

Prof. Dr. Nicolas Pethes

Krise und Kritik. Walter Benjamins Theorie und Poetik der Moderne

Fakultät für
**Kultur- und
Sozialwissen-
schaften**

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung und des Nachdrucks, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung der FernUniversität reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Inhalt

VORWORT	4
1. LITERATUR UND GESCHICHTE.....	7
1.1 MODERNE GESCHICHTE: ERLEBNIS STATT ERFAHRUNG	7
1.2 MODERNE LITERATUR: ALLEGORIE STATT KORRESPONDENZ.....	11
1.3 RETTUNG DURCH DESTRUKTION: DAS DIALEKTISCHE BILD DER GESCHICHTE	14
1.4 DIE UNABSCHLIEßBARKEIT DER TEXTE: LITERATUR UND ERINNERUNG	19
2. LITERATUR UND MEDIEN	26
2.1 MEDIENGESCHICHTE VOR UND NACH BENJAMIN.....	26
2.2 SPRACHE.....	29
2.3 SCHRIFT	31
2.4 BUCHDRUCK	33
2.5 FOTOGRAFIE UND FILM	34
3. DAS SCHREIBEN DER MODERNE: DIE »URGESCHICHTE DES 19. JAHRHUNDERTS«.....	39
3.1 DAS PROJEKT ZU DEN PARISER PASSAGEN.....	39
3.2 ZEIGEN STATT SAGEN	43
3.3 BAUDELAIRES ALLEGORIEN.....	45
3.4 DISKURSGESCHICHTE DER HAUPTSTADT DES 19. JAHRHUNDERTS	49
3.5 EINE BIBLIOTHEKSPHANTASIE	55
4. ZUR AKTUALITÄT UND HISTORIZITÄT VON BENJAMINS THEORIE	60
ANHANG.....	69
WERKVERZEICHNIS.....	133
BIBLIOGRAPHISCHE HINWEISE ZUR FORSCHUNGSLITERATUR.....	135
PERSONENREGISTER	135

Vorwort

Der Beitrag, der eine Beschäftigung mit der literarischen Moderne für das Verständnis des generellen Modernisierungsprozesses im langen 19. Jahrhundert zu leisten vermag, besteht in einer zentralen Differenzierung des Verständnisses von ›modern‹. Sozialhistorische Theorien verstehen die europäische Moderne als Fortschrittsgeschichte: An die Stelle einer an der Vergangenheit orientierten absolutistischen Ständegesellschaft tritt die Emanzipation des Bürgertums, die funktionale Ausdifferenzierung einer säkularen Gesellschaft und der Siegeszug wissenschaftlicher Entdeckungen und industrieller Produktionsmittel, die insbesondere im 19. Jahrhundert als empirischer Beleg für die Verbesserung der Lebensbedingungen des Menschen betrachtet wurden: Wohlstand, Gesundheit, Bildung und politische Partizipation wurden durch die Modernisierung Europas entscheidend befördert.

Krise der Moderne

Dass jede Fortschrittsgeschichte von einer Kritik an den vermeintlichen Errungenschaften begleitet wird, gilt aber auch für die europäische Moderne. Je mehr sich zeigt, dass eine aufgeklärte Subjektphilosophie, demokratische Reformen und wissenschaftlich-industrielle Errungenschaften nicht vor Ausbeutung und Instrumentalisierung des Menschen schützen, desto lauter werden die Stimmen, die das Projekt der Modernisierung – angesichts von Imperialismus, Krieg und sozialem Elend – hinterfragen.

Moderne als Krise

Von dieser Krise *der* Moderne, die im Unterschied zu ihrem Verständnis als Fortschrittsgeschichte diagnostiziert wird, ist nun aber derjenige Diskurs zu unterscheiden, der die Moderne von vornherein *als* Krise begreift. Hier geht es nicht mehr darum, dem modernen Fortschrittsprogramm nachzuweisen, wo es vom Wege abgekommen ist, sondern vielmehr um eine Perspektive, die im vermeintlichen Fortschritt selbst das Problem sieht und ihn daher womöglich von Beginn an als ›Rückschritt‹ zu beschreiben geneigt wäre. Dieses zweite Verständnis von Modernität *als* Krise ist nun dasjenige, das in den literarischen Programmen des fraglichen Zeitraums vorherrscht und dem sozialhistorischen Modernebegriff diametral entgegengesetzt ist: Wo dieser die Herrschaft der Vernunft sieht, erscheint jenen die Kälte des Rationalismus, wo dieser einen zivilisatorischen Fortschritt feststellt, diagnostizieren jene die Entfremdung und Erhaltung aller menschlichen Verhältnisse.¹

Dialektik der Aufklärung

Die Wahrnehmung der Moderne als krisenhafte Entwicklung begleitet den gesamten Zeitraum des langen 19. Jahrhunderts. Betrachtet man die philosophische Aufklärung im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts als ideologische Grundlegung derjenigen Vernunftautonomie, auf der das Projekt der Moderne gründet, so wird

¹ Vgl. Silvio Vietta: »Die Modernekritik der ästhetischen Moderne«, in: ders./Dirk Kemper (Hg.): *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*, München 1998, S. 531-549.

man sagen können, dass diese Grundlegung von vornherein von derjenigen Dialektik geprägt war, die Max Horkheimer und Theodor W. Adorno 1944 in ihrem amerikanischen Exil diagnostiziert haben.² Das optimistische Programm einer Fortschrittsgeschichte wird begleitet von einer Zivilisations- und Kulturkritik, die den gesamten Zeitraum der europäischen Moderne – von Jean-Jacques Rousseaus *Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen* von 1755 über die Romantik und Friedrich Nietzsche bis zu Oswald Spenglers *Der Untergang des Abendlandes* von 1918 – umfasst.

Das Erscheinungsjahr des ersten Bands von Spenglers Werk markiert als Ende des Ersten Weltkriegs zugleich auch dasjenige Datum, nach dem jeder fortschrittsorientierte Modernebegriff sich selbst ad absurdum führen muss – nicht umsonst lassen Historiker das lange 19. Jahrhundert mit dem Jahr des Kriegsbeginns 1914 enden. Auch für den Philosophen und Literaturkritiker Walter Benjamin (1892-1940), dessen Werk Gegenstand des vorliegenden Studienbriefs ist, war der Erste Weltkrieg der augenfälligste Epocheneinschnitt, dessen Vorzeichen sich aber bis weit in das 19. Jahrhundert hinein verfolgen lassen und der aus diesem Grund das gesamte Projekt der europäischen Moderne als Krise erscheinen lässt: Die politischen, wissenschaftlichen und technischen Innovationen der zurückliegenden 100 Jahre werden von Benjamin als grundlegender Eingriff in den Wahrnehmungshaushalt des Menschen gesehen, und zwar dergestalt, dass der Prozess der Modernisierung vor allen gesellschaftlichen Konsequenzen als fundamentaler Bruch mit dem bis dahin gültigen Bezug des Menschen zu seiner Umwelt betrachtet wird.³

Diese Sichtweise der Moderne bei Walter Benjamin ist zentral, weil sie auch die kritische Einstellung zur Moderne betrifft: Wenn Modernisierung vor allem die Modifizierung der menschlichen Wahrnehmung bedeutet, dann kann weder am Modell einer Fortschrittsgeschichte noch an einer rückwärtsgewandten Kulturkritik festgehalten werden. Denn ›modern‹ sind unter diesen Voraussetzungen nicht nur bestimmte sozialhistorische oder kulturelle Entwicklungen, sondern vor allem auch der Standpunkt, von dem aus sie bewertet werden. In Frage steht mithin die modifizierte Wahrnehmungsweise der Geschichte selbst, nicht die – sei es positiv, sei es negativ konnotierte – Veränderungen innerhalb des Geschichtsverlaufs. Das heißt aber in letzter Konsequenz, dass man die Geschichte der Moderne gar nicht mit den Kategorien eines ›vormodernen‹ Geschichtsverständnisses schreiben kann: Es sind gerade die Vorstellungen von linearen Kausalitäten und kontinuierlichen Entwicklungsgeschichten, die unter den Bedingungen der Moderne an Glaubwürdigkeit verlieren. Die Moderne ist daher für Benjamin ein *diskontinuier-*

Diskontinuität

² Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* [1944], Frankfurt/M. 1969.

³ Vgl. Michael Makropoulos: *Modernität als ontologischer Ausnahmezustand? Walter Benjamins Theorie der Moderne*, München 1989.

liches Phänomen, dem in dieser Form am ehesten die ästhetisch ebenfalls gebrochenen Werke der Literatur gerecht zu werden vermögen.

Walter Benjamin
(1892-1940)

Walter Benjamin hat sich diesen Zusammenhängen in seinem höchst heterogenen Werk gewidmet: Aufgrund seiner 1925 gescheiterten Habilitation ohne feste Universitätsanstellung und wegen seiner jüdischen Herkunft ab 1933 im Exil, verfügte er weder über die materiellen noch über die existentiellen Grundlagen eines kontinuierlichen und etablierten Schriftstellerdaseins.⁴ Benjamins Gedanken sind über verschiedene Essays, Artikel und Buchprojekte verstreut und werden im Laufe des Studienbriefs allererst zu einer zusammenhängenden Argumentation zu ordnen sein.⁵ Dabei werden verschiedene für Benjamins Moderneverständnis zentrale Themenkomplexe identifiziert, nach denen die Ausführungen gegliedert sind: Zunächst die für die angesprochene Wahrnehmungskrise zentralen Auswirkungen der Moderne auf das Verständnis der Tradition, für das Benjamin ein gänzlich neues Geschichtsverständnis entwickelt (1.). Anschließend die für diese Wahrnehmungskrise in erster Linie verantwortlichen neuen Medientechniken, die die Literatur, aber auch alle übrigen Darstellungsweisen, mit der Notwendigkeit eines neuen Modells der Repräsentation konfrontieren (2.). Und schließlich das Schreiben selbst, das unter den Vorzeichen der Moderne nicht mehr auf das Konzept eines geschlossenen Werks zu zielen vermag (3.).

Krisis und Kritik

Titelgebend für diesen Studienbrief ist ein Zeitschriftenprojekt Benjamins, das er gemeinsam mit u.a. Bertolt Brecht 1930 konzipierte. Das (nicht realisierte) Konzept für *Krisis und Kritik* verband die eingangs erwähnte Diagnose der Moderne mit demjenigen Gestus, der sie vom bloßen Kulturpessimismus unterscheidet: Kritik wurde von Benjamin, nachdem er sich zunehmend mit materialistischen Geschichtstheorien vertraut gemacht hatte, als dialektische Analyse der Gesellschaft verstanden, die zugleich den Weg zu einer besseren Alternative weist.⁶

Wahrnehmungsschulung

Das bedeutet zum einen, dass Benjamins Kritik der Moderne stets mit einer konstruktiven Wende verbunden ist: Die Feststellung, dass sich die Bedingungen der Wahrnehmung in der Gegenwart so fundamental geändert haben, dass die herkömmlichen Darstellungs- und Reflexionsmittel nicht mehr angemessen sind, ist nicht als Plädoyer für eine Rückkehr zu diesen traditionellen Herangehensweisen zu verstehen. Vielmehr besteht die Aufgabe der Kritik darin, die Menschen der Gegenwart im Umgang mit der modernen Wahrnehmung zu schulen. Anstelle

⁴ Über Benjamins Biographie informieren die Standardwerke von Werner Fuld: *Walter Benjamin. Eine Biographie*, Reinbek 1990 und Momme Broderson: *Spinne im eigenen Netz. Walter Benjamin. Leben und Werk*, Bühl-Moos 1990.

⁵ Einen ersten Zugang zu Benjamins Theorien ermöglichen Michael Opitz/Erdmut Wizisla (Hg.): *Benjamins Begriffe*, 2 Bde., Frankfurt/M. 2000 sowie Burkhardt Lindner (Hg.): *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2006.

⁶ Erdmut Wizisla: »Krise und Kritik (1930/31). Walter Benjamin und das Zeitschriftenprojekt«, in: Michael Opitz/Erdmut Wizisla (Hg.): *Aber ein Sturm weht vom Paradiese her. Texte zu Walter Benjamin*, Leipzig 1992, S. 270-302.

also z.B. den Niedergang bestimmter literarischer Traditionen angesichts der Konkurrenz der neuen Medien Fotografie und Fernsehen zu beklagen, fordert Benjamin eine Anpassung literarischer Erzählformen an die realistische Präzision und die harten Schnitte in den Massenmedien, durch die allein die Rezipienten für den Umgang mit der Realität der modernen Industriegesellschaft geschult würden. Dieses ›Training‹ schien besonders wichtig, weil die Ideologie des Nationalsozialismus nicht zuletzt darin bestand, moderne Techniken unter einem rückwärtsgewandten Diskurs über nationale Mythen zu verbergen, um sie auf diese Weise propagandistisch einsetzen zu können.

Zum anderen geht mit Benjamins kritischem Ansatz eine vollständige Umkehr des herkömmlichen Modernebegriffs einher. Benjamin vertritt weder den optimistischen Fortschrittsglauben der Aufklärung noch den Standpunkt, der Fortschritt sei lediglich auf den falschen Weg geraten. Stattdessen notiert er 1939: »Der Begriff des Fortschritts ist in der Idee der Katastrophe zu fundieren. Dass es ›so weiter‹ geht, *ist* die Katastrophe. Sie ist nicht das jeweils Bevorstehende sondern das jeweils Gegebene.«⁷ Das bedeutet mit anderen Worten, dass der Prozess der Modernisierung nicht etwa in eine krisierenswerte Krise abgeglitten sei, sondern als Fortschrittsversprechen selbst destruktive Tendenzen aufweist. Benjamins lebenslanges Projekt, anhand der literarischen und historischen Zeugnisse des 19. Jahrhunderts eine ›Urgeschichte‹ der Moderne zu schreiben, dient dazu, die unter der glänzenden Fassade der Fortschrittsideologie vergrabenen Trümmer dieser Katastrophe aufzuspüren und sie auf eine Weise wieder in Erinnerung zu rufen, die nicht in neuerliche Kontinuitätskonstruktionen mündet. Dieses paradoxe Projekt, die Geschichte der Moderne zu erzählen, ohne sie zu einer zusammenhängenden Geschichte zu fügen, liegt Benjamins Werk zugrunde, das in dieser Form wegweisend für die Theorieentwicklung nach dem Zweiten Weltkrieg innerhalb der – mit Horkheimer/Adorno bereits angesprochenen – ›Frankfurter Schule‹ sowie dann der Postmoderne gewesen ist.⁸

*Fortschritt als
Katastrophe*

Der Kurs versteht sich vor dem Hintergrund dieser Fragestellungen nicht als generelle Einführung in das Werk Walter Benjamins,⁹ sondern als historische Einordnung seiner Geschichts-, Medien- und Literaturtheorie in den Kontext moderner Krisendiagnosen. Er kann dabei naturgemäß nicht die Beschäftigung mit Benjamins Texten selbst ersetzen. Aus diesem Grund sind im Anhang des Studienbriefs zwei Schlüsseltexte, in denen Benjamin sein Konzept moderner Literatur aus me-

⁷ Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 7 Bde., Frankfurt/M. 1972-1989, hier Bd. I, S. 683. Alle Zitate aus Benjamins Schriften werden im folgenden durch die Angabe der römischen Band- und arabischen Seitenzahl dieser Ausgabe in Klammern direkt nach dem Zitat nachgewiesen.

⁸ Vgl. Sigrid Weigel (Hg.): *Flaschenpost und Postkarte. Korrespondenzen zwischen Kritischer Theorie und Poststrukturalismus*, Köln/Weimar/Wien 1995.

⁹ Vgl. hierzu Norbert Bolz/Willem van Reijen: *Walter Benjamin*, Frankfurt/New York 1991 oder Sven Kramer: *Walter Benjamin zur Einführung*, Hamburg 2003.

dienhistorischer bzw. sozialgeschichtlicher Perspektive entfaltet, abgedruckt: Der Essay *Der Erzähler*, der die Entstehungsgeschichte des modernen Romans im Zusammenhang mit den krisenhaften Folgen des Buchdrucks entfaltet, und das Kapitel zur Moderne aus Benjamins Baudelaire-Arbeit, in der die Stellung des Lyrikers in der modernen Industriegesellschaft skizziert wird. Zusätzlich zu diesen exemplarischen Volltexten enthält der Anhang weiterhin ein Verzeichnis der wichtigsten Texte bzw. Abschnitte aus Benjamins Werk, auf die sich die Argumentation des Studienbriefs stützt und deren begleitende Lektüre ebenfalls empfohlen wird.

Den Materialteil ergänzen zwei Beiträge aus der Forschung, die zum einen Benjamins Bezüge zur literarischen Avantgarde, zum anderen die Struktur seines für die moderne Ästhetikdebatte zentralen Begriffs der Aura behandeln. Hinweise auf weiterführende Forschungsliteratur finden sich, wie bereits in diesem Vorwort, in den Fußnoten an den jeweils zugehörigen Stellen.

Schließlich findet sich im Anhang ein Personenregister, das Sie über die im Rahmen des Studienbriefs erwähnten Autoren, Schriftsteller und Theoretiker im Umfeld von Benjamins Werk informiert.

1. Literatur und Geschichte

1.1 Moderne Geschichte: Erlebnis statt Erfahrung

»Nein, soviel ist klar: die Erfahrung ist im Kurse gefallen und das in einer Generation, die 1914–1918 eine der ungeheuersten Erfahrungen der Weltgeschichte gemacht hat. Vielleicht ist das nicht so merkwürdig wie das scheint. Konnte man damals nicht die Feststellung machen: die Leute kamen verstummt aus dem Felde? Nicht reicher, ärmer an mitteilbarer Erfahrung. [...] Eine Generation, die noch mit der Pferdebahn zur Schule gefahren war, stand unter freiem Himmel in einer Landschaft, in der nichts unverändert geblieben war als die Wolken, und in der Mitte, in einem Kraftfeld zerstörender Ströme und Explosionen, der winzige gebrechliche Menschenkörper.« (II 214)

Diese Diagnose erstellt der Philosoph, Literaturkritiker und Schriftsteller Walter Benjamin – 1892 in Berlin geboren und 1940 auf der Flucht vor den Nationalsozialisten an der spanisch-französischen Grenze durch Freitod gestorben – 1933 in seinem Pariser Exil. Es ist das Jahr, in dem in Deutschland die neuen Machthaber die Erinnerung an den Ersten Weltkrieg glorifizieren, um bereits Kurs auf den Zweiten zu nehmen. Benjamin opponiert dieser Ideologie nicht nur politisch. Und er sieht im Großen Krieg auch nicht nur das Ende einer Epoche, die heute als das ›lange‹ 19. Jahrhundert bezeichnet wird. Vielmehr weist er darauf hin, dass die modernen Materialschlachten das grundsätzliche Ende der Möglichkeit anzeigen, historische Ereignisse oder persönliche Widerfahrnisse in den Horizont geschichtsphilosophischer oder biographischer Modelle einzuordnen. Was die Explosionen in den Schützengräben des Ersten Weltkriegs neben der Unzahl von Menschenleben ausgelöscht haben, ist das Vermögen, sich das Erlebte in einer Weise anzueignen, dass praktischer Nutzen, erzählbare Geschichten und tradierbares Wissen daraus gewonnen werden könnte.

Das Resultat einer solchen Aneignung, die dem Erlebten einen sinnvollen Ort in der Ökonomie psychischer und kollektiver Prozesse zuordnete, bezeichnet Benjamin mit dem Begriff der ›Erfahrung‹, und sie ist es, die den Menschen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts abhanden kommt: Die Begegnisse der modernen Lebenswelt lassen sich nicht mehr bündeln und weitergeben. Im Prozess der Industrialisierung entstehen Waffen, die die menschliche Wahrnehmung überfordern, während gleichzeitig, in den explosiv wachsenden Metropolen der Moderne, mechanisierte Fertigungstechniken und futuristische Glas- und Stahlarchitekturen entwickelt werden, die es ihren Nutzern und Bewohnern nicht mehr erlauben, »Spuren zu hinterlassen« (II 218), wie Benjamin formuliert: Spuren im Sinne von Abdrücken und Überresten eines gelebten Lebens; Spuren aber auch als wiedererkennbare Zeichen einer Vergangenheit, die in der Gegenwart noch lesbar sind.

Verlust der Erfahrung

Damit macht Benjamins Diagnose der »Erfahrungsarmut« (II 215) aber eine weitergehende Aussage über das erste Themenfeld, das hier hinsichtlich seiner modernespezifischen Modifikationen in den Blick gerückt werden soll: die Möglichkeit und Fähigkeit, sich auf Vergangenes zu beziehen. Die Moderne in all ihren Spielarten – Siegeszug der Industrialisierung, Entwicklung neuer Medientechniken, Entstehung der Massengesellschaft usw. – hat den Konzepten von Tradition und Überlieferung nicht nur einen anderen – unter gewissen Voraussetzungen vermeintlich sogar zuverlässigeren – Rahmen verliehen, sondern diese Konzepte selbst grundlegend verändert.

Fragmentarische Theorie

Auf diesen neuen Rahmen reagieren auch Benjamins Überlegungen zu Gedächtnis und Geschichte, Erinnerung und Erzählung unter den Bedingungen der Moderne. Zu einer systematischen Theorie fügen sich seine verstreuten, fragmentarischen und nicht selten hermetischen Bemerkungen dabei aber nur selten: Benjamins Denken reicht von einer kunstphilosophisch-spekulativen Frühphase in den 1910er Jahren über eine materialistische Kulturtheorie während der Weimarer Republik bis zu einer messianischen Geschichtsauffassung am Ende seines Lebens; seine Aufsätze zu Proust und Baudelaire, die autobiographischen Skizzen über eine *Berliner Kindheit*, medientheoretische Anmerkungen zu Erzähltechniken, Buchkultur, Fotografie und Film sowie schließlich die geschichtsphilosophischen Thesen, die im Kontext des monumentalen Projekts über die Pariser Architektur des 19. Jahrhunderts entstehen, ergeben ein umfassendes Panorama der Moderne, das allerdings kaum konsistente Angebote für eine theoretische Konzeptualisierung anzubieten scheint.¹

Historischer Bruch

Vor dem Hintergrund der Frage nach einem Verständnis der Moderne als Krise bedeutet diese Bruchstückhaftigkeit von Benjamins Theorie vielleicht aber auch nur, dass sie nicht als Versuch zu lesen ist, die angesprochene Krise zu kompensieren und die Brüche in der Kultur und Tradition der Moderne zu kittieren. Innerhalb des theoriegeschichtlichen Panoramas seiner Zeit, in dem Philosophen wie Henri Bergson, Psychologen wie Sigmund Freud und Kulturwissenschaftler wie Aby Warburg über die Rolle der Erinnerung in der Moderne nachdenken,² entwirft Benjamin eine Kulturtheorie, die die Wahrnehmung eines Bruchs zwischen Gegenwart und Vergangenheit als spezifisches Kennzeichen der Moderne beschreibt und diese Wahrnehmung in die theoretischen Entwürfe integriert.³

¹ Als Versuche einer derartigen Konzeptualisierung vgl. Roland Kany: *Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*, Tübingen 1987; Nicolas Pethes: *Mnemographie. Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin*, Tübingen 1999; Peter Garloff: *Philologie der Geschichte: Literaturkritik und Historiographie nach Walter Benjamin*, Würzburg 2003.

² Vgl. dazu die Studienbriefe 34573 und 3543 der FernUniversität Hagen.

³ Vgl. hierzu auch Detlev Schöttker: *Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins*, Frankfurt/M. 2002. Im Materialteil dieses Studienbriefs ist ein Kapitel aus diesem Buch abgedruckt (M3).

Die Ausgangsbeobachtung zu Benjamins Werk ist mithin, dass seine Theorie, der zufolge mit der Moderne eine bestimmte Erfahrung von Diskontinuität einhergeht, Einfluss auf die Gestalt dieser Theorie gewinnt. Dieser Zusammenhang lässt sich bereits in Benjamins frühen kunstphilosophischen Betrachtungen über den Status des Kunstwerks im historischen Überlieferungsprozess nachweisen. Benjamin hat in seiner Dissertation *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* von 1916 als einer der ersten auf die Implikationen des frühromantischen Programms der Fragmentarität der Werke hingewiesen: Der Status des Unvollendeten sei nicht nur ästhetischer Selbstzweck, sondern biete einen spezifischen Vorblick auf die weitere Überlieferung des Werks. Erst innerhalb eines solchen Überlieferungsprozesses gewinne das Kunstwerk, so Benjamins in seiner Auseinandersetzung mit Friedrich Schlegel, seine Vollkommenheit, und aus diesem Grund sei Kritik eines Werks als »Methode seiner Vollendung« (I 67) zu betrachten.

Benjamin präzisiert diesen Gedanken in seinem Essay zu *Goethes Wahlverwandtschaften* von 1923, in dem er zwischen dem »Sachgehalt« und dem »Wahrheitsgehalt« eines Werks unterscheidet. Während der erste sich auf die konkreten inhaltlichen Referenzen eines literarischen Textes beschränke, enthalte der zweite die über diese konkreten Inhalte hinausgehenden Gehalte, die aber erst sichtbar werden, wenn sich die Sachreferenzen im Lauf der Überlieferungsgeschichte für spätere Leser immer weniger unmittelbar als Bedeutungsebene aufdrängen. Auch hier ist es also der historische Abstand, der den eigentlichen Gehalt eines Werks ans Tageslicht treten lässt, und zwar gerade nicht im Sinne einer kontinuierlichen Verbindung zwischen dem Zeitpunkt seines Entstehens und der Gegenwart seiner Lektüre, sondern gerade aufgrund der Differenz zwischen den jeweiligen Lesarten: Erst das Abnehmen des »Sachgehalts«, als welchen Benjamin den Prozess der Überlieferung versteht, legt den »Wahrheitsgehalt« eines Werks frei.

Am anschaulichsten fasst Benjamin die Frage, »wie Kunstwerke sich zum geschichtlichen Leben verhalten«, in einem Brief an seinen Jugendfreund Florens Christian Rang vom 9. Dezember 1923. Benjamins Argument zur Relation von Kunstwerk und Geschichte läuft hier darauf hinaus, eine solche Einordnung zu leugnen. Die Konstruktion einer Kunstgeschichte, die die einzelnen Werke in einen kontinuierlichen Entwicklungsprozess einordnet, zwingt das Kunstwerk in den Rahmen eines ihm fremden, äußerlichen Kontexts, der die spezifische, jedem Kunstwerk eigene Geschichtlichkeit, verfehlt. Kunstwerke »haben nichts was sie zugleich extensiv und wesentlich verbindet [...]. Die wesentliche Verbindung unter Kunstwerken bleibt intensiv.«

Was ist mit dieser Unterscheidung von ›extensiver‹ und ›intensiver‹ Geschichtlichkeit gemeint? Benjamin veranschaulicht das Gemeinte im erwähnten Brief durch zwei Metaphorisierungen der Unterscheidungsglieder. In einem ersten Schritt analogisiert er die Differenz zwischen ›extensiv‹ und ›intensiv‹ mit dem Gegensatz von ›Offenbarung‹ und ›Verschlossenheit‹:

»Dieselben Gewalten nämlich, welche in der Welt der Offenbarung (und das ist die Geschichte) explosiv und zeitlich werden, treten in der Welt der Verschlossenheit (und das ist die der Natur und der Kunstwerke) intensiv hervor.«

Extensive Geschichte ist mithin diejenige, die temporale Zusammenhänge deutlich sichtbar macht, während intensive Zusammenhänge solche sind, die sich dieser Sichtbarkeit entziehen. Diesen Gegensatz verdeutlicht die zweite Metaphorisierung, die die Offenbarung dem Tag, die Verschlossenheit der Nacht zuordnet:

»die Ideen sind die Sterne im Gegensatz zu der Sonne der Offenbarung. Sie scheinen nicht in den Tag der Geschichte, sie wirken nur unsichtbar in ihm. Sie scheinen nur in die Nacht der Natur. Die Kunstwerke nun sind definiert als Modelle einer Natur, welche keinen Tag also auch keinen Gerichtstag erwartet, als Modelle einer Natur die nicht Schauplatz der Geschichte und nicht Wohnort des Menschen ist. Die gerettete Nacht.«

Nächtliche Erkenntnis

Die Darstellung kunsthistorischer Zusammenhänge wird mithin dem sonnenerhellten Tag zugeordnet, eine Metapher, die auf direktem Wege auf die aufklärerischen Wurzeln der Geschichtsphilosophie zurückweist. Im Falle der Nacht, die die am Tage vorhandenen, im Lichte der Sonne aber unsichtbaren Sterne zum Vorschein bringt, geht die metaphorische Funktion über einen solchen ideengeschichtlichen Verweis hinaus. Zum einen, weil die elliptische Schlußformel »Die gerettete Nacht« eine Alternative zum historischen Denken enthält, die an die Stelle der expliziten Kontextualisierung und Teleologisierung der Geschichte das noch näher zu betrachtende Motiv der Rettung treten lässt. Zum anderen, weil die Metapher der Sterne und die Tatsache, dass sie nur in Abwesenheit einer starken Lichtquelle sichtbar werden, weitergehende Schlüsse über die Struktur dessen, was es jenseits der ›extensiven‹ Geschichte zu erinnern gilt, zulässt.

Im unmittelbaren Zusammenhang der Briefstelle bezieht sich das Motiv der Rettung auf eben dieses ›Jenseits‹, das von der gängigen historischen Perspektive überlagert wird. Gerettet wird die Nacht, wenn man sie nicht nur als negativen Modus der Abwesenheit des Lichts der Offenbarung auf die Vergangenheit ansieht, sondern als eigenständiges Bild dieser Vergangenheit. Die Unterscheidung zwischen ›Tag‹ und ›Nacht‹ impliziert mithin eine Verkehrung der Perspektive, die für eine Theorie der Moderne erheblich ist: Traditionell – nämlich von Platons Metaphorik im Höhlengleichnis, in dem der Weg der Erkenntnis durch den Aufstieg aus dem dunklen Erdinnern ans Tageslicht allegorisiert wird, bis zur lichtmetaphorischen Bezeichnung der *Aufklärung* (*enlightenment*, *lumière*) des 18. Jahrhunderts – steht Dunkelheit ja für Nichtwissen und Licht für Erkenntnis. Wenn Benjamin diese Relation umkehrt, um damit anzudeuten, dass unter den Bedingungen der Moderne die Vorstellung einer klar erkennbaren historischen Entwicklung eine Illusion ist. Daher der Vorzug des ›Verschlossenen‹, dem immerhin der Vorzug eignet, dieser Illusion sichtbarer Zusammenhänge nicht zu erliegen.

Was aber sieht der Historiker, wenn er sich dem Offensichtlichen verweigert? In seiner zeitgleich zum Brief an Rang entstehenden Schrift *Ursprung des deutschen Trauerspiels* konkretisiert Benjamin seinen Ansatz, der Historizität von Kunstwerken dadurch gerecht zu werden, dass er sie als »Ideen« ansieht. Damit ist wiederum die erwähnte Unterscheidung zwischen Sach- und Wahrheitsgehalt gemeint: Wer auf den Sachgehalt literarischer Texte achtet, der betrachtet sie als Repräsentation spezifischer Stoffe. Diese Ausrichtung ist aber, wie gesehen, zu überwinden, und entsprechend definiert Benjamin auch hier die Kunstkritik, die sich gegen das herkömmliche Verfahren der stoff- und motivgeschichtlichen Kunstgeschichte richtet, als »Darstellung einer Idee«. Benjamin bringt dies aber nun in Verbindung mit der Metaphorik der Sterne, wenn er schreibt:

»Die Ideen verhalten sich zu den Dingen wie die Sternbilder zu den Sternen. [...] Die Ideen sind ewige Konstellationen und indem die Elemente als Punkte in derartigen Konstellationen erfasst werden, sind die Phänomene aufgeteilt und gerettet zugleich.« (I 215)

Die Metapher der Sterne (lat. *stellae*) aus dem Rang-Brief erhält ihre vollständige Bedeutung mithin erst, wenn man sie auf das Sternbild (lat. *constellatio*) ausweitet, zu dem sich Sterne dem Auge des irdischen Beobachters – und nur diesem – fügen. Sternbilder sind nicht nur Erscheinungen, deren Sichtbarkeit an den Einbruch der Dunkelheit gebunden ist. Sie sind vor allem eine Anordnung von Phänomenen, die nicht von diesen Phänomenen selbst – im Sinne einer genetischen, historischen oder strukturellen Verwandtschaft – gestiftet wird, sondern lediglich von dem jeweiligen Standort ihres Beobachters. Die Sterne eines Sternbilds sind untereinander gänzlich diskontinuierlich, können aber als Sternbild wahrgenommen und hinsichtlich ihrer Position gemerkt werden. Und auf dieselbe Weise, so analogisiert Benjamin, sind Ideen nur erkennbar, wenn man empirisch-dingliche – also materielle – Elemente, die von sich her in keinem Zusammenhang zueinander stehen, in ihrer Anordnung betrachtet. Aus dieser Anordnung des Diskontinuierlichen kann das Bild einer Erkenntnis entstehen – gerettet werden –, das jenseits der offiziellen (>extensiven<) Versionen von Geschichtsverläufen und Zusammenhängen gültig ist.

Konstellation

1.2 Moderne Literatur: Allegorie statt Korrespondenz

Eine den Bedingungen der Moderne angemessenes Bild der Geschichte ist mithin nicht als dauerhafte Aussage bzw. Aussage über ein Dauerhaftes zu denken, sondern als Effekt einer Konstellation aus unzusammenhängendem Material, für das es keine abgeschlossene, letztgültige Deutung gibt. Und diese Abwesenheit eines letztgültigen Gehalts ist kein Defizit, kein zu behebender Mangel, sondern vielmehr die Chance, eine andere Version der Vergangenheit zu erzählen, deren Wahrheit jenseits der großen historischen Kontinuitätsbögen zu suchen ist.

Charles Baudelaire

Benjamin entwickelt dieses Modell in seinen Arbeiten aus den 1930er Jahren weiter und wählt weiterhin die Literatur als zentralen Bezugspunkt für seine Modernetheorie, am deutlichsten in seinen Überlegungen zum Werk des französischen Lyrikers Charles Baudelaire. Der Bezug auf Baudelaire ist dabei geradezu zwangsläufig, da hier diejenige Definition der Moderne geprägt wurde, die die herkömmliche Vorstellung einer kontinuierstiftenden Erinnerung unterläuft: »die vergängliche, flüchtige Schönheit des gegenwärtigen Lebens«. ⁴ Benjamins Arbeiten zu Baudelaire zielen nun auf das Problem, das diese Definition impliziert: Wie kann unter diesen Bedingungen noch eine Kunstform entstehen, die so sehr auf Innerlichkeit, Dauer und Beständigkeit setzt, wie die Lyrik? »Die Frage meldet sich an, wie lyrische Dichtung in einer Erfahrung fundiert sein könne, der das Chockerlebnis zur Norm geworden ist.« (I 614) Die Technisierung, Industrialisierung und Urbanisierung der Moderne erlauben, so Benjamins Beobachtung, weder die kontemplative Haltung der Poesie noch die Wahrnehmung derjenigen *correspondances*, denen Baudelaire noch ein Gedicht gewidmet hatte und die »als eine Erfahrung bezeichnet werden, die sich krisensicher zu etablieren sucht.« (I 638) Die Lyrik ist, so kann man mit Blick auf die einleitend zitierte Diagnose der modernen Erfahrungsarmut sagen, eine Literaturform, die auf Erfahrungen basiert, die in der Moderne aber nicht mehr verfügbar sind (vgl. M2).

Gedächtnistheorien

Um dieses Grundproblem des Fortlebens vormoderner Literaturformen unter den Bedingungen der Moderne genauer benennen zu können, zieht Benjamin nun die zeitgenössisch kurrenten Gedächtnistheorien von Henri Bergson und Sigmund Freud heran. Bei beiden findet Benjamin eine gedächtnistheoretische Definition von Modernität, die darin besteht, dass die Verfügbarkeit der Erinnerung durch ein bewusstes Subjekt geleugnet wird: In Bergsons Hauptwerk *Materie und Gedächtnis* sind die Kondensate der Lebenserfahrung nur noch in Form körperlicher Gewohnheiten verfügbar, die gezielte Adressierung einzelner Erinnerungsbilder hingegen ist nur selten erfolgreich. Freud führt diese Unterscheidung in seinem Essay *Jenseits des Lustprinzips* weiter, wenn er Erinnerung und Bewusstsein terminologisch scharf kontrastiert: Im Sinne der Traumtheorie sind nachhaltig vor allem diejenigen Erinnerungen, die dem Subjekt gar nicht zu Bewusstsein kommen. Umgekehrt gehen alle Ereignisse, die das Bewusstsein registriert, nicht mehr ins Gedächtnis ein. Die Wahrnehmungen auf den Schlachtfeldern des Ersten Weltkriegs, so kann man diese Annahme fortführen, suchen das Subjekt entweder als unbewusstes Trauma heim, oder sie wurden vom Reizschutz des Bewusstseins absorbiert und stehen diesem in der Folge nur noch als isoliertes Datum ohne Kontext und Bedeutung zur Verfügung.

Erfahrung und Erlebnis

Benjamins These von der Erfahrungsarmut leitet sich mithin unmittelbar von zeitgenössisch kurrenten, physiologisch informierten philosophischen und psychologischen Gedächtnistheorien ab. Aus diesen Theorien entwickelt Benjamin für sein

⁴ Charles Baudelaire: »Der Maler des modernen Lebens«, in: ders.: *Sämtliche Werke/Briefe*. Bd. 5, München/Wien 1977, S. 21-258, hier S. 258.

Verständnis von Baudelaires zeitgenössischer Adaption einer anachronistischen Gattung das Konzept des ›Erlebnisses‹, das er der Vorstellung einer ›Erfahrung‹ als sinnhaftes und adaptierbares Kondensat mehrerer Ereignisse entgegensetzt: Während die Erfahrung einen Gedächtnisschatz bildet, der nicht mehr auf die einzelne Erinnerung bezogen ist, bewahrt das Erlebnis zwar die Erinnerung an einen konkreten Zeitpunkt, fügt sich aber genau aufgrund dieser präzisen Datierbarkeit nicht mehr in einen sinnvollen Zusammenhang mit anderen Ereignissen.

Benjamins Lektüre zielt nun auf Baudelaires Leistung, den Modus des ›Erlebnisses‹ in eine ursprünglich auf ›Erfahrungen‹ setzende Dichtungsform zu inkorporieren: »Baudelaire hat also die Chockerfahrung ins Herz seiner artistischen Arbeit hineingestellt.« (I 616) Es entsteht eine Lyrik, die die Vorstellung von Brüchen zwischen Gegenwart und Vergangenheit mitzudenken vermag. An die Stelle von *Correspondances*, wie eines der Gedichte aus den *Fleurs du mal* noch heißt, tritt damit die Allegorie, die Benjamin als Figur der Vergangenheitsdarstellung ohne Kontinuitätsunterstellung begreift.

Schockerfahrung

Die Allegorie ist also ein Stilmittel, das der Forderung nach einer der modernen Diskontinuitätswahrnehmung angemessenen Darstellungsweise gerecht wird. Schon in seinem Buch *Ursprung des deutschen Trauerspiels* hatte Benjamin darauf hingewiesen, dass die Allegorie im Unterschied zum Symbol durch einen willkürlichen Bezug zwischen Zeichen und Bezeichnetem ausgezeichnet ist. Diese Willkür des Zeichenbezugs impliziert, dass die Bedeutung einer Allegorie ihr nicht selbstverständlich innewohnt, sondern potentiell austauschbar ist. Auf diese Austauschbarkeit führt Benjamin nun – für das Barock wie für Baudelaires Moderne – die vielfältigen Figuren des Ruinösen, Todesverfallenen und Anorganischen in allegorischen Darstellungen zurück:

Allegorie

»Wird der Gegenstand unterm Blick der Melancholie allegorisch, lässt sie das Leben von ihm abfließen, bleibt er als toter, doch in Ewigkeit gesicherter zurück, so liegt er vor dem Allegoriker, auf Gnade und Ungnade ihm überliefert. Das heißt: eine Bedeutung, einen Sinn auszustrahlen, ist er von nun an ganz unfähig; an Bedeutung kommt ihm das zu, was der Allegoriker ihm verleiht.« (I 359)

Die Bedeutung einer Allegorie ist mithin vergänglich und vorläufig. Das impliziert aber zugleich die Möglichkeit, sie mit einer neuen Bedeutung zu füllen. Auf diese Weise ist die Allegorie eine Figur, deren Bedeutung nicht durch Ähnlichkeit vermittelt ist und die aufgrund dieser Arbitrarität letztlich immer nur darauf verweist, dass ihr eine Bedeutung ›verliehen‹ werden kann.

Diese Darstellung der Allegorie, die Benjamin für das barocke Trauerspiel ebenso in Anschlag bringt, wie für Charles Baudelaire, lässt sich auf zweifache Weise in den im Brief an Rang skizzierten Rahmen einordnen. Erstens entspricht die Allegorie der Darstellungsform einer Konstellation, insofern sie aus untereinander nicht notwendig zusammenhängenden materiellen Zeichenelementen besteht.

Zweitens erlaubt sie eine Konkretisierung des Gedankens der ›Rettung‹, den Benjamin Rang gegenüber anklingen lässt: Indem der Allegorie nur solche Bedeutungen ›verliehen‹ werden, die auch wieder von ihr ›abfließen‹, erinnert jede Lesart einer Allegorie daran, dass sie auch auf etwas anderes, in der aktuellen Besetzung Vergessenes, verweisen könnte. Rettung bedeutet mithin, an solches zu erinnern, was jenseits einer eindeutig referentialisierbaren Bedeutung in Erinnerung zu halten wäre. Um diesen Status des Jenseits aufrechtzuerhalten, darf es aber nicht eindeutig und endgültig bezeichnet werden. Das Paradox der Rettung besteht darin, dem zu Erinnerndem eine Möglichkeit anzubieten, deren Realisierung aufgeschoben wird.

1.3 Rettung durch Destruktion: Das dialektische Bild der Geschichte

Benjamins Diagnose eines Bruchs mit dem Kontinuum der Erfahrung ist daher gerade keine Absage an die Möglichkeit von Geschichte und Gedächtnis. Benjamin sucht nach Alternativen zu einem Geschichtsbegriff, der auf kontinuierliche Deutungs- und Bedeutungsmuster rekurriert. Wie zu sehen war, prägt dieser Geschichtsbegriff nicht nur das Verständnis der Literaturgeschichte. Es ist sogar so, dass das Modell einer diskontinuierlichen Darstellung der diskontinuierlichen Erfahrungen der Moderne anhand literarischer Stilmittel entfaltet wird. Und auch Benjamins späte Geschichtsphilosophie lässt sich mithilfe der ästhetischen Theorie allegorischer Konstellationen erschließen.

Kultur als Barbarei

Dieser Zusammenhang drängt sich nicht zuletzt deshalb auf, weil Benjamin in seiner letzten Schrift, den Thesen und Notizen *Über den Begriff der Geschichte* von 1940, die Frage nach der kulturellen Überlieferung erneut aufwirft und wiederum gegen die Vorstellung eines kontinuierlichen Traditionszusammenhangs wendet: Benjamins Rhetorik ist hier aber nun gegenüber den frühen kunsttheoretischen Formulierungen hörbar politisch verschärft: Er bezeichnet jedes »Dokument der Kultur« als eines der »Barbarei« (I 696), insofern die schiere Tatsache, dass ein Kulturgut sich im Überlieferungsprozess behaupten konnte, auf die vielen anderen verweist, die es beseitigt hat. Entsprechend ist auch die Geschichte insgesamt stets Sieggeschichte, weil nur diejenigen, die übrigbleiben entscheiden, was überliefert wird und was nicht. Jedes überlieferte Kulturgut erinnert aus dieser Perspektive zunächst an diejenigen anderen Kulturgüter, an deren Stelle es überliefert wurde. Das kulturelle Gedächtnis, wie es in Bauwerken, Museen, und Bibliotheken auf uns kommt, ist aus diesem Grund weniger bezüglich dessen, was es bewahrt von Interesse, denn als Zeugnis seines Bewahrtwordenseins, durch das es zum Mahnmal für das Nicht-Erinnerte wird.

Gedächtnis der Namenlosen

Vor diesem Hintergrund wendet sich Benjamins Geschichtsphilosophie gegen die historistischen Imperative der Einfühlung, der Vergegenwärtigung, der Rekon-

struktion und letztlich des Verstehens dessen, »wie es denn eigentlich gewesen ist« (I 695): Die vermeintliche Objektivität des Historismus stellt eine Vereinnahmung der Vergangenheit dar und übersieht, dass hinter dem Bild dessen, was uns wie vergangene Realität erscheint, die Selektion und Konstruktion der Sieger der Geschichte steht. Die Aufgabe an die Erinnerung, die sich vor diesem Hintergrund stellt und die in der Hauptsache für die kryptischen und paradoxen Formulierungen Benjamins auf diesem Gebiet verantwortlich ist, besteht darin, sich diesem Nicht-Erinnerten anzunähern. Das »Gedächtnis der Namenlosen« (I 1241) zu adressieren bedeutet, sich nicht mit dem Nachvollzug der Quellen und Materialien, die tradiert wurden, zu begnügen, sondern den Versuch zu wagen, sich dessen zu vergewissern, was diesem Traditionsprozess zum Opfer gefallen ist: »Das Kontinuum der Geschichte ist das der Unterdrücker. Während die Vorstellung des Kontinuums alles dem Erdboden gleichmacht, ist die Vorstellung des Diskontinuums die Grundlage echter Tradition.« (I 1236)

Aufgabe der Erinnerung ist mithin genau das, wofür die Allegorie ästhetisch steht: vermeintliche Kontinuitäten aufzubrechen. Eine der Moderne angemessene Geschichtsschreibung verfährt mithin nicht konstruktiv, sondern destruktiv. Schon in seinem Essay *Zur Kritik der Gewalt* hatte Benjamin die Sphäre der gültigen Rechtsordnung in einer Gesellschaft – die ebenfalls ein Dokument der Barbarei, nämlich derjenigen ihrer Einsetzung gegenüber alternativen Ordnungsmodellen, ist – als »mythische Gewalt« bezeichnet. Ihr gegenüber steht die »göttliche Gewalt«, die nicht wie die mythische innerhalb einer Rechtsordnung sanktioniert, sondern »rechtsvernichtend« (II 199) verfährt, das heißt die mythische Gewalt selbst zum Objekt der Zerstörung wählt.

Mythische und göttliche Gewalt

Diese Unterscheidung ist auch für den Begriff der Geschichte entscheidend: Sie macht auf der einen Seite deutlich, dass der Akt der Tradierung ein Gewaltakt ist; und sie legt auf der anderen nahe, dass man diesen Gewaltakt selbst wird zerstören müssen, um zu denjenigen Daten der Vergangenheit vorzustoßen, auf deren Zerstörung die aktuelle Tradition fußt. Zwei Gewalten also, und zwei Weisen der Zerstörung: die eine, die eine Ordnung konstituiert und dadurch alles nicht in diese Ordnung Gehörige zerstört und folglich für das kulturelle Gedächtnis tilgt; die andere, die als »Durchbrechung« (II 202) des mythischen Kreislaufs die vollständige Vernichtung des gültigen Vergangenheitsbilds bedeutet. Die göttliche Gewalt zerstört noch die Zerstörungswirkung der mythischen, ohne jedoch das Zerstörte im Sinne einer neuen Setzung zu restituieren. Sie ist, mit Benjamins Terminus, reine »Ent-Setzung«, das heißt Aufhebung der ungerechten Setzungen der Rechtsordnung unter Verzicht auf die wiederum gewaltsame Einsetzung eines neuen Rechts.⁵

Ent-Setzung

⁵ Vgl. Werner Hamacher: »Afformative, Strike: Benjamin's ›Critique of Violence‹«, in: Andrew Benjamin/Peter Osborne (Hg.): *Walter Benjamin's Philosophy. Destruction and Experience*, London/New York 1994, S. 110-138.

Messianismus

Die göttliche Gewalt markiert damit nichts anderes als das Ende der Geschichte und ist mithin identisch mit demjenigen, was Benjamin in den Thesen *Über den Begriff der Geschichte* ›das Messianische‹ nennt: Die Ankunft des Messias ist kein Ereignis innerhalb des Geschichtsverlaufs, sondern dessen radikale Aussetzung. Nur innerhalb eines derartigen nachgeschichtlichen Zustands ist das Ausbleiben neuerlicher Setzungen denkbar. Vor allem aber vollziehen sich anhand dieses Aussetzens diejenigen Kontinuitätsunterbrechungen, an denen Gedächtnisarbeit anzusetzen hat:

»Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation plötzlich einhält, da erteilt es derselben einen Chock, durch den es sich als Monade kristallisiert. Der historische Materialist geht an einen geschichtlichen Gegenstand einzig und allein da heran, wo er ihm als Monade entgegentritt. In dieser Struktur erkennt er das Zeichen einer messianischen Stillstellung des Geschehens, anders gesagt, einer revolutionären Chance in Kampfe für die unterdrückte Vergangenheit. Er nimmt sie wahr, um eine bestimmte Epoche aus dem homogenen Verlauf der Geschichte herauszusprengen« (I 703).

Die Vorstellung eines kontinuierlichen Geschichtsverlaufs aufzubrechen bedeutet, die einzelnen Elemente der Geschichte tatsächlich zu ›vereinzelnd‹, d.h. als Monaden zu betrachten, die ihrer ›offiziellen‹ Kontexte entledigt sind. Nur auf diese Weise, so lässt sich im Lichte des *Gewalt*-Essays sagen, ist ein Bruch mit der Geschlossenheit der mythischen Setzungen möglich, die die Erinnerung an alles jenseits der historischen Tradition Befindliche verstellen. Allerdings ist dieser Bruch nicht mit dem Einsetzen einer alternativen Tradition zu verwechseln. Vielmehr wird dem Traditionsjenseitigen nur gerecht, was es nicht in einen neuerlichen Kontext ›einsetzt‹. Die Erinnerung an das Vergessene und Verstummte gelingt nicht durch eine konkrete Bezeichnung, sondern nur durch die (uneingelöste) Möglichkeit einer sprachlosen Trauer *der* und *über* die Opfer der Geschichte.

Damit ist das ›Herausprengen‹ von Monaden aus dem Geschichtskontinuum kein im herkömmlichen Sinne zerstörendes mehr. Vielmehr eröffnet es, da es mit der mythischen Ordnung als solcher bricht, einen Raum jenseits geschlossener Strukturen. So heißt es auch in Benjamins kurzer Skizze *Der destruktive Charakter*: »Sein Bedürfnis nach frischer Luft und freiem Raum ist stärker als jeder Haß.« (IV 396) Wichtiger als das Ziel der Zerstörung ist mithin der Raum, der entsteht, nachdem vernichtet wurde. Er ist nicht als Produkt der Zerstörung zu verstehen: Der »freie Raum« und die »frische Luft« sind nur so lange frei und frisch, so lange sie ohne Füllung des Freiraums und Besetzung ihrer Neuheit bleiben:

»Dem destruktiven Charakter schwebt kein Bild vor. Er hat wenig Bedürfnisse, und das wäre sein geringstes: zu wissen, was an Stelle des Zerstörten tritt. Zunächst, für einen Augenblick zumindest, der leere Raum, der Platz, wo das Ding gestanden, das Opfer gelebt hat. Es wird sich schon einer finden, der ihn braucht, ohne in einzunehmen.« (IV 397)

Destruktive Erinnerung ist Tilgung des Erinnerten mit dem Ziel der Freilegung eines Platzes, an dem anderes erinnert werden könnte. Dieses Potential bewahrt der Platz aber nur so lange, wie er unbesetzt bleibt. Mit seiner Neufüllung endet auch sein Angebotscharakter, sich an ihm anzusiedeln. Sein Mehrwert liegt in der reinen Potentialität: Das was vergessen wurde, ist gelöscht und kann auch nicht mehr rekonstruiert werden. Durch die Zerstörung des Bestehenden wird aber zumindest sichtbar, dass etwas anderes hätte an seiner Stelle stehen können. Dieses andere ›braucht‹ den entsprechend freigelegten Gedächtnisraum, insofern es keinen eigenen hat. Aber es wird ihn nicht ›einnehmen‹, sondern nur als Markierung des eigenen Fehlens in der Schwebelage halten.⁶

Entsprechend folgert Benjamin in *Der destruktive Charakter*: »Einige überliefern Dinge, indem sie sie unantastbar machen und konservieren, andere die Situationen, indem sie sie handhabbar machen und liquidieren.« (II 398) ›Handhabbar‹ ist, was noch nicht abgeschlossen und ins Archiv eingeordnet ist. In den Augen der herkömmlichen Tradition wird so jegliche ›Dauer‹ verunmöglicht. Historische Erinnerung ist für Benjamin aber gerade dort möglich, wo sie ihren eigenen Anspruch auf Bewahrung unterläuft. Die Ruine, die in *Ursprung des deutschen Trauerspiels* zur Allegorie der Allegorie wird, ist als Bild ihres eigenen Verfallsprozesses Dokument einer derartigen Ent-Setzung der eigenen Setzung. Im Fall der allegorischen Ruine ist der Geschichtsverlauf selbst diejenige göttliche Gewalt, die alle zeitlosen und kontinuierlichen Setzungen zerstört, ›abfließen‹ lässt.

Geschichte im Sinne Benjamins kann erst dann rekonstruiert werden, wenn der Zusammenhang zwischen Elementen der Vergangenheit derart zerstört wurde, dass sich Möglichkeiten für neue Konstellationen dieser Elemente ergeben. Damit wird die Vorstellung eines Kontinuums vergangener Ereignisse abgelöst durch das Augenmerk auf vereinzelte Augenblicke, die jeweils ›intensiv‹ in Erinnerung umschlagen können. »Damit ein Stück der Vergangenheit von der Aktualität betroffen werde, darf keine Kontinuität zwischen ihnen bestehen.« (V 587)

Aktualität

Diesen Begriff der Aktualität hatte Benjamin bereits in der Ankündigung eines weiteren unausgeführt gebliebenen Zeitschriftenprojekts geprägt, dem Entwurf für die Zeitschrift *Angelus Novus*. Hier wird deutlich, dass Benjamin mit Aktualität nicht die Illusion einer vollständigen Gegenwärtigkeit von Sinn und Bedeutung meint (was ja kaum mit seinen Ausführungen zur Allegorie vereinbar wäre), sondern vielmehr die unmittelbare Vergänglichkeit und Ephemerität des einzelnen immer nur für sich selbst genommen ›aktuellen‹ Augenblicks.

⁶ Vgl. Heinrich Kaulen: *Rettung und Destruktion: Untersuchungen zur Hermeneutik Walter Benjamins*, Tübingen 1987, S. 196 sowie S. 238: »In der Destruktion des tradierten Sinnzusammenhangs wird die Realisierung des Einzelnen realisiert, in der monadologischen Konstruktion des Einzelnen das falsche Kontinuum zerschlagen.«

Jetztzeit

In diesem Sinne ist auch der Begriff der »Jetztzeit« (I 703) zu verstehen, der in *Über den Begriff der Geschichte* als Bezugspunkt für die historische Erinnerung geprägt wird: Als flüchtigem Augenblick ist sowohl der zu erinnernden Vergangenheit als auch der Gegenwart ihres Erinnerns das eigene Vergehen immer schon eingeschrieben. »Das wahre Bild der Vergangenheit *huscht* vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.« (I 695)⁷

Die Aktualität historischen Erinnerns besteht also gerade in ihrem Gegensatz zur Dauer. Und umgekehrt wird die vergängliche Jetztzeit zum Bezugspunkt des Erinnerns, weil die Bilder der Vergangenheit mit dem Augenblick, in dem sie erkannt werden, auch wieder vergehen:

»Nicht so ist es, dass das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt.« (V 576)

Dialektisches Bild

Benjamin bezeichnet dieses Bild der Vergangenheit als »Dialektik im Stillstand« oder »erstarrte Unruhe« (V 414), um die Simultanität des In-Verbindung-Setzens von Vergangenheit und Gegenwart und des Auflösens dieser Verbindung zu fassen. Das Bild der Vergangenheit ist unwiederbringlich und gänzlich an die jeweilige Gegenwart gebunden, in der es erkannt wird. Mit dem notwendigen Vergehen dieses gegenwärtigen Augenblicks verschwindet daher auch das Vergangenheitsbild wieder. Die Jetztzeit ist *kairós*, die günstige, aber auch einmalige Gelegenheit des (Wieder-)Erkennens: »jedes Jetzt ist das Jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit«. (V 578).

Engel der Geschichte

Unter den Bedingungen der Moderne ist die Vergangenheit mithin nur noch unter der Vorgabe zu rekonstruieren, dass ihr mit der Flüchtigkeit ihres gegenwärtigen Bezugspunkts einhergehendes Vergehen in Rechnung gestellt sind. Geschichte wird also ›präsent‹ gemacht, aber weniger im Sinne von ›anwesend‹ oder ›verfügbar‹ als im Sinn von ›augenblickshaft‹ und ›vergänglich‹.⁸ Das historische Kontinuum ist nach seinem Aufsprengen nicht wieder zusammenzufügen, so wie auch der »Engel der Geschichte«, als welchen Benjamin ein Bild Paul Klees interpretiert, eine »einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert« vor Augen hat. »Er möchte wohl verweilen und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her« (I 698).

⁷ Einen detaillierten Kommentar zu den geschichtsphilosophischen Thesen liefert Ralf Konersmann: *Erstarrte Unruhe. Walter Benjamins Begriff der Geschichte*, Frankfurt/M. 1991.

⁸ Vgl. hierzu Werner Hamacher: »›Jetzt‹. Benjamin zur historischen Zeit«, in: Helga Geyer-Ryan/Paul Koopman/Klaas Yntema (Hg.): *Benjamin-Studies 1. Perception and Experience in Modernity*, Amsterdam/New York 2002, S. 145-184.

Damit erfährt das Konzept der Kontinuität in Benjamins Theorie der Geschichte eine letzte Wendung: Es bezeichnet nicht nur die nachträgliche Sinnstiftung der Sieger der Geschichte, sondern prägt den Geschichtsprozess selbst, der aus der Perspektive der Besiegten eine tatsächlich kontinuierliche »Katastrophe« darstellt. »Dass es ›so weiter‹ geht, *ist* die Katastrophe« (I 683) – und die Erinnerung mit- hin eine Geste, die die Erinnerungsbilder vereinzelt, um sie gegen das zweifache Diktat der Kontinuität – des oberflächlichen Sinns und der tatsächlichen Vernichtung – zu richten, ohne dabei eine ›andere Kontinuität‹ – das Zusammenfügen der Trümmer – zu stiften.

1.4 Die Unabschließbarkeit der Texte: Literatur und Erinnerung

Am Ende von Benjamins Geschichtsphilosophie steht die »[g]rundlegende Aporie« dieses ›anderen‹ Erinnerns oder Erinnerns des Anderen (I 1236): So wenig den Opfern der Geschichte die Bildung einer kontinuierlichen ›Geschichte der Besiegten‹ gerecht wird, so wenig kann jegliche Darstellung den schweigenden Opfern genügen: »Schwerer ist es, das Gedächtnis der Namenlosen zu ehren als das der Berühmten. Dem Gedächtnis der Namenlosen ist die historische Konstruktion geweiht.« (I 1241) Die Haltung, die mit dieser Aporie umzugehen versteht, ohne sie aufzulösen, bezeichnet Benjamin mit dem Begriff ›Eingedenken‹: »Das Eingedenken kann das Unabgeschlossene (das Glück) zu einem Abgeschlossenen und das Abgeschlossene (das Leid) zu einem Unabgeschlossenem machen.« (V 589)

Diese Unabgeschlossenheit verweist wiederum zurück auf die Form moderner Literatur. Benjamin hat sie am deutlichsten anhand von Marcel Proust entfaltet, dessen Werk nicht etwa die Vergangenheit zum Gegenstand habe, sondern den Prozess des Erinnerns selbst:

Marcel Proust

»Man weiß, dass Proust nicht ein Leben wie es gewesen ist in seinem Werke beschrieben hat, sondern ein Leben, so wie der, der's erlebt hat dieses Leben erinnert. [...] Denn hier spielt für den erinnernden Autor die Hauptrolle gar nicht, was er erlebt hat, sondern das Weben seiner Erinnerung, die Penelopearbeit des Eingedenkens.« (II 311)

Diese Unterscheidung ist zentral, weil in ihrem Licht der Anspruch, ein Bild ›wie es wirklich gewesen ist‹, gar nicht mehr erhoben werden kann: »Einheit des Textes nämlich ist allein der actus purus des Erinnerns selber. Nicht die Person des Autors, geschweige denn die Handlung.« (II 312)

Diese Abgrenzung trifft Benjamin einmal mehr mit Freuds Unterscheidung bewusster und unbewusster Erinnerungen. Die Erinnerung an die Daten des Lebens gehört dabei zu den bewussten Erlebnissen, die vereinzelt und unzusammenhän-

gend bleiben. Der eigentliche Zusammenhang der Vergangenheit besteht nur im Unbewussten, in das sämtliche Erfahrungen eingehen und zu einem »Teppich« verwoben werden, wie Benjamin schreibt. Diese Metapher verbindet die Struktur des Gedächtnisses mit dem Gewebe von Prousts Text, verkehrt aber zugleich die herkömmliche Vorstellung, die sich mit diesem Bild verbindet: Denn wenn Benjamin die bewussten Erinnerungen als »Kehrseite« des Teppichs bezeichnet, so meint er damit das Muster seiner sichtbaren Oberfläche. Dieses ist aber nur ein Ausschnitt aus dem Gewebe des Vergessens, das vollständig auf der Rückseite gewirkt wurde.

Erinnerung besteht mithin nicht in der Rekonstruktion einer Reihe von Einzelerignissen. Wenn sich die Arbeit der Erinnerung auf das Erinnern selbst bezieht, so zielt sie auf eine Operation, die Bezüge eröffnet anstatt sie in Gestalt eines stabilen Bildes festzuschreiben. Erinnerung ist Gegenstand des Proustschen Romans als Akt der Entgrenzung, die im Sinne einer Interpolation in der Sphäre des Vergessenen alles mit allem zu verbinden imstande ist. Ein Erinnerungsbild verharret nicht bei sich selbst, sondern fungiert als Brücke zu anderen Bildern. Damit besteht das Gedächtnis in der Struktur der Beziehbarkeit selbst, die als potentiell unendliche dem unendlich fortgewebten – und damit inhaltlich ungreifbaren – Gewebe des Vergessens zumindest *formal* entsprechen kann. Was Benjamin im Sinne dieses Stiftens immer neuer Bezüge letztlich als »Bild Prousts« konstruiert, ist die Szene des Schreibens selbst, Proust, der in seinem verdunkelten Zimmer »die ungezählten Blätter, die er in der Luft mit seiner Handschrift bedeckte« (II 324) und diesen unabschließbaren Erinnerungs- und Schreibprozess noch auf den Druckfahnen fortsetzte.

»So wirkte die Gesetzlichkeit des Erinnerns noch im Umfang des Werks sich aus. Denn ein erlebtes Ereignis ist endlich, zumindest in der einen Sphäre des Erlebens beschlossen, ein erinnertes schrankenlos, weil nur Schlüssel zu allem was vor ihm und zu allem was nach ihm kam.« (II 312)

*Berliner Kindheit um
1900*

Die Unabschließbarkeit des Erinnerungsprozesses und die Unvollendetheit der Kunstwerke entsprechen einander demnach genau und lassen sich auch in Benjamins eigenen literarischen Projekten nachweisen, so etwa seiner autobiographischen *Berliner Kindheit um 1900*, die allerdings mit fast allen Genrekonventionen der Autobiographie bricht: Schon der deutlich ins Allgemeine zielende Titel des Buchs verweigert sich subjektiven Identifikationsversuchen, und auch die berichteten Erinnerungen fügen sich keinesfalls zur Entwicklungsgeschichte eines Individuums. Überdies existiert das Buch in keiner endgültigen Fassung, sondern wurde von Benjamin in den 1930 Jahren immer weiter fortgeschrieben und rearrangiert. Dieses Rearrangement bezieht sich auf den Aufbau des Buchs, der den stärksten Bezug zu Benjamins theoretischen Äußerungen aufweist: Die *Berliner Kindheit* besteht aus ca. 30, jeweils nur wenige Seiten umfassenden, Einzelkapiteln, die zumeist mit spezifischen räumlichen Bezugspunkten Erinnerungsbilder evozieren. Diese Bilder tragen aber weder einen Zeitindex, noch stehen sie in ei-

nem erkennbaren chronologischen Entwicklungszusammenhang. Vielmehr stellt Benjamin sie unverbunden nebeneinander, so dass der Text der *Berliner Kindheit* eine Konstellation aus Einzelbildern ergibt, die eine Vielzahl an Bezügen untereinander anbieten, ohne sie jeweils im einzelnen festzulegen. Einer der Erinnerungsorte, das Berliner Diorama *Kaiserpanorama*, in der einzelne Fotografien nacheinander vor dem Auge des Betrachters vorüberziehen, wird so zum Modell der Schreibweise der *Berliner Kindheit* selbst:

»Musik [...] gab es im Kaiserpanorama nicht. Mir schien ein kleiner, eigentlich störender Effekt ihr überlegen. Das war ein Klingeln, welches wenige Sekunden, ehe das Bild ruckweise abzog, um erst eine Lücke und dann das nächste freizugeben, anschlug. Und jedesmal, wenn es erklang, durchtränkten die Berge bis auf ihren Fuß, die Städte in ihrem spiegelklaren Fenstern, die Bahnhöfe mit ihrem gelben Qualm, die Rebenhügel bis ins kleinste Blatt, sich mit dem Weh des Abschieds. Ich kam zu der Überzeugung, es sei unmöglich, die Herrlichkeit der Gegend für diesmal auszuschöpfen.« (VII 388)

Neben dieser formalen Umsetzung des Prinzips der Konstellation bleiben auch die Gegenstände der Erinnerung in der *Berliner Kindheit* mit Benjamins theoretischen Konzepten verbunden. Dasjenige, das im Bereich der eigenen Autobiographie die Stelle des Unwiederbringlichen einnimmt, ist der ›erste Blick‹, mit dem das Kind seine Umwelt wahrnimmt, und der in der Folge von der Unzahl der Wiederbegegnungen mit den gleichen Dingen so überlagert wurde, dass die Gewohnheit den Rückgang auf die Unvertrautheit des ersten Mals nicht mehr zulässt »Nun kann ich gehen, gehen lernen nicht mehr« (IV 267), bemerkt der Text hierzu, und hinsichtlich der Erinnerung an die Stadt heißt es in einer Vorstufe, der *Berliner Chronik*:

»Gewiß stehen zahllose Fassaden der Stadt genau wie sie in meiner Kindheit gestanden haben; der eigenen Kindheit begegne ich in ihrem Anblick nicht. Zu oft sind meine Blicke seitdem an ihnen entlanggestrichen [...]. Ganz anders aber würde ich mich selber in diesem Alter finden, hätte ich den Mut, eine gewisse Haustür zu durchschreiten [...]. Sie und die Fassade ihres Hauses freilich sagen meinen Augen nichts mehr. Die Sohlen wären wohl die ersten, die mir, wenn ich die Haustür hinter mir geschlossen hätte, Meldung brächten [...], dass sie auf dieser ausgetretenen Etagentreppe in alte Spuren getreten seien und wenn ich die Schwelle jenes Hauses nicht mehr überschreite ist es die Furcht vor einer Begegnung mit diesem Innern des Treppenflurs, der in der Abgeschiedenheit die Kraft bewahrt hat, mich wiederzuerkennen, welche die Fassade längst verlor.« (VI 486)

Die Technik, mittels derer die *Berliner Kindheit* diese unzugänglichen Erinnerungen evozieren will, besteht darin, dem gleichen Zusammenhang auf der Ebene der Sprache nachzugehen und nach solchen Worten zu suchen, die man nur in der Kindheit gehört hat und die in der Folge nicht in der gleichen Weise durch anhaltenden Gebrauch zur zeitlosen Gewohnheit wurden, sondern den Assoziations-

raum, den sie dem Kind eröffneten, bewahrt haben. Diese Worte können nur diejenigen sein, die das Kind missverstanden bzw. zu falschen Fügungen »verschlif-fen« (VII 402) hat, wie etwa die »Mummerehlen« (für den Kinderreim von der Muhme Rehlen) oder die »Mark-Thalle« (für die Berliner Markthalle), in deren ›falschen‹ Klang die kindliche Wahrnehmung allein aufbewahrt ist.⁹

Deutsche Menschen

In einem zweiten Buchprojekt hat Benjamin versucht, seine Thesen zum kulturellen Überlieferungsprozess umzusetzen: Aus dem Pariser Exil heraus publiziert er anonym eine Anthologie mit dem systemkonformen Titel *Deutsche Menschen*, die Briefe aus dem 18. und 19. Jahrhundert versammelt. Das Bemerkenswerte an diesen Briefen ist, dass sie zwar teilweise von berühmten Personen stammen, als Texte aber weitgehend unbekannt sind. Benjamins Briefbuch bemüht sich also um eine Art Gegenkanon, der dasjenige, was nicht überliefert wurde, wieder in Erinnerung ruft. »Von Ehre ohne Ruhm / Von Größe ohne Glanz / Von Würde ohne Sold« (IV 150) lautet entsprechend das Motto des Buches, das sich damit ausdrücklich jenseits des Königswegs der Tradition verortet.

Gerade hierin ist seine Erinnerungsfunktion zu sehen: Nicht nur ist die Briefform selbst in der Moderne bereits das Denkmal einer vergangenen Kommunikationsform, die Briefe die Benjamin überliefert, sind selbst vollständig aus allen kommunikativen Zusammenhängen gelöst. »Ein Trost ist in alledem: dass diese Briefe ganz unberührt geblieben sind.« (V 945) Während zunächst die Literaturgeschichtsschreibung, zum Zeitpunkt der Publikation aber vor allem auch die faschistische Usurpierung einer ›deutschen‹ Kultur das Überlieferungsgut in einer Weise kontaminiert haben, die es in die Teleologie einer Geistesentwicklung einordnet, ist Benjamin auf der Suche nach dem »Antlitz eines ›geheimen Deutschland« (IV 945) jenseits der offiziellen Geschichtsversionen. Die »unterirdische deutsche Tradition« der Briefe, die in *Deutsche Menschen* eben nicht ›ins Werk‹ gesetzt wird, stellt eine stumme Überlieferung des Vergessenen dar.¹⁰ Die Briefsammlung ist formal Denkmal der vergangenen Briefkultur, inhaltlich eines der deutschen Humanität und Sprachtradition und stofflich eines jenseits klassischer Homogenität liegenden Textkorpora.

Das Passagen-Werk

Schließlich arbeitete Benjamin noch an einem Buchprojekt, das man von heute her als Bemühung um das kollektive Gedächtnis einer ganzen Epoche bezeichnen

⁹ Vgl. Christian Hart Nibbrig: »Das déjàvu des ersten Blicks. Zu Walter Benjamins Berliner Kindheit um Neunzehnhundert«, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 47 (1973), S. 711-729; Anja Lemke: *Gedächtnisräume des Selbst. Walter Benjamins »Berliner Kindheit um neunzehnhundert«*, Würzburg 2005 sowie Davide Giuriato: *Mikrographien. Zu einer Poetologie des Schreibens in Walter Benjamins Kindheits-erinnerungen (1932-1939)*, München 2006.

¹⁰ Theodor W. Adorno: »Zu Benjamins Briefbuch ›Deutsche Menschen‹«, in: ders.: *Noten zur Literatur*, Frankfurt/M. 1974, S. 686-692, hier S. 687. Vgl. Gerd Mattenklott: »Benjamin als Korrespondent, als Herausgeber von *Deutsche Menschen* und als Theoretiker des Briefes«, in: Uwe Steiner (Hg.): *Walter Benjamin. 1892-1940*, Bern 1992, S. 273-282.

kann: Das Projekt *Pariser Passagen* ist eine großangelegte Zitatsammlung, die Benjamin in jahrelanger Archivarbeit in der *Bibliothèque Nationale* zur Kunst-, Architektur-, Wirtschafts-, Sozial- und Kulturgeschichte von Paris im 19. Jahrhundert zusammentrug. In der Forschung gilt das Projekt als Fragment, möglicherweise war es Benjamin aber gar nicht um einen Abschluß gegangen, wenn er etwa in einem Brief an seinen Freund Gerhard Scholem vom 15. März 1929 schreibt, dass es »ebenso unaufschiebbar wie zur Zeit unabschließbar« sei.¹¹ Indem das *Passagen*-Projekt unaufschiebbar und unabschließbar zugleich ist, entspricht es der Aporie von Benjamins Erinnerungskonzeption, notwendige Erinnerungen in ihrer Undarstellbarkeit zu belassen, als welches es im dritten Kapitel dieses Studienbriefs ausführlicher behandelt werden soll.

Die drei Buchprojekte Benjamins illustrieren anschaulich das zuvor herausgearbeitete Konzept der Konstellation: das Aneinanderfügen isolierter Einzelelemente, ohne dass sich ein übergeordnetes Bild ›der‹ Vergangenheit ergäbe. Der Auftrag, an im Lichte der offiziellen Überlieferung Unsichtbares zu erinnern und die Unabgeschlossenheit der Buchprojekte spiegeln Darstellungsform, Aporie und Unabschließbarkeit des Projekts der historischen Erinnerung in der Moderne.

Damit dürfte deutlich geworden sein, wie konstant das Modell einer diskontinuierlichen Konstellation Benjamins Theorie der Moderne durchzieht. Dass sie nie *als* Theorie formuliert wurde, mag auch daran liegen, dass ihre Versatzstücke in Benjamins Werk eine eben solche Konstellation bilden, wie ihr Gegenstand. Diese Konstellation lässt sich auch in der theoretischen Debatte nach Benjamins Tod weiterverfolgen: Nach dem Zweiten Weltkrieg bediente sich insbesondere Adorno, am deutlichsten in der *Ästhetischen Theorie*, aus Benjamins zum Teil noch unzugänglichen Werken. Das Aufgreifen der These, Kultur sei ein Dokument der Barbarei und habe sich daher als gültige Kultur den herrschenden Ordnungen zu verweigern, schlägt hier allerdings in eine normative Festlegung des »Rätselcharakters« des Kunstwerks um: »Beseelt klagt aus der Kulturlandschaft, die dort bereits der Ruine ähnelt, wo die Häuser noch stehen, was seitdem zur klaglosen Klage verstummte.«¹²

Benjamin-Rezeption

Eine Alternative zu einer solchen gedanklich-rhetorischen Epigonalität ergab sich erst, als im Zuge des sogenannten Poststrukturalismus neue Benjamin-Lektüren entstanden, die gerade im Vermeiden eines normativen Gestus den entscheidenden Impuls von Benjamins Denken sahen. So etwa, wenn Paul de Man das Konzept der ›Aufgabe‹ aus Benjamins Essay *Die Aufgabe des Übersetzers* zugleich

Poststrukturalismus

¹¹ Zum Fragmentstatus vgl. Susan Buck-Morss: *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk*, Frankfurt/M. 1993, dagegen aber die These bei Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*, Frankfurt/M. 1966, S. 30.

¹² Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1970, S. 102.

als Auftrag *und* Verzicht liest;¹³ oder wenn Jacques Derrida die *Kritik der Gewalt* heranzieht, um sein Modell der Dekonstruktion als zwangsläufig aufgeschobene Gerechtigkeit zu entwickeln. Derridas Lektüre der *Kritik der Gewalt* stellt dabei auch denjenigen Bezug her, der für die Rezeption von Benjamins Theorie der entscheidende ist: In einer mehrfach kritisierten, wenn nicht gar skandalisierten, Engführung liest Derrida Benjamins Charakterisierung der göttlichen Gewalt als »unblutig« (die im Text als Abgrenzung von der manifesten mythischen Gewalt zu verstehen ist) als Vorwegnahme der Tötungsform in den Gaskammern der Konzentrationslager.¹⁴

An dieser Engführung ist nun weniger die Unterstellung eines unbewussten prophetischen Gehalts von Bedeutung, als ihr Bezug zu der Art und Weise, wie sich die historische Erinnerung nach 1945 neu konfigurieren musste. Die Möglichkeit ihrer kontinuierlichen Fortsetzung stand dabei in der Tat nicht mehr zur Verfügung; Auschwitz ist eine Zäsur, die zugleich nicht als solche monumentalisiert werden kann. An diese paradoxe Verfasstheit schließen diejenigen theoretischen Entwürfe an, die die Notwendigkeit der Erinnerung an die Konzentrationslager mit ihrer Unmöglichkeit konfrontieren: Zum einen Jean-François Lyotards Überlegungen zur Problematik, Auschwitz zum Gegenstand eines Diskurses zu machen, die darin zu sehen ist, dass die Opfer der Vernichtungslager ihre Geschichte gerade nicht mehr tradieren konnten: »Da es den Zeugen nur als Opfer gibt, das Opfer nur als Toten, so kann keine Räumlichkeit der Gaskammer identifiziert werden.«¹⁵ Zum anderen Giorgio Agamben, der die archivierte »Wahrheit« über die Lager von ihrer erfahrenen »Wirklichkeit« unterscheiden möchte und sich daher dennoch noch einmal auf die Suche nach der Figur des authentischen Zeugen begibt.¹⁶

Agamben findet ihn in Gestalt des ›Muselmanns‹, des an der Schwelle zum menschlichen Leben vegetierenden Lagerinsassen. Gerade in dieser Bezeichnung verfehlt Agambens Entwurf aber dasjenige, was mit Walter Benjamin das »Gedächtnis der Namenlosen« heißt: Erinnerung an all die, die untergegangen sind, zu sein, ohne dass dabei eine individuelle Erinnerung, eine archivarische Dokumentation oder eine theoretische Figur ihrer jemals noch habhaft wird. Für diese radikale Unerreichbarkeit der Erinnerung hat Benjamin mit der Figur der Ent-Setzung eine nach wie vor gültige Konzeption gefunden: Eine Erinnerung, die nicht

¹³ Paul de Man: »Schlußfolgerungen. Walter Benjamins ›Die Aufgabe des Übersetzers‹«. in: Alfred Hirsch (Hg.): *Übersetzung und Dekonstruktion*, Frankfurt/M. 1997, S. 182-228, hier S.192: »Der Übersetzer muss aufgeben angesichts der Aufgabe, das wiederzufinden, was im Original gegeben war.«

¹⁴ Jacques Derrida: *Gesetzeskraft. Der »mystische Grund der Autorität«*, Frankfurt/M. 1991, S. 123. Vgl. Anselm Haverkamp (Hg.): *Gewalt und Gerechtigkeit. Derrida-Benjamin*, Frankfurt/M. 1994.

¹⁵ Vgl. Jean-François Lyotard: *Der Widerstreit*, München 1989, S. 20.

¹⁶ Giorgio Agamben: *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*, Frankfurt/M. 2004.

dadurch im Gedächtnis bewahrt, dass etwas als Vergangenes erkannt wird, sondern umgekehrt dadurch, dass dasjenige, das in Erinnerung ist, getilgt wird, um immerhin darauf hinweisen zu können, dass an seiner Stelle etwas Anderem zu gedenken wäre.

Vor diesem Hintergrund lassen sich beispielsweise die Debatte um das Berliner Holocaust-Mahnmal, die die längste Zeit darin bestand, mögliche Konkretisierungen oder Monumentalisierungen des Gedächtnisses zu verwerfen, ebenso im Geiste der Benjaminschen Erinnerungstheorie lesen, wie die Poetik von Georges Perecs Roman *La Disparation* (1969), der Perecs Verlusterfahrung angesichts der Deportation seiner Eltern nicht thematisiert, sondern im Verschwinden des Buchstabens *e* aus dem Text ›erinnert‹. Weitere Beispiele ließen sich mühelos finden. Ihre Kehrseite ist, dass Benjamins Theorie des Erinnerns auf diese Weise fast schon schicksalhaft an den Holocaust als äußerstes Ereignis ihrer Anwendbarkeit gebunden wird. Man könnte meinen, dass das Nachleben von Benjamins Thesen angesichts der Debatte über die Erinnerung an das Dritte Reich das »Jetzt seiner Erkennbarkeit« gefunden habe.

*Gedenken an den
Holocaust*

Im Sinne eines Bekenntnisses zur Historizität von Theorie (s.u., Kapitel 4.) liegt aber die Erinnerung daran, dass Benjamins Überlegungen vor dem Zweiten Weltkrieg entstanden sind und als Paradigma immer im Lichte des ersten ›Großen Krieges‹ und seiner Nachwirkungen gestanden haben. In diesem Ereignis noch einmal den Schlüssel für diejenige Brucherfahrung zu sehen, die im 20. Jahrhundert die Kontinuität von Biographien und Kulturen irreparabel beschädigt hat, ist mithin das eigentliche Erbe von Benjamins Theorie historischer Konstellationen.