* zu sprechen.²⁰² Neben den Literatinnen und Künstlerinnen der urbanen Gesellschaft gab es auch noch jene Frauen, die einen sozialen Mittelpunkt solcher Kreise um 1900 stellten und gleichberechtigt an der bis dahin nur Männern zugestandenen „Spaßgesellschaft“ teilhatten - viel öffentlicher noch als die Left-bank-Frauen, die mit ihren Büchereien und durch ihre Innovationen das Herzstück der literarisch-künstlerischen Gesellschaft bildeten.²⁰³

In der Kunst selbst gibt es weibliche Ganzfigurenbildnisse von Frauen in Bewegung seit Ende des 18. Jahrhunderts. Darin ist die Dargestellte in einer Landschaft beim Spaziergang zu beobachten. Im Unterschied zur Promenade, die immer auch die Anwesenheit anderer bedingt (es gehörte zum guten Ton sich in einem der öffentlichen Parks zu präsentieren), sind Frauen, die alleine spazieren, bis weit ins 19. Jahrhundert, drastischen Anfeindungen ausgesetzt aber ihr Bildnis fungiert weiterhin als Visualisierung der ‚modernen‘ Frau.²⁰⁴ Bei den avantgardistischen Künstlern, die sich durch Porträts von Typen und nicht von Individuen auszeichneten und sich dadurch einen Freiraum schafften indem sie ihre eigene Subjektivität einfließen lassen konnten, rangierten die Flaneuse und die Pariserin in der Beliebtheitsskala des 19. Jahrhunderts ganz oben.²⁰⁵

„[B]eide Begriffe [sind jedoch] derart überfrachtet, dass sie entweder undifferenziert zum Selbstläufer geworden sind oder sich als eigene Mythen verselbstständigt haben. Die vielbeschworene Pariserin und die angeblich nicht existierende Flaneuse sind die potentiellen Parade-Typen eines weiblichen Ganzfigurenbildnisses.“²⁰⁶

²⁰⁰ Schüle: *Paris*, S. 27.

²⁰¹ Vgl. ebd., S. 28.

²⁰² Vgl. Janet Wolff: „The Invisible Flaneuse. Women and the Literatur of Modernity“, in: *Theory, Culture & Society*, Vol. 2(3), 1985, S. 37-46.

²⁰³ Vgl. Schüle: *Paris*, S. 42ff.

²⁰⁴ Vgl. Petra Kreuder: *Die bewegte Frau. Weibliche Ganzfigurenbildnisse in Bewegung vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, Weimar: VDG 2008, S. 146f.

²⁰⁵ Vgl. ebd., S. 211f.

²⁰⁶ Ebd., S. 212.

Monets *Camille* (1866) stellt einen solchen neuen Frauentyp dar und wurde damit zum Inbegriff der modernen Frau in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Frankreich. Aber was ist es, das sie zu *der* Pariserin schlechthin machte?

Die Mode spielt in Frankreich seit jeher eine sehr große Rolle. Benjamin schreibt in seinen Aufzeichnung über Paris als „Spiegelstadt“: „Die Frauen sehen sich hier mehr als anderswo, daraus ist die bestimmte Schönheit der Pariserinnen entsprungen. Ehe ein Mann sie anblickt, sehen die sich schon zehnmal gespiegelt.“ (GS, V.1, S. 666f) Die Großstädterin sieht sich also ständig mit ihrem eigenen Äußeren konfrontiert. Hinzu kommen die wirtschaftlichen und technischen Neuerungen, die eine serienmäßige, industrielle Herstellung besonders von Textilien ermöglichten, wodurch modisch zu sein leistbar wurde. In Paris eröffnete auch das erste große Modehaus und die Pariserin wurde zum Synonym für die modisch gekleidete Frau.²⁰⁷ Während Baudelaire die Schönheit in der Mode erst durch die menschliche Belebung entstehen lässt und die Frau als ihre Schöpferin und nicht bloß Trägerin ansieht, fungieren bei Benjamin die Frauen eher als Trägerinnen von Mode, die ihnen widerfährt.²⁰⁸ Kleidung kann in jedem Fall in zwei Richtungen wirken. Sie kann Frauen die Möglichkeit bieten, sich den Anstrengungen des Individuums zu entziehen, indem sie durch eine Anpassung an die Masse in ihr untertaucht, gleichzeitig bietet sie ihr aber auch die Möglichkeit der individuellen Distinktion und Unterstreichung der Persönlichkeit.²⁰⁹

„Das brennendste Interesse der Mode liegt für den Philosophen in ihren außerordentlichen Antizipationen. Es ist ja bekannt, daß die Kunst vielfach, in Bildern etwa, der wahrnehmbaren Wirklichkeit um Jahre vorausgreift. [...] Auch geht die Empfindlichkeit des einzelnen Künstlers für das Kommende bestimmt weit über die der großen Dame hinaus. Und dennoch ist die Mode in weit konstanterem, weit präziserem Kontakt mit den kommenden Dingen kraft der unvergleichlichen Witterung, die das weibliche Kollektiv für das hat, was in der Zukunft bereitliegt.“ (GS, V.1, S. 112)

Diese Zukunftsorientiertheit der modischen Damen ist jedoch gegensätzlich zum Habitus des Flaneurs, der der Vergangenheit zugewandt ist beziehungsweise sein Interesse auf die Vergänglichkeit und die im Verschwinden begriffenen Gegenstände richtet. Ein möglicher Vergleich und gleichzeitig Distinktion von weiblichen und männlichen Flaneuren ist folglich die rückwärts beziehungsweise vorwärts gerichtete Wahrnehmung ihrer Akteure in Bezug auf die Erfahrungswelt der Großstadt. Ob der modebewussten Pariserin auf ihren Streifzügen

²⁰⁷ Vgl. Kreuder: *Die bewegte Frau*, S. 213.

²⁰⁸ Vgl. Thomssen: „Städtische Lebenswelten – die Spaziergängerinnen“, S. 254.

²⁰⁹ Vgl. ebd., S. 260.

durch die Warenhäuser der Stadt der Status einer Flaneuse zugesprochen werden kann, damit beschäftigt sich unter anderem das nächste Kapitel, das zeigt, dass die Einkaufsbummlerin eine Verlaufsform weiblicher Flanerie darstellt aber keinesfalls auf sie reduziert werden darf.

4.2.2. Die doppelte Identifikation der Flaneuse

Die Flaneuse tritt im Unterschied zum weiblichen Flaneur in ihrer spezifischen Form erst ab Ende des 19. Jahrhunderts in Erscheinung, auch wenn ihr Dasein erst retrospektiv bestimmt wurde. Neben ihrer engen Verbundenheit mit den großen Warenhäusern, dient sie der Medienforschung als Figur neuer Wahrnehmungsformen, die durch das Kino vorerst einen Höhepunkt erreichen. Dabei handelt es sich um die spezifische doppelte Identifikation der Flaneuse, die sie zur Beobachterin und gleichzeitig zum Objekt der Beobachtung macht. Das ist die große Veränderung, die die Flaneuse mit sich bringt: Während der Flaneur sich unbeachtet seinen Studien der urbanen Alltagswelt hingeben konnte, avanciert die Flaneuse bei ihren Erkundungen in der Stadt selbst zum Objekt der Beobachtung und nimmt den Status des Repräsentationsmodells nur allzu gerne an. Sehen und gesehen werden ist die Formel der weiblichen Großstädterin. Während die Flaneure die Distanz zur Menge wahren, entstammt die Flaneuse aus ihr und bewegt sich auch mitten in ihr. Sie stammt eher aus dem Arbeitermilieu und hat eine Affinität für Mode und schöne Dinge. Das Flanieren der Flaneuse im Bewusstsein dieser doppelten Identifikation gleicht laut Stephanie Rinke der Kulturpraxis des Films.²¹⁰ Da beim Flanieren Bewegung und Imagination Hand in Hand gehen und so immer wieder Bilder vor dem geistigen Auge aufblitzen lassen, ist der Blick des Flaneurs, nach ihrer Auffassung, gleichzusetzen mit den bewegten Bildern einer Kamera. In Anlehnung daran erarbeitet sie ihre Version der Flaneuse, deren Flanieren auf die spezifische Zuschauerinnenposition im Kino verweist.²¹¹ Durch die Ausprägungen der industriellen Warenproduktion und der Unterwerfung des Autors unter die Bedingungen der Massenmedien verliert der Flaneur immer mehr an Raum. Die Zustände in der Großstadt, das beschleunigte Tempo und die neuen Techniken bedingen nun eine neue Art des Flanierens, das für Rinke in der Flaneuse seine Ausformung erlangt. Ihre neue Form der Wahrnehmung bezieht sowohl den Blick des Flaneurs als auch die neuen Medientechniken mit ein und setzt sie gleich mit der Situation im Kino: Gleichzeitig Beobachterin und betrachtetes Bild zu sein,

²¹⁰ Vgl. Rinke: „Sex and the City – Die Figur der Flaneuse zwischen Literatur und Film“, S. 24.

²¹¹ Vgl. ebd.

verbindet sie mit der Rolle der Zuschauerin, die sich mit dem Kamerablick aber auch den betrachteten Protagonisten identifiziert.²¹²

„Als Teil der Menge ermöglicht ihr [der Flaneuse] die Blickposition des Flaneurs, zu sich auf Distanz zu gehen, Räume der Imagination zu erschließen und andere zum Blick auf sich als Objekt der Betrachtung einzuladen. Erst dadurch kommt es zur Gleichzeitigkeit von Sehen und Gesehen-Werden und damit zur Vergleichbarkeit der Praktik der Flaneuse mit der Situation im Kino.“²¹³

Während die beobachtende Haltung, die aus den *Tableaux* und *Physiologies* des 19. Jahrhunderts hervorgeht und sich in den Fotografien und den Panoramen vereint, den Flaneur auszeichnet, bedingt der Wahrnehmungsmodus im Kino die Flaneuse und umgekehrt. Sie entspringt der Menge der arbeitenden Frauen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Großstadt neue Arbeitsmöglichkeiten fanden aber auch scheiterten und sich als Prostituierte wiederfanden. Dabei ist für die Flaneuse die Bindung an die Menge und die Repräsentationsfunktion im Hinblick auf die Stadt charakteristisch.²¹⁴ Hier findet sich ein weiterer Unterschied zwischen dem Flaneur und der Flaneuse, denn während Ersterer sich von außerhalb unter die Menge mischt, um sich dort, ohne sich ganz in ihr zu verlieren, quasi inkognito seinen imaginierten Bilderwelten hinzugeben, ist der Weg der Flaneuse, die der Menge entspringt, aus ihr heraus.

Einen anderen Zugang zu dem Verhältnis vom Kino zur Flaneuse findet Anne Friedberg. In *Window Shopping* setzt sie sich gezielt mit den neuen Möglichkeiten des Auftritts für Frauen in der Öffentlichkeit auseinander, nämlich dem Shopping und später dem Kinobesuch, die das Auftreten weiblicher Flaneure nicht nur ermöglichten sondern sogar bedingten. Die neue Wahrnehmungsweise der Flaneuse geht einher mit den neuen technischen Errungenschaften des Films. Der zweite Ort neben dem Kaufhaus, das die Frau, wie oben beschrieben erstmals zu autonomen Ausflügen in die Welt der Ware und des Flanierens einlud, an dem die Flaneuse in Erscheinung tritt, ist folglich das Kino. Die neuen Freizeitmöglichkeiten, die das Warenhaus und der Kinobesuch den Frauen bieten, fallen in eine Zeit des Umbruchs von der Moderne zur Postmoderne, den Friedberg an dem durch die neuen Repräsentationsformen veränderten Blick aufhängt, der unsere Wahrnehmung drastisch beeinflussen sollte: den *mobilized „virtual“ gaze*.²¹⁵ Der mobilisierte Blick hat eine lange Tradition, die auf

²¹² Vgl. Rinke: „Sex and the City – Die Figur der Flaneuse zwischen Literatur und Film“, S. 25.

²¹³ Ebd., S. 26.

²¹⁴ Vgl. ebd., S. 31.

²¹⁵ Vgl. Friedberg: *Window Shopping*, S. 2ff; Hervorhebung vom Verfasser.

verschiedenen kulturellen Tätigkeiten *en passant* beruht, beziehungsweise sich auf die bildenden Künste bezieht. Mit dem Mobilitätszeitalter und den neuen technischen Errungenschaften verändern sich nun auch die Maßstäbe von Raum und Zeit und gleichzeitig erhält der virtuelle Blick, der auf allen Formen medialer Darstellung bis zurück zur Höhlenmalerei beruht, seine deutlichste Ausprägung in der Fotografie. Er bringt die Vergangenheit in die Zukunft, das Ferne in die Nähe, das Detail in die Vergrößerung und das Kino, beziehungsweise der Filmapparat vereint nun diese beiden Blickweisen.²¹⁶ Um die Veränderungen der Repräsentationsformen und der ästhetischen Erfahrungen im 19. Jahrhundert nachzuzeichnen bedient sich Friedberg dem theoretischen Konstrukt der Flanerie. „As a social and textual construct for a mobilized visuality, *flânerie* can be historically situated as an urban phenomenon linked to, in gradual but direct ways, the new aesthetic of reception found in ‚moviegoing‘“. ²¹⁷ Die imaginierten Flanerien, denen man auf der Leinwand folgen kann, führen den ‚neuen‘ Flaneur-Typus ebenso an (un)bekannte Orte, schaffen neue Eindrücke und Sichtweisen und bieten räumliche wie auch zeitliche Bewegung durch den Raum. Angeregt von dem Gesehenen kann der Zuschauer sich dann auch in seine eigene Gedanken- und Bilderwelt begeben. Im Kinosaal, der keinen Unterschied zwischen den Geschlechtern kennt, liegt laut Friedberg eben auch der Geburtsort der Flaneuse und gleichzeitig lässt sich auch hier wieder der Bezug zur Ware herstellen. Mit den großen Einkaufszentren, dem Pauschaltourismus und den (proto-)kinematografischen Unterhaltungsformen beginnt die Transformation des mobilisierten Blicks zur Ware, die man dem beobachtenden Konsumenten verkauft.²¹⁸

Janet Wolff hingegen kann die Aktivitäten des Shoppings und des Kino-Gehens als äquivalente Aktivitäten zum Flaneur und Geschäfte und Kinos als Orte der Flanerie nicht akzeptieren: „I want to insist that the role of flaneuse remained impossible despite the expansion of women’s public activities, and despite the newer activities of shopping and cinema-going. For central to the definition of the flaneur are both the *aimlessness* of the strolling, and the *reflectiveness* of the gaze.“²¹⁹ Jedoch ganz gleich welcher Auffassung man über die Existenz der Flaneuse folgen mag, so muss betont werden, dass Flanerie heutzutage als geschlechtsneutraler Begriff aufzufassen ist. Ob Mann oder Frau, es flanieren Träumer,

²¹⁶ Vgl. Friedberg: *Window Shopping*, S. 2ff.

²¹⁷ Ebd., S. 3.

²¹⁸ Vgl. ebd., S. 3f.

²¹⁹ Wolff: „Gender and the haunting of cities (or, the retirement of the *flâneur*)“, S. 21; Hervorhebung im Original.

(Alltags-)Philosophen, Künstler aller Art, modebewusste Individuen mit einem Hang zur Selbstdarstellung, Städteforscher, neugierige Entdecker und sich in Imaginationen verlierende, ziellos durch die urbane Landschaft schlendernde Spaziergänger aller Geschlechter. „Das männlich-bourgeoise Ambiente der älteren Art des Flanierens hat sich veralltäglicht, im demokratischen Sinne ‚zivilisiert‘, und ich möchte hinzufügen, auf diese Weise ein Stück Utopie freigesetzt. Die Spaziergängerinnen haben den größeren und lebhafteren Anteil daran.“²²⁰

In den folgenden und abschließenden Kapiteln dieser Arbeit soll der Flaneur, geschlechtsneutral aufgefasst werden, da sich die postmodernen Flanerien nicht mehr auf ein ausschließlich männliches Subjekt beschränken.

²²⁰Thomssen: „Städtische Lebenswelten – die Spaziergängerinnen“, S. 265.

5. POSTMODERNE FLANERIEN

„Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Darstellungsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung.“ (GS, I.2, S. 478)

Der Flaneur durchging von seinen Anfängen in Paris im 19. Jahrhundert viele Passagen und Wandlungen. Die spezifische Wahrnehmung seiner Umwelt spielte dabei seit jeher eine bedeutende Rolle. Die künstlerische Verarbeitung seiner großstädtischen Erfahrung findet sich dabei nicht nur in der Literatur sondern in Folge auch in der Fotografie und im Film wieder. Mit der Erfindung der Neuen Medien überträgt der Flaneur schließlich sein Verhalten auf den Umgang mit den neuen Technologien. Außerdem wurden weitere Methoden zur Erkundung und Aneignung des urbanen Raums entwickelt und sogar eine eigene Wissenschaft eingeführt.

5.1. Der Flaneur: Vom *daguerrotyp mobile* zum ‚Mann mit der Kamera‘

Flaneure hatten immer schon einen großen Anteil am Bewusstsein und an den Mythen einer Stadt, deren Erfahrung auf der Gleichzeitigkeit von physisch urbaner Umgebung und medialer Repräsentation beruht.²²¹ „[D]ie Wahrnehmung und Aneignung unserer urbanen Welt [beruht] also auf einem physischen, tatsächlichen Raum – und zugleich einem künstlerisch konstruierten.“²²² Walter Benjamin beschreibt die Auswirkungen der Medien auf die menschliche Sinneswahrnehmung in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Darin bemerkt er den Verlust der Aura, der sich in der Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit von Reproduktionen niederschlägt, die auf dem Anliegen beruhen die „Dinge sich räumlich und menschlich ‚näherzubringen‘ [...]“. (GS, I.2, S. 479) Die neuen Abbildungsmöglichkeiten der Wirklichkeit durch die Kamera, die sich aus der Montage, aus Unterbrechung und Isolierung, aus dem „Dehnen und Rafften des Ablaufs“, dem Vergrößern und Verkleinern zusammensetzen, fördern das „Optisch-Unbewusste“ zu Tage, wie die Psychoanalyse das „Triebhaft-Unbewusste“. (GS, I.2, S. 500)

„Unsere Kneipen und Großstadtstraßen, unsere Büros und möblierten Zimmer, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos einzuschließen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so daß wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen.“ (GS, I.2, S. 499f.)

²²¹ Vgl. Chris Dähne: *Die Stadtsinfonien der 1920er Jahre. Architektur zwischen Film, Fotografie und Literatur*, Bielefeld: Transcript 2013, S. 9.

²²² Ebd.

Die neuen beschleunigten Erfahrungen, denen der Rezipient ausgesetzt ist, vergleicht Benjamin mit den Chockerfahrungen in der Moderne, etwa durch die Mobilität und die Masse. In der Art und Weise wie der Flaneur seine Umwelt wahrnimmt, konstruiert er einen Darstellungs- und Reflexionsraum, der durch die ästhetische Anschauung und mediale Gestaltung nur eine flüchtige und ausschnittshafte Vorstellung geben kann.²²³ „It therefore remains that be seen how the various impulses of flanerie, as a privileged mode of perceiving modernity and its many realities, have always already been present in various forms in both literary and cinematic culture.“²²⁴ In diesem Sinne ist der Flaneur das erste Medium großstädtischer Wahrnehmung und weist in der Gleichsetzung von Auge und Kamera bereits auf den Film voraus. „[...] Ästhetik und Technik der Montage [liefern] eine neue Form der Wahrnehmung, mit der sich die Großstadt [...] erfassen und narrativ bewältigen lässt.“²²⁵ Es ist daher auch nicht verwunderlich, dass sich Walter Benjamin und Siegfried Kracauer von Theoretikern der Großstadt zu Medientheoretikern entwickelt haben. „Flanerie, Fotografie und Film prägen schon früh eine medienübergreifende ästhetische Praxis, auf die bereits Victor Fournel, einer der ersten Theoretiker der Flanerie, hinweist [...].“²²⁶ In *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* von 1858 bezeichnet er den Flaneur als einen „daguerreotype mobile et passionné qui garde la moindre trace“²²⁷ Die *Daguerrotypie* nennt dabei ein Verfahren für Fotografie im 19. Jahrhundert das nach dem französischen Maler Louis Jacques Mandé Daguerre benannt wurde, dem damit 1839 die Erfindung der Fotografie anerkannt wurde.²²⁸ Seine „Lichtbilder waren jodierte und in der camera obscura belichtete Silberplatten, die hin- und hergewendet sein wollten, bis man in richtiger Beleuchtung ein zartgraues Bild darauf erkennen konnte.“ (GS, II.2, S. 370) Stadtansichten gehörten in der Fotografie wie auch später im Film zu den ersten Motiven überhaupt.²²⁹ Dabei ist eine Verschiebung vom Überblick zum Detail, von der Distanz zur Nähe und vom Panorama zur Großaufnahme zu beobachten. Ähnlich wie sich der Flaneur vom Eckfenster des Vetters in E.T.A. Hoffmanns Erzählung hinunter auf die Straße und hinein in die Menge begab und die panoramatische Literatur, wie sie die Physiologien darstellten, abgelöst wurde von den beunruhigenderen und bedrohlicheren Schilderungen, denen sich der Flaneur in Form des Detektivs auf die Spur machte, rückten auch die Darstellungen von Fotografie und Film immer näher ans Geschehen

²²³ Vgl. Dähne: *Die Stadtsinfonien der 1920er Jahre*, S. 10.

²²⁴ Gleber: *The Art of Taking A Walk*, S. 4.

²²⁵ Dähne: *Die Stadtsinfonien der 1920er Jahre*, S. 24f.

²²⁶ Gomolla: *Distanz und Nähe*, S. 64.

²²⁷ Fournel: *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, S. 268.

²²⁸ Vgl. Michael Köhler: *Medien-Pioniere. Götterboten der Moderne*, Bonn: Bouvier 2004, S. 47.

²²⁹ Vgl. Gomolla: *Distanz und Nähe*, S. 63.

heran. Das wurde unter anderem auch durch die technischen Neuerungen möglich, die die Kameras immer kleiner und leichter werden ließen sowie Aufnahmen auch ohne Stativ ermöglichten. Nicht ohne Grund werden Fotografen des 19. Jahrhunderts, wie etwa Jean-Eugène Auguste Atget, als Flaneure bezeichnet. Ihm ging es „bei seiner Arbeit nicht um die repräsentative Darstellung der modernen, aus der Hausmann’schen Planung (1853-1872) hervorgegangenen Räume von Paris, sondern der von ihr verschont gebliebenen alten Räume, der Straßen und winkeligen Gassen, Hinterhöfe und Tordurchbrüche, architektonischen Details, Schaufenster, Ladenauslagen und Interieurs.“²³⁰ Er richtete seine Kamera auf Augenhöhe der Pariser Alltagswelt, wodurch städtische Motive neu entdeckt wurden.²³¹

In der Verbindung von Film und Flanerie als Medien moderner Wahrnehmung definiert auch Anke Gleber den Flaneur als “walking human camera”.²³²

„Tracing the perception of flanerie in terms of related modern phenomena, we have noted that flanerie can be understood as a precursor, a kind of prehistory to a theory of film. The flaneurist character is replicated in the photographic and filmic approaches with which the camera views the world and that resonate in many early theories of film. The cinema’s ‘miraculous bric-a-brac’ has much in common with the treasures that the explorations of flanerie find in the streets. Expanding flanerie through wider excursions into the related fields of psychoanalysis, sociology, and tourism, we can now focus closer attention on the specific relations between film and flanerie as mediums of modern perception. [...] Evoking an equation between the film-maker’s camera and the eyes of flanerie [...] a ‘Redemption of Physical Reality’ implies the underlying sensitivities that sustain both this theory of film and the experience that the flaneur derives the street.“²³³

Die ersten Aufnahmen der Brüder Lumière waren flaneuristische Bilder des Alltäglichen. Arbeiter beim Verlassen einer Fabrik oder die Ankunft eines Zuges waren Stadtansichten, die sich in den 20er Jahren zu Sinfonien entwickelten. Die Filme eines Dziga Vertovs, Joris Ivens oder Walther Ruttmanns übertrugen das „von den Maschinen der Fabriken und dem Verkehr, den stampfenden Kolben, Triebriemen und Rädern ausgelöste Tempo [...] in eine musikalische Partitur.“²³⁴ Es sind Alltagsaufnahmen, „deren Anziehungskraft in ihrer Wirklichkeitsrezeption besteht“ und die „der Vermittlung einer neuen Weltanschauung“ dienen.²³⁵ Anfang der sechziger Jahre veränderte der Flaneur sein Erscheinungsbild erneut und wurde zum Autorenfilmer, dessen Erkennungswert es ist, seine persönliche (Stadt-)

²³⁰ Dähne: *Die Stadtsinfonien der 1920er Jahre*, S. 81.

²³¹ Vgl. ebd.

²³² Gleber: *The Art of Taking A Walk*, S. 145.

²³³ Ebd., S. 151.

²³⁴ Dähne: *Die Stadtsinfonien der 1920er Jahre*, S. 165.

²³⁵ Ebd., S. 166/172.

Erfahrung in seinen Filmen unterzubringen und ihnen so eine eigene Handschrift zu verleihen. Mit Astrucs Theorie der *caméra-stylo* entwickelte sich der schreibende Flaneur endgültig zu einem Filmenden. In der *Nouvelle Vague* haben die Regisseure die Straßen von Paris als Ort ihrer Handlung wiederentdeckt. Sie wurden ihnen (wenn auch nicht ganz freiwillig) zur Wohnung, wie für den Flaneur, „der zwischen Häuserfronten so wie der Bürger in seinen vier Wänden zuhause ist.“ (GS, I.2, S. 539) Ihre Medialisierungen der Stadt und des Boulevards webten in demselben Maße wie die Physiologien an der Phantasmagorie des Pariser Lebens. Bilder, wie die von Jean Seberg in *À BOUT DE SOUFFLE* auf der Champs-Élysées, sind längst zu Mythen des Alltags geworden²³⁶. In ähnlicher Weise beförderte AMÉLIE gut 40 Jahre später das phantasmagorische Paris in die Welt hinaus und hinein ins Bewusstsein der Menschen. In den Dokumentarfilmen des *Cinéma vérité* fangen Filme wie *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* von Jean Rouch nicht nur den unmittelbaren Alltag ein, sondern machen auch den Prozess der medialen Konstruktion zum Thema ihrer Arbeit.²³⁷

Auch Agnès Vardas *CLÉO DE 5 À 7* kann in vielerlei Hinsicht als Flaneur-Film bezeichnet werden, da nicht nur die Sichtweise der Regisseurin, sondern auch die Entwicklung des Hauptcharakters die Erfahrungen der Flaneuse in der Stadt widerspiegeln. Vardas Zugang zum Film war ein anderer als der ihrer männlichen Kollegen, die sich ihr Wissen in der Cinémathèque und als Kritiker erworben hatten. Vor ihrem Filmdebüt arbeitete sie noch als Fotografin und hatte eine Ausbildung zur Kunsthistorikerin hinter sich. Sie faszinierte sich für Phänomene des Alltags und Bilder der Wirklichkeit:

„Aber mich begeistert nichts stärker, als im wirklichen Leben Modelle und Personen zu finden, die ich filmen kann ... oder nicht. [...] Man könnte sagen, dass die Wirklichkeit ihr eigenes Kino inszeniert. [...] Es gibt auch flüchtige Einblicke dank einer offen stehenden Tür oder durch ein Fenster. Einmal schlenderte ich durch die Straße und sah am Gehsteig gegenüber im Hinterzimmer eines geöffneten Ladens ein schummrig beleuchtetes Zimmer und eine Frau, die am Bettrand saß und ihre Strümpfe abstreifte. Das Licht fiel von vorne auf ihre im Profil sitzende Gestalt, und neben ihr stand, aufrecht wie ein Schatten, ein Mann, der sie betrachtete. Es war ein richtiges kleines Drama. Dieses Bild hat sich mir unvergesslich eingeprägt, ich habe es für nur sechs oder sieben Sekunden erhascht, aber es war eindrucksvoll wie ein Gemälde von Hopper oder eine Szene aus einem amerikanischen Film der Fünfziger Jahre.“²³⁸

²³⁶ Vgl. Uta Felten: *Träumer und Nomaden. Eine Einführung in die Geschichte des modernen Kinos in Frankreich und Italien*, Tübingen: Stauffenberg 2011, S. 129.

²³⁷ Vgl. Schüle: *Paris*, S. 176.

²³⁸ Agnès Varda: „Ich filme gerne echte Menschen“, in: Astrid Ofner (Hg.): *Demy/Varda. Eine Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums 2. bis 31. Oktober 2006*, Wien: Schüren 2006, S. 94-96, hier: S. 94.

CLÉO DE 5 À 7 ‚dokumentiert‘ die zwei Stunden des bangen Wartens einer französischen Sängerin auf die Ergebnisse einer medizinischen Untersuchung. Der Film begleitet die Heldin auf einer mehrfach unterbrochenen Spazierfahrt durch Paris. Dabei definiert er sich weniger über die Handlung als über das Warten, das Herumirren in der Stadt, die Dauer. In *Women on the Move: The Politics of Walking in Agnès Varda* bemerkt Tuncer die Gegensätze um die Varda die Geschichte der jungen Frau aufbaut. In Bezug auf Flanerie ist der von ihr genannte Unterschied zwischen *look* und *gaze* besonders interessant.²³⁹ „According to Janice Mouton, the film is mainly structured upon a transition from ‘being looked at’ to ‘learning to look’.²⁴⁰ Somit kann hier die Transformation nachvollzogen werden, die auch die Flaneuse durchmachte und sie vom Objekt (einer Gesellschaft des Spektakels) zum Subjekt werden ließ. Diese Entwicklung, die zurück zum Individuum und zur Kenntnis der eigenen Bedürfnisse führen soll, hatten auch die Situationisten bei der Entwicklung der *dérive* im Sinn.

²³⁹ Aslı Özgen Tuncer: „Women on the Move: The Politics of Walking in Agnès Varda“, in: *Deleuze Studies*, 6/1, 2012, S. 103-116, hier: S. 106.

²⁴⁰ Janice Mouton: „From Feminine Masquerade to Flâneuse: Agnès Varda’s *Cléo in the City*“, in: *Cinema Journal*, 40/2, 2001, S. 3-16, hier: S. 3, zitiert nach: Tuncer: „Women on the Move“, S. 106.

5.2. *Dérive* und Psychogeographie

In den 1960er Jahren entwickelten die Situationisten rund um Guy Debord eine Praktik der Erkundung des Stadtraums, die sich von der Flanerie ableitete. Debord (1931-1994) war ein französischer Autor, Filmemacher und revolutionärer Denker, der vor allem durch sein 1967 erschienenen Hauptwerk *Die Gesellschaft des Spektakels* große Bekanntheit erlangte. Das kritische Werk über kapitalistische Ideologien übte unter anderem großen Einfluss auf die Studentenbewegung des Pariser Mai aus:

„Das ganze Leben der Gesellschaften, in welchen die modernen Produktionsbedingungen herrschen, erscheint als eine ungeheure Sammlung von *Spektakeln*. Alles was unmittelbar erlebt wurde, ist in eine Vorstellung entwichen.“²⁴¹

Zehn Jahre zuvor hatte er mit Asger Jorn die Situationistische Internationale gegründet, die aus einer kleinen, wechselnden Gruppe linker Intellektueller und Künstler-Revolutionäre, hervorgehend aus der neo-dadaistischen Lettristen-Bewegung, bestand.²⁴² Zentrales Anliegen der Gruppe war die Verbindung von Kunst und Politik das in dem Konzept der Situationskonstruktion ihre Ausformung fand, die als Widerstand gegen das Spektakel zu begreifen ist. Daraus entwickelten sie konkretere Methoden, wie die *dérive* oder der *détournement*. Im Hinblick auf den Flaneur ist aber vor allem das Konzept der *dérive* besonders interessant. Es handelt sich dabei um eine Erkundung des Stadtraums durch ein zielloses Umherschweifen. Im Falle der S.I. sind ihre Theorien immer auch an die Praxis gebunden, die wiederum theoretisch reflektiert wird. So bedingen sich auch die theoretische Konzeption der *dérive* und seine praktische Erfahrung im Pariser Alltag gegenseitig. Die Theorie „erhält ihren Wert und ihren Sinn nur durch ihre praktische Verwirklichung, entsteht in der Praxis der Theorie und ist nur als Theorie der Praxis von Bedeutung.“²⁴³ In Bezug auf die *dérive* verbindet sich die Praxis des Flanierens mit den Kenntnissen der Psychogeographie. Das ziellose Schlendern durch die urbane Landschaft, das meist in kleinen Gruppen (im Unterschied zum Flanieren) betrieben wird, ist nämlich nur anfänglich vom Zufall beeinflusst. Mit der Kenntnis der psychogeographischen Auswirkungen nimmt auch die Vorhersehbarkeit der eingeschlagenen Wege stetig zu.²⁴⁴ Das Ziel der Psychogeographie

²⁴¹ Guy Debord: *Die Gesellschaft des Spektakels*, Hamburg: Edition Nautilus 1987, S. 6.

²⁴² Stephen Hastings-King: „Über den Durchgang einiger Personen durch eine ziemlich kurze Zeiteinheit: Die Situationistische Internationale. Socialisme ou Barbarie und die Krise des marxistischen Imaginären“, in: Robert Ohrt (Hg.): *Das große Spiel. Die Situationisten zwischen Politik und Kunst*, übers. von Jürgen Schneider/Andreas Löhner, Hamburg: Nautilus 1999, S. 61-110, hier: S. 61.

²⁴³ Max Jakob Orlich: *Situationistische Internationale: Eintritt, Austritt, Ausschluss. Zur Dialektik interpersoneller Beziehungen und Theorieproduktion einer ästhetisch-politischen Avantgarde (1957-1972)*, Bielefeld: transcript 2011, S. 15.

²⁴⁴ Vgl. ebd., S. 21.

ist die Erlangung der Kenntnisse um die Beeinflussung der geographischen Umwelt auf die in ihr lebenden Individuen und wird einerseits „als ‚wissenschaftliche‘ Grundlage für die angestrebte nicht-zufällige *dérive* angesehen, andererseits ist es u.a. die *dérive*, in deren Vollzug die psychogeographischen Kenntnisse entwickelt werden sollen.“²⁴⁵ In den nicht ganz so zufälligen Unternehmungen der Situationisten rückt die Stadt wieder in den Mittelpunkt des Interesses, wobei auch hier, wie beim Flanieren, kein bestimmtes Ziel definiert wird und auch der räumliche Rahmen flexibel bleibt. „Entscheidend ist dabei, dass diese Personen ‚für eine mehr oder weniger lange Zeit auf die ihnen im allgemeinen bekannten Bewegungs- und Handlungsgründe‘ verzichten.“²⁴⁶ Diese Herangehensweise, die nicht gänzlich ohne Intention ist, sondern lediglich auf die üblichen Beweggründe verzichtet, unterscheidet die Methode von den Ausflügen ins städtische Terrain des Flaneurs. Die Situationisten versuchen „so objektiv wie möglich die in der Stadt vorhandenen atmosphärischen Schwankungen auszumachen“²⁴⁷. Scheinbar Zufälliges wird darauf zurückgeführt, dass man durch die Strukturen der Großstadt gelenkt wird. Sich dessen bewusst zu sein, bedingt ein viel aktiveres Erkunden der urbanen Landschaft, als es beim Flanieren der Fall ist. Somit kann „[d]ie Praxis der *dérive*, als bewusst angewandtes Umherschweifen inmitten der Bedingungen der städtischen Gesellschaft, insbesondere auch als Technik des beschleunigten Durchgangs durch verschiedene Umgebungen [...]“²⁴⁸ beschrieben werden. Hinter dieser aktiven, beschleunigten Form der Stadterkundung steckt ein weiterer Unterschied zur Flanerie: das beschleunigtere Tempo. „Der Mensch soll seine Zuschauerrolle hinter sich lassen und wieder zum Akteur werden, soll leben statt lediglich zu überleben. Es geht um das Aufspüren und Ausleben der wahren Begierden anstelle der Befriedigung künstlich erzeugter Bedürfnisse.“²⁴⁹ Durch ein aktives Eingreifen in die Umwelt soll eine Veränderung der bestehenden Verhältnisse erzielt werden und die Methoden der Situationisten dienen dabei als Übergänge in eine neue Zeit, in der das Subjekt wieder zu sich zurück findet.

²⁴⁵ Orlich: *Situationistische Internationale*, S. 15.

²⁴⁶ Guy Debord: „Theorie des Umherschweifens“, in: *Situationistische Internationale 1958-1969*, Band 1, Hamburg: MaD 1958, S. 58–63, hier S. 58, zitiert nach: ebd., S. 137.

²⁴⁷ Orlich: *Situationistische Internationale*, S. 138.

²⁴⁸ Tina Hedwig Kaiser: *Aufnahmen der Durchquerung. Das Transitorische im Film*, Bielefeld: Transcript 2008, S. 92.

²⁴⁹ Orlich: *Situationistische Internationale*, S. 129f.

5.3. Promenadologie und *Urban Exploration*

„Die anhaltende Beschäftigung von Wissenschaft und Kunst mit dem Gehen als urbanistischer Wissensproduktion in Form von Spaziergangsforschung, Flanerie, Promenadologie lässt vermuten, dass weder der Höhepunkt in der Auseinandersetzung erreicht noch bereits alles dazu gesagt ist – gut so.“²⁵⁰

In den achtziger Jahren begründete Lucius Burckhardt die so genannte Spaziergangswissenschaft (auch: Promenadologie, engl.: *strollology*), die sich erneut mit den Bedingungen der Wahrnehmung unserer Umwelt beschäftigt und dabei ähnlich wie die Situationisten vorgeht, indem es den Spaziergang zum Instrument des Forschens erklärt. Bertram Weisshaar lernte diese neue Methode des reflexiven Betrachtens der Umgebung im Gehen während seiner Studienzeit kennen und veröffentlichte 2013 den Sammelband *Spaziergangswissenschaft in Praxis. Formate in Bewegung*, der unter anderem auch einen Text von Tina Saum enthält.²⁵¹ Letztgenannte rief zusammen mit Daniela Raab die *flanerie. Labor für gedanken und gänge* ins Leben.²⁵² Gemeinsam organisieren sie in Stuttgart Vorträge und rufen zum Beispiel zum Flanieren mit Schildkröten auf. Im oben genannten Sammelwerk ist sie jedoch die Einzige, die sich selbst als Flaneur und ihre Methode als Flanerie bezeichnet, was zum einen den wissenschaftlichen Aspekt der Unternehmungen ausblendet und zum anderen zeigt wie sehr der Begriff an Frankreich und insbesondere an Paris gebunden ist. Für Tina Saum impliziert Flaneur zu sein nicht nur eine bestimmte Sichtweise auf die Wirklichkeit sondern auch eine bestimmte Haltung.²⁵³

„Wenn man als Flaneur in der Stadt unterwegs ist, dann weiß man davor nicht, wohin der Weg einen führen wird und man kann danach oft auch nicht den Weg rekonstruieren, den man gegangen ist. Von verschiedenen spontan auftauchenden Impulsen gelenkt, entdeckt der Flaneur die Urbanität, d.h. die oft widersprüchliche Vielfalt einer Stadt. Hierdurch bleibt das Stadtbild ein Fragment, zusammengesetzt aus vielen kleinen, unterschiedlichen Bildern. [...] Durch das Flanieren lerne ich, so erwartungslos wie möglich die Wirklichkeit wahrzunehmen, und erweitere gerade dadurch mein Wahrnehmungsspektrum stetig. Denn ich gebe mir auf diese Weise immer wieder die Chance das Alltägliche, das scheinbar vertraut und bekannt ist, noch einmal auf andere Weise zu betrachten und zu deuten. Das Flanieren würde ich deshalb auch als Wahrnehmungsexperiment mit sich selbst bezeichnen [...].“²⁵⁴

²⁵⁰ Christoph Laimer/Elke Rauth: „Urbanisieren Sie sich! Forschungsreisen ins Gewebe der Stadt. Nicht nur in Wien“, in: Bertram Weisshaar (Hg.): *Spaziergangswissenschaft in Praxis. Formate in Bewegung*, Bonn: Jovis 2013, S. 180-189, hier: S. 180.

²⁵¹ Bertram Weisshaar (Hg.): *Spaziergangswissenschaft in Praxis. Formate in Bewegung*, Bonn: Jovis 2013.

²⁵² <https://dieflanerie.wordpress.com/>, 12.1.2015.

²⁵³ Vgl. Tina Saum/Bertram Weisshaar: „Gehen oder Flanieren. Gedanken & Gänge in Stuttgart“, in: Weisshaar (Hg.): *Spaziergangswissenschaft in Praxis*, S. 140-149, hier: S. 141.

²⁵⁴ ebd., S. 141f.

Dabei ist das Gehen die einzige Fortbewegungsform, die eine solche Wahrnehmung möglich macht, „[d]enn erst die Gewährung einer der Raumwahrnehmung adäquaten Geschwindigkeit schafft die Voraussetzung für das Erfassen der ‚Realität des Raumes‘ wie es Guy Debord bezeichnet hat.“²⁵⁵

Eine neuere Form der Stadterkundung sind *Urban Explorations*, die sich insbesondere auf verlassene Gebäude und Industrieruinen konzentrieren. Obwohl diese Erkundungen zumeist illegal sind, üben diese Orte eine große Faszination und Anziehungskraft auf viele *Explorer* und Künstler aus, denn sie „bieten einen ehrlicheren Blick in die Vergangenheit als Museen [...]“. ²⁵⁶ Sie sind beliebte Motive für Künstler und auch Graffiti Malereien sind dort häufig zu sehen, was sie zu Kulissen popkultureller Produktion machen.²⁵⁷ „Der Londoner Geograf und Urban Explorer Bradley L. Garrett hat die These aufgestellt, dass Urban Exploring eine Reaktion auf die ‚zunehmende Überwachung und Kontrolle des öffentlichen Raums‘ ist.“²⁵⁸ Damit behält sich der Flaneur auch in diesem Gewand seine ursprüngliche revolutionäre Ader, seine Individualität und seine Faszination für die vernachlässigten, dem Untergang gewidmeten Orte in der Stadt, die ungeschönte Geschichten erzählen und Imaginationen und künstlerische Produktion anregen.

²⁵⁵ Laimer/Rauth: „Urbanisieren Sie sich!“, S. 180.

²⁵⁶ Felix Stephan: „Fenster zur ungeschönten Vergangenheit“, 15. Mai 2012, www.sueddeutsche.de/kultur/urban-explorer-steigen-in-verlassene-gebäude-ein-fenster-zur-ungeschoenten-vergangenheit-1.1355456, 10.12. 2014.

²⁵⁷ Vgl. ebd.

²⁵⁸ ebd.

5.4. Flanerie und Neue Medien: Der Cyberflaneur

Der Terminus ‚Neue Medien‘ bezeichnet zeitbezogene neue Medientechniken. Durch sie wurde „dem modernen Stadtpaziergänger ein postmoderner Datenflaneur entgegengesetzt, der im Zapmodus durch die Telepolis des späten 20. Jahrhunderts und das Labyrinth der Medienangebote eilt.“²⁵⁹ Von Adorno wurde bereits darauf hingewiesen, dass sich der Radiohörer wie ein akustischer Flaneur verhält, wenn er stetig von einem zum nächsten Sender wechselt.²⁶⁰ Gegenwärtig ist der Begriff für alle elektronischen, digitalen und interaktiven Medien gebräuchlich. Neben dem Verhalten des Radiohörers oder TV-Zusehers, sich ziellos durchs Programm zu manövrieren, sticht vor allem die Praxis des Cyberflaneurs im Internet hervor. Der Flaneur als Datensurfer in virtuellen Städten bedient sich den Verhaltensweisen des Flaneurs und ähnlich dem ursprünglichen Flaneur ist auch ihm bereits wieder sein Tod bescheinigt worden.²⁶¹ Das *World Wide Web* entwickelte schon kurz nach dessen Erfindung Methoden, um schneller und gezielter zu den gesuchten Ergebnissen zu gelangen. Doch die Suchmaschinen, so sehr sie auch die Recherche erleichterten, können das ziellose Surfen durchs Internet nicht vertreiben. Wer hat noch nie unzählige Stunden damit verbracht, sich durch Wikipedia, Youtube oder diverse Websites zu klicken, ohne zu wissen wo man letztendlich landen wird? Maren Hartmann untersucht in ihrer Studie *Technologies and Utopias. The cyberflaneur and the experience of ‚being online‘* die unterschiedlichen Userverhalten im Internet und konstruiert dabei eine Typologie seiner Nutzer. Unter ihnen befinden sich neben dem geläufigen Surfer auch der Cyberflaneur und die Cyberflaneuse. Zu ihrer Untersuchung verbindet sie die Prinzipien der *dérive* der Situationisten mit den spezifischen Erfahrungen im Internet.

„The online *dérive* as imagined here is indeed the combination of randomness and system, as are, for me, the web and the cyberflâneur. The system lies in whatever term one chooses to begin with, whatever thought is followed. The system is also in the technology. The randomness is equally based in the technology, but also in not planning the movement, not restricting oneself to any one particular path. The same combination is in the idea of following each hyperlink and recording this movement.“²⁶²

²⁵⁹ Gomolla: *Distanz und Nähe*, S. 88.

²⁶⁰ Buck-Morss: *Dialektik des Sehens*, S. 412.

²⁶¹ Vgl. Christiane Schneider: „Von der Schildkröte zur Datenautobahn. Verlaufsformen und Funktionen des Flaneurs“, in: Jörg Döring/Christian Jäger/Thomas Wegmann (Hg.): *Verkehrsformen und Schreibverhältnisse. Medialer Wandel als Gegenstand und Bedingung von Literatur im 20. Jahrhundert*, Opladen: Westdt. Verl. 1996, S. 152-166, hier: S. 153.

²⁶² Maren Hartmann: *Technologies and Utopias. The Cyberflaneur and the experience of ‚being online‘*, München: Fischer 2004, S. 91.

Die Kombination von System und Zufall ist dabei der ausschlaggebende Moment für die Gleichsetzung von Netzflanterie und *dérive*. Sie spiegelt nicht nur den Weg, wie Information online gefunden wird, sondern auch die Weise wie Wissen im Internet produziert wird und wie sich soziale Strukturen entwickeln, wieder.²⁶³ Auch der Aspekt der Anonymität in der Masse und der im Internet ist eine Gemeinsamkeit des empirischen Flaneurs des 19. Jahrhunderts und des Cyberflaneurs des 21. Jahrhunderts. Auch wenn der Cyberflaneur immer noch existiert, war seine Hochzeit in den Jahren 1997 und 1998, in denen er sich fähig zeigte mit dem neuen Medium umzugehen und zu reflektieren, „despite being a constant stroller within the virtual space.“²⁶⁴ Er steht wie der Flaneur am Anfang der Moderne, am Anfang des Internets. Ein Unterschied ist, dass der Cyberflaneur sich nicht dazu angetan fühlt seine Erfahrungen in einer künstlerischen oder intellektuellen Form wiederum mit anderen zu teilen: „For most versions of the cyberflâneur, this output is hardly an issue anymore. Even those who still produce their impressions do not necessarily care about an audience [...] Therefore the online crowds simply do not recognise the cyberflâneur anymore.“²⁶⁵ Mit ein Grund, warum Evgeny Morozov bereits wieder vom Tod des Cyberflaneurs spricht?²⁶⁶ Der weißrussische Kritiker des Internets und vor allem der sozialen Medien erkannte eine Parallele zwischen den frühen Tagen des Internets und den Anfängen der Moderne. Der Flaneur, der durch die Passagen streifte, beobachtete lieber als dass er dem Warenkonsum erlag und so erging es auch dem Cyberflaneur:

„Die Vorstellung, den Cyberspace als jungfräuliches Terrain zu erforschen, das noch nicht von Regierungen und Unternehmen kolonisiert worden war, erschien romantisch; diese Romantik schlug sich sogar in den Namen früher Webbrowser nieder (‘Internet Explorer’, ‘Netscape Navigator’). Online-Communitys wie GeoCities und Tripod waren echte digitale Arkaden dieser Zeit, handelten mit dem Obskursten und dem Seltsamsten, ohne jede Art von Hierarchie der Popularität oder des kommerziellen Werts. Damals war Ebay seltsamer als die meisten Flohmärkte, an seinen virtuellen Ständen entlangzuschlendern [sic!] war viel erbaulicher, als irgendetwas zu erwerben. Für einen kurzen Moment Mitte der neunziger Jahre schien es tatsächlich, als werde das Internet eine unerwartete Renaissance des Flanierens auslösen.“²⁶⁷

Doch die Geschichte des Flaneurs sollte sich wiederholen und in dem Sinne, wie Benjamin das Warenhaus als Ende der Flanterie gesehen hat, wurde auch das Internet vor allem zu einem Ort des Konsums, des rasanten Tempos und der Schnelllebigkeit. „Nachdem es seine

²⁶³ Vgl. Hartmann: *Technologies and Utopias*, S. 95.

²⁶⁴ Ebd., S. 122.

²⁶⁵ Ebd., S. 139.

²⁶⁶ Evgeny Morozov: „Netzkultur. Der Tod des Cyberflaneurs“, 9.2.2012, <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/netzkultur-der-tod-des-cyberflaneurs-a-814236.html>, 2.2.2015.

²⁶⁷ Ebd.

ursprüngliche, spielerische Identität hinter sich gelassen hat, ist es nun kein Ort zum Spaziergehen mehr – sondern ein Ort, an dem Dinge erledigt werden.“²⁶⁸

„Überraschend ist das nicht: Menschen lieben Geschwindigkeit und Effizienz. Aber die langsam ladenden Seiten von einst, begleitet vom irren Summen des Modems, hatten ihre eigene, seltsame Poesie, öffneten neue Räume für Spiel und Interpretation. Manchmal hat uns diese Langsamkeit womöglich sogar daran erinnert, dass wir vor einem Computer saßen. Diese Schildkröte gibt es nun nicht mehr.“²⁶⁹

Das auf den Konsumenten abgestimmte Angebot im Internet, die Erstellung von Online-Präsenzen, individuelle Apps etc. zerstören laut Morozov die Attribute des Flaneurs: „[...] Einsamkeit und Individualität, Anonymität und Undurchschaubarkeit, Geheimnis und Ambivalenz, Neugier und Risikobereitschaft [...]“²⁷⁰ Während das Internet zum Warenhaus avanciert, das laut Walter Benjamin der letzte Strich des Flaneurs war (Vgl. GS, I.2, S. 557), entwickelt sich der User in den sozialen Netzwerken zum „Sandwichmann“, der „letzte[n] Inkarnation des Flaneurs“ (GS, V.1, S. 565). Der Sandwichmann war in Paris eine bekannte Figur im Wahrnehmungsfeld der Stadtbewohner und warb als menschliche Reklametafel für Produkte und Veranstaltungen.²⁷¹ Nichts scheint der Urform des müßiggängerischen Dandys entfernter.

²⁶⁸ Morozov: „Netzkultur. Der Tod des Cyberflaneurs“.

²⁶⁹ Ebd.

²⁷⁰ Ebd.

²⁷¹ Vgl. Buck-Morss: „Der Flaneur, der Sandwichman und die Hure“, S. 100.

B. (K)EIN ENDE IN SICHT: TODGESAGT UND DOCH AM LEBEN

„Aber der Flaneur ist tot. Beim Anblick der ersten Innenstadt-Fußgängerzone hat ihn der Schlag getroffen.“ Peter Glaser²⁷²

Der Flaneur war „schon immer profitabler Aufhänger für das Nachdenken über sich wandelnde urbane Wahrnehmungsformen und Verhaltensweisen und bediente darüber hinaus seit je die unterschiedlichsten Interessen [...]“.²⁷³ Das Zitat von Peter Glaser kann als Appell verstanden werden, in unserer schnelllebigen Zeit wieder zur Ruhe zu kommen und Zeit zu schaffen für ausgedehnte Spaziergänge, Ausflüge in bekannte und unbekannte Gefilde, um den Blick schleifen zu lassen und gleichzeitig bewusst auf die Dinge zu legen, die in der Geschäftigkeit des Alltags untergehen. Um das Bild der Stadt immer wieder aufs Neue zu bereichern, Neues und Altes wahrzunehmen, im-Begriff-zu-Verschwindendes zu speichern und sich inspirieren zu lassen. Nach dem Entkommen aus dem Verkehrschaos ist es die Masse, die dem Flaneur ein unbehelligtes Schlendern und Verweilen in den für Fußgänger ausgelegten Zonen im Großstadtdschungel erschweren. Das hat bereits Walter Benjamin wahrgenommen: „Wenn die Menge sich staut, so ist es nicht, weil der Wagenverkehr sie aufhält – er ist nirgends mit einem Wort erwähnt – sondern weil sie durch andere Mengen blockiert wird. In einer Masse von solcher Beschaffenheit konnte die Flanerie keine Blüten treiben.“ (GS, I.2, S. 556) Der Flaneur stirbt jedoch nur insofern aus indem er in eine Vielzahl von unterschiedlichen Formen auseinandertreibt, die „wie immer neuartig sie auch erscheinen mögen, weiterhin als Urform seine Spuren tragen. Dies ist die ‚Wahrheit‘ des Flaneurs, die in seinem Nachleben sichtbarer ist als in seiner Blütezeit.“²⁷⁴ Als Dandy präsentierte er sich und seinen Überfluss an Zeit und Geld auf den Straßen der modernen Metropolen. In den Passagen, die dem Flaneur ein Zuhause waren, studierte der philosophische Spaziergänger die Phantasmagorien der modernen Gesellschaft. Sein Tempo passte er dem der Schildkröte an und seine Ausflüge in der Stadt waren keinem bestimmten Ziel untergeordnet. Als Literat mischte er sich unter die Menge, um sich kurze Zeit später den Bedingungen des Marktes zu unterwerfen. Als sich Erinnernder suchte er im Gegenwärtigen das Vergangene, als Sammler faszinierten ihn die Lumpen, die Kleinig- und Nichtigkeiten und als Detektiv verfolgte er eine jede Spur. Doch mit dem Aussterben der Passagen „schien einem letzten Flaneur [...] das Flackern der Kandelaber nur noch die Angst ihrer Flamme zur Schau zu tragen, am Monatsende nicht mehr bezahlt zu werden.“ (GS, I.2, S. 553) Dann kam der Film und

²⁷² Peter Glaser, zitiert nach: Schneider: „Von der Schildkröte zur Datenautobahn“, S. 152.

²⁷³ Schneider: „Von der Schildkröte zur Datenautobahn“, S. 154.

²⁷⁴ Buck-Morss „Der Flaneur, der Sandwichmann und die Hure“, S. 98

sprengte „diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden“ (GS, I.2, S. 499), womit er dem Flaneur einen neuen Blick auf die Welt eröffnete, der auch das Optisch-Unbewusste ins rechte Licht rückte. Die Flaneuse erschien in etwa zur gleichen Zeit auf der Bildfläche, nachdem sie die Repressionen der Gesellschaft überwunden hatte. Als Cyberflaneur entdeckte er virtuelle Welten und als Weltenbummler reiste er schneller um die Welt als Phileas Fogg, während er sich stets abseits der touristischen Trampelpfade bewegte. Nach der Verschmelzung der Massen ist wieder Individualität gefragt und Flanerie ist schon lange nicht mehr nur einigen wenigen Intellektuellen und Künstlern vorbehalten. Durch die Straßen zu flanieren, fördert nicht nur eine bestimmte Sichtweise auf die Stadt, sondern auch eine Haltung, die es erlaubt, sich seiner Umwelt zu öffnen und anzunähern, sodass sie zurückblickt und ihre Geschichte – und damit auch die eigene – zu erkennen gibt.

Literaturverzeichnis

- ADORNO, Theodor W.: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994.
- BALZAC, Honoré de: *Physiologie der Ehe. Eklektisch-philosophische Betrachtungen über Glück und Unglück in der Ehe*, dt. Übertragung von Heinrich Conrad, Leipzig: Insel 1903; (Orig.: *Physiologie du mariage*, Paris 1829).
- BARCK, Karlheinz: „Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz“, in: Burkhardt Lindner (Hg.): *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2006, S. 386-399.
- BAUDELAIRE, Charles: *Der Künstler und das moderne Leben. Essays, „Salons“, intime Tagebücher*, Hg. Henry Schumann, Leipzig: Reclam 1990.
- BENJAMIN, Walter: *Gesammelte Schriften*. 7 Bände, Hg. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991.
- BUCHENHORST, Ralph: „Die Illusion des allumfassenden Stadtplans: Walter Benjamin und die hybride Stadt“, in: ebd./Miguel Vedda (Hg.): *Urbane Beobachtungen. Walter Benjamin und die neuen Städte*, Bielefeld: transcript 2010, S. 141-157.
- BUCK-MORSS, Susan: „Der Flaneur, der Sandwichman und die Hure. Dialektische Bilder und die Politik des Müßiggangs“, in: Norbert Bolz/Bernd Witte (Hg.): *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*, München: Fink 1984, S. 96-113.
- BUCK-MORSS, Susan: *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk*, Übers. von Joachim Schulte, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000; (Orig. *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge: MIT 1989).
- BRODERSEN, Momme: *Spinne im eigenen Netz. Walter Benjamin: Leben und Werk*, Bühl-Moos: Elster 1990.
- CERTEAU, Michel de: *Kunst des Handelns*, Berlin: Merve 1988; (Orig. *Arts de faire*, Paris: Union Générale d'Éditions 1980).
- DÄHNE, Chris: *Die Stadtsinfonien der 1920er Jahre. Architektur zwischen Film, Fotografie und Literatur*, Bielefeld: Transcript 2013.
- DEBORD, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*, Hamburg: Edition Nautilus 1987.
- FÄHNDEERS, Walter: „Der Flaneur, der Dandy, der Bohemien und die Schildkröte“, in: Dorothee Römhild (Hg.): *Die Zoologie der Träume: Studien zum Tiermotiv in der Literatur der Moderne*, Opladen/Wiesbaden: Westdt. Verl. 1999, S. 134-151.
- FELTEN, Uta: *Träumer und Nomaden. Eine Einführung in die Geschichte des modernen Kino in Frankreich und Italien*, Tübingen: Stauffenburg 2011.

- FOURNEL, Victor: *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris: Delahays 1858.
- FRIEDBERG, Anne: „Les Flâneurs du Mal(l)“, in: ebd./u.a. (Hg.): *Feminismus und Medien*, Übers. von Jörg von Stein, Frankfurt/Bern: Benteli 1991, S. 66-94.
- FRIEDBERG, Anne: *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, Berkeley/California: Univ. Press 1993.
- FRISBY, David: *Fragmente der Moderne. Georg Simmel – Siegfried Kracauer – Walter Benjamin*, aus dem Engl. von. Adriane Rinsche, Rhed-Wiedenbrück: Daedalus 1989; (Orig. *Fragments of Modernity*, Polity Press 1986).
- FUEST, Leonhard: *Poetik des Nicht(s)tuns. Verweigerungsstrategien in der Literatur seit 1800*, München: Fink 2008.
- FÜRNKÄS, Josef: *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin – Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen*, Stuttgart: Metzler 1988.
- GEIST, Johann Friedrich: *Passagen. Ein Bautyp des 19. Jahrhunderts*, München: Prestel 1969.
- GLEBER, Anke: *The Art of Taking a Walk. Flanerie, Literature, and Film in Weimar Culture*, Princeton/New Jersey: Univ. Press 1999.
- GOEBEL, Rolf J.: *Benjamin Heute – Großstadtdiskurs, Postkolonialität und Flanerie zwischen den Kulturen*, München: Iudicium 2001.
- GOMOLLA, Stephanie: *Distanz und Nähe. Der Flaneur in der französischen Literatur zwischen Moderne und Postmoderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009.
- GÜNTHER, Henning: *Walter Benjamin und der humane Marxismus*, Olten: Walter 1974.
- HARTMANN, Maren: *Technologies and Utopias. The Cyberflaneur and the experience of 'being online'*, München: Fischer 2004.
- HARTUNG, Klaus: „Corso – Avenue – Boulevard. Die Utopie des Boulevards“, in: ebd. (Hg.): *Boulevards. Die Bühnen der Welt*, Berlin: Siedler 1997, S. 13-56.
- HASTINGS-KING, Stephen: „Über den Durchgang einiger Personen durch eine ziemlich kurze Zeiteinheit: Die Situationistische Internationale. Socialisme ou Barbarie und die Krise des marxistischen Imaginären, in: Robert Ohrt (Hg.): *Das große Spiel. Die Situationisten zwischen Politik und Kunst*, Übers. von Jürgen Schneider/Andreas Löhner, Hamburg: Nautilus 1999, S. 61-110.
- HESSEL, Franz: *Ein Flaneur in Berlin*, Berlin: Das Arsenal 1984; (Original: *Spazieren in Berlin*, 1929).
- HESSEL, Franz: „An die Berlinerinnen“, in: *die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik*, 45/4, 2000, S. 13-14.

- HESEL, Franz: „Von der schwierigen Kunst spazieren zu gehen“, in: *die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik*, 45/4, 2000, S. 46-49.
- HOHMANN, Angela: „Der Flaneur. Gedächtnis und Spiegel der Moderne“, in: *die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik*, 45/4, 2000, S. 123-145.
- HUART, Louis: *Physiologie du Flâneur*, Paris: Aubert 1841.
- JAUSS, Hans Robert: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt/Main: Suhrkamp ²1990.
- KAISER, Tina Hedwig: *Aufnahmen der Durchquerung. Das Transitorische im Film*, Bielefeld: Transcript 2008.
- KAISER, Tina Hedwig: *Flaneure im Film. La Notte und L'Eclisse von Michelangelo Antonioni*, Marburg: Tectum 2007.
- KIEFER, Bernd: *Rettende Kritik der Moderne. Studien zum Gesamtwerk Walter Benjamins*, Frankfurt/M.: Lang 1994.
- KLEIDEL, Matthias: *Die Wiederkehr der Flaneure. Literarische Flanerie und flanierendes Denken zwischen Wahrnehmung und Reflexion*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.
- KÖHLER, Michael: *Medien-Pioniere. Götterboten der Moderne*, Bonn: Bouvier 2004.
- KÖHN, Eckhardt: *Straßenrausch. Flanerie und kleine Form: Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs bis 1933*, Berlin: Das Arsenal 1989.
- KRACAUER, Siegfried: *Straßen in Berlin und anderswo*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2009.
- KREUDER, Petra: *Die bewegte Frau. Weibliche Ganzfigurenbildnisse in Bewegung vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, Weimar: VDG 2008.
- KROMM, Jane: „The Flâneur/Flâneuse Phenomenon“, in: ebd./Susan Benforado Bakewell (Hg.): *A History of Visual Culture. Western Civilization from the 18th to the 21st Century*, Oxford/New York: Berg 2010, S. 147-156.
- KÜPPER, Thomas/Timo Skrandies: „Rezeptionsgeschichte“, in: Burkhardt Lindner (Hg.): *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2006, S. 17-56.
- LAIMER, Christoph/Elke Rauth: „Urbanisieren Sie sich! Forschungsreisen ins Gewebe der Stadt. Nicht nur in Wien“, in: Bertram Weisshaar (Hg.): *Spaziergangswissenschaft in Praxis. Formate in Bewegung*, Bonn: Jovis 2013, S. 180-189.
- LINDNER, Burkhardt (Hg.): *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2006.
- LINDNER, Burkhardt: „Vorbemerkung“, in: ebd. (Hg.): *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2006, S. VIII.

- LLOVET, Jordi: „Benjamin Flâneur: Das Passagenwerk“, aus dem Span. von Christine Mundt-Espín, in: Ingrid/Konrad Scheurmann (Hg.): *Für Walter Benjamin: Dokumente, Essays und ein Entwurf*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1992, S. 210-225.
- MAYER, Michael: „Der Leser als Denker als Flaneur“, in: *Berliner Zeitschrift*, 09. 02. 2001; <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/die--horen--haben-jubilaum-und-feiern-den-flaneur--ein-blick-in-deutsche-zeitschriften-der-leser-als-denker-als-flaneur,10810590,9875814.html>, Zugriff am: 26. 10. 2014.
- MENNINGHAUS, Winfried: *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986.
- MOROZOV, Evgeny: „Netzkultur. Der Tod des Cyberflaneurs“, 9.2.2012, <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/netzkultur-der-tod-des-cyberflaneurs-a-814236.html>, Zugriff am: 2.2.2015.
- NEUMEYER, Harald: *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich: „Muße und Müßiggang“, in: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hg.): *Arbeit und Müßiggang: 1789 bis 1914. Dokumente und Analysen*, Frankfurt/M.: Fischer 1991, S. 198f; (Orig. 1882)
- OPITZ, Michael: „Lesen und Flanieren. Über das Lesen von Städten, vom Flanieren in Büchern“, in: ebd./Erdmut Wizisla (Hg.): *Aber ein Sturm weht vom Paradiese. Texte zu Walter Benjamin*, Leipzig: Reclam 1992, S. 162-181.
- ORLICH, Max Jakob: *Situationistische Internationale: Eintritt, Austritt, Ausschluss. Zur Dialektik interpersoneller Beziehungen und Theorieproduktion einer ästhetisch-politischen Avantgarde (1957-1972)*, Bielefeld: Transcript 2011.
- PALMIER, Jean-Michel: *Walter Benjamin. Lumpensammler, Engel und bucklicht Männlein: Ästhetik und Politik bei Walter Benjamin*, Hg. und mit Vorwort von Florent Perrier, Übers. von Horst Brühmann, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2009; (Orig. *Walter Benjamin: Le chiffonier, l'Ange et le Petit Bossu. Esthétique et politique chez Walter Benjamin*, Klincksieck 2006).
- PARSONS, Deborah L.: *Streetwalking the Metropolis. Women, the City, and Modernity*, Oxford/New York: Univ. Press 2000.
- RINKE, Stefanie: „Sex and the City – Die Figur der Flaneuse zwischen Literatur und Film“, in: ebd./Annette Geiger/Stevie Schmiedel/u.a. (Hg.): *Wie der Film den Körper schuf. Ein Reader zu Gender und Medien*, Weimar: VDG 2006, S. 23-42.
- SAUM, Tina/Bertram Weisshaar: „Gehen oder Flanieren. Gedanken & Gänge in Stuttgart“, in: Bertram Weisshaar (Hg.): *Spaziergangswissenschaft in Praxis. Formate in Bewegung*, Bonn: Jovis 2013, S. 140-149.

- SCHMIDER, Christine/Michael Werner: „Das Baudelaire-Buch“, in: Burkhardt Lindner (Hg.): *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2006, S. 567-584.
- SCHMÖLZER, Hilde: *Revolte der Frauen. Porträts aus 200 Jahren Emanzipation*, Wien: Ueberreuter 1999.
- SCHNEIDER, Christiane: „Von der Schildkröte zur Datenautobahn. Verlaufsformen und Funktionen des Flaneurs“, in: Jörg Döring/Christian Jäger/Thomas Wegmann (Hg.): *Verkehrsformen und Schreibverhältnisse. Medialer Wandel als Gegenstand und Bedingung von Literatur im 20. Jahrhundert*, Opladen: Westdt. Verl. 1996, S. 152-166.
- SCHÜLE, Klaus: *Paris: Die kulturelle Konstruktion der französischen Metropole. Alltag, mentaler Raum und Soziokulturelles Feld in der Stadt und in der Vorstadt*, Opladen: Leske + Budrich 2003.
- SIMMEL, Georg: *Die Großstädte und das Geistesleben*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006.
- SKRANDIES, Timo: „Topographische Materialität. Die Passagen als Medium historischer Erfahrung“, in: Christian Schulte (Hg.): *Walter Benjamins Medientheorie*, Konstanz: UVK 2005, S. 71-86.
- SLAPANSKY, Wolfgang: „Walter Benjamin – Flaneur in der Urbanität der Moderne“, in: Olaf Bockhorn/u.a. (Hg.): *Urbane Welten. Referate der Österreichischen Volkskundetagung 1998 in Linz*, Wien: Verein für Völkerkunde 1999, S. 101-106.
- STEIN, Gerd: „Dandy – Snob – Flaneur. Exzentrik und Dekadenz“, in: *Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bd. 2, Frankfurt/M.: Fischer 1985.
- STEPHAN, Felix: „Fenster zur ungeschönten Vergangenheit“, 15. Mai 2012, www.sueddeutsche.de/kultur/urban-explorer-steigen-in-verlassene-gebaeude-ein-fenster-zur-ungeschoenten-vergangenheit-1.1355456, 10.12. 2014.
- STIERLE, Karlheinz: *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München/Wien: Hanser 1993.
- STIERLE, Karlheinz: „Die Entdeckung der Stadt. Paris und sein Diskurs“, in: Friedrich Knilli/Michael Nerlich (Hg.): *Medium Metropole: Berlin, Paris, New York*, Heidelberg: Winter 1986, S. 81-93.
- STÖGNER, Karin: *Traum-Zeit Moderne – das ewige Bild der Weiblichkeit. Eine Annäherung an Walter Benjamins Passagen-Werk*, Wien: Braumüller 2004.
- THOMSEN, Wilke: „Städtische Lebenswelten – die Spaziergängerinnen“, in: Peter Rautmann/Nicolas Schalz (Hg.): *Urgeschichte des 20. Jahrhunderts: an Walter Benjamins Passagen-Projekt weiterschreiben*, Bremen: Hausschild 2006, S. 253-265.
- TUNCER, Aslı Özgen: „Women on the Move: The Politics of Walking in Agnès Varda“, in: *Deleuze Studies*, 6/1, 2012, S. 103-116.

- UCHÔA, Fábio Raddi: „Benjamins Konzept des dialektischen Bildes und die Filmstadt in *A margem*“, in: Ralph Buchenhorst/Miguel Vedda (Hg.): *Urbane Beobachtungen. Walter Benjamin und die neuen Städte*, Bielefeld: Transcript 2010, S. 175-185.
- VARDA, Agnès: „Ich filme gerne echte Menschen“, in: Astrid Ofner (Hg.): *Demy/Varda. Eine Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums 2. bis 31. Oktober 2006*, Wien: Schüren 2006.
- WEIDMANN, Heiner: *Flanerie, Sammlung, Spiel. Die Erinnerung des 19. Jahrhunderts bei Walter Benjamin*, München: Fink 1992.
- WEIGEL, Sigrid: *Topographien der Geschlechter: kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*, Reinbek/Hamburg: Rowohlt 1990.
- WEISSHAAR, Bertram (Hg.): *Spaziergangswissenschaft in Praxis. Formate in Bewegung*, Bonn: Jovis 2013.
- WERNER, Nadine: „Zeit und Person“, in: Burkhardt Lindner (Hg.): *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2006, S. 3-8.
- WICHNER, Ernest/Herbert Wiesner (Hg.): *Franz Hessel: nur was uns anschaut, sehen wir*, Ausstellungsbuch, Berlin: Literaturhaus 1998.
- WOHLFARTH, Irving: „Die Passagenarbeit“, in: Burkhardt Lindner (Hg.): *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2006, S. 251-274.
- WOLFF, Janet: „Gender and the haunting of cities (or, the retirement of the *flâneur*)“, in: Aruna D’Souza/Tom McDonough (Hg.): *The invisible flâneuse? Gender, public space, and visual culture in nineteenth-century Paris*, Manchester: Univ. Press 2006, S. 18-31.
- WOLFF, Janet: „The Invisible Flâneuse. Women and the Literature of Modernity“, in: *Theory, Culture & Society*, Vol. 2(3), 1985, S. 37-46.

Internetseiten

http://www.laender-lexikon.de/Geschichte_Frankreichs, 2.2.2015.

<https://dieflanerie.wordpress.com/>, 12.1.2015.

Filmverzeichnis²⁷⁵

À BOUT DE SOUFFLE, Regie: Jean-Luc Godard, F 1960.

CLÉO DE 5 À 7, Regie: Agnès Varda, F 1962.

CRONIQUE D'UN ÉTÉ, Regie: Jean Rouch, F 1961.

LE FABULEUX DESTIN D'AMÉLIE POULAIN, Regie: Jean-Pierre Jeunet, F/D 2001.

MODERN TIMES, Charlie Chaplin, USA 1936.

²⁷⁵ Die Filmtitel und Produktionsjahre wurden der Internet Movie Database (IMDb), <http://www.imdb.com> entnommen.

ABSTRACT

Flanerie ist eine bestimmte Art der Fortbewegung im städtischen Raum, die zusammen mit der Entstehung der Metropolen im 19. Jahrhundert ihren Anfang nimmt. Ihr Subjekt, der Flaneur, ist dabei eng mit Paris und den Passagen verbunden, ohne die er sich schwerlich entwickeln konnte. Diesen Zusammenhang hat auch Walter Benjamin festgestellt, der die Auseinandersetzung über die Erfahrungen in der Moderne und den Flaneur als zentrale Figur ebendieser wie kein anderer geprägt hat. Die vorliegende Arbeit verfolgt mit Hilfe der Ausführungen von Benjamin die Spuren des Flaneurs und der Flanerie von ihren Ursprüngen in der Moderne bis in die Gegenwart.

LEBENS LAUF

Katharina Koutnik

Geburtsdatum: 09. 03. 1988

Geburtsort und Staatsbürgerschaft: Wien, Österreich

Eltern: Gertrude und Friedrich Koutnik

Email-Adresse: katharina.koutnik@gmx.at

Bildungsweg:

2007-2015 Universität Wien: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Seit 2007 Universität Wien: Romanistik (Französisch)

WS 2011 Auslandssemester: IECA Nancy

1998-2006 AHS: De La Salle Schule Strebersdorf

1994-1998 Volksschule: De La Salle Schule Strebersdorf