



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Aporie des Erzählens nach Walter Benjamin –
Lektüren des Erzähler-Aufsatzes“

Verfasserin

Alexandra Zoi Matsouka

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

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	7
I Lesarten des Erzähler-Aufsatzes	14
I.1 Der Bann des Mythos - Die Unmöglichkeit der Erzählung	14
I.2 Dialektik der Armut, unzeitgemäßes Erzählen.....	20
I.3 Historische Erkenntnis: Exkurs zum Leib- und Bildraum	30
I.4 Das „Echte Erzählen" - Die Problematik des Erzählens vor dem Hintergrund des Sprachaufsatzes	44
I.5 Das Andere als Merkmal von Benjamins Geschichtsdenken am Beispiel des Gespenstes	55
I.6 Geschichte und der Aspekt der Gewalt - Benjamins Denken in Bildern	60
II <i>Reminiscences of a journey to Lithuania</i> – Filmanalyse nach Walter Benjamin	66
Quellenverzeichnis	79
Anhang	82
Abstract	82
Lebenslauf.....	84

„Es ist sehr leicht, für jede Epoche auf ihren verschiedenen ‚Gebieten‘ Zweiteilungen nach bestimmten Gesichtspunkten vorzunehmen, dergestalt, dass auf der einen Seite der ‚fruchtbare‘, ‚zukunftsvolle‘, ‚lebendige‘, ‚positive‘ Teil dieser Epoche liegt. Man wird sogar die Konturen dieses positiven Teils nur deutlich zum Vorschein bringen, wenn man ihn gegen den negativen profiliert. Aber jede Negation hat ihren Wert andererseits nur als Fond für die Umrisse des Lebendigen, Positiven. Daher ist es von entscheidender Wichtigkeit, diesem vorab ausgeschiednen, negativen Teile von neuem eine Teilung zu applizieren, derart, dass, mit einer Verschiebung des Gesichtswinkels [...] auch in ihm von neuem ein Positives und ein anderes zu Tage tritt als das vorher bezeichnete.“

Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, 1982: S. 573

Vorwort

In seinem Erzähler-Aufsatz stellt Benjamin Folgendes fest: „[...] [d]ie Erfahrung“, heißt es im Hinblick auf die Moderne, „ist im Kurse gefallen“¹ und gleichzeitig gehe es „mit der Kunst des Erzählens“², deren Material die Erfahrung ist, „zu Ende“³. Diese von Benjamin konstatierte Problematik oder anders gesagt: Facetten dieses Verhältnisses werden, im Rekurs auf weitere Arbeiten Benjamins, die dem Erzähler-Aufsatz nahestehende Themen behandeln, im Mittelpunkt meiner Diplomarbeit stehen.

Zeitgleich, könnte man die Moderne betreffend sagen, konstatiert Benjamin die Unmöglichkeit des Erzählens und die Veränderung des Kunstwerks angesichts der technischen Reproduzierbarkeit als einer epochalen Zäsur in der Menschheitsgeschichte, die Benjamin in ihren vielfältigen Effekten aus wahrnehmungstheoretischer, kunstpolitischer oder soziologischer Perspektive im Kunstwerk-Aufsatz kritisch reflektiert.⁴

Erstmals war es anhand von Erfindungen wie der Fotografie oder dem Film möglich, eine exakte Wiedergabe und sogar bewegte Darstellungen der Wirklichkeit technisch zu reproduzieren. Führte man im 19. und bis ins 20. Jahrhundert hinein Debatten über den „Kunstanspruch der neuen Medien oder erörterte [...] man den ästhetischen Wert von technischen Reproduktionen“⁵, stand für Benjamin der „künstlerische Vorrang des Originals bzw. der Produktion gegenüber der Reproduktion außer Frage.“⁶ Er interessierte sich vielmehr für das Potential der „Kopie“, bisher unbewusste Aspekte der Wirklichkeit etwa durch Großaufnahmen, Zeitlupen / Zeitraffer oder der Wahl des Ausschnitts analytisch wahrnehmbar zu machen oder diese mit Hilfe von Montageverfahren (als Beispiel eines nicht-linearen Lesens von Wirklichkeit im Unterschied zu klassischen Narrationsverfahren) wie sie von den historischen Avantgarden angewandt wurden, experimentell und konstruktiv zur Geltung zu bringen.⁷

¹ Walter Benjamin, „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“, in: *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 127-151, hier S. 127.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Vgl. Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1967, S. 7-44.

⁵ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: hg. und kommentiert von Burkhardt Lindner, Berlin 2012, S. 671-692, hier 673.

⁶ Ebd.

⁷ Detlev Schöttker, „Kommentar“, in: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente*, hg. von Detlev Schöttker, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 99-214, hier S. 102.

Dem ersten Eindruck von Unmittelbarkeit und Authentizität, der die Wahrnehmung der Wirklichkeit durch Vermittlung technischer Medien wie dem Film zunächst kennzeichnet, stellte Benjamin die tatsächliche Komplexität der Struktur der Wirklichkeit und der Erfahrung (in der Moderne) gegenüber, die er am Film, als Paradigma moderner Wahrnehmung, ablesen wollte. So unterschied sich Benjamins Zugang zum Film von anderen zeitgenössischen Positionen, wie etwa von Belà Balázs' ästhetischem Realismuskonzept, das sich auf traditionelle Kunstwerksvorstellungen berief, oder auch von Siegfried Kracauers ideologiekritischem Ansatz; anders als die meisten seiner Zeitgenossen, die sich mit dem neuen Medium befassten, interessierte Benjamin sich nicht für den künstlerischen Charakter des Films.⁸ Insofern unterschied er das Kino als (Konsum-) Erlebnis vom Kino als Bewusstseinsphänomen, das die veränderte Struktur der Erfahrung in der Moderne wahrnehmbar machte.

Mit der Bezugnahme auf den Film als Schulungsinstrument zur Gewöhnung an eine schockhafte Apperzeption, wie sie in der Moderne durch ständige Reizaufnahme angesichts einer beschleunigten Wirklichkeit erforderlich war, schließt Benjamin die Veränderung der Kunst im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit und die Wahrnehmung der spezifisch modernen Erfahrung miteinander kurz.⁹ Das Potential des Films erschöpft sich jedoch nicht in der Gewöhnung an jene durch den „Chock“ irritierte Wahrnehmung, an deren Stelle eine zerstreute Aufmerksamkeit tritt, die „sich weniger auf narrative Verläufe ausrichtet, als auf Wahrnehmungen jenseits des gewohnten Alltagsspektrums“¹⁰. Letztere fasst Benjamin im Begriff des Optisch-Unbewussten, in Analogie zu Freuds Triebhaft-Unbewussten, zusammen.

Der Entdeckung des Optisch-Unbewussten mit Hilfe einer Wahrnehmung, die für nicht-Alltägliches, Subtiles, Ephemeres oder Vernachlässigtes empfänglich ist, entspricht eine Erweiterung des Raums auf (Bewusstseins-)Regionen, derer sich Benjamin, könnte man sagen, im *Passagen-Werk* annehmen wird.¹¹ Auf diese Erweiterung des Raums deutet etwa folgende Textstellen im Kunstwerk-Aufsatz hin:

„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

⁸ Vgl. Schöttker 2007: S. 113f.

⁹ Vgl. Benjamin 1967: S. 41.

¹⁰ Benjamin 2012: S. 678.

¹¹ Vgl. Benjamin 1967: S. 36.

gesprengt, so dass wir nun zwischen ihren weitverstreuten [...] Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen."¹²

Der „Kerkerwelt“ stellt er einen „Spielraum“ gegenüber, mit dem „durchaus wörtlich, ein spielerisches Nachahmen, Erproben, Variieren gemeint“¹³ ist. In ihrer Funktion erinnern beide Bezeichnungen an den topographischen Charakter bildtheoretischer Begriffe aus dem Surrealismus-Aufsatz oder dem *Passagen-Werk* – ich denke an den Leib- und Bildraum oder an das dialektische Bild; die letztgenannten konzeptionellen Begriffe beziehen sich beide auf einen die Wirklichkeit erweiternden oder vertiefenden Raum, in dem die Signatur der Moderne, spezifisch moderne Erfahrungen, wie etwa die im Erzähler-Aufsatz thematisierte Erfahrung von der Verkümmern ihrer Mitteilbarkeit, lesbar werden.

Im Film wird die Welt also lesbar. Schon in der „Einbahnstraße“ unterscheidet Benjamin im Hinblick auf die technische Reproduktion zwei Formen der Schrift, wobei er auf der einen Seite der Achse die Schrift im engeren Sinne und auf der anderen eine die soziale Wirklichkeit durchdringende Schrift ansiedelt, was im folgenden Zitat zum Ausdruck kommt:

„Wenn vor Jahrhunderten sie [die Schrift] allmählich sich niederzulegen begann, von der aufrechten Inschrift zur schräg auf Pulten ruhenden Handschrift ward, um endlich sich im Buchdruck zu betten, beginnt sie nun ebenso langsam sich wieder vom Boden zu heben. Bereits die Zeitung wird mehr in der Senkrechten als in der Horizontale[n] gelesen, Film und Reklame drängen die Schrift vollends in die diktatorische Vertikale. Und ehe der Zeitgenosse dazu kommt, ein Buch aufzuschlagen, ist über seinen Augen ein so dichtes Gestöber von wandelbaren, farbigen, streitenden Lettern niedergegangen, dass die Chancen seines Eindringens in die archaische Stille des Buches gering geworden sind.“¹⁴

Im Bild vollzieht Benjamin eine Übertragung der Schrift auf die soziale Wirklichkeit als Text – wir könnten in dieser Hinsicht auch vom gesellschaftlich Imaginären sprechen, das Benjamin in den Blick nimmt. Die Schrift legt sich zunächst transparent über die Architektur, das Interieur oder die Mode, um nur einige Beispiele aus Benjamins *Passagen-Werk* zu nennen – Beispiele, anhand derer der Autor jene Schrift, das kollektiv Unbewusste, liest. Hierzu bedient er sich Verfahren der Psychoanalyse, mit denen er – auf Phänomene des Alltags angewandt – die Signatur der Moderne entziffern wird.

¹² Ebd., S. 35.

¹³ Benjamin 2012: S. 686.

¹⁴ Walter Benjamin, „Einbahnstraße“, in: *Gesammelte Schriften Band IV*, hg. von Tillmann Rexroth, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972, S. 103.

Dieses weit gefasste Verständnis von Schrift verdeutlicht die Vorstellung von einer spezifischen Räumlichkeit, die vor dem Hintergrund einer Wahrnehmung durch Vermittlung technischer Medien konstituiert wird und die im *Passagen-Werk* mit Kategorien wie dem kollektiven Traum und dem Erwachen daraus (als einer Kritik der als Mythos in Illusionen und Ideologien verstrickt begriffenen Gegenwart) zusammenhängt.¹⁵ Zu den der Gegenwart unbewussten Zusammenhängen zählen eben auch die Bedingungen von der Unmöglichkeit des Erzählens, die, einmal beleuchtet, Aufschluss über den Fortbestand der Erzählung geben. Dies wird nicht nur Thema von Kapitel I.1 sein, sondern auch den ersten, theoretischen Abschnitt der Arbeit mit dem zweiten Anwendungsteil zusammenhalten. Während der erste Abschnitt eine detaillierte Lektüre des Erzähler-Aufsatzes darstellt, sollen dessen Ergebnisse im zweiten Abschnitt einer an Benjamin orientierten Analyse einer Erzählung im Film zugutekommen.

Im Kunstwerk-Aufsatz beschreibt Benjamin die Komplexität der Wirklichkeit am Beispiel der Aura, deren Verfall er als einen Indikator für eine tiefgreifende Veränderung in der Wahrnehmung begreift. Der Verfall der Aura vollzieht sich parallel zur Entwicklung der Erfahrungsarmut und zum Aufkommen der Medien technischer Reproduzierbarkeit, als deren Effekt der Verkümmern der Aura beschrieben wird. Doch die Verkümmern der dialektisch konzipierten Aura bedeutet nicht ihr unwiderrufliches Ende.¹⁶

Zu solcherart Verfallserscheinungen, denen sich Benjamin im Zuge seiner Archäologie der Moderne widmet, zählt auch die Problematik vom Ende des Erzählens. Auch letztere lässt sich im Hinblick auf ihr Verhältnis zur technischen Reproduzierbarkeit und im Hinblick auf ihr bisher übersehenes Potential denken, was Benjamin aufgreift, indem er Medien technischer Reproduzierbarkeit (Roman, Presse) der Erzählung gegenüberstellt.¹⁷ Darauf beziehe ich mich in Kapitel I.1, wo ich ausgehend von einer Passage aus dem Erzähler-Aufsatz verdeutliche, inwiefern es sich Benjamin zur Aufgabe

¹⁵ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982, S. 571.

¹⁶ Vgl. Benjamin 2012: S. 689; Vgl. Benjamin 1982: S. 572-575 und S. 591: Im Konvolut N des *Passagen-Werks* versammelt Benjamin Gedanken zu einer Theorie des Fortschritts. Seine Kritik eines positivistischen Fortschrittsbegriffs bezieht sich auf eine Vorstellung von Fortschritt, der automatisch in einem proportionalen Verhältniss zum Verstreichen von Zeit stattfindet. Dem stellt Benjamin sein Verständnis eines dialektisch gewendeten Verfalls gegenüber, als einer Aufwertung der Dinge, die von der Geschichtsschreibung vernachlässigt werden. Hierfür prägt Benjamin den Begriff der Rettung der Phänomene vor einer als Katastrophe aufgefassten Überlieferung: „Die Überwindung des Begriffs des ‚Fortschritts‘ und des Begriffs der ‚Verfallszeit‘ sind nur zwei Seiten ein und derselben Sache.“ (Benjamin 1982: S. 575.)

¹⁷ Vgl. Benjamin 2002: S. 130.

macht, die Möglichkeitsbedingungen von Erfahrung und ihrer Vermittlung in der Moderne zu erforschen.

War einst das konstitutive Merkmal für Vermittlung von Erfahrung im Medium der Erzählung die Unmittelbarkeit, die es ermöglichte Erfahrungen von „Mund zu Mund/Ohr“¹⁸ weiter zu geben, steht nun die Frage im Raum, wie Erfahrung in der Erzählung der Moderne unter veränderten medialen Bedingungen vermittelt werden kann. Oder anders: Mit Blick auf die neuen Medien, und zu einem Zeitpunkt, an dem die „[...] Erzählung ganz allmählich aus dem Bereich der lebendigen Rede entrückt [...]“¹⁹ ist, stellt sich die Frage, auf welche neue Weise Erfahrung und Erzählung zusammen gedacht werden können bzw. wie sich die „neue Schönheit“²⁰ beschreiben lässt, die sich im „Entschwindenden fühlbar macht“.²¹

Eine Schlussfolgerung aus Kapitel I.1 besteht darin, dass die Erfahrungsarmut, von der Benjamin spricht, auf die mythische Befangenheit der historischen Subjekte zurückgeht. Da sie nicht in der Lage sind, dies zu erkennen, disqualifizieren sie sich als historische, erkenntnisfähige Subjekte, was auch für den Erzähler Gültigkeit und Konsequenzen hat. Die Erkenntnis, dass die Wirklichkeit als Traum aufzufassen ist – worin die Unmöglichkeit echter historischer Erfahrung begründet liegt – wird so zur Bedingung von historischer Erfahrung überhaupt. Vor diesem Hintergrund mache ich in Kapitel I.3 einen Exkurs zu Benjamins geschichtsphilosophischer Kategorie des Leib- und Bildraums, um im Rekurs auf vier AutorInnen dessen Merkmale herauszuarbeiten und sodann den Begriff der profanen Erleuchtung als Modus der in I.1 problematisierten historischen Erkenntnis zu beleuchten.

In Kapitel I.4 frage ich aus einer anderen Perspektive als in Kapitel I.1 nach einem von Benjamin intendierten unbewussten Potential der Erzählung. Dabei ist der Vergleich vom Sprach- und Erzähler-Aufsatz zentral, insofern der Erzähler-Aufsatz ein Muster des

¹⁸ Ebd., S. 128; <http://www.textlog.de/benjamin-erfahrung-armut.html>, Walter Benjamin, 1933, keine Seitenangaben (letzter Zugriff: 20.03.2015).

¹⁹ Benjamin 2002: S. 130.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd., S. 130 und S. 150: Benjamin macht im Erzähler-Aufsatz verschiedene Andeutungen, die das Ende der Erzählung begründen. Eine davon betrifft ihre erkenntnistheoretische Bestimmung. So verweist er am Anfang des Essays darauf, dass die „epische Seite der Wahrheit ausstirbt“ (Benjamin 2002: S. 130). Weiter hinten eröffnet er demgegenüber einen Horizont, in dem die Erzählung zukünftig gedacht werden kann, wenn er implizit einer überholten Form des Erzählens ein „echte[s] Erzählen“ (Benjamin 2002: S. 150) gegenüberstellt.

Sprachaufsatzes aufgreift.²² Aus dem Vergleich wird ein Zusammenhang zwischen erkenntnis- und geschichtstheoretischen Fragen im Hinblick auf die Erzähler-Problematik deutlich, die Aufschluss darüber geben, was Benjamin als „echte[s] Erzählen“²³ bezeichnet. Dieses wird geschichtsphilosophisch im Hinblick auf ein teleologisches, erkenntniskritisches Moment konzipiert, das im Bezug zu Benjamins Messianismus steht. Dem Messias, als uneinholbar Anderem, kommt die Funktion zu, eine Perspektive auf die Wirklichkeit denkbar zu machen, aus der die Wirklichkeit kritisch betrachtet werden kann.²⁴

Lässt sich ein uneinholbar Anderes in Form des Messianismus als Merkmal von Benjamins Geschichtsdenken aufspüren, taucht es in anderer Weise auch in seiner topographischen Betrachtung von Paris des neunzehnten Jahrhunderts auf, wie sie dem *Passagen-Werk* zugrunde liegt. In Kapitel I.5 beziehe ich mich auf Dario Gentili, der Benjamins destruktiven Charakter und Derridas Auffassung vom Gespenst in *Marx' Gespenster* miteinander vergleicht.²⁵ So taucht das uneinholbar Andere hier in Form des Gespenstes, oder der strukturell ähnlich konzipierten Trümmer bei Benjamin, als Spur des Vergangenen in der Gegenwart auf. Beide, Trümmer und Gespenster (im weitesten Sinne), finden sich auch im Erzähler-Aufsatz, in dem sich ein Bezug zum topographischen Denken Benjamins herstellen lässt.

Ausgehend von einem Aphorismus aus dem *Passagen-Werk* lässt sich im letzten Unterkapitel des ersten Abschnitts die topographische Methode zur Erkundung der jüngsten Vergangenheit mit der Aufgabe oder Tätigkeit des Erzählers als Schwellenerfahrung zusammenführen, die mit den Möglichkeiten des Films korrespondiert. Insofern vollzieht sich in Kapitel I.6 eine Hinführung zur nachfolgenden Analyse des Tagebuchfilms *Reminiscences of a journey to Lithuania*²⁶ (1972) von Jonas Mekas, auf dessen Wirken ich vor der Analyse in ganz knapper Form zu sprechen kommen werde.

²² Walter Benjamin, „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“, in: *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 67-82.

²³ Benjamin 2002: S. 150.

²⁴ Vgl. Andreas Greiert, *Erlösung der Geschichte vom Darstellenden: Grundlagen des Geschichtsdenkens bei Walter Benjamin 1915-1925*, München: Fink 2011, S. 186.

²⁵ Vgl. Dario Gentili, „Öffentliche Räume. Städtischer Raum und politischer Raum bei Walter Benjamin und Jacques Derrida“, in: *Topographien der Erinnerung. Zu Walter Benjamins Passagen*, hg. und kommentiert von Bernd Witte, Würzburg: Königshausen und Neumann 2008, S. 284-293.

²⁶ USA 1972, Regie: Jonas Mekas, 16, Farbe, 85'.

Die Problematik des Erzählens als solche, die die Bedingungen der Möglichkeit von Erfahrung in der Moderne betrifft, kann im Umkreis von Benjamins Archäologie der Moderne verhandelt werden, deren Zentrum wiederum das *Passagen-Werk* wurde. Irving Wohlfarth beschreibt dies folgendermaßen:

„Einige Arbeiten, die seinen Ruhm begründen sollten, vor allem sein Kunstwerk-Aufsatz, waren Satelliten, Bestandteile, oder Nebenprodukte, dieses verschlingenden, nie vollendeten, von der eigenen Magma halb verborgenen Hauptwerks. Verzichtete Benjamin schon früh auf die Idee eines philosophischen Systems, so glich sein weitgefächertes Denken immer einem planetarischen - und damit einem sich nach dem historischen Gestirnstand [sic!] ständig ändernden - System. Die *Passagen*-Arbeit wurde zu deren Mittelpunkt. Fast keine Arbeit zwischen 1927 und 1940, die sich nicht, wie mittelbar auch immer, auf das kommende Hauptwerk bezog.“²⁷

Die Verweisungszusammenhänge zwischen den unterschiedlichen von mir herangezogenen Texten, die jedoch nicht ausschließlich zur Archäologie der Moderne zählen (siehe Sprachaufsatz), erschließen sich vor allem durch vergleichende Lektüren und in Form von Close Readings. So lese ich etwa „Erfahrung und Armut“ und den Erzähler-Aufsatz vergleichend, wobei sich zeigt, wie weit gefächert Benjamins darin zur Geltung kommendes Verständnis von Armut auf der einen und Reichtum auf der anderen Seite ist. Dabei weise ich auf Ähnlichkeiten der Rhetorik, auf Metaphern und deren Funktion im Text, aber auch auf die strukturelle Beschaffenheit und Ähnlichkeit von Begriffen, die im zeitlichen Abstand zueinander auftauchen, hin. Und so wird auch die Nähe Benjamins zum surrealistischen Denken thematisiert werden, dessen Erbe er im *Passagen-Werk* antritt.²⁸

Weiter oben habe ich in einem Zitat Benjamins schon angedeutet, dass sich seine Archäologie der Moderne, in der er sich um die Signatur seiner Gegenwart bemüht, als eine Reise durch einen die soziale Wirklichkeit durchdringenden Raum gestaltet, den Benjamin aus einer kritischen Distanz heraus erkundet. Diese Bewegung gestaltet sich, in Anlehnung an Benjamins Beschreibung der Tätigkeit des Sammlers, als zwischen den Polen der Zerstreuung und der Sammlung befindlich.²⁹

²⁷ Irving Wohlfarth, „Warum wurde die *Passagen*-Arbeit bisher kaum gelesen? Konjektur einer Konjunktur“, in: *Topographien der Erinnerung. Zu Walter Benjamins Passagen*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2008, S. 26-62, hier S. 29.

²⁸ Bernd Witte, „Statt eines Vorworts“, in: *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*, München: Wilhelm Fink 1984, S. 7-16, hier S. 7.

²⁹ Walter Benjamin, „Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln“, in: *Gesammelte Schriften Band IV*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, hg. von Tillman Rexroth, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972, S. 388-396, s. 389.

I Lesarten des Erzähler-Aufsatzes

I.1 Der Bann des Mythos – Die Unmöglichkeit der Erzählung

„Aus einer gewissen Entfernung betrachtet [sic!] gewinnen die großen einfachen Züge, die den Erzähler ausmachen, in ihm die Oberhand. Besser gesagt, sie treten an ihm in Erscheinung [sic!] wie an einem Felsen für den Beschauer, der den rechten Abstand und den richtigen Blickwinkel hat ein Menschenhaupt oder ein Tierleib erscheinen mag. Diesen Abstand und diesen Blickwinkel schreibt uns eine Erfahrung vor, zu der wir fast täglich Gelegenheit haben.“³⁰

In diesem Auszug aus dem Erzähler-Aufsatz benennt Benjamin ein Wechselverhältnis, in dem die Erzählung steht und das, bei genauerer Betrachtung, Aufschluss über ihre Krise in der Moderne geben kann. Denn wenn der „Rohstoff“³¹ des Erzählens Erfahrungen sind, betreffen deren veränderte Bedingungen in der Moderne im Umkehrschluss auch die Erzählung. Letzteres äußert sich im Erzähler-Aufsatz etwa darin, dass die Soldaten „[...] nicht reicher – ärmer an mitteilbarer Erfahrung“³² aus dem ersten Weltkrieg heimkehren.

Jenes erstgenannte Zitat aus dem Erzähler-Aufsatz betrifft also den Zusammenhang vom Ende der Erzählung und der in ihren Bedingungen erschütterten Erfahrung – eine Veränderung, die auch in der Formel vom Wertverlust der Erfahrung angezeigt wird.³³ Angesichts dieses Zusammenhangs muss man sich hier also die Frage stellen, wie sich die Krise der Erzählung anhand der Erfahrungsarmut der Moderne erhellen lässt. Doch mehr noch lässt sich diesem Zitat entnehmen: Die Erfahrungsarmut, die in ihrer Alltäglichkeit die Moderne kennzeichnet, bestimmt die Perspektive, aus der die Problematik des Erzählens betrachtet werden soll.³⁴ Dies legt nahe, zuallererst zu skizzieren, wie Benjamin jenen Kursverfall der Erfahrung begründet, um sodann auf das Erzählen schließen zu können.

In einem zweiten Schritt ist es aufschlussreich, den Aufsatz „Erfahrung und Armut“ hinzuzuziehen. Denn die Schlüsselproblematik von der Armut der Moderne, die Benjamin dazu veranlasst, über die Unmöglichkeit des Erzählens zu schreiben, hat zwei Seiten, wie

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd., S. 150.

³² Ebd., S. 128.

³³ Vgl. ebd., S. 127.

³⁴ Vgl. Benjamin 1983: S. 491: Die Alltäglichkeit, die die Erfahrungsarmut als dem hier zu Grunde liegendem Anschauungsgegenstand kennzeichnet, erinnert an die Phänomene, die Benjamin im *Passagen-Werk* zu retten gedenkt: „Und in der Tat ist Erwachen der exemplarische Fall des Erinnerns: der Fall, in welchem es uns glückt, des Nächsten, Banalsten, Naheliegendsten uns zu erinnern. [...] Es gibt noch-nicht-bewusstes-Wissen vom Gewesenen, dessen Förderung die Struktur des Erwachens hat.“ (Ebd.)

Jeanne-Marie Gagnebin in ihrer vergleichenden Lektüre der beiden fast zeitgleich entstandenen Essays zeigt. Sie stellt dabei ihren Überlegungen die unterschiedlichen Wertungen voran, die jeweils die Darstellung der Armut kennzeichnen – ein Ansatz, dem ich weiter unten meinerseits nachgehen werde.³⁵

So deutet sich vor diesem erweiterten Hintergrund (in Bezug auf Benjamins Verständnis von Armut) ein Horizont an, vor dem die Möglichkeit einer „rettende[n]“³⁶ und von ihrer traditionellen Bedeutung unterschiedlichen, vielleicht *zeitgemäßerer Erzählung*³⁷ denkbar wird.³⁸ Denn es handelt sich bei Benjamins Auseinandersetzung mit dem Niedergang des Erzählens um mehr „als die nostalgische, ja verzweifelte und erschreckte Darstellung des ‚Todes des Erzählens‘“³⁹ in einer entzauberten Welt, wie der Vergleich der zwei ähnlichen Essays „Erzähler“ und „Erfahrung und Armut“, die beide von der (Erfahrungs-) Armut handeln, zeigen wird.

Der Erfahrungsschwund in der Moderne besteht unter anderem in der Abschaffung der Übung, die noch die handwerkliche Arbeit gekennzeichnet hat, an welche sich Benjamin im Erzähler-Aufsatz erinnert.⁴⁰ Demgegenüber erfahren sich die Arbeiter in der neuen Arbeitsform der industrialisierten, kapitalistischen Gesellschaft als unfreie und den

³⁵ Jeanne-Marie Gagnebin, *Geschichte und Erzählung bei Walter Benjamin*, Würzburg 2001, S. 61.

³⁶ Ebd. S. 66.

³⁷ Im Unterschied zu Gagnebin unterscheide ich verschiedene mediale Kontexte, in denen das Erzählen möglich ist: Im Wechselverhältnis zu neuen technischen Erfindungen werden neue Möglichkeiten des Erzählens entdeckt, sodass die Strategien des Erzählens in einem erweiterten Kontext gedacht werden können.

³⁸ Vgl. Ebd., S. 64f.: „Wenn wir den Essay Der Erzähler aufmerksam lesen, stellen wir in der Tat fest, dass sein Hauptthema nicht das der verlorenen Harmonie ist; hinter diesem Motiv kommt eine andere Forderung zum Vorschein. Es geht weniger darum, einer vergangenen Epoche und ihren Kommunikationsformen nachzutrauern, als darum, in der alten Person des Erzählers, die heute verschwunden ist, eine nach wie vor aktuelle Aufgabe zu entdecken: die apokatastasis, dieser Vereinigung aller Seelen im Paradies, wie es die (als häterisch verurteilte) Lehre des Origines darlegt, der auf Lesskows einen so großen Einfluss ausgeübt haben soll. Diese Vereinigung bringt der Erzähler, eine säkularisierte Gestalt des Gerechten, durch seine Erzählungen zustande; sie definiert aber seltsamerweise zugleich das Bemühen des 'materialistischen' Historikers, wie Benjamin ihn in den Thesen charakterisiert. Dem Versuch zu einer erlösenden Wiederaufnahme der Vergangenheit steht jedoch nicht nur das Ende einer geteilten Tradition und Erfahrung entgegen, sondern auf einer tieferen Ebene auch die Tatsache des Leids - eines Leids das, sich nicht in mitteilbaren Erfahrungen niederschlägt, das sich unseren sprachlichen Verknüpfungen, der Syntax unserer Sätze, nicht fügt. Dieses Leid, das der erste Weltkrieg offenbart hatte (und das der Zweite zu seinem unsagbaren Höhepunkt treiben sollte, kann man nicht einfach erzählen, wie es uns die Kriegsromane, die Benjamin zu Beginn des Erzählers zurückweist, weismachen wollen. Und doch müsste es anderen mitgeteilt werden, man müsste es sagen, es erzählen können - doch in einem von der traditionellen Erzählung verschiedenen Sinn. [...]“ Als Beispiele für solche Erzählungen, die von einer nicht einfach diskursivierbaren Problematik handeln und an diese Stelle keinen positiven Inhalt setzen, führt die Autorin Kafka und Proust an.

³⁹ Gagnebin 2001: S. 62.

⁴⁰ Vgl. Benjamin 2002: S. 150; Vgl. Norbert Bolz, „Bedingungen der Möglichkeit historischer Erfahrung“, in: *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*, hg. von Norbert Bolz und Bernd Witte, Wilhelm Fink, 1984, S. 137-162, hier S. 137.

Abläufen der Maschinen untergeordnete menschliche Werkzeuge, wie Norbert Bolz zusammenfasst:

„Übung setzt das Maschinenzeitalter außer Kurs. Seit die Marktinteressen das Leben regulieren, ist es realistischer, wie Baudelaire an die Erbsünde zu glauben, als an Psychologie. Und seit die Maschine den Arbeiter dressiert, ist die erfahrungsstiftende Übung aus der Produktion in die Destruktion, d.h. Krieg und Partisanenkampf, abgewandert.“⁴¹

Die Unfreiheit stabilisiert sich dadurch, dass die Verhältnisse im Kapitalismus als unveränderlich gelten. Gleichzeitig hebt der von Benjamin kritisierte naive Fortschritts- und Technikglaube, der eine automatische Verbesserung der Verhältnisse proportional zum Verstreichen der Zeit suggeriert, die Eigenverantwortung der historischen Subjekte aus und begünstigt insofern deren politische Untätigkeit.

Doch die Einsicht in solcherart Erkenntnisse als echte historischer Erfahrung bleibt den Subjekten in der Moderne verwehrt. Denn die Bedingungen der Möglichkeit von historischer Erfahrung haben sich geändert, fasst Bolz Benjamins Geschichtsauffassung zusammen; in der Moderne dichte sich Geschichte gegen historische Erfahrung ab.⁴² Und so erleiden die historischen Subjekte die Effekte des gesellschaftlichen Systems, die ihnen gewöhnlich und insofern auch natürlich gegeben sowie unveränderlich erscheinen. In dieser Gewöhnung, im Schein des Bekannten oder der Illusion, werden veränderliche Defizite nicht als solche erkannt. So verharret das Kollektiv, Benjamins Auffassung im *Passagen-Werk* zufolge, in einem passiven Traumzustand, was wiederum heißt, dass es sich seiner Lage nicht bewusst ist.

Als Traum begreift Benjamin die Wirklichkeit im *Passagen-Werk*. Im Traum erscheint den historischen Subjekten auch ihre jüngste Vergangenheit, die ihnen unbewusst bleibt. Vor diesem Hintergrund macht Benjamins Bemerkung von den Lügen, die die Kriegsbücher über den ersten Weltkrieg verbreiten Sinn, insofern die Vergangenheit darin nicht bewusst aufgearbeitet wird und darüber hinaus Geschichtsschreibung eher ideologischen als aufklärerischen Zwecken dient. Um all dies durchschauen zu können, müsste sich die Gegenwart im Traumzustand als träumende erkennen können. Benjamin schwebt im *Passagen-Werk* das Konstruktionsprinzip einer dialektisch konzipierten

⁴¹ Bolz 1984: S. 137.

⁴² Vgl. ebd.

Erfahrung vor, die sich in einer als Erwachen aus dem historischen Traum konzipierten Erkenntnis vollzieht:

„Die neue dialektische Methode der Historik präsentiert sich als die Kunst, die Gegenwart als Wachwelt zu erfahren, auf die sich jener Traum, den wir Gewesenes nennen, in Wahrheit bezieht. Gewesenes in der Trauerinnerung durchzumachen! – Also: Erinnerung und Erwachen sind aufs engste verwandt. Erwachen ist nämlich die dialektische, kopernikanische Wendung des Eingedenkens.“⁴³

Das Erwachen oder die dialektische Deutung des Traums, also die Bewusstseinsarbeit (in Bezug auf das 19. Jahrhundert spricht er von dessen „Umwertung“), setzt voraus, dass man die Wirklichkeit, wie im Traum in Traumbildern, d.h. für Benjamin, die Geschichte als Urgeschichte, sich vorstellt. Ihre Form ist allegorisch, wie Bolz anhand eines Vergleichs von Allegorie, Ware und Traum veranschaulicht.⁴⁴ Es gilt für die Wirklichkeit also was für die Waren gilt: Bild und Bedeutung, oder das Erlebnis und dessen Bedeutung, stehen in einem arbiträren Verhältnis zueinander. Der Zugang zum Gehalt der Erfahrung ist nicht unmittelbar gegeben. Wie im Traum ist der latente Inhalt hinter dem manifesten Inhalt verborgen und bedarf einer Deutung. Und so stellt Benjamin den unbewussten Traumbildern das dialektische Bild gegenüber, das über die allegorischen Bilder, als gelesenes, hinausgeht.⁴⁵

Die dialektische Hinwendung zu den Gegenständen des historischen Materialismus hat auch eine dialektische Umwertung von Begriffen wie ‚Fortschritt‘ und, im Umkehrschluss, ‚Verfall‘ zur Folge, sodass der Kritik an einem naiven Fortschrittsglauben die Aufwertung der Verfallszeiten entspricht. Die Aufmerksamkeit des historischen Materialisten wendet sich im Modus einer „Rettung der Verfallszeiten“⁴⁶ von den großen Ereignissen der Geschichte ab. Den „Lumpen“⁴⁷ und dem gesellschaftlichen Abfall, also dem Verdrängten oder demjenigen, das aus dem Funktionszusammenhang tritt, weil es nicht mehr in der Blüte seines Gebrauchs steht, wendet sich Benjamin zu. Dies kann auch auf den Niedergang des Erzählens angewendet werden, das in der Moderne unzeitgemäß wird und darum in Vergessenheit gerät.

Ähnlich wie im Kunstwerk-Aufsatz wird auch im Erzähler-Aufsatz zwischen aufkommenden Medien technischer Reproduzierbarkeit und traditionellen Medien

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Vgl. Bolz 1984: S. 138.

⁴⁵ Vgl. ebd.

⁴⁶ Bolz 1984: S. 140.

⁴⁷ Benjamin 1982: S. 574.

unterschieden –Presse und Roman (Buchdruck) auf der einen und die Erzählung auf der anderen Seite (Kopräsenz von Erzähler und Zuhörenden, Unmittelbarkeit). Vor dem Hintergrund der Rettung des im Verfall Begriffenen muss dieser Zusammenhang aufgesetzt und vereinfacht erscheinen. Wie die Passagen von den Surrealisten bewohnt und genutzt werden, obwohl, bzw. gerade weil, sie von der Gesellschaft bereits vergessen werden, müsste man sich das Fortleben und die Möglichkeiten der Erzählung im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit genauer ansehen.

Was bis hierher die Erzählung in der Moderne betreffend deutlich geworden ist, bezieht sich auf die veränderten Bedingungen von Erfahrung in der Moderne und die damit zusammenhängende Unzuverlässigkeit des Subjekts als Quelle historischer Erfahrung und Erkenntnis.⁴⁸ Da letzteres auch auf den Erzähler zutrifft, müsste rückblickend differenziert werden, worin seine gesellschaftliche Bedeutung in jenem von Benjamin beschriebenen Einst, vor der Zäsur durch die Säkularisierung, bestanden hat und wie diese neu zu formulieren wäre.⁴⁹

Der Erzähler definierte sich einst, wie Benjamin schreibt, als derjenige, der den Menschen Rat wusste, der ihnen zu gesellschaftlichem Fortschritt verhalf; er vererbte sozusagen das Konstruktionsprinzip von Erfahrungen, die zu Fortschritt verhalfen.⁵⁰ In einer Welt, in der die Vorstellung vom Fortschritt jedoch trügerisch ist, werden die Menschen, so müsste man Benjamins Argumentation denken, so lange an Erfahrungen, die sie bereichern, verarmen, so lange sie im Traumschlaf verharren. Darum müsste der Erzähler, als historisches Subjekt, über den Traumzustand hinauswachsen und um diese Seite der Moderne Bescheid wissen. Denn nur so könnte er all dies bezeugen, den falschen Fortschrittsglauben kritisieren und als historischer Materialist dazu verhelfen, Konstruktionsprinzipien von Erfahrung zu vermitteln, die der Emanzipation aus

⁴⁸ Vgl. Bolz 1984: S. 137: „Die Frage nach den Bedingungen historischer Erfahrung kommt auf, wenn Geschichte gegen ihre Erfahrung sich abdichtet; das ist in der Moderne der Fall. Dabei gilt, kantianisch gedacht, Erfahrung als authentisch nur, sofern sie im transzendentalen, d.h. dem reinen erkenntnistheoretischen Bewusstsein gründet. Wer aber ist das Subjekt der Geschichte, was ist der Schauplatz seiner problematischen Erfahrungen?“ Im *Passagen-Werk* geht Benjamin vom problematischen Standpunkt des träumenden Subjekts, dem Erkenntnis nur „blitzhaft“ (Benjamin 1984: S. 571), von außen, zustoßen kann, aus.

⁴⁹ Darauf werde ich erst später eingehen können.

⁵⁰ Vgl. <http://www.textlog.de/benjamin-erfahrung-armut.html>, Walter Benjamin, „Erfahrung und Armut“, 1933, keine Seitenangaben (letzter Zugriff am 20.03.2015): Dies, die Frage des Erbes, taucht in Form einer Sage, die Benjamin in „Erfahrung und Armut“ zitiert, auf: „In unseren Lesebüchern stand die Fabel vom alten Mann, der auf dem Sterbebette den Söhnen weismacht, in seinem Weinberg sei ein Schatz verborgen. Sie sollten nur nachgraben. Sie gruben, aber keine Spur von einem Schatz. Als jedoch der Herbst kommt, trägt der Weinberg wie kein anderer im ganzen Land. Da merken sie, der Vater gab ihnen eine Erfahrung mit: Nicht im Golde steckt der Segen sondern im Fleiß.“

bestehenden Verhältnissen zugutekommen, sodass Erfahrung wieder im Kurs steigen würde.

Die Feststellung, dass Erfahrung nicht mehr von „Mund zu Mund“⁵¹ oder „Mund zu Ohr“⁵² geht, sich also nicht mehr unmittelbar einstellt, entspricht strukturell der verlorenen Unmittelbarkeit der Einsicht in die Bedeutungen der Gegenstände historischer Anschauung, die nur urgeschichtlich, also in allegorischer Bildform, d.h. auch ungedeutet, vorliegen. Wie deren Deutung im Modus der Erinnerung an den Traum, also im Erwachen, gedacht werden kann, stellt sich Benjamin im *Passagen-Werk*, in Anlehnung an ein Wort von Theodor Reik zur Unterscheidung von passivem Gedächtnis und aktiver Erinnerung, wie folgt vor:

„[...] ,Es wird der Deutlichkeit zugute kommen, wenn wir den Gegensatz zwischen Gedächtnis und Erinnerung absichtlich grob formulieren: die Funktion des Gedächtnisses [...] ist der Schutz der Eindrücke; die Erinnerung zielt auf ihre Zersetzung. Das Gedächtnis ist im Wesentlichen konservativ, die Erinnerung destruktiv.“⁵³

Auch im Erzähler-Aufsatz findet sich eine Textstelle, die auf Ähnliches verweist:

„Seele, Auge und Hand sind mit diesen Worten in einen und denselben Zusammenhang eingebracht. Ineinanderwirkend bestimmen sie eine Praxis. Uns ist diese Praxis nicht mehr geläufig. Die Rolle der Hand in der Produktion ist bescheidener geworden und der Platz, den sie beim Erzählen ausgeführt hat, ist verödet. [...] Jene alte Koordination von Seele, Auge und Hand, die in Valéry's Worten auftaucht, ist die handwerkliche, auf die wir stoßen, wo die Kunst des Erzählens zu Hause ist. Ja, man kann weiter gehen und sich fragen, ob die Beziehung, die der Erzähler zu seinem Stoff hat, dem Menschenleben, nicht selbst eine handwerkliche Beziehung ist? Ob seine Aufgabe nicht eben darin besteht, den Rohstoff der Erfahrungen – fremder und eigener – auf eine solide, nützliche und einmalige Art zu bearbeiten?“⁵⁴

„Die Rolle der Hand in der Produktion“ meint jene Übung, die in der veränderten Arbeitsweise der kapitalistischen Produktion verkümmert und die ein zeitgemäßes, kritisches Erzählen – als „Kritik“⁵⁵ bezeichnet Benjamin auch sein Passagen-Projekt –

⁵¹ Benjamin 2002: S. 128.

⁵² <http://www.textlog.de/benjamin-erfahrung-armut.html>, Benjamin 1933.

⁵³ Benjamin 1982: S. 508.

⁵⁴ Benjamin 2002: S. 150.

⁵⁵ Benjamin 1982: S. 495: „Nicht nur, dass die Erscheinungsformen des Traumkollektivs vom 19ten Jahrhundert nicht fortgedacht werden können, nicht nur, dass sie es in viel entschiedenerer Weise als jedes vergangene kennzeichnen - sie sind auch, recht gedeutet, von höchster praktischer Wichtigkeit, lassen uns das Meer erkennen, das wir befahren und das Ufer, von dem wir abstoßen. Die ‚Kritik‘ des 19ten Jahrhunderts also, um es mit einem Wort zu sagen, hat hier einzusetzen.“ Vor diesem Hintergrund also

reaktivieren müsste. Dem könnte das analytische Potential des Films Abhilfe leisten, von dem Benjamin nicht nur im Kunstwerk-Aufsatz und im *Passagen-Werk*, sondern auch im Surrealismus-Aufsatz und in seinen Briefen spricht.⁵⁶

I.2 Dialektik der Armut, unzeitgemäßes Erzählen

Indem Benjamin sich gleich zu Beginn von „Erfahrung und Armut“ auf eine Fabel bezieht, deren Moral zeigt, dass Reichtum nicht auf dessen materiellen Form reduziert werden und stattdessen auch in bereichernden Erfahrungen besteht kann, deutet der Autor die kapitalismuskritische Perspektive an, aus der heraus er die Frage nach Reichtum und Armut in der Moderne in ihrer Komplexität auffächern wird. Umgekehrt beschränkt Benjamin auch die Armut nicht auf ihre materielle Form bzw. bettet die Frage nach jener Armut in eine umfassende und kritische, soziologische Betrachtung der Moderne ein, die er, wie sich noch zeigen wird, aus geschichtsphilosophischer Perspektive in den Blick nimmt.

So konfrontiert uns Benjamin in „Erfahrung und Armut“ mit der Kehrseite jener pessimistischen Zustandsbeschreibung der Moderne, die im Erzähler-Aufsatz konstatiert wird. Diagnostiziert er der säkularisierten Gesellschaft im Erzähler-Aufsatz an mitteilbarer Erfahrung verarmt zu sein, sodass auch die neuen technischen Ausdrucksformen an diesem Zustand nichts ändern können, stellt er dieser in „Erfahrung und Armut“ eine positiv konnotierte Armut bzw. eine künstlerische Praxis gegenüber, die die Armut zu ihrer Bedingung erhebt und von der Überzeugung ausgeht, dass die „neue“, d.h. moderne, „Armseligkeit“ „mit dieser ungeheuren Entfaltung der Technik über die Menschen gekommen“⁵⁷ ist. Denn der rasante technische Fortschritt der Moderne findet keine Entsprechung im gesellschaftlichen Fortschritt.

Um dies zu veranschaulichen, führt Benjamin mehrere Beispiele an. So bezieht er sich etwa in einer Metapher auf die Machtlosigkeit der Menschen angesichts der sie überwältigenden Umwälzung ihrer Lebensverhältnisse in der Moderne. Ohnmächtig seien die Menschen im Massenvernichtungskrieg oder gegenüber der Willkür des kapitalistischen Systems:

knüpft die Problematik des Erzählens an geschichts- und erkenntnistheoretischen Fragestellungen an, was in weiterer Folge konkreter gefasst werden wird.

⁵⁶ Vgl. Bolz 1984: S.

⁵⁷ <http://www.textlog.de/benjamin-tode-alten-denkbilder.html>, Benjamin 1933.

„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.“⁵⁸

Ein zweites aufschlussreiches Beispiel, das einen Bezug zur Ausbeutung der Menschen im Kapitalismus herstellt, in dem der technische Fortschritt nicht dem Großteil der Bevölkerung zugutekommt, führt Benjamin Micky Mouse an, in deren diegetischer Welt, die einem (Wunsch-)Traum entspreche, alles wie von Zauberhand funktioniert und in der die Gesetze der Schwerkraft aussetzen:

„Auf Müdigkeit folgt Schlaf, und da ist es denn gar nichts Seltenes, dass der Traum für die Traurigkeit und Mutlosigkeit des Tages entschädigt und das ganz einfache aber-ganz großartige Dasein, zu dem im Wachen die Kraft fehlt, verwirklicht zeigt. Das Dasein von Micky Maus ist ein solcher Traum der heutigen Menschen. Dieses Dasein ist voller Wunder, die nicht nur die technischen überbieten, sondern ohne Maschinerie, improvisiert, aus dem Körper der Micky Maus, ihrer Partisanen und Verfolger, aus den alltäglichen Möbeln genauso wie aus dem Baum, Wolken oder See hervorgehen. Natur und Technik, Primitivität und Komfort sind hier vollkommen eins geworden und vor den Augen der Leute, die an den endlosen Komplikationen des Alltags müde geworden sind und denen der Zweck des Lebens nur als fernster Fluchtpunkt in einer unendlichen Perspektive von Mitteln auftaucht, erscheint erlösend ein Dasein, das in jeder Wendung auf die einfachste und zugleich komfortabelste Art sich selbst genügt, in dem ein Auto nicht schwerer wiegt als ein Strohhut und die Frucht am Baum so schnell sich rundet wie die Gondel eines Luftballons.“⁵⁹

Diese tendenziell pessimistische Auffassung von Technik findet dialektisch gewendet ihre positive Kehrseite im Text: Die Engführung der Frage nach der Mitteilbarkeit der Erfahrung in der Moderne mit der Frage nach einer emanzipatorischen Nutzung technischer Medien im Erzähler-Aufsatz legt es nahe, die „ganz neue Armseligkeit“⁶⁰ ihrerseits (in umgekehrter Weise) in einem technik- und medienbezogenen Kontext zu denken.⁶¹

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd.,

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Vgl. Detlev Schöttker, „Reduktion und Montage. Benjamin, Brecht und die konstruktivistische Avantgarde“, in: ders.: *global benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongress 1992 Band 2*, hg. von Klaus Garber und Ludger Rehm, München: Fink 1999, S. 745-773. Schöttker skizziert die Nähe von Benjamins Montageprinzip zu konstruktivistischen Positionen und veranschaulicht, wie der Begriff der „Erfahrungsarmut“ als Reduktionsprinzip aus Benjamins intensiver Beschäftigung mit dem ästhetischen Rationalismus hervorgeht und in gleichzeitig in einem nahen Verhältnis zu Brechts Denken zu verorten ist.

So korrespondiert jene „Armseligkeit“ Begriff eines „neuen Barbarentums“ als einer Sammelbezeichnung, die Benjamin für die Mitglieder der historischen Avantgarde einführt, die mit der bürgerlichen Tradition und ihren Werten brechen, was Benjamin folgendermaßen zum Ausdruck bringt und sich dabei auch auf die hier zu untersuchende Erfahrung bezieht:

„[...] das [die Erfahrungsarmut] muss man nicht so verstehen, als ob die Menschen sich nach neuer Erfahrung sehnten. Nein, sie sehnen sich von Erfahrungen frei zu kommen, sie sehnen sich nach einer Umwelt, in der sie ihre Armut, die äußere und schließlich auch die innere so rein und deutlich zur Geltung bringen können, dass etwas Anständiges dabei herauskommt. Sie sind auch nicht immer so unwissend oder unerfahren. Oft kann man das Umgekehrte sagen: Sie haben das alles ‚gefressen‘, ‚die Kultur‘ und ‚den Menschen‘ und sie sind übersatt daran geworden und müde [...].“⁶²

Müde und überfressen vom Status quo – dies bezieht sich auf die soziale Ungerechtigkeit und darauf, dass den humanistischen Idealen keine reale Verwirklichung entspricht - und mit Wenigem ausgestattet, begeben sich die Barbaren auf neue Wege, um sodann Neues zu erschaffen. Die folgende nähere Bestimmung der Barbaren macht auch eine andere Interpretation des Wenigen, mit dem die Barbaren auskommen, plausibel:

„Wohin bringt die Armut den Barbaren? Dahin, von vorn zu beginnen, von Neuem anzufangen [hierin deutet sich der Bruch mit der Tradition als Merkmal von Avantgarden an] mit wenigem [sic!] auszukommen, aus Wenigem heraus zu konstruieren und dabei weder rechts noch links zu blicken. Unter den großen Schöpfern hat es immer die Unerbittlichen gegeben, die erst einmal reinen Tisch machten. Sie wollten nämlich einen Zeichentisch haben, sie sind Konstrukteure gewesen. So ein Konstrukteur war Descartes [...].“⁶³

Bevor der Barbar also neue Wege schafft, macht er zunächst reinen Tisch, was auch so viel heißen könnte wie: Der Barbar „macht“ erst „Weniges“, indem er Vorhandenes destruiert, wie der „Destruktive Charakter“ Benjamins, um sodann Neues zu konstruieren: Die Barbaren räumen mit leeren, idealisierten Vorstellungen, wie dem Glauben an einen automatischen durch Technik bedingten gesellschaftlichen Fortschritt, dem blinden Vertrauen gegenüber dem Siegeszug von Vernunft und Ratio, oder der Gleichstellung aller Menschen auf.

Worauf ich hier vor allem hinaus will, um den Kreis zur Medien-/Technik- und damit Ästhetikbezogenheit der Armut der Barbaren zu schließen, ist ihr Verhältnis zur

⁶² <http://www.textlog.de/benjamin-tode-alten-denkbilder.html>, Benjamin 1933.

⁶³ Ebd.

Welt, das sie mit der selbst ausgerufenen Armut in einem Spannungsfeld zwischen Kunst und Politik einnehmen und das ich hier zumindest richtungsweisend andeuten kann: Benjamin beschreibt die Ankunft der Barbaren mit der Metapher von der Geburt eines neuen Geschöpfes, das sie selber sind oder dem sie sich annehmen.⁶⁴ Dieses neue Geschöpf redet in einer gänzlich neuen Sprache, die der „Landessprache“, dem Jargon des Alltags und der Gewohnheiten fremd ist (und zugleich den Alltag sich selbst fremd macht, um ihn aus einer anderen, einer erkenntniskritischen Perspektive heraus, untersuchen zu können). Jene neue Sprache bildet sich in verschiedenen künstlerischen Disziplinen heraus, in der Malerei, der Fotografie, dem Film oder aber der Architektur, auf die Benjamin immer wieder zu sprechen kommt.

Auch in diesem Zusammenhang möchte ich auf ein Beispiel aus dem Essay „Erfahrung und Armut“ hinweisen: Die Barbaren artikulieren sich in ihrer Kunst und beziehen auf diese Weise, in Abgrenzung zu bestehenden Normen und Traditionen, Position. Um dies zu veranschaulichen, stellt Benjamin die „neue Glaskultur“⁶⁵, die in der Architektur durch die Entdeckung neuer Materialien, wie Glas, entsteht, dem Wohnstil der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts gegenüber. Der Wohnraum der Bürger, kennzeichnet sich als Lebensform durch Privatheit, in seiner Atmosphäre durch stickige Schwüle und politisch durch Stillstand.⁶⁶ Demgegenüber steht die Glaskultur für Transparenz, öffentliches und politisches Bewusstsein und Freiraum. „Die Dinge aus Glas haben keine Aura“⁶⁷, schreibt Benjamin und impliziert eine Kritik an der Pseudo-Aura, die durch die Avantgarde-Kunst zerstört wird.⁶⁸

Das Glas ist auch der Feind des Geheimnisses und des Besitzes. Dies verbindet sich mit einer anderen Textstelle, in der es heißt, dass das „Festhalten Sache von Wenigen geworden“⁶⁹ sei, zu einer Kritik an den ungerechten kapitalistischen Verhältnissen, in denen Wenige einen Großteil des Reichtums anhäufen und ein Machtmonopol inne haben.

⁶⁴ Vgl. ebd.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Vgl. Jessica Nitsche, *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*, Berlin: Kadmos 2010, S. 291.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Vgl. Josef Fürnkäs, „Aura“, in: *Benjamins Begriffe Band 1*, hg. von Michael Opitz, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 95-146, hier S. 141f.: Fürnkäs unterscheidet drei Ebenen der Begriffsverwendung der Aura bei Benjamin, wobei diesen Ebenen wesentlich ist, dass sie jeweils durch eine bestimmte Opposition markiert werden. An zweiter Stelle fasst er zusammen, was Benjamin im Kunstwerk-Aufsatz im Hinblick auf das Verhältnis von Aura und Avantgarde sagt. Letztere reagiere auf den Versuch einer „sentimentalen“ Wiederbelebung der Aura „im Kult der Neuheit“, „im Starkult“ und im „Konsumkult“, womit auch die „fetischistische Verklärung des Tauschwertes in der Ware“ gemeint ist. Diese „Pseudo-Aura“ wird den Avantgarden zur Angriffsfläche, die zertrümmert werden soll.

⁶⁹ <http://www.textlog.de/benjamin-tode-alten-denkbilder.html>, Benjamin 1933.

Mit Bezug auf das Interieur der bürgerlichen Gesellschaft wird wiederholt auf die dahinterstehende Vorstellung vom ferngesteuerten Menschen Bezug genommen, die vielfach durch „Erfahrung und Armut“ spukt; dieses Mal ist es das Interieur, das den Menschen dazu bringt, sich in seinen Gewohnheiten an das Mobiliar und die Einrichtung anpassen zu lassen, was Benjamin folgendermaßen beschreibt:

„Und umgekehrt nötigt das ‚Interieur‘ den Bewohner, das Höchstmaß von Gewohnheiten anzunehmen, Gewohnheiten, die mehr dem Interieur, in welchem er lebt, als ihm selber gerecht werden. Das versteht jeder, der die absurde Verfassung noch kennt, in welche die Bewohner solcher Plüschgelasse gerieten, wenn im Haushalt etwas entzweigegangen war. Selbst ihre Art sich zu ärgern — und diesen Affekt, der allmählich auszusterben beginnt, konnten sie virtuos spielen lassen — war vor allem die Reaktion eines Menschen, dem man ‚die Spur von seinen Erdetagen‘ verwischt hat. Das haben nun Scheerbar mit seinem Glas und das Bauhaus mit seinem Stahl zuwege gebracht: sie haben Räume geschaffen, in denen es schwer ist, Spuren zu hinterlassen. ‚Nach dem Gesagten‘, erklärt Scheerbar vor nun zwanzig Jahren, ‚können wir wohl von einer ‚Glaskultur‘ sprechen. Das neue Glas-Milieu wird den Menschen vollkommen umwandeln. Und es ist nun nur zu wünschen, daß die neue Glaskultur nicht allzu viele Gegner findet.“⁷⁰

Das wohl bedeutsamste Merkmal der Sprache der Barbaren liegt in ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit, die nicht illustriert, sondern verändert werden soll: „Keine technische Erneuerung der Sprache, sondern ihre Mobilisierung im Dienste des Kampfes oder der Arbeit; jedenfalls der Veränderung der Wirklichkeit, nicht ihrer Beschreibung.“⁷¹

In diesem kritischen und visionären Anspruch der Avantgarde und ihrer Intellektuellen deutet sich eine Parallele zu Benjamins Geschichtsdenken im Allgemeinen und zum künstlerischen Montageverfahren im Speziellen an, das die methodische Vorgehensweise seiner Pariser *Passagen* charakterisiert. So geht es auch im *Passagen-Werk* um eine revolutionäre Veränderung der Wirklichkeit in Form von Bewusstseinssteigerung als Kritik der Wirklichkeit, in der „menschliche Erfahrungen Lügen gestraft werden“⁷² – ein Zeichen dafür, dass die Wirklichkeit der Moderne im Bann des Mythos steht. Offenkundig also wird in „Erfahrung und Armut“ auf etwas vorgegriffen, das im *Passagen-Werk*, in dem Benjamin sich ebenfalls für das Baumaterial und den Wohnstil des 19. Jahrhunderts interessiert, im Mittelpunkt stehen wird.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Ebd.

⁷² Ebd.

Dort betrachtet der Autor die Architektur der Stadt Paris, das „Geträumteste“⁷³ der Dingwelt des 19. Jahrhunderts, als Materialisierung des gesellschaftlich Imaginären oder, in Benjamins Worten, des Traums des Kollektivs, den er zu entziffern sich zur Aufgabe gemacht hat, weshalb er die Dinge um ihn herum wie Traumelemente behandelt – ein (ideologischer) Traum oder Mythos (der bürgerlichen Gesellschaft), aus dem es zu erwachen gilt.⁷⁴ Dem visionären Horizont im Hinblick auf die Barbarensprache entspricht im *Passagen-Werk* die geschichtsphilosophische Kategorie des Erwachens. In Anlehnung an die Kunst der Avantgarde entwickelt Benjamin seinerseits eine erkenntniskritische mediale Praxis der Montage, deren Gegenstand das kollektiv Unbewusste oder die vom Mythos gebannte Gesellschaft ist.

Dies wird noch deutlicher werden, wenn ich mich im nächsten Abschnitt auf Benjamins Verhältnis zum Surrealismus beziehe, der das *Passagen-Werk* methodisch stark geprägt hat. Im Surrealismus-Aufsatz wäre die dem Erwachen nahe stehende geschichtsphilosophische Kategorie die profane Erleuchtung, die ein Schlüsselbegriff dieses Essays ist. In der profanen Erleuchtung wird überhaupt erst möglich, jene zunächst nur diffus spürbare Erfahrungsarmut bzw. die Verkümmern der Mitteilbarkeit der Erfahrung bewusst wahrzunehmen – was zugleich die Voraussetzung sein muss, um etwas an jenen Umständen verändern zu können.

Vor dem Hintergrund der vorangehenden Ausführungen soll hervorgehoben werden, inwiefern es aufschlussreich ist, zur Lektüre des Erzähler-Aufsatzes Benjamins Essay „Erfahrung und Armut“ heranzuziehen. So verdeutlicht eine vergleichende Lektüre, wie Benjamin die soziologische Problematik von der Verkümmern der Mitteilbarkeit der Erfahrung, bzw. die „neue Armseligkeit“, vor einem kapitalismus- und fortschrittskritischen Hintergrund denkt. In beiden Texten verbindet sich die Feststellung von Armut mit einer historisch kritischen Perspektive. Benjamin spricht davon, dass die Aufarbeitung des ersten Weltkriegs in den „Kriegsbüchern“, „alles andere als Erfahrung (war), die von Mund zu Mund strömt“⁷⁵, wodurch implizit auch der Forderung nach einer anderen Betrachtungsweise und einem anderen Umgang mit Geschichte Ausdruck verliehen wird.

⁷³ Walter Benjamin, "Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz", in: *Gesammelte Schriften Band II.1*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 295-319, S. hier S. 300.

⁷⁴ Vgl. Benjamin 1982: S. 571.

⁷⁵ Benjamin 2002: S. 128.

Hier knüpft Benjamin an die Problematik der Erzählung an, die er in seiner Analyse der Moderne ausgehend von ihrem Ende denkt, das jedoch nur ein scheinbares ist. Denn im Horizont der Barbarensprache lässt sich die Aporie von der Verkümmern des Erzählens als unmögliche Möglichkeit und somit als Fortsetzung der Erzählkunst denken. Dies bestätigt sich, wenn man einem zentralen Argumentationsstrang des Erzähler-Aufsatzes genauere Beachtung schenkt: Die (wohlgerne bereichernde oder emanzipierende) Erfahrung, die der Erzähler weiterzugeben sich zur Aufgabe macht, hat in der Moderne an Wert verloren. Und so sind Erfahrungen, wie Benjamin in „Erfahrung und Armut“ in Bezug auf den ersten Weltkrieg, aber auch auf die ökonomische Krise etc. festhält, in der Moderne wie nie zuvor Lügen gestraft worden.⁷⁶

Dies lässt sich nachvollziehen, wenn man berücksichtigt, dass Benjamin der Moderne diagnostiziert, im Bann des Mythos gefangen zu sein. Andreas Greiert zeichnet in seiner Lektüre von Benjamins Fragment „Kapitalismus als Religion“ anschaulich nach, wie Benjamin in Anlehnung an Max Webers Analyse der kapitalistischen Gesellschaft den „Kapitalismus als (neue) Religion“⁷⁷ denkt.⁷⁸ Die „Entzauberung der Welt“ (Weber) durch die Rationalisierung täuscht nur darüber hinweg, dass religiöse Strukturen trotz der Säkularisierung weiter bestehen bleiben. Vor diesem Hintergrund beschreibt Benjamin den Kapitalismus als Religion, deren Kultus „ohne Differenz zwischen Wochentag und Festtag“⁷⁹ immerzu andauert.⁸⁰

Dabei bleibt ihr Gott jedoch unerkant. Der Kapitalismus ist sich nicht bewusst, dass er eine Religion darstellt, die in ihrer Permanenz allein auf Profit und Effektivität ausgerichtet ist und deren Kultus im Dauerrausch, im immerwährenden Vergnügen, in der Zerstreuung und in zielloser Tätigkeit besteht.⁸¹ Sofern Gott, die Erlösung oder, abstrakter gefasst, die Möglichkeit eines ganz anderen, transzendentalen Zustands vergessen wird, wird im Kapitalismus die Vorstellung von Emanzipation aufgegeben, worin die Schuld der Moderne bestehe.⁸²

⁷⁶ Vgl. ebd.

⁷⁷ Walter Benjamin, „Kapitalismus als Religion“, in: *Kairos. Schriften zur Philosophie*, ausgewählt und mit einem Nachwort von Ralf Konersmann, Frankfurt a.M. 2007, S. 110-112.

⁷⁸ Vgl. Greiert 2011: S. 88ff: Zu den Unterschieden bei Weber und Benjamin im Hinblick auf ihre Deutung von Kapitalismus und Moderne. Ein wesentlicher Unterschied besteht darin, dass Weber von einer Ablösung der Religion durch den Kapitalismus ausgeht, wohingegen Benjamin den Kapitalismus als neue Religion auffasst.

⁷⁹ Ebd., S. 94.

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 93.

⁸¹ Vgl. ebd., S. 94.

⁸² Vgl. ebd. S. 97.

Indem eine andauernde Verschuldung an die Stelle von Soteriologie tritt, die Schuld allumfassend wird, wird die Moderne vom Mythos gebannt und die Menschen finden sich verselbständigten Mächten – im Mythos waren es die Naturgewalten, jetzt etwa ökonomische Verhältnisse – schutzlos ausgeliefert und ohne Perspektive auf eine Veränderung, die undenkbar geworden ist:

„Benjamin stellt der Moderne die historische Diagnose, dass die Immanenz einer anthropomorph verfassten Welt unter dem Bann der kapitalistischen Religion total geworden ist. Der restlos säkularisierten Moderne ist jedes Wissen um mögliche Defizienz verlorengegangen.“⁸³

Die Welt ist den Menschen in der Moderne also undurchsichtig geworden. Die Barbaren bekämpfen diese Undurchsichtigkeit mit ihrer Kunst, die den Anspruch auf Transparenz erhebt, wie Benjamin schreibt.

Geschichtsphilosophisch betrachtet stellt Benjamin dem Mythos der Moderne seinen Messianismus gegenüber, mit dem er trotz allem eine Veränderung der Geschichte denkbar machen möchte: „Nur indem der Messianismus die Wahrnehmung strukturiert und formt, kann die Möglichkeit von ganz Anderem bewahrt bleiben, die in der Immanenz der Welt eine Unmöglichkeit ist.“⁸⁴ So betrifft der Messianismus, der eine kritische Funktion besitzt, die Struktur des Denkens:

„Indem er gegen das Denken den Gesichtspunkt seiner eigenen Historizität in Stellung bringt, wird logisch Unmögliches als gegenwärtig noch nicht Mögliches gefasst - und der logische Widerspruch historisch überbrückt.“⁸⁵

Vor diesem Hintergrund wird nun nachvollziehbar, wieso die Problematik des Erzählens keine moderne Erscheinung, sondern ein Prozess ist, der mit der Säkularisierung eingesetzt hat.⁸⁶ Mit der Kunst des Erzählens muss es demnach zu Ende gehen, weil der Rat des Erzählers in der Moderne nutzlos geworden ist. Das Desinteresse am Erzählen kann darauf zurückgeführt werden, dass emanzipierende Erfahrungen nicht mehr denkbar sind, weshalb der Wert von Erfahrung gesunken ist.

Im Erzähler-Aufsatz erinnert Benjamin jedoch daran, dass dem einmal anders war und dass die Weitergabe von Erfahrungen einst geschätzt wurde, als der Rat des Erzählers

⁸³ Ebd., S. 105.

⁸⁴ Greiert 2011: S. 186.

⁸⁵ Ebd., S. 182.

⁸⁶ Vgl. Benjamin 2002: S. 130.

noch umsetzbar war und gegen gesellschaftlichen Fortschritt eingelöst werden konnte. Vor diesem Hintergrund wird die Bezugnahme auf ein goldenes Zeitalter des Erzählens zur Folie vor der anschaulich wird, wieso die traditionelle Erzählung unzeitgemäß geworden ist und wie die Formel davon, dass die Erfahrung im Kurs gefallen ist, zu verstehen ist. Um „wertvolle“, emanzipierende Erfahrungen in der Gegenwart möglich zu machen, bedarf es Wahrnehmungsvorrichtungen oder Medien, die als Katalysatoren erkenntniskritischer Bezüge für die vom Mythos gebannte Gegenwart wirksam werden, was die traditionelle Erzählung leisten kann.

Diese Problematik des Erzählens müsste vor einem geschichtsphilosophischen Hintergrund gedacht werden, was im Erzähler-Aufsatz jedoch nur angedeutet, nicht aber argumentativ ausgebaut wird. Damit der Rat des Erzählers wieder etwas wert – also emanzipierend wirksam – sein kann, müsste er also den Bann des Mythos beenden können, was die Voraussetzung wäre, damit die potentiellen historischen Subjekte ihre Handlungsfähigkeit entdecken und erkennen können, dass Geschichte veränderbar. Insofern impliziert die Problematik des Erzählens eine Korrektur des Geschichtsdenkens, vergleichbar mit Benjamins Kritik des Historismus.

Wie dies, die Mythoskritik und der geschichtsphilosophische Hintergrund, im Erzähler-Aufsatz gedacht wird, darüber gibt eine Passage Aufschluss, in der Benjamin die Verwandtschaft von Märchen und Erzählung aufgreift:

„[...] Das Märchen, das noch heute der erste Ratgeber der Kinder ist, weil es einst der erste der Menschheit gewesen ist, lebt insgeheim in der Erzählung fort. Der erste wahre Erzähler ist und bleibt der von Märchen. Wo guter Rat teuer war, wusste das Märchen ihn, und wo die Not am höchsten war, da war seine Hilfe am nächsten. Diese Not war die des Mythos. Das Märchen gibt uns Kunde von den frühesten Veranstaltungen, die die Menschheit getroffen hat, um den Alp, den der Mythos auf ihre Brust gelegt hatte, abzuschütteln. Es zeigt uns in der Gestalt des Dummen, wie die Menschheit sich gegen den Mythos ‚dumm stellt‘; es zeigt uns in der Gestalt des jüngsten Bruders, wie ihre Chancen mit der Entfernung von der mythischen Urzeit wachsen; es zeigt uns in der Gestalt dessen, der auszog das Fürchten zu lernen, dass die Dinge durchschaubar sind, von denen wir Furcht haben; es zeigt uns in der Gestalt des Klugen, das die Fragen, die der Mythos stellt, einfältig sind, wie die Frage der Sphinx es ist; ... Das Ratsamste, so hat das Märchen vor Zeiten die Menschheit gelehrt, und so lehrt es noch heut die Kinder, ist, den Gewalten der mythischen Welt mit List und Übermut zu begegnen. [...]“⁸⁷

⁸⁷ Benjamin 2002: S. 144f.

Diese Passage greift etwas auf, was schon Benjamins Kritik der Moderne als Mythos in „Kapitalismus als Religion“ auszeichnet. Das Märchen steht hier im Zeichen eines zunehmend rationalistischen Weltbildes, dem im Unterschied zur Erzählung eher der Roman nahesteht, wenn man Benjamins Argumentation im Erzähler-Aufsatz folgt, und das sich dadurch kennzeichnet, dass es durch logische Kausalverkettungen alles zu erklären und eine verzauberte Welt des Mythos entzaubern zu können vermeint, wobei ihm entgeht, dass das Gegenteil der Fall ist.

Und so entsteht, wie bereits erwähnt, der Bann des Mythos, der als solcher unerkannt bleibt und jedwede Emanzipation undenkbar macht – weil die Kategorie der Schuld aus diesem Denkmodell ausgeschlossen wird, könnte man im Anschluss an Greiert sagen. Diese denkt Benjamin jedoch als Voraussetzung für Emanzipation und darum wird, auch wenn er Mythos-Erzählung-Märchen zunächst in eine Tradition stellt, die Erzählung wieder im Kontext von Benjamins Mythoskritik interessant. Der Erzähler-Aufsatz stellt eine Möglichkeit in Aussicht, wie unentdeckte Potentiale der Erzählung im Sinne eines echten gesellschaftlichen Fortschritts genutzt werden könnten. Hierzu muss die Problematik des Erzähler-Aufsatzes jedoch geschichtsphilosophisch gewendet werden.

Für diese implizierte neue Form der Erzählung bedeutet dies, dass sie traditionelle Strukturen – etwa die der Chronik – beerben kann, um jedoch andere Zwecke damit zu erfüllen. So hat die im Unterschied zur Chronik säkularisierte Erzählung ein Restbewusstsein für das Potential, das in jenem Einst der Chronik schlummert, die den Weltlauf noch heilsgeschichtlich auffasst, und somit auch die Kategorie der Schuld (Ersünde) voraussetzt. Die heilsgeschichtliche Fundierung der Chronik ist auch der Grund, warum diese davon absehen kann, die Ereignisse durch Erklärungen miteinander zu verbinden und diese stattdessen lose aneinander reiht. Dieses strukturelle Merkmal der Chronik übernimmt dann auch die Erzählung, weshalb ihr, wenn auch nur formal, Anknüpfungsmöglichkeiten für eine erweiterte Erzählung gegeben sind. Kritisches Potential würde die Erzählung dann entwickeln, wenn sie formal eine quasi messianisch strukturierte, nämlich nicht in einem kausalen Verhältnis zur etablierten Ordnung bestehende, Kritik ermöglichen oder aber ein ganz Anderes denkbar machen könnte.

Ging es in diesem Abschnitt darum, die Umrisse der modernen Armseligkeit deutlicher hervorzuheben, Benjamins Kapitalismuskritik und die Problematik der Erzählung geschichtsphilosophisch zu betrachten, wird es in einem nächsten Schritt darum gehen, die emanzipatorische und erkenntniskritische Erfahrung, die Benjamin derjenigen der gesellschaftlich-geistigen Verarmung gegenüberstellt, näher zu betrachten und in

Benjamins Geschichtsdenken zu verorten. Diese erkenntniskritische Erfahrung ist auch dasjenige Merkmal, das die neue „echte Erzählung“ von der traditionellen, unzeitgemäßen Erzählung unterscheidet, weshalb der nächste Punkt auch so wichtig ist, um die Konturen dieses neuen Erzählens besser greifen zu können.

I.3 Historische Erkenntnis: Exkurs zum Leib- und Bildraum

Geht es den Barbaren, wie es in „Erfahrung und Armut“ heißt, um die „vollständige Veränderung der Menschheit“⁸⁸, so verweist Benjamin im Surrealismus-Aufsatz auf ein anderes Kollektiv, was in der Rede von der „Organisierung des Pessimismus“⁸⁹ zum Ausdruck kommt, den der Autor einem „dilettantische[n] Optimismus“⁹⁰, d.h. auch einem naiven Fortschrittsglauben, gegenüberstellt. Wie schon in „Erfahrung und Armut“ behandelt Benjamin auch in seiner Auseinandersetzung mit dem Surrealismus die Frage nach den Möglichkeiten der Kunst, politisch Position zu beziehen, wobei der Autor seine eigene Position in einer kritischen Anverwandlung des Surrealismus entwickelt.

In Abgrenzung zum Bildverständnis und zur -politik der Surrealisten entfaltet Benjamin sein eigenes Denken der Wirklichkeit im Bild; zentral ist hierbei seine Unterscheidung des surrealistischen Bildes von seinem daran geschulten Begriff des Leib- und Bildraums. Das gemeinsame Erkenntnisinteresse, Erfahrung in der Moderne zu denken, verbindet den Erzähler-Aufsatz sowie „Erfahrung und Armut“ mit dem Essay über den Surrealismus. Darin wird der Modus der revolutionären Erfahrung benannt, in dem sich die Erfahrung von der Verkümmern ihrer Mitteilbarkeit bewusst wahrnehmen lässt: die profane Erleuchtung.

Ähnlich wie in „Erfahrung und Armut“ greift Benjamin auch im Surrealismus-Aufsatz eine kapitalismuskritische Rhetorik auf. Wie ich bereits beschrieben habe, dient jene Rhetorik in „Erfahrung und Armut“ dazu, das darin dargestellte Phänomen als Effekt oder Symptom einer an den Folgen des Kapitalismus erkrankten Gesellschaft zu konstatieren. Vor einem solchen kapitalismuskritischen Hintergrund bezieht er sich im Essay über den Surrealismus auf die Bestrebungen der Avantgarde nach echtem

⁸⁸ Benjamin 1933.

⁸⁹ Benjamin 1991: S. 308.

⁹⁰ Ebd.

gesellschaftlichen Fortschritt und verweist hierbei auf den Begriff, den sich die Surrealisten von einer radikalen Freiheit machen.⁹¹ Und so fragt Benjamin:

„[...] gelingt es ihnen [den Surrealisten], diese Erfahrung von Freiheit mit der anderen revolutionären Erfahrung zu verschweißen, die wir doch anerkennen müssen, weil wir sie hatten: mit dem Konstruktiven, dem Diktatorischen der Revolution? Kurz - die Revolte an Revolution zu binden?“⁹²

Denn die „eigenste Aufgabe des Surrealismus wäre es, die ‚Kräfte des Rausches für die Revolution zu gewinnen“⁹³.

Wie deutet Benjamin jene radikale Freiheit und was lässt sich aus der Unterscheidung der Begriffe der Revolte und Revolution schlussfolgern? Besagte Differenzierung impliziert Benjamins eigenes Verständnis von Revolution, das er in Abgrenzung zum parteipolitischen, orthodoxen Kommunismus und aus seiner kritischen Marx-Rezeption entwickelt. Edmund Wizisla skizziert Stationen von Benjamins Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Kunst und Politik am Begriff der Revolution, der „[m]it der sogenannten ‚materialistischen Wende‘ [...] in Benjamins Schreiben ein(bricht)“⁹⁴ und „sein Denken ab den 20er Jahren“⁹⁵ strukturiert.

Von da an wird der Autor das Verhältnis von Kunst und Politik immer wieder zum Gegenstand seiner Reflexionen machen, in denen es ihm um eine intellektuelle Tätigkeit geht, die er auch als „„eingreifendes Denken““ bezeichnet;⁹⁶ so etwa im Kunstwerk-Aufsatz, wo er „seine ‚Formulierung revolutionärer Forderungen in der Kunstpolitik‘ (I/2, 435) im Entwurf einer materialistischen Theorie der Künste“⁹⁷ verschärfte, oder im „Autor-Aufsatz“, in dem er zur Beurteilung künstlerischer Arbeiten im Hinblick auf ihren emanzipatorischen Wert den Begriff der Tendenz prägt, wobei er zwischen ihrer politischen und literarischen Gestalt (d.h. zwischen Inhalt und Form) unterscheidet.⁹⁸

⁹¹ Vgl. Wizisla, "Revolution", in: *Benjamins Begriffe Band 2*, hg. Edmund Wizisla, Michael Opitz, Frankfurt a.M. Suhrkamp 2002, S. 665-694, hier S. 675.

⁹² Benjamin 1991: S. 307.

⁹³ Wizisla 2002: S. 675.

⁹⁴ Ebd. S. 666.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Ebd., S. 668: Wizisla zitiert Benjamin S. 668.

⁹⁷ Ebd., S. 670.

⁹⁸ Vgl. Wizisla 2002: S. 671 und Walter Benjamin, „Der Autor als Produzent“, in: *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt a.M. Suhrkamp 2002, S. 231-247, hier S. 238: Als ein zweites wichtiges Beispiel wäre der Autor-Aufsatz zu nennen, in dem Benjamin den Begriff der Tendenz prägt. Der revolutionäre Gebrauchswert von Kunst könne nicht in politischen Inhalten aufgehen, denn „die Tendenz einer Dichtung [...]“ könne nur dann „politisch stimmen [...], wenn sie auch literarisch stimmt“ (Wizisla 2002: S. 671.). Sollen nicht weiterhin Produktionsapparate „beliefert“ (Benjamin 2002: S. 238.) werden, die die herrschenden Verhältnisse stabilisieren, müssen sie „nach Maßgabe des Möglichen“ (ebd.), im Sinne Brechts

Charakteristischen Gebrauch vom Revolutions-Begriff wird Benjamin jedoch erst im Rahmen seiner Arbeit am Passagen-Projekt in „unmittelbare[r] Nähe zu zentralen Begriffen des Spätwerks“⁹⁹ wie der Dialektik im Stillstand, Unterbrechung, Diskontinuität oder Destruktion machen.¹⁰⁰ Im Horizont des *Passagen-Werks* deutet er den Revolutionsbegriff als Unterbrechung des Geschichtsverlaufs;¹⁰¹ d.h. dass eine Kritik am Fortschritt und an der naiven Vorstellung von einer „selbsttätigen Vervollkommnung der menschlichen Entwicklung“¹⁰² zur Voraussetzung von Revolution wird, ebenso wie „die Entschlossenheit, mit dem derzeitigen Unrecht aufzuräumen.“¹⁰³

Benjamins geschichtsphilosophische Perspektive auf den Revolutionsbegriff impliziert die Vorstellung vom Geschichtsverlauf als Katastrophe, die „gegen die teleologische Interpretation von Geschichte als Erfolgslinie des Fortschritts und als unendlicher Perfektibilisierung der Menschheit gerichtet ist“¹⁰⁴. Vor diesem Hintergrund ist die Notbremsen-Metapher zu verstehen, in der in Abgrenzung zu Marx' Lokomotiven-Metapher (Beschleunigung symbolisiert technischen Fortschritt) das Bild von der Revolution als Unterbrechung gezeichnet und so die Marx'sche Idee von der klassenlosen Gesellschaft verworfen wird.¹⁰⁵

Revolution wird – in Form einer den homogenen Zeitverlauf aufsprenghenden Kritik an den bestehenden Verhältnissen – als Hinwendung zum Naheliegenden verstanden und nicht als das Bestreben nach der Verwirklichung einer unrealistischen Utopie; wie in der Psychoanalyse wird Bewusstwerdung – im Sinne einer Einsicht der Gegenwart in vergangenes Scheitern und verpasste Chancen – als der erste Schritt zur Veränderung der sozialen Wirklichkeit durch die „Organisierung des Pessimismus“ angesehen.¹⁰⁶ Als historischer Materialist praktiziert Benjamin Revolution als Unterbrechung und richtet sich dabei gegen eine einführende Geschichtsdarstellung, die die Dinge so beschreibt, wie sie denn gewesen sind und dabei darüber hinwegtäuscht, dass dies eine selektive Sichtweise

„umfunktioniert“ (ebd.) werden. Das epische Theater, das eine andersartige, emanzipierende, kollektive Rezeptionssituation herstellt, führt Benjamin als eines der Beispiele an, um seine Argumentation zu veranschaulichen.

⁹⁹ Ebd., S. 666.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 670.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 676.

¹⁰² Ebd., S. 677.

¹⁰³ Benjamin 1982: S. 428.

¹⁰⁴ Wizisla 2002: S. 680.

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 681.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., S. 669, 667.

ist, die die Sieger der Geschichte, die Mächtigen, in ihrer Darstellung begünstigt und ihre Macht stabilisiert.

Die revolutionäre Kritik, die Benjamin im Blick hat, vollzieht sich im Modus des dialektischen Bildes, in dem unversehens Vergangenes und Gegenwärtiges in spannungsgesättigten Konstellationen zusammentreffen, wobei in diesem als „Jetztzeit“ bezeichneten Moment ein unbewusstes Wissen über die Vergangenheit lesbar wird, wie es in den Geschichtsthesen heißt; insofern handelt es sich um „wahrhaft Neues“¹⁰⁷, das der Funke zur Veränderung der Gegenwart werden könnte.¹⁰⁸

Deutlich geworden ist, dass Benjamin keine umfassende und systematische Theorie der Revolution entwirft; wie Wizisla in seinem Artikel aufzeigt, ist der Begriff in den verschiedenen Werkphasen unterschiedlich ausgeprägt. Den Aufsatz über den Surrealismus schreibt Benjamin angesichts des Verfalls der Bewegung, weshalb der Autor seinen Aufsatz als letzte Momentaufnahme der Bewegung bezeichnet. Doch da der Index des Revolutionären, Benjamin in Anlehnung an Marx zufolge, dialektisch ist, liegt es nahe, Revolutionäres gerade zu diesem Zeitpunkt im Surrealismus aufzuspüren.¹⁰⁹

Somit könnte man Benjamins Weiterentwicklung des Surrealismus auch als die Verwirklichung seiner Forderung, „die Kräfte des Rausches für die Revolution zu gewinnen“¹¹⁰ deuten – als eine „Verschränkung des analytischen, methodischen und disziplinären Kalküls der Revolution und der explosiven Energie spontaner, unkoordinierter Auflehnung“¹¹¹, als ein Merkmal der „radikalen Freiheit“ der Surrealisten. Ein konkretes Beispiel hierfür wäre Benjamins bereits erwähnte Konzeption des Leib- und Bildraums, der aus der systematischen Weiterentwicklung des Surrealismus hervorgeht.

Jener Raum kennzeichnet sich durch ein spezifisches Verhältnis von Bild und Denken (der Wirklichkeit), was ich im Folgenden, im Rekurs auf andere AutorInnen,

¹⁰⁷ Wizisla 2002: S. 671.

¹⁰⁸ Vgl. ebd. S. 667; Vgl. Benjamin 1982: S. 577: Indem die Urphänomene im dialektischen Bild aus dem Geschichtsverlauf gesprengt werden, kann man bei diesem methodischen Aspekt von Benjamins Geschichtsauffassung auch vom Ursprung im seinem Sinne sprechen: „[...] Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche, kontinuierliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt dialektisch: ist nicht Verlauf sondern Bild <,> sprunghaft.“ Weiter: „Nun habe ich es in der Passagenarbeit auch mit einer Ursprungsergründung zu tun. Ich verfolge nämlich den Ursprung der Gestaltungen und Veränderungen der pariser [sic!] Passagen von ihrem Anfang bis zu ihrem Untergang und erfasse ihn in den wirtschaftlichen Fakten. Diese Fakten, angesehe<n> unter dem Gesichtspunkt der Kausalität, also als Ursachen, wären aber keine Urphänomene; das werden sie erst, indem sie in ihrer selbsteigenen Entwicklung - Auswicklung wäre besser gesagt - die Reihe der konkreten historischen Formen der Passagen aus sich hervorgehen lassen, wie das Blatt den ganzen Reichtum der empirischen Pflanzenwelt aus sich herausfaltet.“

¹⁰⁹ Vgl. Wizisla 2002: S. 674.

¹¹⁰ Benjamin 1991: S. 308.

¹¹¹ Vgl. Wizisla 2002: S. 675.

veranschaulichen möchte. Deren Rezeption des Surrealismus-Aufsatzes verdeutlicht das verräumlichte Verhältnis von Bild und Denken in Benjamins Texten. Alle herangezogenen Beispiele beziehen sich vor allem auf Benjamins Methode eines anderen Sehens mit dem Ziel einer andersartigen, erkenntniskritischen Wahrnehmung von Wirklichkeit, die im *Passagen-Werk* als „die wahre Methode, die Dinge sich gegenwärtig zu machen“¹¹² bezeichnet werden wird.

Sigrid Weigel verweist auf die Ähnlichkeit von Benjamins Konzeptionen des Leib- und Bildraums und des dialektischen Bildes, bei denen es in beiden Fällen, um „Vergegenwärtigung - im Gegensatz zur Einfühlung“¹¹³ bzw. „um eine Technik der Nähe“¹¹⁴ gehe. Hierbei handelt es sich um eine Anspielung auf zwei Formen zur Darstellung historischen Wissens, die Benjamin voneinander abgrenzt; gemeint ist der von ihm geprägte historische Materialismus, den er dem Historismus gegenüberstellt.

Im Unterschied zum dialektischen Bild, das ein bereits Gelesenes darstellt und insofern auf einer Metaebene angesiedelt ist, fallen im Leib- und Bildraum „Matrix und Material von Ausdruck und Darstellung“¹¹⁵ ineinander zusammen – die Grenzen zwischen dem Medium und dem Gemeinten sind eingeebnet, Darstellung und Vorstellung fallen zusammen. Ebenso lösen sich die Gegensätze von Innen und Außen auf, sofern der Betrachter und das Betrachtete Teil ein und desselben Raums sind. Beide Kategorien, die wichtig für Benjamins archäologische Geschichtsauffassung sind, haben topographischen Charakter. So wird für Benjamin die Passage

„[...] zum topographischen Paradigma seiner Untersuchung: in ihr liest er die Dingwelt wie einen Traum, wobei auch der Gegensatz von Innerem und Äußerem in einer dialektischen Konstellation aufgehoben ist, indem die äußere Topographie als Körperinneres des Kollektivs betrachtet wird. Der Träumende auf der Reise durch den Körper [...].“¹¹⁶

Im „Körper des Kollektivs“, dem Leib- und Bildraum, stößt er auf das Material, das im Zuge der Passagen-Arbeit zur Lesbarkeit gelangen soll; insofern das Lesen einer Bewussterwerdung als Grundlage jeder Veränderung des status quo entspricht, ist das Lesen

¹¹² Benjamin 1982: S. 273.

¹¹³ Sigrid Weigel, „Passagen und Spuren des ‚Leib- und Bildraums‘ in Benjamins Schriften“, in: *Leib- und Bildraum. Lektüren nach Benjamin*, hg. von Sigrid Weigel, Köln und Weimar: Böhlau 1992, S. 49-64, hier S. 53.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Weigel 1992: S. 54.

an die Konstellation des Erwachens gebunden – dem Leib- und Bildraum entspricht (parallel hierzu) die Kategorie der profanen Erleuchtung.

„Beides [...] Begriffe“, fasst Weigel zusammen, „die aus den Bemühungen entstanden sind, für eine Analyse der Moderne Erkenntnisse der Psychoanalyse und des Materialismus theoretisch zusammenzudenken.“¹¹⁷ In Weigels Text liegt bei der Beschreibung des Verhältnisses von Bild und Denken der Fokus auf Benjamins „materielle[r] Fundierung oder materialistische[r] Wende in der psychoanalytischen Betrachtungsweise“¹¹⁸, die Benjamin vornehme, was Weigel wie folgt zusammenfasst:

„[...] im Leib- und Bildraum des Surrealismus eine Materialisierung des Bildes in leiblichen Innervationen, d.h. eine Verleiblichung des Ausdruckskörpers, bei der der menschliche Körper zur Bildmaterie wird, eine buchstäbliche, nicht mehr allegorische Form der Verkörperung; in den dialektischen Bildern des Passagen-Projektes eine Materialisierung der Sprache des Unbewussten und eine Verräumlichung der Traumstruktur, d.h. eine Materialisierung des Imaginären in der organischen und anorganischen Außenwelt, dem Gesellschaftskörper.“¹¹⁹

Benjamin setzt den Bildraum in Funktion, indem er die Frage stellt, was es heißt, im politischen Handeln den „hundertprozentigen Bildraum“¹²⁰ zu entdecken.

Je-Hyung Chang versteht unter Räumlichkeit hier weniger konkrete Räume; statt einen Bezug von Leib- und Bildraum zu konkreten Räumen herzustellen, denkt er an – durchaus politische – Positionen im Raum. Den Raum zu entdecken heißt dabei auch, den Raum einnehmen zu wollen, ihn zu umkämpfen; auf jeden Fall, ihn zu markieren. Chang skizziert, wie Benjamin den Begriff des Leib- und Bildraums in Abgrenzung zum surrealistischen Bild, nach Aragon, konzipiert und die surrealistische Bilderpolitik radikalisiert und weiter denkt.

Dabei knüpft Benjamin an Aragons Position an, wie dieser sie in seinem Buch „*Traité du style*“ kund tut. Darin beantwortet Aragon die Frage nach dem politischen Selbstverständnis des Surrealismus als Sache der Ästhetik; im Unterschied zu Naville, der die Surrealisten in seiner Streitschrift *La Révolution et les intellectuels. Que peuvent faire les Surrealistes?* (1926) zur politischen Aktion aufforderte. Als Programm des Surrealismus fordert Aragon die „vehemente[n] Verweigerung des Stils“; die Sprache wird

¹¹⁷ Ebd. S. S. 55.

¹¹⁸ Ebd. S. 55.

¹¹⁹ Ebd. S. 55f.

¹²⁰ Benjamin 1991: S. 309.

zum politischen Raum; in ihr sollen bestehende Ordnungen durch Strategien der Verfremdung angegriffen und hinterfragt werden.

In diesem Sinne unterscheidet Aragon das Bild auch vom Vergleich; Bild ist nicht einfach Repräsentation von etwas, es ist selbstreflexiv und nimmt kritisch Bezug auf seine Bildlichkeit:

„Jenem zerstörerischen Charakter des surrealistischen Stils entspricht somit der dabei postulierte surrealistische Bildbegriff, der nicht auf die bloße Metaphorizität, die sich im herkömmlichen Sinne auf den einstimmig unmittelbaren Sinnbestand bezieht, reduzierbar ist, sondern paradoxerweise die Zersetzung des Bildes zur Bedingung hat: [...] Damit umfassen die Bilder, die von Aragon mit seinem Konzept des stilwidrigen Stils, dem der bilderzerstörerischen Bilder postuliert wurden, jegliche Art ‚Abfallprodukte eines alltäglich geübten Verfahrens‘ und ‚Nebenprodukte aller Art [...], was außerhalb der gewohnten, sei es gesprochenen, sei es geschriebenen Sprache, an Prägungen, an Redewendungen im Umlauf ist‘ wie ‚Manifestationen, Parole, Dokument, Bluff, Fälschung‘, ‚Formel des dialogischen Missverständnisses‘ oder ‚die Fehler, die Missbräuche, die Absonderlichkeiten‘.“¹²¹

Benjamin, schreibt Chang, greift den Aspekt der Zerstörung auf, um dies auf die surrealistischen Bilder selber anzuwenden, d.h., dass Benjamin diese einer kritischen Betrachtung (im Bildraum) unterzieht; Kritik im Bild(-raum) als politisches Handeln oder die Entdeckung des hundertprozentigen Bildraums.¹²²

Benjamins Unterscheidung von Raum und Bild begründet Chang, indem er auf den frühromantischen Begriff der Reflexion als Grundlage der Kunstkritik hinweist: Vor einem solchen Hintergrund bezeichnen Bild und Bildraum unterschiedliche Stufen der Reflexion, wobei letzterer ein höheres Niveau darstellt.¹²³ In diesem Zusammenhang kommt auch die profane Erleuchtung zum Tragen:

„Im Hinblick auf die Produktion des Bildraumes nennt Benjamin zwei eng zusammenhängende Handlungen, die von der berühmten Parole der ‚profanen Erleuchtung‘ umfasst sind: Lesen und Denken. Der ‚Opiumesser, der Träumer, der Berauschte‘ vs. der ‚Leser, der Denkende, der Wartende, der Flaneur‘ - diese ‚Typen der Erleuchteten‘ unterscheiden sich in ihrer Profanität.“¹²⁴

¹²¹ Je-Hyung Chang: „Einheit von Reflexion und Medialität“: Walter Benjamins Theorie und Praxis der Avantgarde im Hinblick auf den frühromantischen Begriff der Reflexion, Würzburg: Königshausen und Neuburg 2014, S. 129.

¹²² Vgl. ebd.

¹²³ Vgl. Chang 2014: S. 131.

¹²⁴ Ebd. S.132.

Lesen heißt also, die Bilder im Medium der Schrift zu zerstören. Im Leibraum hingegen werden jene zerstörten Elemente, laut Chang, reorganisiert.¹²⁵ Chang hebt hervor, dass Benjamin diesen Vorgang im Rückgriff auf eine Essensmetaphorik inszeniert: hineinreißen und fressen oder aber einverleiben.¹²⁶ An einer anderen Stelle wird darauf verwiesen, wie Benjamin den Leseakt (im Denkbild vom Essen) mit der Essensmetaphorik in Szene setzt, weshalb Chang sich darin bestärkt fühlt, dass Leibraum (Einverleibung) und Leseakt zusammengehören.

Im Unterschied zu Weigel scheint Chang bei der näheren Bestimmung des Leib- und Bildraums auf die Unterscheidung des ersteren Begriffs vom dialektischen Bild zu verzichten. Ohne dies explizit zu machen, rückt er dabei allerdings die beiden Kategorien einander sehr nahe, indem er den Begriff des Schriftbildes einführt und den Leib- und Bildraum überhaupt stark systematisiert denkt.¹²⁷ Auf diese Weise wird die Bedeutung des Topographischen für den Begriff des Leib- und Bildraums eher untergraben und dieser insofern wieder dem Bild als Zweidimensionales angeglichen, bzw. entsteht der Eindruck, als würde Chang vor allem den Aspekt der Kritik verräumlicht oder in einem zeitlichen Nacheinander denken und dadurch den räumlichen Aspekt abstrakter machen.

In seinem Buch *Wenn die Bilder Position beziehen*¹²⁸ betont Georges Didi-Huberman in einem dem Surrealismus-Aufsatz gewidmeten Kapitel einen hier noch unerwähnten Aspekt des Leib- und Bildraums, nämlich den seiner apparativen Durchdringung. Genau genommen spricht der Autor gar nicht vom Leib- und Bildraum. Er bezieht sich stattdessen auf die profane Erleuchtung als eine durch Bilder ausgelöste, rauschhafte Erfahrung, die materialistisch fundiert ist, insofern sie von einer spezifischen Wahrnehmung der Dinge im Raum abhängt – weshalb es nahe liegt vom räumlichen Charakter der profanen Erleuchtung auf den Leib- und Bildraum zu schließen.

Die Frage Benjamins, die Didi-Huberman in seiner Lektüre des Surrealismus-Aufsatzes und Benjamins Drogenprotokollen in den Vordergrund stellt, bezieht sich darauf, wie die rauschhaften, von Drogenexperimenten angeregten Erfahrungen der Surrealisten Grundlage einer Erkenntnis werden können. Oder, genauer gesagt: Wie medial erzeugte Effekte des Rausches zur Bedingung erkenntniskritischer Wahrnehmung

¹²⁵ Vgl. ebd. S. 132.

¹²⁶ Vgl. ebd. S. 134.

¹²⁷ So spricht er ja auch davon, dass Benjamin den Begriff ins Zentrum seiner methodischen Überlegungen für sein kulturpolitisches Programm rückt.

¹²⁸ Vgl. Georges Didi-Huberman, *Wenn die Bilder Position beziehen. Das Auge der Geschichte I*, München: Wilhelm Fink 2011; Vgl. Weigel 1992: S. 49-52.

werden können. In diesem Zusammenhang weist Didi-Huberman darauf hin, dass sich der Rausch nicht auf Drogenexperimente beschränkt, sondern auch in der Liebe oder aber als „poetischer Rausch“¹²⁹ in der Dichtung, bzw. in der Kunst im Allgemeinen, erfahrbar wird.

Inwiefern unterscheidet sich der Drogenrausch vom „poetischen Rausch“, der von Didi-Huberman als ästhetische Kategorie bezeichnet wird? Der Rausch kennzeichnet sich durch die Geschwindigkeit, mit der eine Vielzahl von Bildern freigesetzt wird; Bilder von Dingen, die zu wuchern beginnen.¹³⁰ Denn im Rausch verwandelt sich die Welt; die Dinge beginnen sich in ihrer Festigkeit oder Identität aufzulösen.¹³¹ Ihr Verhältnis zueinander ändert sich: Unähnliches wird einander ähnlich, was das Subjekt dieser Erfahrung des Bildes in den Bann zieht. Doch wie aus Didi-Hubermans Argumentation deutlich wird, gilt Benjamins erkenntniskritisches Interesse den Möglichkeiten, über diese individuelle Faszination hinauszugelangen.

Wie können diese zunächst individuellen Bedingungen des „Ergriffenwerdens durch das Bild (Entfremdung)“¹³² in objektive und kollektive Bedingungen überführt werden?¹³³ D.h., wie kann aus dem Phänomen des Rausches ein Vermögen werden, „die Kräfte des Rausches für die Revolution zu gewinnen“? Oder anders: Wie kann die rauschhafte Erfahrung, als Erfahrung der Wahrnehmung oder des Bildes im Rausch, eine Fähigkeit zur Befreiung aus der Entfremdung hervorbringen? In diesem Zusammenhang stellt Didi-Huberman die Frage in den Raum, wie der Rausch, als poetischer, synthetisch hergestellt werden kann und bezieht sich dabei wiederholt auf die von Benjamin angedeutete Bedeutung der Medien technischer Reproduzierbarkeit im Zusammenhang mit dem Surrealismus.

Die fotografische Montage etwa ermöglicht es, eine dem Rausch ähnliche Bewegung zu erzeugen. Durch die von der Wirklichkeit differierenden (durchaus verfremdende) Neuordnung „starrer Bilder“, also durch eine gezielte Konfrontation der Dinge im Bild, wird es möglich, Effekte des Rausches auszulösen, die Dynamik des Rausches zu simulieren; in Relation zur gewohnten Wahrnehmung stellt die Wahrnehmung der Welt durch montierte Fotografien eine Unterbrechung dar – Erkenntnis im Bild als Dialektik im Stillstand.¹³⁴

¹²⁹ Ebd. S. 256ff.

¹³⁰ Vgl. ebd. S. 261.

¹³¹ Vgl. ebd. S. 259.

¹³² Ebd. 267.

¹³³ Vgl. ebd.

¹³⁴ Vgl. ebd. S. 271ff.

Auch an einer anderen Stelle bezieht sich Didi-Huberman auf das Verhältnis von Rausch und technischer Reproduktion. In diesem Fall zitiert er einen Absatz aus dem Surrealismus-Aufsatz, in dem Benjamin den Rausch der surrealistischen Erfahrung, der sich durch seinen experimentellen Charakter auszeichnet, im Hinblick auf Aragons „Une Vague de rêves“ beschreibt:

„[...] wo die Schwelle, die zwischen Wachen und Schlaf ist, in jedem ausgetreten war, wie von Tritten massenhaft hin und her flutender Bilder, wo Laut und Bild und Bild und Laut mit automatischer Exaktheit derart glücklich ineinander greifen, dass für den Groschen Sinn kein Spalt mehr übrigblieb [sic!].“¹³⁵

Am Vokabular Benjamins beobachtet Didi-Huberman ein wichtiges Detail, das Aufschluss über den Zusammenhang von technischer Reproduktion und Erkenntnis im Rausch gibt: Er schließt, dass Benjamin hinter der hier beschriebenen Bilderproduktion nicht die Phantasie eines einzelnen, „inspiriert Schaffenden“¹³⁶ am Werk sieht, sondern einen vom Subjekt unabhängiger Automatismus im Sinn hat:

„Es handelt sich in der Tat nicht um Phantasie, sondern um eine ‚automatische Exaktheit‘, eine objektive Qualität, die jede hin und her wogende Flut von Bildern besitzt. Die Erleuchtung geschieht hier automatisch.“¹³⁷

An anderer Stelle, weist Didi-Huberman erneut auf das Verhältnis von Surrealismus und Fotografie hin, indem er den surrealistischen Blick auf die Welt, als „politische[n] Blick“¹³⁸, und das Vermögen der Fotografie, Dinge sichtbar zu machen, miteinander eng führt. Er betont, wie Benjamin die technischen Möglichkeiten der Fotografie (Dauer, Fragmentierung, Selektion, Neuordnung, Montage....) mit dem Vermögen der Surrealisten vergleicht, durch ihren Blick die gewaltigen Kräfte der Stimmung zur Explosion zu bringen, die in diesen Dingen verborgen sind.

Auch Jessica Nitsche bezeichnet den Leib- und Bildraum als „Bild-Montage“¹³⁹, „[...] die verschiedene Bilder mehr oder weniger ungeordnet versammelt, Altes mit Neuem konfrontiert, den Blick nicht lenkt sondern zerstreut; ein fragmentierter Raum, ‚kontemplativ überhaupt nicht mehr auszumessen‘“¹⁴⁰, zitiert sie Benjamin. Der Bildraum ist nicht nur politischer Ort, sondern auch politischer Ort im Denken. Mit Bezug auf eine

¹³⁵ Ebd., S. 271.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Didi-Huberman 2011: S. 271.

¹³⁸ Ebd. S. 272.

¹³⁹ Nitsche 2010: S. 292.

¹⁴⁰ Ebd., S. 292.

Rezension Benjamins zu den kunsthistorischen Forschungen verweist die Autorin darauf, dass der Bildraum, wie die Architektur, nicht nur optisch wahrgenommen wird, sondern vor allem in ihrer Struktur durchspürt werden will.¹⁴¹

Im Unterschied zu Chang, der das Andere extrem darstellt, hebt Nitsche besonders stark die räumlichen Aspekte des Begriffs hervor. So auch, wenn sie auf seinen performativen Charakter hinweist:

„Zunächst steht ein Bildraum unmittelbar mit einer Rahmung, einer Begrenzung in Verbindung. Anders als ein Bild kann ein (Bild-)Raum überhaupt ‚eröffnet‘ werden. Nimmt man den Begriff beim Wort, so müsste er betreten wie auch verlassen werden können, ihm ist ein performatives Element eigen. Dass etwas gesehen, wahrgenommen, erfahren wird, ist konstitutives Element des Bildraums. Dieser bezeichnet zunächst etwas außerhalb von uns, beschreibt jedoch als Raum zugleich immer auch etwas, innerhalb dessen man sich befinden und bewegen kann - und sei es in der Vorstellung. Gegenüber dem Begriff des Bildes betont der Bildraum die ausgedehnten, räumlichen, körperlichen Dimensionen dessen, das wahrgenommen und erfahren wird. Indem er einen (möglicherweise begehbaren) Ort beschreibt, impliziert er die Möglichkeit des Betretens, Begehens und Überschreitens einer Grenze zwischen ihm und dem, was sich außerhalb von ihm befindet.“¹⁴²

Im Leib- und Bildraum erfahren sich die Subjekte als Teil eines Bildes. Indem dieser Raum durchspürt wird, treten seine Kompositionslinien in den Vordergrund und geben Aufschluss über die darin bestehenden Kräfteverhältnisse – hier werden gesellschaftlichen Verhältnisse, etwa institutionelle oder ökonomische, in ihrem Werden oder Wuchern spürbar.

Bei seiner Erkundung des Raums der Moderne zeichnet Benjamin das Bild eines Menschen, der durch verschiedene Impulse fremdgesteuert und ohnmächtig ist, wie etwa die Männchen (Benjamins metaphorische Darstellung von Menschen, die dem Krieg ausgeliefert sind) oder die Arbeiter und Kleinbürger, die von der Beweglichkeit der Micky Mouse träumen, um von ihrer eigenen Unfreiheit und Abhängigkeit abzulenken.¹⁴³

¹⁴¹ Vgl. ebd., S. 290.

¹⁴² Ebd., S. 288.

¹⁴³ Die Kategorie des Leib- und Bildraums wirft die Frage nach den Möglichkeiten subversiver Bewegungen in den Räumen und in der Infrastruktur einer kapitalistischen Moderne auf. Gleichzeitig besteht in dieser Sichtweise auf die Wirklichkeit die Bedingung für das Begreifen davon, welcherart „Bewegungen“ oder Spielräume für die Individuen in der kapitalistischen Gesellschaft der Moderne denkbar sind. Dies wird im Umkehrschluss zur Bedingung eines Denkens subversiven Verhaltens, sodass der Haschisch- oder Drogenkonsum, den Didi-Huberman als Automatismus denkt zur kritischen Folie wird, auf der unbewusste und fremdbestimmte Automatismen sichtbar und also hinterfragt werden können. Darüber spielt die Vorstellung einer vom Drogenkonsum entfesselten Wahrnehmung und Vorstellungskraft auf die emanzipierenden Potentiale an, die ein Denken des Anderen, etwa des Messias, auszeichnen. Subversiv

Vor dem Hintergrund dieser Zusammenführung konstitutiver Merkmale des Leib- und Bildraums und der Beschreibung der profanen Erleuchtung als einer erkenntniskritischen und mit Bewusstsein durchsetzten Erfahrung, möchte ich nun auf das Zitat zurückkommen, das ich dem Anfang des Erzähler-Aufsatzes entnommen habe.¹⁴⁴ Der Vergleich der zwei Darstellungsweisen der Armut im Erzähler-Aufsatz und in „Erfahrung und Armut“ lenkt den Blick auf die Spannung, die zwischen den beiden Essays besteht, in denen sich Benjamin einem Phänomen der Moderne aus unterschiedlichen Perspektiven nähert. Die Rückseite des modernen, technischen Fortschritts ist ein gesellschaftlicher Rückschritt – die Verarmung der säkularisierten Gesellschaft äußert sich, u.a., in der Unmöglichkeit zu Erzählen. Demgegenüber erkennen die Barbaren dieses Problem und versuchen sich in neuen Sprachen, um das Schweigen lauthals zu brechen.

In der Gegenüberstellung der zwei Möglichkeiten, Erfahrung in der Moderne zu denken, von denen sich die eine im Modus der profanen Erleuchtung vollzieht, verbindet sich der Erzähler-Aufsatz mit dem Essay über den Surrealismus, wodurch der Aspekt der kritischen Positionierung zur Gegenwart noch mehr Gewicht bekommt. Im Rekurs auf den Surrealismus-Aufsatz wird deutlich, dass der Erfahrungsarmut ein komplementärer Gegensatz entspricht: Der „Reichtum“ bezieht sich auf eine Erfahrung, die aus der profanierten Erleuchtung hervorgeht, in der der Bann des Mythos gebrochen und die Wirklichkeit bewusst wahrgenommen werden kann.

Diese Zusammenhänge entfalten sich jedoch nicht argumentativ in Benjamins Texten: Eine Rezeption der Zerstreuung ist erforderlich, um seine Argumentationsstränge zusammenführen zu können. Diese Strategie lässt sich auch anhand des eingangs erwähnten Zitats nachvollziehen: Benjamin entwirft darin das Bild einer experimentellen Situation; Gegenstand der Untersuchung ist eine Erfahrung, die wir „alltäglich“¹⁴⁵ machen, die wir aber als solche nicht begreifen oder, anders gesagt, die wir nicht bewusst wahrnehmen können. Um darin die von Benjamin diagnostizierte Problematik erkennen zu können, müssen wir uns in einem richtigen Winkel dazu positionieren, d.h. hier uns entfernen, im Sinne von verfremden.

denkt Benjamin auch die verlangsamten Bewegungen der Dandys, die ihren Gang an das Tempo der Schildkröte, die sie spazieren führen, anpassen.

¹⁴⁴ Vgl. Benjamins 2002: S. 127: „Aus einiger Entfernung betrachtet gewinnen die großen und einfachen Züge, die den Erzähler ausmachen, in ihm die Oberhand. Besser gesagt, sie treten an ihm in Erscheinung wie in einem Felsen für den Beschauer, der den rechten Abstand hat und den richtigen Blickwinkel.“

¹⁴⁵ Benjamin 2002: 127.

Und diese Bewegung der richtigen Positionierung wird performativ in Szene gesetzt, indem die kausal nicht nachvollziehbare Verwandlung (des Steins in ein Tier) ins Spiel gebracht wird - dies als eine Verfremdungstechnik, die der Brechtschen nahe kommt.¹⁴⁶ Was betrachtet werden soll, wird erst einmal fremd gemacht, um so dessen Tragweite erfahrbar zu machen. Die Sprache zieht sich zum Bild zusammen, das anders als linear gelesen werden will; im übertragenen Sinn wird die Sprache zu einem Instrument des besseren Sehens, sodass man abschließend sagen kann: Kontemplation oder Einfühlung tragen wenig zum Verständnis solcher Passagen bei.

Bei dieser Inszenierung wiederholt die Sprache, was sie im Bild andeutet: Wie der Felsen in einer Metamorphose plötzlich sich selbst unähnlich wird, scheint auch mit der Sprache etwas zu passieren; sie verhält sich skulptural, türmt sich auf und bildet einen Durchgang, was eine Unterbrechung der Textbewegung zur Folge hat. Erst auf diesem Um-Weg ist historische Erkenntnis möglich, sie liegt nicht griffbereit vor. Wie am Felsen im Meer die Wellen brechen, bricht auch an dieser Stelle der Fluss der Schrift ab, die plötzlich in ihrer Materialität in den Vordergrund tritt. Hier kann man Benjamins methodische Herangehensweise am Werk sehen: Alltägliches wird verfremdet, Nahes in die Ferne gerückt, Bewegung unterbrochen, Identität aufgelöst, die Schrift undurchsichtig.¹⁴⁷

Durch das mimetische Vermögen, das hier am Werk ist, rücken nicht-offensichtliche Korrespondenzen in den Blick. Indem Benjamin das Bild von der Verwandlung – das Kippen des Felsens in eine andere Form – an den Anfang seines Aufsatzes stellt, nimmt er eine Rezeptionshaltung, sowie eine methodische Herangehensweise an soziologische Phänomene vorweg, die in der Vervielfachung des Blicks auf den Anschauungsgegenstand besteht. Realität wird nicht abgebildet, da nicht vorausgesetzt werden kann, dass diese sich, ohne weiteres, in ihrer Komplexität zeigt.

So inszeniert Benjamin zu Beginn des Erzähler-Aufsatzes einen Bildwerdungsprozess: Die Passage markiert den Moment des Auslösens, den Augenblick, in dem Benjamin die Bewegung des Textes unterbricht, um eine Dauer und einen Raum

¹⁴⁶ Vgl. Didi-Huberman 2011: S. 77-80.

¹⁴⁷ Auf diese Weise „zerstört“ Benjamin eigentlich das Bild von der Transparenz der Barbaren: Glas = transparent = wahr. Die Annahme, dass alles, was durchsichtig ist, auch transparent und emanzipatorisch ist, kann auch zum Vorwand oder zur Ideologie werden. Und so stellt Benjamin der Transparenz des Glases die Undurchsichtigkeit der Schrift gegenüber, die ihrerseits mit einer echten Erkenntnis assoziiert wird. Vor diesem Hintergrund wird Benjamins Standpunkt deutlich, der in der Auffassung einer Komplexität der Wirklichkeit im besonderen Maße ausgeht.

des Nachdenkens zu erzeugen, oder genauer: der Kritik zu eröffnen. Wer macht jedoch dieses Bild und was zeigt es? Um welchen Gegenstand handelt es sich? Zwei Ebenen müssen unterschieden werden, die Benjamin bei seiner Analyse der Moderne ausgehend von der Problematik des Erzählens nicht explizit benennt: Einerseits haben wir es mit Benjamin zu tun, der sich ein Bild von der Gegenwart machen will und hierzu ihre jüngste Vergangenheit, das 19. Jahrhundert, heranzieht, die vom Erzähler Lesskow repräsentiert wird (Archäologie); am Beispiel des Erzählers durchleuchtet er die Moderne als paralysierte.¹⁴⁸ Der Erzähler, dessen Krise Anlass zum Essay über die Moderne wird, ist wiederum jemand, der ein Bild von Vergangenheit macht und dieses in Umlauf bringt.

Hier werden zwei Positionen unterschieden, die man auch vor dem Hintergrund der Frage nach dem Subjekt der Geschichte betrachten könnte. Andreas Greiert fasst im Hinblick auf Benjamins Frühwerk (1915-1925) die Position des Autors wie folgt zusammen: Der Selbstgewissheit von Geschichtskonzepten, die auf Hermeneutik basieren und suggerieren, dass historische Wahrheit unproblematisch zugänglich ist, stellt Benjamin die Suche nach dem Subjekt der Geschichte als Aufgabe des historischen Materialismus gegenüber.

Dies lässt sich verstehen, wenn man Benjamins Kritik der Moderne als Mythos berücksichtigt; in der Gegenüberstellung von Benjamins historisch materialistischer Position und der des traditionellen Erzählers im Erzähler-Aufsatz deutet sich dies an. Solange sich der Erzähler, oder eben die potentiellen, historischen Subjekte, die gleichzeitig im Erzähler repräsentiert werden, nicht bewusst werden, dass sie vom Bann des Mythos beherrscht werden, so lange ist auch keine Veränderung der sozialen Wirklichkeit und keine echte Emanzipation denkbar. Dem wirkt der Aufsatz mit seiner auf die Rezeption ausgerichtete Strategie entgegen, die hier als Aha-Effekt beschrieben wurde.

In diesem Zusammenhang komme ich nun nochmals auf den Bildwerdungsprozess zurück: Es wird ein Bild von der Moderne „aufgenommen“, in dem sich die LeserInnen als Gemeinte erkennen sollen, könnte man hier in Anlehnung an Benjamins Geschichtsthesen sagen. Wenn die „Aura [...] in der Gewöhnung“¹⁴⁹ als solche erkannt wird, d.h. dass auch erkannt wird, was der geschichtsphilosophische Hintergrund der Erfahrungsarmut meint, erst dann lässt sich von historischer Erkenntnis sprechen. Die in diesem Kapitel skizzierte Analyse von Benjamins Texten, in der ich verschiedene Ursachen für die Entwicklung der

¹⁴⁸ Vgl. Benjamin 1982: S. 572.

¹⁴⁹ Benjamin 1982: S. 576.

Kunst des Erzählens angedeutet habe, zeigt, dass sich die Bedeutung der Erfahrungsarmut nicht auf direktem Wege, sondern nur über verschiedene Umwege ergründen lässt. Das Motto dieser Beobachtungen könnte jedenfalls wie folgt heißen: „Zum Denken gehört nicht nur die Bewegung der Gedanken sondern ebenso ihre Stillstellung.“¹⁵⁰

I.4 Das „Echte Erzählen“¹⁵¹ - Die Problematik des Erzählens vor dem Hintergrund des Sprachaufsatzes

In Bezug auf den Leib- und Bildraum ist Folgendes deutlich geworden: Benjamin hat eine Methode im Sinn, mit der sich erkenntniskritische Erfahrungen in der Moderne machen lassen. Dabei werden Räume entlang ihrer Schwellen erkundet. Jene Übergänge werden plötzlich spürbar, indem Gegensätze – etwa Innen und Außen, Traum und Erwachen oder Schrift und Bild – einander ähnlich werden, jedoch ohne sich dabei restlos aufzulösen. Auf ähnliche Weise problematisiert Benjamin auch das Motiv vom Eigenen-Fremden – und zwar indem er es in seiner Kritik des Historismus als Spannungsverhältnis zwischen Macht und Ohnmacht denkt, wie sich am Verhältnis von Gegenwart und Vergangenheit zeigen lässt.

Diese Kritik impliziert zwei gegensätzliche Vorstellungen des Verhältnisses von Gegenwart und Vergangenheit. In den Geschichtsthesen wird diese Problematik programmatisch, wenn Benjamin Historismus und historischen Materialismus einander gegenüberstellt. Als historischer Materialist macht er es sich zur Aufgabe, „[...] die Überlieferung von neuem [sic!] dem Konformismus abzugewinnen, der im Begriff steht, sie zu überwältigen.“¹⁵² Denn die Überlieferung, also die Geschichtsschreibung, die Benjamin kritisiert, ist nicht unproblematisch. Sie zeichnet sich dadurch aus, dass sie Geschichte unreflektiert aus der Sicht der Sieger oder der Privilegierten schreibt, in die sich der Historismus einfühlt, wodurch er gleichzeitig die Sichtweise der Opfer verschleiert und ihr (Auf-)Begehren zum Schweigen bringt.¹⁵³

Wenn sich der Historismus aus der Perspektive der Sieger in die Vergangenheit einfühlt, macht er Gegenwart und Vergangenheit einander ähnlich, er reduziert das Spektrum der Vergangenheit, indem er sie sich aneignet – d.h. der Historismus verbirgt

¹⁵⁰ Walter Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, in: *Kairos. Schriften zur Philosophie*, ausgewählt und mit einem Nachwort von Ralf Konersmann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 313-324, hier S. 322.

¹⁵¹ Benjamin 2002: S. 150.

¹⁵² Benjamin 2007: S. 314f.

¹⁵³ Vgl. ebd., S. 316.

den Anteil des Fremden oder Anderen an der Vergangenheit. Die Kehrseite dieses Selektionsverfahrens besteht darin, dass die Position der Unterdrückten, der Ohnmächtigen, der Minoritäten oder Peripherien vernachlässigt wird, ebenso wie auch darüber entschieden wird, was als nebensächlich gilt und damit, was dem Vergessen anheimgegeben wird. Denn Geschichte ist Erinnerung und damit auch Vergessen. Dies jedoch blendet der Historismus aus, indem er das Andere, die Vergangenheit, dem subjektiven Standpunkt der Gegenwart angleicht.

Insofern mangelt es dieser Geschichtsauffassung, die – ohne eine „theoretische Armatur“¹⁵⁴ entwickelt zu haben – historische Fakten additiv, wie Benjamin schreibt, aneinanderreicht und dabei der Vorstellung einer „leeren und homogenen Zeit“¹⁵⁵ Rechnung trägt, einer kritischen Perspektive. Denn die positivistische Geschichtsschreibung gibt vor, dass nicht viel dazu beigetragen werden müsse, um die „Wahrheit“ der Vergangenheit zu vermitteln; als würde die Aufgabe der HistorikerInnen darin bestehen, die Fakten, die Wahrheit, die nie davonlaufen wird, einfach in einer Anordnung kausaler Verkettungen wiederzugeben.¹⁵⁶ Dass dies jedoch erst im Prozess eines Auswahlverfahrens und vor dem Hintergrund bestimmter Interessen passiert, bleibt unerwähnt.

Auf diese Weise wird nicht nur die Position der Herrschenden reproduziert, sondern darüber hinaus verschleiert, dass Geschichte eine Konstruktion ist; dass es nicht nur die eine Perspektive gibt, die sich durchgesetzt hat, sondern auch andere; und dass im Umkehrschluss auch alternative Entwicklungen möglich gewesen wären. Insofern für den Historismus die Möglichkeit der Alternative oder des ganz Anderen nicht besteht, stabilisiert er die bestehenden Verhältnisse. Erst mit der Vorstellung einer messianischen Konzeption von Zeit macht Benjamin Geschichte in Abgrenzung zum Historismus als Aufschub und als veränderlich denkbar.

Der Auffassung einer leeren mit Fakten zu befüllenden, mechanischen Zeit stellt Benjamin sein Modell der Jetztzeit gegenüber. Der Vergangenheit wendet sich der historische Materialist nur im Moment der Gefahr zu, nämlich dann, wenn sich die Vergangenheit der Gegenwart aufdrängt, weil etwas Uneingelöstes in ihr aktuell wird (oder sich etwas Ähnliches wiederholt); weil sich etwas, ein Unbewusstes, in der Gegenwart als Gemeinte wieder erkennt und in einer einmaligen Konstellation aus

¹⁵⁴ Ebd. S. 322

¹⁵⁵ Ebd., S. 321.

¹⁵⁶ Vgl. ebd., S. 315.

Gewesenem und Jetzt, im Jetzt der Erkennbarkeit, lesbar wird.¹⁵⁷ Benjamins „kopernikanische Wendung in der geschichtlichen Anschauung“¹⁵⁸, die die Geschichtsschreibung revolutionieren soll, wird die Gegenposition zur historistischen Einfühlung in die Vergangenheit:

„[...] man hielt für den fixen Punkt das ‚Gewesene‘ und sah die Gegenwart bemüht, an diese Feste die Erkenntnis tastend heranzuführen. Nun soll sich dieses Verhältnis umkehren und das Gewesene zum dialektischen Umschlag, zum Einfall des erwachten Bewusstseins werden. Die Politik erhält den Primat über die Geschichte. Die Fakten werden etwas, was uns soeben erst zustieß.“¹⁵⁹

Die Vergangenheit stößt der Gegenwart zu, sie bricht in ihren Raum herein und nicht umgekehrt.

Benjamins messianisches Zeitmodell von der Jetztzeit, das er in Anlehnung an die Vorstellung von Erkenntnis der Frühromantiker entwickelt, gründet nicht mehr in einem Apriori der Vernunft, „sondern in einer Dialektik der Historizität“¹⁶⁰, wodurch auch der Stellenwert des Subjekts und dessen Verhältnis zur Geschichte überdacht werden muss. Vernunft wird in Benjamins Geschichtsdenken zu den anthropomorphen Sinnzuschreibungen gerechnet, die suggerieren, das Subjekt hätte uneingeschränkten Zugriff auf Wahrheit. Benjamin schließt dies jedoch aus.

Der Hintergrund für diese veränderten Bedingungen von Wahrheitskonstitution und, infolge dessen, für das Verhältnis von Geschichte/historischer Wahrheit und Subjekt, findet sich im Sprachaufsatz, in dem Benjamin Erkenntnistheorie und Geschichtstheorie miteinander eng führt. Darin stellt er am Beispiel der biblischen Erzählung vom Sündenfall dar, dass Wahrheit zeitlos und vorhistorisch ist, weshalb sie dem Subjekt auch nicht mehr zugänglich sein kann, das sich in der Geschichte befindet. Vor dem Sündenfall verständigte sich die gesamte Schöpfung (d.h. vom Stein bis zum Menschen, belebte und unbelebte Natur) in einer einzigen, nämlich der vorsyntaktischen, adamitischen Sprache, die sich durch die Tautologie von Wort und Ding im Namen kennzeichnet.

In der Namenserkennnis ist Wahrheit unmittelbar und demnach zeitlos vorhanden. Erst mit dem Eintritt in die Geschichte, durch die Verkomplizierung der Sprache im Begriff und im Urteil – wo sich Sprache und Ding, Bedeutendes und Bedeutetes verfehlen – haben die Menschen keinen Zugriff mehr auf Wahrheit im Sinne einer „überzeitlichen,

¹⁵⁷ Vgl. ebd. S. 315.

¹⁵⁸ Benjamin 1982: S. 490.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Greiert 2011: S. 275.

allgemeingültigen Subjekt-Objekt-Situation in der Erkenntnis"¹⁶¹. Stattdessen ist nur noch eine Annäherung an jene Wahrheit, d.h. eine raum-zeitlich beschränkte Erkenntnis, möglich. So erklärt sich im Umkehrschluss, warum Benjamin von einer Unerkennbarkeit der Wahrheit in der Geschichte und von einer „Historisierung von Denken und Erkenntnis", ¹⁶² bzw. einer reduzierten Möglichkeit von Wahrheit als „uneinsehbare Ergänzung", ¹⁶³ ausgeht.

Greiert veranschaulicht den Standpunkt des Subjektes gegenüber der Wahrheit am Beispiel des Verhältnisses von historischen Sprachen zur adamitischen Sprache, indem er sich auf folgendes Bild aus dem Übersetzer-Aufsatz bezieht:

„Wie die Tangente den Kreis flüchtig und nur in einem Punkt berührt, und wie ihr wohl diese Berührung, nicht aber der Punkt, das Gesetz vorschreibt, nach dem sie weiter ins Unendlich ihre gerade Bahn zieht, so berührt die Übersetzung flüchtig und nur in einem unendlich kleinen Punkte des Sinnes das Original, um nach dem Gesetz der Treue in der Freiheit der Sprachbewegung ihre eigenste Bahn zu verfolgen."¹⁶⁴

Die Treue zum Original besteht darin, die der Zielsprache nicht-integrierbaren Eigenheiten des Originals in der Übersetzung zu erhalten. Gleichzeitig wird die Übersetzung des Sinns freier gehandhabt; der Sinn des Originals wird zugunsten der Übertragung seiner Form untergeordnet.

Der geschichtsphilosophische Hintergrund hiervon besteht in der Vergegenwärtigung der „reinen Sprache" angesichts der Unabgeschlossenheit der Übersetzung. Denn die Spuren des Originals in der Übersetzung, bzw. die Notwendigkeit von Übersetzung überhaupt, verweisen auf die Unvollständigkeit der historischen Sprachen gegenüber der „reinen Sprache", die in der nicht-Identität von Sprache und Ding zum Ausdruck kommt. Wahrheit entzieht sich jeder Darstellung, da diese immer nur historisch denkbar ist. In der Sprache, also argumentativ bzw. begrifflich, ist Wahrheit nicht einholbar; somit muss jede sinnstiftende, Darstellungsweise (etwa von Geschichte), die Totalitätsansprüche im Hinblick auf die Vergangenheit voraussetzt und damit vorgibt, auf direktem Wege Zugang zur Wahrheit zu haben, als Darstellungsform ausscheiden: „Da

¹⁶¹ Ebd., S. 297.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Ebd. S. 298.

¹⁶⁴ Walter Benjamin, "Die Aufgabe des Übersetzers", in: *Gesammelte Schriften Band IV.1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972, S. 9-21, hier S. 19f.

die Wahrheit nicht als Begriffsbestimmung gedacht werden kann, ist der Philosophie der gerade Weg des Logos versperrt."¹⁶⁵

Wahrheit ist nicht restlos und auch nicht auf direktem Wege verfügbar – dem trägt Benjamin in seiner Geschichtsdarstellung Rechnung, wenn er beispielsweise vom „wahren Bild der Vergangenheit“¹⁶⁶ spricht, in dem sich Erkenntnis blitzhaft auftut, Wahrheit sich also dauerhaft entzieht, und sich nicht begrifflich konstituiert. So kennzeichnen sich dialektische Bilder gerade dadurch, dass sich die darin bestehenden Spannungen disparater Elemente nicht auflösen und dennoch einen Anspruch auf Erkenntnis erheben können.

Auch im Erzähler-Aufsatz lassen sich mehrere Passagen nachweisen, die an das Muster vom Sprachaufsatz erinnern. Es handelt sich um Abschnitte, die deutlich machen, dass sich in der Problematik des Erzählens, ganz ähnlich wie im Fall der Übersetzungsproblematik, Erkenntnistheoretisches und Geschichtstheoretisches miteinander verbindet. So bezieht sich Benjamin auf eine Erzählung von Lesskow mit dem bedeutenden Titel „Die Stimme der Natur“¹⁶⁷. Darin wird, wie Benjamin betont, in einer humorvollen Wendung und durchaus von einem gewissermaßen nachparadiesischen Standpunkt aus an eine Zeit erinnert, in der die Schöpfung noch uneingeschränkt miteinander kommunizieren konnte, wie dies in Benjamins Beschreibung des Paradieses der Fall ist.

Welchen Zweck hat diese nur auf den ersten Blick nostalgische Bezugnahme auf jene Erzählung von Lesskow? Dies wird besser nachvollziehbar, wenn man sich vergegenwärtigt, dass im Erzähler-Aufsatz eine Spannung zwischen einer weniger idealisierten als vielmehr schon überzogenen Darstellung von einem goldenen Zeitalter der traditionellen Erzählung, und einer nicht näher bestimmten „echten Erzählung“ besteht. Vor diesem Hintergrund könnte man meinen, dass die Bezugnahme auf diese Erzählung von Lesskow einer Markierung gleichkommt, worin sich auch im Hinblick auf die „Kunst des Erzählens“ die Möglichkeit ihrer messianischen Korrektur andeutet.

Dadurch, dass an einen vorhistorischen Zustand erinnert wird, in dem die gesamte Schöpfung an zeitloser Wahrheit teilhaben konnte, wird ein Bezug zum problematischen Verhältnis von Erkenntnis und Geschichte hergestellt. Es entsteht der Eindruck als würde hier der Versuch unternommen, die Möglichkeiten von Erkenntnis und gleichsam

¹⁶⁵ Michael Bröcker, *Die Grundlosigkeit der Wahrheit: zum Verhältnis von Sprache, Geschichte und Theologie bei Walter Benjamin*, Würzburg: Königshausen und Neumann 1993, S. 198f.

¹⁶⁶ Benjamin 2007: S. 315.

¹⁶⁷ Benjamin 2002: S. 147.

historischer Erfahrung im Medium der Erzählung einzukreisen; als würde Benjamin die Problematik der Erzählung in die Nähe der Frage nach dem Verhältnis von Wahrheit, Erkenntnis und Geschichte rücken.

Die Bezugnahme auf eine zweite Erzählung von Lesskow, „Der Alexandrit“, scheint dies zu bestätigen. Der Erzähler kennzeichnet sich in dieser Geschichte durch eine besondere Begabung:

„Die steinerne ist die unterste Schicht der Kreatur. Dem Erzähler ist sie jedoch an die oberste unmittelbar angeschlossen. Ihm ist es gegeben, in diesem Halbedelstein, dem Pyrop, eine natürliche Prophezeiung der versteinerten, unbelebten Natur auf die geschichtliche Welt zu erblicken.“¹⁶⁸

Der Verweisungszusammenhang von Erzähler-Aufsatz und Sprachaufsatz ist hier unmissverständlich. Der traditionelle Erzähler wird mit Fähigkeiten ausgestattet, die in einer Zeit nach dem Sündenfall undenkbar wären. Er scheint eine privilegierte Vermittlerrolle zwischen den „Kreaturen“¹⁶⁹ der Schöpfung einzunehmen, insofern ihm die, vermutlich sprachliche, Verbindung zwischen der „untersten Schicht“¹⁷⁰ und der „obersten“¹⁷¹ bewusst ist. Aufgrund dieser besonderen Position des Erzählers erscheint die Annahme berechtigt, dass es hier darum geht, den Abstand zu jenem angedeuteten, unzeitgemäßen Erzählen zu vergrößern, um gleichzeitig die Hinweise auf Potentiale hervorzuheben, welche jenem veralteten Erzählen unbewusst geblieben sind.

Dies wird vor dem Hintergrund von Benjamins Kritik an der Gegenwart als Mythos nachvollziehbar. So muss die Kehrseite des allwissenden Erzählers gerade die verdrängende Moderne sein, die in ihrer Schuldvergessenheit nicht mehr in der Lage ist, Defizienz zu denken; die darum auch keinen Antrieb hat, die bestehenden Verhältnisse zu ändern. Oder anders: Benjamin erinnert an ein naives Erzählen, das er in die Nähe des Zustands vor dem Sündenfall rückt, als es noch keine Schuld gegeben hat. Die Schuld der Moderne besteht nun nicht nur darin, dass sie das Paradies und den Sündenfall vergessen hat; sie hat damit auch vergessen, dass alles ganz anders hätte sein können.

Denn ohne eine Vorstellung davon, dass alles auch ganz anders sein könnte – ohne das ganz Andere – ist die Perspektive einer Korrektur nicht denkbar, sodass sich die Immanenz auf die Ewigkeit ausweitert und ein Erwachen unvorstellbar wird. Oder: Mit

¹⁶⁸ Ebd., S. 149.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Ebd.

dem Schwund des Gedankens an die Ewigkeit oder dem sich verändernden Gesicht des Todes, im Zuge der Säkularisierung, d.h. der Trennung des Todes von dem christlichen Gedanken der Abrechnung von Schuld vor dem jüngsten Gericht oder der Vorstellung vom Leben als Verschuldung, muss im Umkehrschluss auch der Gedanke an Erlösung verkümmern.¹⁷²

Dem Tod kommt in Benjamins Erzähler-Aufsatz eine entscheidende Bedeutung zu. Den Schwund des Gedankens an die Ewigkeit und der Veränderung des Gesichts des Todes führt Benjamin mit dem Prozess eng, der zum Ende der Kunst des Erzählens geführt haben soll.¹⁷³ Um dies zu beleuchten, müsse man das Verhältnis der epischen Formen zur Geschichtsschreibung überprüfen:

„Jedwede Untersuchung einer bestimmten epischen Form hat es mit dem Verhältnis zu tun, in dem diese Form zur Geschichtsschreibung steht. Ja, man darf weitergehen und sich die Frage vorlegen, ob die Geschichtsschreibung nicht den Punkt schöpferischer Indifferenz zwischen allen Formen der Epik darstellt. Dann würde die geschriebene Geschichte sich zu den epischen Formen verhalten wie das weiße Licht zu den Spektralfarben. Wie dem auch sei, unter allen Formen der Epik gibt es nicht eine, deren Vorkommen in dem reinen, farblosen Licht der geschriebenen Geschichte zweifelsfreier ist als die Chronik. Und in dem Farbband der Chronik stufen die Arten, in denen erzählt werden kann, sich wie Schattierungen ein und derselben Farbe ab. Der Chronist ist der Geschichts-Erzähler. Man denke an den Unterschied zwischen dem, der Geschichte schreibt, dem Historiker, und dem, der sie erzählt, dem Chronisten. Der Historiker ist gehalten, die Vorfälle, mit denen er es zu tun hat, auf die eine oder andere Art zu erklären; er kann sich unter keinen Umständen damit begnügen, sie als Musterstücke des Weltlaufs herzuzeigen. Genau das aber tut der Chronist [...] Indem jene [die Chronisten] ihrer Geschichtserzählung den göttlichen Heilsplan zugrunde legen, der ein unerforschlicher ist, haben sie die Last beweisbarer Erklärung von vornherein von sich abgewälzt. An ihre Stelle tritt die Auslegung, die es nicht mit einer genauen Verkettung von bestimmten Ereignissen zu tun hat, sondern mit der Art ihrer Einbettung in den großen unerforschlichen Weltlauf.“¹⁷⁴

Der Erzählung als säkularisierter Form der mittelalterlichen Chronik stellt Benjamin den Roman gegenüber. Dabei vergleicht er, welcher Stellenwert dem Tod in unterschiedlichen epischen Formen beigemessen wird und inwiefern das Motiv des Todes auch ihre Form prägt.

In der Chronik, stellt Benjamin fest, kehrt der Tod immer wieder, wobei seine Wiederkehr die zirkuläre Struktur der Erzählung kennzeichnet; für diese zirkuläre Struktur

¹⁷² Vgl. ebd., S. 136.

¹⁷³ Vgl. ebd., S. 136f.

¹⁷⁴ Ebd. S. 138f.

soll eine Erzählung von Hebel repräsentativ sein.¹⁷⁵ Auch in ihrer säkularisierten Form, der Erzählung, setzt die Chronik einen transzendentalen Zusammenhang voraus, in dem alle Ereignisse gründen, sodass beide (scheinbar) von Erklärungen absehen und Ereignisse, unabhängig von raum-zeitlichen Zusammenhängen, nacheinander auflisten können.¹⁷⁶ Im Unterschied dazu stiftet der Tod des Individuums im Roman den Sinn des Lebens und der Erzählform, die in kausalen Verkettungen besteht.¹⁷⁷

Der Roman, wie er von Benjamin beschrieben wird, ist im Hinblick auf seine Form und seinen Umgang mit Vergangenheit mit dem Historismus vergleichbar, der sich seinerseits Vergangenes in Verkettungen anthropomorpher Sinnzuschreibungen einverleibt. Man muss an dieser Stelle betonen, dass all diese Beobachtungen und Schlussfolgerungen auf die Erzählung des 19. Jahrhunderts bezogen sind, insbesondere auf die Lesskows. Benjamin spricht die Kritik der traditionellen Erzählung zwar nicht aus, impliziert sie jedoch mit seiner Ansage darüber, wie Untersuchungen epischer Formen vonstatten gehen müssten.

Deshalb wäre es sinnvoll, Benjamin in dieser Hinsicht auf seine eigenen Beobachtungen anzuwenden und auf diese Weise mehr über jene unbewussten Potentiale des Erzählens in Erfahrung zu bringen: Steht der Roman eher dem Historismus nahe, würde man demgegenüber die Chronik, oder traditionelle Erzählung, eher in die Nähe dessen rücken, was Benjamin selber für einen kritischen Umgang mit Vergangenheit und also Geschichtsschreibung fordert. Das christliche oder christlich fundierte Welterklärungsmodell, das der Erzählung zu Grunde liegt, müsste dann jedoch messianisch gewendet werden. Der Tod würde nicht mehr auf die zu büßende Sünde verweisen, sondern auf die messianische Unterbrechung des Weltlaufs. Dass Benjamin dies schon im Erzähler-Aufsatz impliziert, möchte ich ausgehend von der folgenden Textstelle daraus veranschaulichen:

„Es ist, wie man sieht, kaum möglich, den Weltlauf, wie er an dieser Geschichte Lesskows sich illustriert, eindeutig zu kennzeichnen. Ist er heilsgeschichtlich oder naturgeschichtlich bestimmt? Gewiss ist nur, dass er, eben als Weltlauf, außerhalb aller eigentlich historischen Kategorien steht. Die Epoche, sagt Lesskow, da der Mensch sich im Einklang mit der Natur glauben konnte, ist abgelaufen. Schiller nannte diese Weltzeit die Zeit der naiven Dichtung. Der Erzähler wahrt ihr die Treue und sein Blick weicht nicht von dem Zifferblatt, vor dem die Prozession der

¹⁷⁵ Vgl. ebd.

¹⁷⁶ Vgl. ebd., S. 140.

¹⁷⁷ Vgl. ebd., S. 142.

Kreaturen sich hinbewegt, in der, je nachdem, der Tod als Anführer oder als der letzte armselige Nachzügler seine Stelle hat."¹⁷⁸

Der Erzähler des 19. Jahrhunderts, bzw. der traditionelle Erzähler, wahrt einer Zeit die Treue, die außerhalb aller historischen Kategorien steht. Dies könnte auch heißen, dass der nostalgische Erzähler einem Zustand, der vorgeschichtlich ist (etwa dem paradiesischen), nachtrauert – was jedoch naiv, unkritisch, nicht emanzipatorisch wäre und nicht den Ansprüchen von Benjamins Geschichtsauffassung genügen würde.

Festzuhalten ist trotz allem, dass das Gesicht des Todes hier noch immer an den Erlösungsgedanken gekoppelt ist, auch wenn die Erzählung „Die Stimme der Natur“ durch das Element des Humors schon reflektiert, dass diesbezüglich eine einschneidende Veränderung stattgefunden hat, die mit der Säkularisierung zusammenhängt.¹⁷⁹ Die hier angeführte Textstelle wird vor allem im Zusammenhang mit einer sehr ähnlichen Passage interessant, die sich zwei Seiten vorher findet und die ich auch noch zitieren möchte. Denn die Differenz dieser beiden Passagen bietet Grund zur Annahme, dass hier eine andere Funktion des Motivs des Todes angedeutet wird, was wiederum Aufschluss über ein zeitgemäßes Erzählen geben kann. Und so schreibt Benjamin in Bezug auf eine Erzählung von Johann Peter Hebel:

„Tiefer hat nie ein Erzähler seinen Bericht in die Naturgeschichte gebettet als Hebel es in dieser Chronologie getan vollzieht. Man lese sie nur genau. Der Tod tritt in ihr in so regelmäßigem Turnus auf wie der Sensenmann in den Prozessionen, die um Mittag um die Münsteruhr ihren Umzug halten.“¹⁸⁰

Genau soll man lesen, fordert Benjamin. Der Bericht des Erzählers sei so tief wie kein anderer in die Naturgeschichte gebettet und müsse als Weltlauf auch außerhalb aller historischen Kategorien stehen – hierfür spricht die lange und auf jegliche Art von Erklärungen absehbende Auflistung bedeutender historischer Ereignisse, die räumlich und zeitlich auseinander liegen, als Mittel zur Darstellung von Zeit.

Die besonders hervorgehobene Zugehörigkeit dieser Erzählung zu ihrer Tradition wird dann interessant, wenn man die Aufmerksamkeit, mit Benjamin, auf eine mögliche Abweichung richtet, die Benjamins Darstellung des Todes betrifft. Denn die Wiederholung des Todes, die die zirkuläre Struktur der Erzählung betrifft, wird im Bild von den Prozessionen, die um die Mittagszeit ihren Umzug halten, mit einer unterbrechenden

¹⁷⁸ Ebd., S. 140.

¹⁷⁹ Vgl. ebd., S. 148.

¹⁸⁰ Ebd., S. 138.

Bewegung konfrontiert. Die Unterbrechung ist hier nicht wörtlich enthalten, auch wenn man im besagten Kontext von halten auf anhalten schließen könnte. Man könnte allerdings aus der Differenz der Dynamik der Prozession, als Bewegung, und dem Zeitpunkt (Mittagszeit), die in einem Spannungsverhältnis zueinander stehen, die Assoziation der Unterbrechung argumentieren. Dies wird vor allem im Vergleich zum der beiden Zitate deutlich. Der Tod verweist zwar auch jetzt noch auf Gott, auf die Erlösung oder die göttliche Strafe, doch die Art und Weise, wie Benjamin hier von diesem Motiv Gebrauch macht – die unterbrechende Montage – drängt sich bedeutsam auf und greift voraus, dass der christliche Erlösungsgedanke in Benjamins Geschichtskonzeption von der messianischen Unterbrechung der Geschichte abgelöst werden wird.

Man könnte sicher detaillierter auf die Hintergründe und die Geschichte der Bedeutung der Prozessionen in Münster eingehen, jedoch möchte ich an dieser Stelle darauf verzichten, da es für den speziellen Kontext genügen wird, sich den Grundgedanken hinter dieser christlichen Tradition zu vergegenwärtigen: Die Einwohner Münsters tun Buße für ihre Sünden, für die sie, so weiß der Volks- / Aberglaube, mit der Pest bestraft wurden, die zahlreiche Todesopfer forderte. Der in der Prozession inszenierten Geschichte – so tritt etwa ein Darsteller maskiert als Sensenmann auf – kommt die Funktion der Unterbrechung etwa der Alltagswahrnehmung zu, die sie, die Bewohner Münsters, mit ihrer Vergangenheit konfrontiert.

All dies bringt Benjamin in der oben zitierten Passage in einer Konstellation unter, die an jene „von Spannungen gesättigte Konstellationen“¹⁸¹ erinnert, wie Benjamin sie im XVII. Abschnitt der Geschichtsthesen im Hinblick auf die Monade beschreibt, wo es heißt: „Der historische Materialist geht an einen geschichtlichen Gegenstand einzig und allein da heran, wo er ihm als Monade entgegentritt.“¹⁸² Eine Monade betrifft das Nachdenken: „Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation plötzlich einhält, da erteilt es derselben (der Konstellation) einen Chock, durch den es sich als Monade kristallisiert.“¹⁸³

Der Raum, der in diesem speziellen Fall eröffnet wird, bietet Platz für eine Auseinandersetzung mit dem Gegenwartsbezug von Schuld und ermöglicht es im Umkehrschluss auch, einen Horizont der Veränderlichkeit von Gegenwart zu denken. Vergangenheit wird aktualisiert und Gegenwart gleichzeitig zur Jetztzeit aufgeladen, also

¹⁸¹ Benjamin 1982: S. 595.

¹⁸² Benjamin 2007: S. 322.

¹⁸³ Ebd.

auch verfremdet, sodass sich historische Erkenntnis im dialektischen Bild mitteilt – oder anders: die Gegenwart sich im dialektischen Bild als Gemeinte erkennen kann. Wiederholen, oder zitieren und unterbrechen also.

So wird die Voraussetzung des Zitierens, die im Eingreifen in bestehende Zusammenhänge besteht, auf die Betrachtung von Geschichte übertragen. Hier erinnert der Aspekt der Inszenierung von Geschichte in der Prozession an Benjamins Verfahren des Zitierens und Unterbrechens, das nicht nur Voraussetzung des Zitierens sondern auch des Kompositionsprinzips von Textmontagen ist – im Sinne einer Unterbrechung des Text-Zusammenhangs – und das Benjamin in Anlehnung an Karl Krauss, Bert Brecht und den Konstruktivismus auf die Arbeit des Historikers überträgt.¹⁸⁴

Wie man gesehen hat, spielt das Andere, die Vorstellung vom Kommen des Messias, sowie der Tod eine wichtige Rolle in Benjamins Geschichtsauffassung. Das Andere oder das Fremde, das einen erkenntniskritischen Blick auf das Eigene ermöglicht, eröffnet die Möglichkeit der Korrektur bestehender Verhältnisse, denn nur so kann deren Verbesserung überhaupt erst gedacht werden. Vor diesem Hintergrund lässt sich die Bedeutung des Motivs des Todes ermessen, dessen sich Benjamin im Erzähler-Aufsatz bedient, um das Andere darzustellen. Dort assoziiert er den Tod mit der christlichen Vorstellung von Ewigkeit oder dem paradiesischen Sein an der Seite Gottes.

Vor diesem Hintergrund, gemeint ist der Verweisungszusammenhang von Geschichtstheorie und Erkenntnistheorie, bleibt die Welt des traditionellen Erzählers nicht einfach jener „seltsam[e] ahistorische Raum“¹⁸⁵, sondern nimmt eine wichtige Funktion in Benjamins – nur indirekt gedachter – Konzeption einer „echten Erzählung“ ein. Die geschichtsphilosophisch bedeutsame Erzählung kennzeichnet sich einerseits in ihrer Abgrenzung vom Roman dadurch, dass sie historische Ereignisse nicht in kausalen Zusammenhängen zu erklären versucht, sondern, im Gegenteil, diese von anthropomorphen Sinnzuschreibungen freihält.

Der Tod, von dem der Erzähler seine Autorität verliehen bekommen hat, dient vielmehr der Unterbrechung von Zusammenhängen, nicht deren sinnvoller Deutung. Geschichtsschreibung kann demnach auf konventionelle Darstellungsweisen verzichten; Geschichte kann fragmentarisch, brüchig sein. Historische Ereignisse werden nicht

¹⁸⁴ Vgl. Detlev Schöttker, „Reduktion und Montage. Benjamin, Brecht und die konstruktivistische Avantgarde“, in: *global benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongress 1992 Band 2*, München: Fink 1999, S. 769.

¹⁸⁵ Bernd Witte, „Die Krise der Tradierbarkeit. Stadt, Schrift, Gedächtnis“, in: *Topographien der Erinnerung. Zu Walter Benjamins Passagen*, hg. und kommentiert von Bernd Witte, Würzburg 2008, S. 13-25, hier S. 17.

nachgeahmt, wie sie denn eigentlich gewesen sind. Statt Einfühlung in Vergangenes geht es eher um die Verfremdung von Gegenwart durch Vergangenheit mit dem Ziel einer kritischen Stellungnahme der Gegenwart oder ihrer Aktivierung zum Handeln.

I.5 Das Andere als Merkmal von Benjamins Geschichtsdenken am Beispiel des Gespenstes

Ein Blick auf Benjamins Rhetorik in den Geschichtsthesen zeigt, dass der Autor Geschichtsschreibung als Kampf gegen die herrschende Klasse, gegen Eliten und Unterdrückung betreibt. Da die Strukturen, in denen jene zu verändernden Machtverhältnisse bestehen, oft gar nicht erst als jene Hierarchien stabilisierende Ordnungen erkannt werden können, muss diesbezüglich erst einmal Bewusstseinsarbeit oder, im Speziellen, Ideologiekritik geleistet werden. Das, was verändert werden soll, muss allererst als solches erkannt werden. Dies wird im *Passagen-Werk* zur Aufgabe des historischen Materialisten Benjamin, der sich für die topographische Beschaffenheit von Paris im 19. Jahrhundert interessiert, d.h. auch für jene urbanen Orte, die Aufschluss über das kollektiv Unbewusste geben können.

Dario Gentili vollzieht in seinem Text „Öffentliche Räume“ am Beispiel der Bedeutung des antiken Roms für das moderne Paris nach, inwiefern Benjamin an einer mythologischen Topographie von Paris arbeitet, die ohne eine spezielle, vergegenwärtigende Erfahrung des Raums nicht zu denken ist. Dies veranschaulicht Gentili, ausgehend von der Gegenüberstellung zweier französischer Bezeichnungen für die Stadt – „[M]it 'ville' und 'cité' bewahrt die französische Sprache die doppelte Bezeichnungsweise von 'urbs' und 'civitas' des Lateinischen“¹⁸⁶ – um so auf die Komplexität oder Mehrdimensionalität des städtischen Raums hinzuweisen.¹⁸⁷

Wird auf dem Grund und Boden von urbs (physisch-materieller Raum, etwa das Rom von Romulus) ein neuer, politisch-rechtlicher Raum, etwa die Stadt Rom (civitas), erschaffen, steht am Anfang dieses historischen Einschnitts ein autorisierender

¹⁸⁶ Dario Gentili, „Öffentliche Räume. Städtischer Raum und politischer Raum bei Walter Benjamin und Jacques Derrida“, in: *Topographien der Erinnerung. Zu Walter Benjamins Passagen*, hg. und kommentiert von Bernd Witte, Würzburg 2008, S. 284-293, hier S. 284.

¹⁸⁷ Gleichzeitig greift der Autor hier etwas auf, das auch für Benjamins Geschichtsverständnis charakteristisch ist: Die Untersuchung von Räumen, vielmehr die Erfahrung von Räumen ist eng verwoben mit einer sprachlichen Erfahrung, die durch die Performativität der Sprache möglich wird; erst durch eine sprachliche Verarbeitung außersprachlicher Eindrücke lassen sich historisch materialistische Erkenntnisse erzielen.

Gründungsakt. Dieser jedoch "verschwindet im Bedeutungshorizont von civitas [...] ohne deswegen verloren zu gehen: Es (das Element der Gründung) wird gespenstisch"¹⁸⁸. Der Autor stellt die Frage danach, wie die von Benjamin aufgegriffene „[...] Erfahrung der Römer von *urbs* in den städtischen Raum von Paris des 19. Jahrhunderts, um die es in Walter Benjamins *Passagen-Werk* geht"¹⁸⁹, einfließt. Dem geht Gentili nach, indem er auf Schnittstellen zwischen Derrida und Benjamin hinweist, wobei er vor dem Hintergrund von Benjamins Mythoskritik dessen „Destruktiven Charakter“ und Derridas *différance* zusammen denkt.

Das Beispiel von Rom ist verwoben mit der mythoskritischen Perspektive Benjamins auf das 19. Jahrhundert von Paris – in beiden Fällen geht es ihm um ideologische Aspekte von Zivilisationsprozessen. Benjamin weist auf strukturelle Parallelen zwischen der Antike und der Moderne hin: Gentili verdeutlicht diesen Punkt an der Bedeutung, die dem kollektiven Vergessen für die Entstehung der Stadt Rom zukommt: So vergisst Rom seinen Ursprung, der dadurch mythisch wird. Das antike Rom weiß also nichts mehr von *urbs*, das schon vorher da war und durch dessen Eroberung der eigene Zivilisationsprozess in Gang gesetzt wurde. Diese Selbstvergessenheit wird zur Voraussetzung für die Souveränität von *civitas* und für alles, was es als legitim erachtet.

Strukturell ähnlich ist in diesem Zusammenhang das moderne, ebenfalls ideologische Vergessen, für das Benjamin sich interessiert. Die Moderne scheidet ihrerseits: Was in Gebrauch und was modern ist, ist auch wichtig oder wertvoll und legitim; was hingegen nicht mehr in Gebrauch ist, wird vernachlässigt und ~~ist~~ nebensächlich. Insofern reproduziert die Moderne die ideologische Bewegung des antiken Roms, des Zivilisationsprozesses im Allgemeinen. Der Zusammenhang von Altem und Neuem, das aus ersterem erwächst, ist der Moderne folglich unbewusst. Oder im Umkehrschluss: Ursprung (bei Derrida sowie bei Benjamin) meint immer eine Teilung und keine ursprüngliche Einheit.

Die Moderne nimmt durch Gebrauch in Besitz – „*ursu-per*“¹⁹⁰ – und wie schon in der Antike *urbs* und *civitas* im selben Raum übereinander geschichtet werden, kann man auch vom modernen Paris einerseits, und dem Paris der *Passagen* andererseits sprechen. Die „*Topo-graphie*“ oder „*écriture der Orte*“ von Paris [...]“ schreibt Gentili,

¹⁸⁸ Ebd.

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Ebd., S. 285.

„[...] ist der polemos von urbs und civitas, die allegorische écriture, die an die Antike und durch symbolischen Verweis an die politisch-rechtliche Macht gebunden ist. Das zu Zivilisation gehörige Verb ist 'usur-per', das seiner lateinischen Wurzel nach, 'durch Gebrauch in Besitz nehmen' bedeutet; 'ursur-per' heißt also, das Alte durch Gebrauch 'konsumieren', um es dann wie funktionslosen Abfall der eigenen Ideologie wieder vorzuwerfen [...]"¹⁹¹

Und mit Verweis auf Baudelaires Dichtung schreibt Gentili weiterhin:

„[...] Das 'Platz schaffen' der civitas in urbs ist die Bewegung der Moderne und der Poesie Baudelaires, die, indem sie das Alte zerstört, es in Gestalt von Trümmern aufbewahrt; räumen bedeutet nicht einfach einen leeren Raum hinterlassen, sondern Trümmer hinterlassen."¹⁹²

Indem Gentili darauf hinweist, dass Zerstörung für Benjamin nicht einfach bedeutet, Leere zu hinterlassen, sondern vor allem Trümmer, verbindet er Benjamins Begriff von der Zerstörung mit dem Gespenstischen bei Derrida. Denn Trümmer sind auch „Überreste“, in denen Derridas Gespenster „wiederkehren“¹⁹³.

In aller Kürze möchte ich darauf hinweisen, um welcherart Problematiken die Betrachtung der Vergangenheit durch eine Erfahrung des Raums unter Berücksichtigung des Gespenstischen nun erweitert wird:¹⁹⁴ Mit Bezug auf das Beispiel aus Shakespeares *Hamlet* charakterisiert Derrida das Gespenst als Anachronismus, als einen Zustand des „out of joint“. Gentili bezieht dies auf das Beispiel von civitas und urbs, und hebt in diesem Zusammenhang hervor, dass mit der Wiederkehr des Gespenstes ein dissymmetrisches Verhältnis von Gegenwart und Vergangenheit gemeint ist, was etwa in der Infragestellung der civitas durch das Gespenst, das Rache für seinen Tod fordert, zum Ausdruck kommt.

Hierbei muss man berücksichtigen, welche Bedeutung dem Gespenst des Vaters im Verhältnis zur gegenwärtig gesetzgebenden Ordnung zukommt. Der Vater ist derjenige, von dem die Herrschaft geerbt wird und von dem die Macht der civitas übernommen wird. Die Problematisierung von Macht und Herrschaft wird beispielsweise dann aktuell, wenn man an die „Gretchenfrage“ des Gespenstes denkt: So fordert es doch, an seine Gespenstigkeit zu glauben, wenn es behauptet, es sei zugleich der Vater Hamlets und ein Gespenst. Da dies nicht überprüfbar ist, der Ursprung des Gespenstes geheimnisvoll bleibt,

¹⁹¹ Ebd., S. 285.

¹⁹² Ebd. S. 285f.

¹⁹³ Ebd., S. 286.

¹⁹⁴ Dabei gehe ich nicht detaillierter auf Gegenüberstellungen wie den Unterschied im Gebrauch des Begriffs „Gespenst“ bei Derrida und Benjamin ein. Dies kann man bei Gentili, etwa auf Seite 287 nachlesen.

muss zugleich beim irritierenden Anblick des Gespenstes abgewogen werden, ob man sich blind seinem Gesetz unterwirft oder nicht; nimmt man das Werden der Dinge als unveränderlich und mythisch hin oder hinterfragt man sie als gewordene Strukturen?

Das Gespenst des Vaters, der der Gründer von urbs ist, kehrt wieder, um zu wiederholen. Doch es kehrt immer ein bisschen anders wieder. So ist die Ähnlichkeit mit dem Vater unweigerlich gegeben und dennoch ist es nicht dieselbe Person. Diese andersartige Wiederholung, in der der Ursprung zitiert wird, entreißt diesen dem Mythos und ermöglicht es, den Ursprung als nicht-einmalig oder ganzheitlich Erstes, sondern als Teil eines geschichtlichen Prozesses zu denken; als Werden, das zukünftig auch wieder anders werden kann.¹⁹⁵

Ähnlich wie Derridas Phrase des „out of joint“ geht es Benjamins destruktivem Charakter darum, Platz zu schaffen oder zu räumen; jedoch nicht, um den Raum einzunehmen, sondern um „dem Gespenst Platz zu schaffen.“¹⁹⁶ Wie lässt sich mit diesen Gespenstern leben, mit den Wiedergängern, denjenigen, die ohnehin schon vor der neuen Ordnung da waren? Das muss sich eine Politik fragen, die sich nach dem „out of joint“ richtet, die sie, die Gespenster, nicht einfach ihrer Ordnung einverleiben will, fasst Gentili Derrida zusammen.¹⁹⁷

Vor diesem Hintergrund kommt der Autor auch auf die Frage nach dem Erbe, oder dem Geheimnis der Gründung, zu sprechen. Denn der Gründervater, oder das Gespenst von Hamlets Vater, vererbt ein Geheimnis, das man zwar lesen oder interpretieren, jedoch niemals lüften kann, lautet die hier vorliegende Aporie vom uneinholbar Anderen, mit dem sich die Politik befassen müsste. Eine Politik, die sich am „out of joint“ orientiert, hält dies hoch. Sie weiß, den einen Gründer gibt es nicht, es wird immer jemanden gegeben haben, der Ansprüche erhebt, vorher da gewesen zu sein. Wichtig wäre also, die *différance* zwischen urbs und civitas zu vergegenwärtigen.

Denn auch wenn civitas im selben Raum wie urbs besteht, geht urbs jedoch nicht in civitas auf. Ein Überschuss bleibt bestehen, den man zwar ignorieren, aber kaum auslöschen kann und wenn, dann nur zu einem hohen ethischen Preis. Denn die Gespenster des Vergangenen oder der Minderheiten kehren wieder und erinnern an das uneinholbar Andere, das immer neben dem Eigenen bestehen wird und das sich nicht restlos vereinnahmen lässt. Denkt man diese *différance* mit, drängen sich fortan auch Fragen nach

¹⁹⁵ Vgl. ebd., S. 288.

¹⁹⁶ Ebd., S. 289.

¹⁹⁷ Ebd., S. 290.

der Verteilung der Macht, nach unbewussten Gesetzen und ihren Ursprüngen, etc., auf und im Umkehrschluss vergegenwärtigt sich auch deren Veränderlichkeit oder Historizität.

Mythoskritik kommt vor diesem Hintergrund einer Vermessung des Raums gleich, oder anders gesagt: einer Konfrontation des Eigenen mit seinen Gespenstern, als topographische Methode, bei der dem Zufall eine wichtige Rolle zukommt. Denn die Gespenster haben ein Eigenleben, sie sprechen uns an und fordern uns zur Reaktion oder zum Handeln heraus. Die Aufgabe des historischen Materialisten scheint vor diesem Hintergrund auch die eines Vermittlers zwischen den Gespenstern und der Wirklichkeit zu sein, die sie heimsuchen; man könnte hier auch an den Übersetzer im Sinne Benjamins denken. Wie lässt sich dies mit der Aufgabe des Erzählers zusammen denken?

Am Ende des Erzähler-Aufsatzes spricht Benjamin davon, dass die Erzählung den Rohstoff der Erfahrungen auf ganz spezielle Weise zu verarbeiten habe und veranschaulicht dies, indem er sich eines Vergleichs bedient.¹⁹⁸ So gebe die Beschaffenheit des Sprichworts „als Ideogramm einer Erzählung“¹⁹⁹ Aufschluss über jene Art und Weise der Verarbeitung: „Sprichwörter, so könnte man sagen, sind Trümmer, die am Platz von alten Geschichten stehen und in denen, wie Efeu um ein Gemäuer, eine Moral sich um einen Gestus rankt.“²⁰⁰

Obwohl sich Benjamins Vergleich auf einen einzigen Satz beschränkt, sind darin mehrere Hinweise enthalten, mit denen man sich im Detail beschäftigen müsste, um sich ein genaues Bild zu machen. Ich muss mich an dieser Stelle darauf beschränken, in aller Kürze auf die Aspekte dieser Beschreibung der Erzählung einzugehen. Zu allererst denke ich, dass man von dem Punkt der Moral im Hinblick auf die kritische Erzählung, auf die Benjamin hinaus will, absehen kann. Vielmehr wird es darum gehen, die Erzählung offen zu lassen und zu irritieren, um bei den RezipientInnen eine Aktivität im Sinne einer kritischen Auseinandersetzung auszulösen. Vielleicht könnte man, anstatt von einer Moral zu sprechen, eher von einer ethischen Haltung ausgehen, die, ohne jedoch zur Moral oder zum Gesetz zu werden, der Erzählung zu Grunde liegt.

Im Rahmen dieser Arbeit sind vor allem die anderen drei Punkte, die sich ausmachen lassen, von Interesse. Der Gestus bezieht sich auf das Arrangement der Teile der Erzählung im Hinblick auf ihre Lesbarkeit. Das Stichwort wäre Montage. Die Trümmer sind es jedoch, die meine Aufmerksamkeit als Erstes auf sich gezogen haben.

¹⁹⁸ Vgl. Benjamin 2002: S. 150.

¹⁹⁹ Ebd., S. 151.

²⁰⁰ Ebd., S. 150.

Die Trümmer und das Gemäuer als Ort, an dem sich die Gespenster, die uns heimsuchen, heimisch fühlen. Es verwundert nicht, dass auch die Erzählung von Gespenstern lebt, die in Benjamins Konzeption einer kritischen Erzählung die Funktion der Kritik des Eigenen einnehmen.

Das Gespenstische, das, wenn man sich an Derrida erinnert, u.a. den Sehsinn anspricht, wird, wenn es in Erscheinung tritt, zur visuell wirksamen Markierung der Kritik.²⁰¹ Der Ort, an dem Trümmer stehen, ist der Ort alter Geschichte. Im übertragenen Sinne könnte man hierbei auch an Intertextualität denken. Insofern ist das Element der Wiederkehr, das gespenstische Eigenschaften hat, konstitutiv für die Erzählung. Hieraus geht natürlich nicht genauer hervor, in welchem Verhältnis die ihrerseits in der Erzählung bearbeiteten Erfahrungen zu jenen alten Geschichten stehen. Das müsste man am Beispiel untersuchen, was allerdings nicht im Rahmen dieser Arbeit stattfinden kann.

I.6 Geschichte und der Aspekt der Gewalt - Benjamins Denken in Bildern

Im zweiten Teil dieser Arbeit werde ich mit einer Filmanalyse nach Benjamin fortfahren. Vorerst möchte ich aber an dieser Stelle noch einige Aspekte von Benjamins Geschichtsdenken in Bezug auf die Darstellung von Geschichte im Allgemeinen, und vor dem Hintergrund der Problematik des Erzählens im Speziellen zusammenführen. Dabei beziehe ich mich als Erstes auf den folgenden Abschnitt aus dem *Passagen-Werk*, in dem sich einige Merkmale einer kritischen Geschichtsschreibung im Horizont des Andern zu einem spannungsgeladenen, selbstreflexiven Bild von Geschichte verdichten:

„Gebiete urbar machen, auf denen bisher nur der Wahnsinn wuchert. Vordringen mit der geschliffenen Axt der Vernunft und ohne rechts noch links zu sehen, um nicht dem Grauen anheimzufallen, das aus der Tiefe des Urwalds lockt. Aller Boden musste einmal von der Vernunft urbar gemacht, vom Gestrüpp des Wahns und des Mythos gereinigt werden. Dies soll für den des 19ten Jahrhunderts geleistet werden.“²⁰²

Dieser Aphorismus stammt aus dem Konvolut N, in dem Benjamin erkenntnistheoretische und methodische Überlegungen, sowie Versatzstücke einer „Theorie des Fortschritts“²⁰³ versammelt.

²⁰¹

²⁰² Benjamin 1982: S. 571.

²⁰³ Ebd., S. 570.

Ein paar Absätze darunter ergänzt er seine mythoskritischen Äußerungen, indem er angibt, diese „[...] Arbeit gegen Aragon [...]“²⁰⁴ abgrenzen zu wollen, wobei er die Kategorie des Erwachens hervorhebt; denn im Unterschied zum Surrealismus, der sich als künstlerische Bewegung in seiner Autonomiebestrebung dem Traum verpflichtet, strebt Benjamin die Auflösung der Mythologie, das Erwachen aus dem Traum, im Hinblick auf seine geschichtsphilosophische Konzeption der Moderne als Mythos, an.²⁰⁵

Steht er dem Surrealismus einerseits kritisch gegenüber, stimmt er mit ihm dennoch etwa in der Verweigerung der Sinnstiftung anhand kausaler Verkettungen überein, was sich in alternativen Darstellungsmodi, wie dem dialektischen Bild niederschlägt, in dem Gegensätze gleichzeitig und nebeneinander bestehen können. Dies kann man auch im hier zitierten Bild beobachten, das sich Benjamin von Geschichte macht. Die Darstellung bleibt in ihrer Aussage uneindeutig; d.h., dass zwei einander widerstrebende Aspekte von Geschichte in ein und demselben Bild zusammengefasst werden, ohne dass dabei eine eindeutige Wertung ausgesprochen wird.

Wie bei den geschichtsphilosophischen Kategorien der profanen Erleuchtung und dem Leib- und Bildraum, geht auch aus dem hier zitierten Abschnitt hervor, dass Erkenntnis als Erwachen an eine räumliche Erfahrung, genauer: an eine Schwellenerfahrung, gebunden ist. Als solche erinnert der Absatz aus dem *Passagen-Werk* über die „Urbar-Machung“ eines „nicht-zivilisierten“ Gebietes an Gentilis Aufsatz, der mit Benjamin und Derrida von Gründungsakten und dem Gesetz, konkurrierenden Ordnungen und dem kollektiv Unbewussten handelt, wie wir weiter oben gesehen haben.

Hier lässt sich ein ähnliches Szenario ausmachen – so wird beispielsweise auch hier (auf-)geräumt – zu dem ich ein paar Assoziationen anstellen möchte. Es handelt sich nicht um die Entdeckung eines realen Ortes, sondern um die Fiktion oder Allegorie einer „Urbar-Machung“, in der der Raum der Geschichte (, der topographisch gedacht wird,) in Szene gesetzt wird. Mit stereotypen Motiven des Unbewussten oder Triebhaften wird eine Urszene der Geschichtsschreibung dargeboten – es geht um einen Anfang, die Entdeckung einer neuen Welt. Dafür spricht, dass Benjamin die Praxis der Rodung – gerodet wird der wuchernde Mythos oder Wahnsinn – als historiographische Methode auf die Topographie des 19. Jahrhunderts anwendet.

²⁰⁴ Ebd., S. 571.

²⁰⁵ Vgl. Detlev Schöttker, *Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 166-172. Im gleichnamigen Kapitel zur „Kritik der Surrealismus“ skizziert Detlev Schöttker das Verhältnis Benjamins zum Surrealismus und kommentiert, inwiefern Benjamin dessen Erbe antritt.

Es ist auffällig, dass zur Darstellung von Geschichte das Bild des Urwalds gewählt wird, der im Hinblick auf das 19. Jahrhundert auch die Kolonialpolitik in Erinnerung ruft. Der Umstand, dass diese hier vorliegende "Anleitung" eines Umgangs mit Geschichte aus der Perspektive des historischen Materialisten geschrieben wird, mit dem man sich in der Rezeption identifiziert, kann Irritation auslösen, da es sich hierbei gleichzeitig um eine sehr aggressive Haltung gegenüber dem Fremden, hier einem fremden Gebiet, handelt, mit der man die Unterdrückung anderer Kulturen assoziiert. Wie die vorangehenden Ausführungen gezeigt haben, ist es ausgeschlossen, dass es um eine Aufforderung zur Nachahmung eines solchen imperialistischen Gestus' handeln kann. Vielmehr kommt in der Darstellungsweise die Radikalität, die Dringlichkeit, von Benjamins Anspruch zur Geltung, die sich aber nicht eindeutig von dem Bild des rücksichtslosen Imperialisten lösen lässt. Oder, in Benjamins Worten in Bezug auf seine Vorstellung von Geschichte als Erlösung: „Zur Rettung gehört der feste, scheinbar brutale Zugriff.“²⁰⁶

In diesem Sinne wird deutlich, wie in dieser Passage zwei Perspektiven auf Geschichte in einer Konstellation vereint werden. Einerseits eine Form von Geschichtsschreibung, deren hermeneutisches Verhältnis zur Vergangenheit besitzergreifend und unkritisch ist, da es den Anspruch auf Deutungshoheit erhebt. Demgegenüber lässt der Vergleich mit der Räumungstätigkeit des destruktiven Charakters keinen Zweifel daran, dass es sich um eine manifestartige Selbstreflexion einer Geschichtsauffassung handeln muss, die Kritik an der erst genannten übt. Indem das Bild in der Schwebe gehalten wird, wird auf eindringliche Weise vor der Gefahr gewarnt, die jene kritisierte, interessengetriebene, ideologische Vereinnahmung von Geschichte birgt.

Ich habe bereits den Aspekt der Rodung mit dem der Räumung assoziiert. Dies ist eben der andere Aspekt dieser Inszenierung von Geschichtsschreibung, die auf den ersten Blick als Aggressor erscheint. Die Räumung betrifft die Bewegung durch den Raum, die Rodung des Urwalds, durch die wiederum eine andere Bewegung unterbrochen wird. Dem wilden Wuchern der Pflanzen im Urwald, dessen geheimnisvolle Pfade und Tierwelten Verlockungen und zugleich Gefahren darstellen, soll Einhalt geboten werden. Die Unterbrechung des ungezähmten, unkontrollierbaren Wachstums der Pflanzen im Urwald ruft den Rausch in Erinnerung, auf den sich Didi-Huberman bezogen hat, um die profane Erleuchtung zu veranschaulichen.

²⁰⁶ Benjamin 1982: S. 592.

Vor diesem Hintergrund rückt das Wuchern in die Nähe des Rausches als Bilderflut und kann insofern als Ausdruck des Wahnsinns, als Überempfindlichkeit der Sinne, verstanden werden. Dieser soll jedoch zugunsten einer erkenntniskritischen Erfahrung beendet werden. Denn die Mythologie soll in den Geschichtsraum aufgelöst werden, wie Benjamin schreibt.²⁰⁷ Das Wuchern der Pflanzen könnte auch mit der Illusion von einer unaufhaltsamen Vorwärtsbewegung technischen und gesellschaftlichen Fortschritts verglichen werden, der ein Ende bereitet werden soll. Wie man es auch betrachtet, die Rodung dient einem besseren Überblick über das fremde Gebiet, bzw. der „Entdeckung eines noch nicht bewussten Wissens vom Gewesenen“²⁰⁸.

Der Rausch im *Passagen-Werk* besteht in der „Materialschlacht“²⁰⁹, die sich Benjamin im Kontext seines persönlichen Archivs liefert, um das Material der Geschichte zu katalogisieren. Dies beschreibt Benjamin an anderer Stelle in den Worten Rudolf Borchardts, den er im *Passagen-Werk* zitiert: „Das bildschaffende Medium in uns zu dem stereoskopischen und dimensional Sehen in die Tiefe der geschichtlichen Schatten zu erziehen.“²¹⁰ Die Tiefe des dichten Urwalds bezieht sich also auch auf geschichtliche Schatten oder Gespenster – die ProtagonistInnen – denen der destruktive Charakter Platz schafft, um wieder auf Gentilis Text zurück zu kommen.

Dabei entstehen jedoch wieder Bilder, schattenhafte Existenzen oder Traumbilder, die ihrerseits ein Unbewusstes transportieren und ihren eigenen historischen Index haben, was bekanntlich nicht nur heißt, „[...] dass sie einer bestimmten Zeit angehören [...]“, sondern auch, „[...] dass sie erst in einer bestimmten Zeit zur Lesbarkeit kommen.“²¹¹ So wäre es nicht verwunderlich, wenn auch Benjamins Verständnis von Geschichte einen ihm weniger bewussten Gestus reproduziert. Ich denke in diesem Fall an Bilder des Fremden und Exotischen, derer sich Benjamin bedient, um dem Anspruch seiner Geschichtsauffassung gerecht zu werden und durch verfremdende Elemente immer wieder daran zu erinnern, dass Geschichte ein Konstrukt und keine unverfälschte „zeitlose

²⁰⁷ Vgl. ebd., S. 571.

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ Vgl. Ebd., S. 491: Das ich hier meinerseits auf das Kriegsvokabular zurückgreife, ist nicht verwunderlich. Denn ähnlich wie in den Geschichtsthesen wird die Geschichte auch im *Passagen-Werk* zum Kriegsschauplatz, wo sie zwischen Minen- und Sprengstoffexplosionen umkämpft wird. Wie schon die Surrealisten zieht auch Benjamin in den Krieg und verteidigt im Schlachtfeld der Sprache seinen eigenen Begriff des Politischen, der in seiner Geschichtsauffassung in der kopernikanischen Wendung zum Tragen kommt, in der „[D]ie Politik [...] den Primat über die Geschichte“ erhält.

²¹⁰ Ebd., S. 571.

²¹¹ Ebd., S. 577.

Wahrheit"²¹² ist und immer im Hinblick auf ein ganz Anderes gedacht werden muss, um korrigierbar zu werden.

Die Bilder vom Orient, die hier zum Einsatz kommen und die Aufmerksamkeit beim Lesen auf sich ziehen, sind nicht untypisch für die Moderne, insbesondere auch für den Surrealismus, den Benjamin intensiv rezipiert hat, und der den Orient positiv besetzte.²¹³ Auch im Hinblick auf das Bedürfnis nach Sensationen (dem etwa Varieté oder kommerzielles Kino etc.) und Benjamins kritischer Einstellung demgegenüber (Kritik der Sensationspresse) ist die fast stereotype Illustration des Fremden im Bild von der Beziehung des rücksichtslosen Imperialisten zur fremden Kultur interessant. Man könnte sagen, dass auch Benjamin zu einer kulturellen Konstruktion beiträgt. Diese besteht, in der „Aura der Gewöhnung“²¹⁴, in der zum gesellschaftlichen Imaginären bestimmte Stereotype vom Orient zirkulieren, die das Andere einseitig begrenzen. Man kann nicht von einer restlos reflektierten Position sprechen. Auch Benjamin verwendet stereotype Bilder des Anders – im besten Fall, um an die Gefahr von dessen Vereinnahmung zu erinnern. Dem wird sich später die postkoloniale Literaturwissenschaft annehmen, um zu zeigen, wie Konstruktionen eigener und fremder Identitäten entstehen.

Abschließend lässt sich hier festhalten, dass ein Aspekt von Geschichte die Kolonialisierung eines Anderen ist. So auch im übertragenen Sinne, d.h. in der Konstruktion unseres Wissens über andere Kulturen, das oft auf Phantasmen beruht, was implizit aus dem eingangs zitierten Aphorismus hervorgeht. Benjamin reflektiert diesen Aspekt von Geschichte mit, was verschiedentlich deutlich wird, wenn er den Historismus kritisiert. Jedoch ließe sich auch Benjamins Rhetorik diesbezüglich kritisch betrachten, denn auch er reproduziert Machtstrukturen, ob nun gezielt und zu aufklärerischen Zwecken eingesetzt oder nicht.

Immer wieder taucht das Motiv des Gespenstes und die Vorstellung von Geschichte als Heimsuchung auf – Geschichte, die Schatten wirft. Auch filmische Figuren sind solche Lichtgestalten mit einer besonderen Körperlichkeit – sie erscheinen vor uns wie reale Personen, ihre echten Körper sind jedoch abwesend – und so verwundert es nicht, dass Benjamin im *Passagen-Werk* einen Bezug zwischen Geschichtsschreibung und dem Film herstellt:

²¹² Ebd., S. 578.

²¹³ Jonathan P. Eburne, *Surrealism and the art of crime*, New York: Cornwell University Press 2008, S. 106ff

²¹⁴ Benjamin 1982: S. 576.

„Ließe nicht ein passionierender Film sich aus dem Stadtplan von Paris gewinnen? aus [sic!] der Entwicklung seiner verschiedenen Gestalten in zeitlicher Abfolge? aus [sic!] der Verdichtung einer jahrhundertelangen Bewegung von Strassen, Boulevards, Passagen, Plätzen im Zeitraum einer halben Stunde? Und was anderes tut der Flaneur?“²¹⁵

Ich möchte stattdessen fragen: Und was anderes tut der Erzähler? Inwiefern eignet er sich die topographische Erkundung des Vergangenen methodisch an und auf welche Weise passiert das im Film? Gestaltet sich die Reise des Erzählers durch Raum und Zeit²¹⁶ vergleichbar mit derjenigen Reise des historischen Materialisten aus dem *Passagen-Werk*, der auf einem Schiff unterwegs ist, dessen Kurs bestimmt wird von dem, „[W]as für die anderen Abweichungen sind [...]“^{217,218}

Dieser Frage möchte ich am Beispiel der filmischen Erzählung, des Filmtagebuchs, *Reminiscences of a journey to Lithuania* des Filmemachers Jonas Mekas nachgehen. Der Film, der zwar Material aus den 1950er Jahren beinhaltet, aber erst 1971 fertiggestellt wurde – dieses nachträgliche Bearbeiten im Abstand vieler Jahre zu den Aufnahmen ist üblich für Mekas' Arbeitsweise – dokumentiert Mekas' Alltag in New York und vor allem seine erste Reise nach Europa nach seiner Emigration in die USA.²¹⁹ Mekas, der ursprünglich aus Litauen stammt, wurde im Zweiten Weltkrieg gemeinsam mit seinem Bruder, Adolfas Mekas, in ein Arbeitslager bei Hamburg, in Elmshorn, deportiert. Wie viele andere verließ er nach dem Zweiten Weltkrieg seine Heimat und wanderte in die USA aus.

Der Film *Reminiscences of a journey to Lithuania* besteht aus drei Teilen: Im ersten Teil, der aus Footage besteht, das Mekas mit seiner ersten Bolex in New York (in

²¹⁵ Benjamin 1982: S. 135.

²¹⁶ Diese erzählte Reise muss jedoch von derjenigen oder denjenigen unterschieden werden, die ihr als Vorbild gelten; es handelt sich vielmehr um deren Schatten oder Gespenst[er].

²¹⁷ Ebd., S. 571.

²¹⁸ Vgl. Benjamin, „Der Erzähler“, a.a.O., S. 128f.: „Wenn einer eine Reise tut, so kann er was erzählen“, sagt der Volksmund und denkt sich den Erzähler als einen, der von weither kommt. Aber nicht weniger gern hört man dem zu, der, redlich sich nähernd, im Lande geblieben ist und dessen Geschichten und Überlieferungen kennt. Will man diese beiden Gruppen in ihren archaischen Stellvertretern vergegenwärtigen, so ist die eine im sesshaften Ackerbauer und die andere im handeltreibenden [sic!] Seemann verkörpert. [...] Die reale Erstreckung des Reiches der Erzählungen in seiner ganzen historischen Breite ist nicht ohne die innigste Durchdringung dieser beiden archaischen Typen denkbar. Eine solche Durchdringung hat ganz besonders das Mittelalter in seiner Handwerksverfassung zustande gebracht. Der sesshafte Meister und die wandernden Burschen werkten in den gleichen Stuben zusammen; und jeder Meister war Wanderbursche gewesen, bevor er in seiner Heimat oder in der Fremde sich niederließ. Wenn Bauern und Seeleute Altmeister des Erzählens gewesen sind, so war der Handwerksstand seine hohe Schule. In ihm verband sich die Kunde von der Ferne, wie der Vielgewanderte sie nach Hause bringt, mit der Kunde aus der Vergangenheit, wie sie am liebsten dem Sesshaften sich anvertraut.“

²¹⁹ Vgl. David E. James, „Film Diary/Diary Film: Practice and Product in Walden“, in: ders.: S. 145-179.

Brooklyn und Williamsburg) aufgenommen hat, sind Ausschnitte aus seinem Alltag und dem anderer Emigranten zu sehen. Die Tonspur enthält Gedanken, Erinnerungen und Kommentare. Im zweiten Teil des Films, der im August 1971 in Litauen und vor allem in seinem Heimatdorf, Semeniskiai, gedreht wurde, sind Orte aus Mekas' Vergangenheit zu sehen: das Haus, in dem er aufgewachsen ist und wo nun seine alte Mutter lebt, Kindheitsfreunde, Landschaftsansichten und Alltagsgeschehen. Mekas sagt über die Bilder: „You don't really see how Lithuania is today: you see it only through the memories of a Displaced Person back home for the first time in twenty five years.“²²⁰

Im dritten Teil, aus dem die Sequenz stammt, die meiner nachfolgenden Filmanalyse zu Grunde liegt, reist Mekas mit seinem Bruder nach Elmshorn, wo er das ehemalige Arbeitslager aufsucht und besichtigt. Nach dem Krieg ist die Fabrik wieder in Betrieb genommen worden. Die Gäste werden freundlich empfangen, sie werden durch die Fabrik geführt. Das letzte Ziel der Reise ist Wien, wo die Brüder Freunde treffen. Darunter sind: Peter Kubelka, Hermann Nitsch, Annette Michelson und Ken Jacobs. Wie schon in den anderen Abschnitten sind erneut Alltagsszenen, gemeinsame Essen und Ausflüge zu sehen.

II Reminiscences of a journey to Lithuania – Filmanalyse nach Walter Benjamin

In einer entwicklungsgeschichtlichen Reihung skizziert Benjamin den Verfall der Erzählung, die in der Moderne von der Presse abgelöst wird. Der Wert der Information liegt in ihrer Neuheit. Deren Kurs steht in der Moderne hoch, im Unterschied zur Erfahrung, die im Kurs gesunken ist, weil jene emanzipierenden Erfahrungen, die Benjamin im Sinn hat, gar nicht mehr denkbar sind.

Diese Entwicklung lässt sich anhand der Gegenüberstellung von Presse und Erzählung veranschaulichen. So bezeichnet Benjamin die Presse nicht ohne Grund als „Instrument“ zur Erhaltung der „Herrschaft des Bürgertums“ im „Hochkapitalismus“.²²¹ Denn die strukturelle Beschaffenheit der Information der Presse besteht darin, dass sie alle Ereignisse, von denen sie berichtet, erklärt und plausibel macht; im Unterschied zur

²²⁰ Jonas Mekas „Reminiscences of a journey to Lithuania“, in: *Jonas Mekas*, hg. von Judith E. Briggs, Minneapolis: Film In The Cities 1980.

²²¹ Benjamin 2002: S. 132.

Erzählung, die Geschichten wiedergibt, indem sie sie von Erklärungen freihält.²²² Und weiter:

„[...] Das Außerordentliche, das Wunderbare wird mit der größten Genauigkeit erzählt, der psychologische Zusammenhang des Geschehens aber wird dem Leser nicht aufgedrängt. Es ist ihm freigestellt, sich die Sache zurechtzulegen, wie er sie versteht, und damit erreicht das Erzählte eine Schwingungsbreite, die der Information fehlt.“²²³

So suggeriert die Information auf der einen Seite eine unmittelbare Teilhabe am lokalen und globalen Geschehen, jedoch ist ein folgenreicher Effekt davon, dass sie das Wunderbare, das für die Erzählung konstitutiv ist, verdrängt.

Aus Benjamins Ausführungen muss man schließen, dass, als ein Merkmal der Moderne, auf diese Weise auch die Imaginationskraft verkümmert.²²⁴ Wenn das Ungewöhnliche oder das Andere verdrängt wird, kann das zur Folge haben, dass sich das auf das Verhältnis zur Wirklichkeit auswirkt. Denn zu ihr, so kann man Benjamins Argumentation denken, gibt es dann kein Korrektiv mehr, wie noch angesichts des Wunderbaren oder des Eschatons. Da die Moderne, wie sich am Beispiel der Presse zeigt, das Andere nicht mehr als Anderes denkt, sondern dieses durch Erklärungen vereinnahmt, muss sie auch den Gedanken der Emanzipation und der Veränderung bestehender Verhältnisse vergessen.

Vor diesem Hintergrund wird die Presse zum Instrument, das der Erhaltung der Herrschaft des Bürgertums dienlich ist. Die Problematik des Erzählens betrifft also das Verhältnis zur Wirklichkeit, die von der Information illustriert, aber nicht problematisiert wird. Demgegenüber kann man Erzählung als Kritik denken, und vor diesem Hintergrund versteht sich dann auch Benjamins Frage nach der „Aufgabe“²²⁵ des Erzählers:

²²² Vgl. ebd., 133.

²²³ Ebd.

²²⁴ Hierzu vgl. Walter Benjamin, „Phantasie“, in: *Gesammelte Schriften VI*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1985, S. , hier, S. 115: „[...] dass die Phantasie, wo sie entsteht, dennoch niemals zerstört.“ Darauf bezieht sich Didi-Huberman, wenn er die kritische Funktion der Montage nach Benjamin bestimmt. Er schließt dabei eine Neudefinition der Aura an, die ich hier nicht anführe. Georges Didi-Huberman, *Wenn die Bilder Position beziehen*, a.a.O., S. 296: „Sie [die Phantasie] zerstört in der Tat nicht, denn sie demontiert. Und sie demontiert nur, um in der Ökonomie des ihr eigenen 'Sehens' [voyance] alles neu-beziehungsweise umzugestalten [reformer], alles neu zu montieren beziehungsweise umzumontieren. [...] Montagen, die in der Lage sind, die Erscheinungen und die Entstellungen für uns zu skandieren - und die uns in den Bildern zu zeigen vermögen, wie die Welt erscheint und wie sie sich entstellt [déforme]. Wenn die unterschiedlichen Bilder in einer gegebenen Montage - die sich aus ihnen zusammensetzt, während ihre Chronologie sich zersetzt - Position beziehen, können sie uns daher vielleicht etwas über unsere eigene Geschichte lehren, ich meine: etwas anderes.“

²²⁵ Benjamin 2002: S. 150.

Vergleichbar mit der Aufgabe, die sich im Kapitalismus dem Autor als Produzenten stellt, muss es unter den Bedingungen der Moderne um eine „Umfunktionierung“ medialer Strukturen im Sinne einer Emanzipation auf Seiten der Rezeption gehen.

Dies würde nahelegen, die Möglichkeiten der technischen Reproduzierbarkeit anders als zur abbildenden Wiedergabe von Wirklichkeit zu nutzen. Wiedergabe oder Wiederholung im Sinne Benjamins könnte dann meinen, zitieren um zu unterbrechen. So soll der Erzähler den Rohstoff der Erfahrungen auf „solide, nützliche und einmalige Art“²²⁶ bearbeiten, wie es entsprechend im Zusammenhang mit der Aufgabe des Erzählers heißt. Interessant ist, was Benjamin hier im Hinblick auf dessen Möglichkeiten zur Vermittlung von Erfahrungen sagt:

„[...] Das Erzählen ist ja, seiner sinnlichen Seite nach, keineswegs das Werk der Stimme allein. In das echte Erzählen wirkt vielmehr die Hand hinein, die mit ihren, in der Arbeit erfahrenen Gebärden, das was laut wird, auf hundertfältige Weise stützt. [...]“²²⁷

Dass Benjamin diese zentrale Äußerung zur Kunst des Erzählens wohlgermerkt in Klammern setzt, werde ich in einem anderen Kontext wieder aufgreifen.

Das Spannungsverhältnis, von dem hier die Rede ist, besteht zwischen der Stimme des Erzählers, die den Inhalt transportiert, und den Gesten, mit denen der Erzähler sich und das Erzählte in Szene setzt. Nach allem, was bisher zum zeitgemäßen, kritischen Erzählen gesagt worden ist, liegt es nahe, dass das Verhältnis von Erzähltem und Gestischem oder Gezeigtem kein illustriertes sein kann, sondern ein wichtiges Mittel sein muss, mit dem das Andere, das Wunderbare, Merkwürdige, Irritierende, Verstörende oder Messianische Einzug in die Erzählung findet. Die Erzählung würde demzufolge nicht wie die Information eine Identität von Wort und Ding vorgeben, sondern in der Uneinholbarkeit einer sie konstituierenden Leerstelle bestehen, die gerade nicht getilgt werden soll.

Im 20. Jahrhundert hinterlässt der Tod eine solche Leerstelle, die gleichzeitig einen weiteren Grund für die Unmöglichkeit des Erzählens darstellt. Im Erzähler-Aufsatz führt Benjamin hierfür zwei Beispiele an: Als Erstes bezieht er sich auf die traumatisierten Soldaten, die aus dem ersten Weltkrieg heimkehren und deren Schweigen zu einer Kluft zwischen Überlebenden und Außenstehenden wird, die von der Erzählung überbrückt

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Ebd.

werden soll. Doch schon vorher, weiß Benjamin, hat sich das Verhältnis zum Tod, der konstitutiv für die Erzählung ist, verändert. Jana Ziganke fasst dies wie folgt zusammen:

„[...] Diese Kunst des Erzählens ist nicht nur in der genuin mündlichen, sondern auch in der schriftlichen Erzähltradition immer seltener geworden. Benjamin zufolge hängt jene Entwicklung mit der zunehmenden Abschottung der bürgerlichen Gesellschaft gegenüber dem Tod zusammen. Das gelebte Sterben im Kreis der Familie ist einem anonymen, stillen Sterben in den öffentlichen Sterbehäusern gewichen, die keinen Raum mehr für die Kommunikation zwischen Sterbenden und Lebenden, für die Vermittlung von Weisheit zwischen den Generationen lassen. Der Tod aber war 'die Sanktion von allem, was der Erzähler berichten kann', er erst verleiht ihm die ganze Autorität (Benjamin, 1989 [1936], S. 450). Die Erzählung beruhte auf einer 'Kollektiverfahrung', 'für die selbst der tiefste Chock jeder individuellen, der Tod, keinerlei Anstoß und Schranke darstellt' (ebd., S. 457). [...].“²²⁸

Auf andere Weise als noch im ersten Abschnitt dieser Arbeit liest sich hier Benjamins Formulierung vom veränderten „Gesicht des Todes“. An dieser Stelle ist damit die Problematik von der Sichtbarkeit bzw. Unsichtbarkeit des Todes gemeint, der mit der Entstehung der bürgerlichen Gesellschaft aus dem Alltag ausgeschlossen wird, indem er etwa von der Straße in spezielle Einrichtungen ausgelagert wird.

Das Sterben der Menschen in den Gaskammern der Nazis wäre in diesem Zusammenhang ein perfider Sonderfall, der die Diskursivierbarkeit vom Tod maßgeblich beeinträchtigt. Denn die Nazis zerstörten bewusst Fotos, die sie von den Lagerinsassen und dem Tatort anfertigten, um Beweismaterial zu vernichten und die Opfer/Zeugen a priori in eine prekäre Lage und Erklärungsnot zu bringen.²²⁹ Angesichts dessen stellt sich die Frage, wie man sich ein Bild von diesem veränderten „Gesicht des Todes“ machen kann. Dies, die (Nicht-) Darstellbarkeit des Todes in den Gaskammern, ist einer der zentralen Aspekte im Diskurs um die mediale, (audio-) visuelle Darstellung der Shoah.

Was die filmische Auseinandersetzung mit dem Zweiten Weltkrieg anbelangt und was darüber hinaus die Repräsentation von Ereignissen im Allgemeinen betrifft, lassen sich zwei konträre Modi der Darstellung unterscheiden, die auf unterschiedliche Weise auf die aporetische Grundspannung zwischen der Pflicht, zu erinnern, und der Schwierigkeit, dies in die Tat umzusetzen, reagieren. In dieser Hinsicht unterscheidet Tobias Ebbrecht,

²²⁸ <http://web.fu-berlin.de/postmoderne-psych/berichte3/ziganke.htm>: Jana Ziganke „Automytho- und Thanatographie in Antonins Artauds Post-scriptum und Mario Vargas Llosas El hablador" (ohne Jahresangaben, keine Seitenzahlen) (letzter Zugriff am 19.03.2015).

²²⁹ <http://eipcp.net/transveral/0408/fevertag/de>: Karoline Feyertag, „Kunst des Sehens und Ethik des Blicks. Zur Debatte um Georges Didi-Hubermans Buch *Bilder trotz allem*", 05/2008, keine Seitenangaben (letzter Zugriff am 25.03.2015)

der sich in seiner Analyse filmischer Geschichtsfiktionen unter anderem auch auf Benjamin bezieht, zwei Tendenzen „unterschiedlicher Implikationen von Geschichte und Geschichtsschreibung“²³⁰, die sich auch in den filmischen Geschichtsfiktionen wiederholen, deren Gegenstand die Shoah ist:

„Die Analyse filmischer Geschichtsfiktionen setzt eine Klärung der unterschiedlichen Implikationen von Geschichte und Geschichtsschreibung und ihrer Beziehung zu den audio-visuellen Medien voraus. Dabei zeigen sich zwei Tendenzen, an denen sich folgende Darstellung orientiert:

- (1) Geschichtsschreibung kann von der Annahme ausgehen, dass es unmöglich ist, die Vergangenheit als chronologischen, kausalen Ablauf von Ereignissen darzustellen. Dies entspräche im filmischen Sinn der Herstellung von reflexiver Distanz, durch die sich das Fragmentarische und die Brüche, durch die hindurch sich die Vergangenheit immer nur vermittelt darstellt, konstellativ erfassen lassen. Nur durch das Akzeptieren der Unmöglichkeit retrospektiver Sinngebung, die gleichzeitig nicht die notwendig bleibenden Versuche des Verstehenwollens preisgibt, ist ein aus der Beschäftigung mit der Vergangenheit als unabgeschlossene folgender kritischer Bezug auf die Gegenwart möglich.
- (2) Demgegenüber steht die Vorstellung von Geschichte als einer abgeschlossenen, in kausalen Ordnungsprinzipien verlaufenden Bewegung. Diese wird mit Sinn versehen. Widerstreitende Momente werden harmonisiert. Der Gegenwartsbezug dieser in die Vergangenheit projizierten Ordnung wird dadurch verdeckt. Filmisch entspräche dieser Auffassung das von Gertrud Koch beschriebene Prinzip der narrativen Schließung. Im Benjaminschen Sinne handelt es sich dabei um eine einführende Rekonstruktion der Vergangenheit, die die Distanz zwischen Vergangenem und Gegenwart verleugnet und damit den konstruierten Geschichtsraum für eine reflexive Erkenntnis verschließt. [...]“²³¹

Die Untersuchung der „Vermittlungsgeschichte“²³² (im Medium des Films), die ihre eigene geschichtliche Spur hinterlässt und die Ebbrecht mit Bezug auf Peter Reichel als die „zweite Geschichte des Nationalsozialismus“²³³ bezeichnet, macht deutlich, dass es unterschiedliche Ansätze gibt, auf die Darstellung der Erfahrungen des Krieges und des Todes zu reagieren.

Der eine wäre, den Schrecken mimetisch nachzustellen und eine Fülle an Bildern zu produzieren, die jenen Horror visualisieren. Auf der einen Seite also jene Filme, die suggerieren, eine die Vergangenheit betreffende vollständige Wahrheit wiederzugeben, und ein abbildhaftes – und dies impliziert in diesem Fall auch ein unkritisches – Verhältnis zum historischen Ereignis einnehmen.

²³⁰ Tobias Ebbrecht, *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis: Filmische Narrationen des Holocaust*, Berlin: De Gruyter 2011, S. 47f.

²³¹ Ebd., S. 47f.

²³² Ebd., S. 25.

²³³ Ebd.

Die Kritik an der Repräsentation der Shoah in solcherart Spiel- aber auch Dokumentarfilmen, die auf dem Prinzip der imitierenden Nachbildung beruhen und insofern Ahistorizität behaupten, zielt zumeist darauf, dass die Bilder zu Fetischen verkommen, die mit ihrer kathartischen Wirkung, die als Folge der Einfühlung ausgelöst wird, eher narzisstische Bedürfnisse befriedigen, anstatt eine erkenntniskritische Distanz herzustellen.

Eine solche Distanz wäre allerdings notwendig, um ein ethisch bewusstes Nachdenken auszulösen – was auf die andere Kategorie von Bildern zutrifft, auf die sich Ebbrecht bezieht. Jene zweite Kategorie meint Geschichtsbilder, die sich als partikulare Bezugnahmen verstehen und ihren Konstruktcharakter als solchen kenntlich machen, indem sie sich in ihren Eigenschaften als Bilder (und eben nicht als Abbilder oder eins-zu-eins Kopien) und damit in ihrem komplexen Verhältnis zur Realität ausweisen und dies auch reflektieren.

In dieser Hinsicht bezieht sich Ebbrecht auf das Gleichnis des Kampfes von Perseus gegen die Medusa – ein „Gesicht des Todes“. Die Bezugnahme darauf dient dazu, zu argumentieren, dass der Schrecken als komplexes, kritisches Bild – nicht aber als Abbild – erfahrbar werden müsse, um Grundlage eines bewusstseinsverändernden Prozesses sein zu können.

Claude Lanzmanns mehrstündiger Film *Shoah* reagiert auf die Darstellbarkeit der Erfahrung der Kriegsoffer mit einem „Bilderverbot“²³⁴, d.h. dass gänzlich auf Archivmaterial verzichtet wird und stattdessen ausschließlich Bilder versammelt, in denen Zeugen vom „Horror der Vernichtungslager“²³⁵ berichten. Ein Horror, der jedoch nicht im Bild zu sehen ist, sodass der Tod als Leerstelle ausgespart bleibt und doch eine kritische

²³⁴ Feyertag, „Kunst des Sehens und Ethik des Blicks. Zur Debatte um Georges Didi-Hubermans Buch *Bilder trotz allem*“: Karoline Feyertag skizziert und kommentiert die unterschiedlichen Positionen dieser Debatte zum Thema der Zeugenschaft, die sich zwischen den Standpunkten von Didi-Huberman auf der einen und Claude Lanzmann auf der anderen Seite bewegen. Didi-Huberman stellt der Ansicht von der Undarstellbarkeit des Grauens der Shoah vier Fotografien aus Birkenau gegenüber, die im August 1944 von Mitgliedern des Sonderkommandos unter Lebensgefahr aus dem Inneren einer Gaskammer aufgenommen wurden. Zu sehen sind die Leichen, die im Freien verbrannt wurden, weil die Gaskammern überlastet waren. Didi-Huberman weist auf etwas hin, was darüber hinaus zu sehen ist, aber in der Geschichte der Fotografien immer wieder weg retuschiert worden ist: der schwarze Türrahmen, der auf das Innere der Gaskammer verweist.

Feyertag geht nicht nur auf die Besonderheit von Didi-Hubermans Umgang mit dem Archivmaterial ein, sondern auch auf kritische Reaktionen, die u.a. den Aspekt der Empathie seitens der Wissenschaft betreffen, von Didi-Huberman jedoch mit dem Argument zurückgewiesen werden, dass es nicht darum gehen könne, die Gorgo, das Grauen, aus den Augen der Opfer wahrzunehmen. Es bestünde hingegen die Pflicht, an die menschliche List (die der Mitglieder des Sonderkommandos) als Akt des politischen Widerstands zu erinnern.

²³⁵ Ebd.

Bezugnahme dazu ermöglicht, indem die Berichte der Überlebenden zur individuellen Auseinandersetzung in der Vorstellung der RezipientInnen anregen.²³⁶ Erinnern wäre demnach ein Wiederholen von etwas Vergangenen, jedoch nicht mit dem Anspruch, ein Ereignis so genau wie möglich zu reproduzieren, sondern in distanzierter Bezugnahme eine kritische Position zum Vergangenen zu ermöglichen.

Dies erinnert daran, was Jacques Derrida im Hinblick auf das Sprechen über Ereignisse geschrieben hat. Auch Derrida hinterfragt die Möglichkeit, über Ereignisse zu sprechen, wenn doch das Dilemma des Sprechens über Ereignisse im wesensmäßigen Unterschied von Ereignis als Singularität und der Rede darüber besteht; so wird jede Rede eine Verdopplung/Reproduktion und steht in einem Widerspruch zur Einmaligkeit des Ereignisses. Ähnlich wie Benjamin, der zwischen Erzählung und Information differenziert, unterscheidet auch Derrida in *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen* zwei „Modi des Sprechens“²³⁷:

„Die erste Modalität oder Bestimmung des Sprechens ist in der Tat eine Mitteilung von Wissen: Sagen, was ist. Vom Ereignis sprechen heißt auch sagen, was geschieht, zu sagen versuchen, was gegenwärtig ist und gegenwärtig passiert – also sagen, was ist, was kommt, was geschieht, was passiert. Das ist ein Sprechen, das nah am Wissen ist und an der Information, nah an der Aussage, die etwas über etwas sagt. Und dann gibt es ein Sprechen, das, indem es spricht, etwas tut, ein Sprechen, das handelt und wirkt. Heute Morgen habe ich den ... gibt es ein Sprechen, das man konstativ nennt ... und es gibt ein Sprechen, das man performativ nennt und das etwas tut, indem es spricht. Wenn ich zum Beispiel etwas verspreche, spreche ich nicht über ein Ereignis, sondern mein Sprechakt ist das Ereignis, ich verspreche, indem ich spreche. Ich sage „ja“, ich habe vorhin mit diesem „Ja“ begonnen: Das „Ja“ ist performativ.“²³⁸

Ein Ereignis, das sich auf das erste Ereignis, also auf den Anlass des Sprechens bezieht, wird im Sprechakt hervorgebracht und so kommt Derrida zu dem Schluss, dass das Problem des Sprechens über ein Ereignis eine Verschiebung aufwirft.

Ja, Ereignisse sind singulär und nicht reproduzierbar, aber der Sprechakt generiert neue Ereignisse; diese treten zwar in einen Abstand zu dem, worin sie gründen, aber aus diesem Abstand heraus, aus der Unterbrechung des ersten Ereignisses, treten neue hervor, an denen der Rezipient des Sprechakts oder des Textes (durchaus im weit gefassten Sinne) teilhaben kann. Die Wiederholung, das Zitat, dient der Unterbrechung, wie ich schon im

²³⁶ Ebd.

²³⁷ Jacques Derrida, *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*, Berlin: Merve 2003, S. 19.

²³⁸ Ebd.

Hinblick auf Benjamin beschrieben habe. Wie kann die Darstellung des Todes, oder die Bezugnahme auf den Tod, in der Erzählung eine erkenntniskritische Erfahrung ermöglichen? Diese Frage stellt sich auch im Hinblick auf die nachfolgende Analyse einer Sequenz aus Mekas' Film.

Auch Mekas thematisiert die Abwesenheit, arbeitet mit der Lücke und verzichtet darauf, die Vergangenheit mit Hilfe von Archivbildern zu rekonstruieren. Seine mündlich verarbeiteten Einblicke bleiben reduziert und beschränken sich auf Eckpunkte seiner Reise von Litauen nach Elmshorn in das Arbeitslager. Auch ihm geht es nicht darum, nachträglich einen Sinn an die Geschichte heranzutragen. Die Ästhetik erweckt vielmehr den Eindruck, als würde Mekas sich von dem, was ihm begegnet, überraschen lassen wollen, in der Hoffnung, das „wahre Bild der Vergangenheit“ anzutreffen.

Und da dieses Bild überall und jeden Moment vorbeihuschen könnte, wie es in Benjamins Geschichtsthesen heißt, wird auch scheinbar alles um ihn herum wichtig, sodass Mekas ohne Ausnahme, und ohne hierarchische Unterscheidungen zwischen den gefilmten Objekten zu treffen, alles, was vor die Linse kommt, filmt. Dabei wirbelt die Kamera durch den Raum, verweilt kurz bei einem Reiz und bewegt sich im nächsten Augenblick wieder davon weg, wodurch der Eindruck von Spontanität entsteht. Wie vom Zufall gesteuert, wird von einem Objekt zum nächsten geschwenkt, von Mitmenschen, Gebäuden und Straßen über Tiere hin zu Pflanzen.

Die festgehaltenen Impressionen (genauer: die Bilder des zweiten Abschnitts des Films) werden als „Glimpses“²³⁹ bezeichnet – flüchtige Eindrücke: Es geht nicht um erhabene Wahrheiten, um das Festhalten der Vergangenheit in Bildern, die zu klein für eine allumfassende Wiedergabe wären; die Ästhetik transportiert keine Illusion großer, ganzheitlicher Erzählungen. Im Beiläufigen, Unscheinbaren oder, mit Benjamin gesprochen, im Vernachlässigten und dem Verfall Anheimgegebenen, dort also, wo die Spuren der Zeit in Erscheinung treten, wie etwa im Fall einer Kriegsrue in Lettland, stößt Mekas Mitteilungen aus der Vergangenheit auf.

Seine Haltung seinem Umfeld und der Geschichte gegenüber entspricht der von Benjamin eingeforderten erhöhten Aufmerksamkeit den Dingen gegenüber. Der erste

²³⁹ Vgl. Émeric de Lastens, Benjamin Léon, „Paradise lost and refound“, in: *Jonas Mekas. Films, videos, installations (1962-2012)*, Paris: Paris Experimental 2012, S. 21: „This expression frequently reappears as a leitmotiv among the intertitles and other captions that fill the film diaries, and is even found in the title of a film: *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000).“ Die Autoren vermitteln in diesem, als kurze Einführung gedachten, Kapitel einen ersten Eindruck von Mekas' Werkphasen, gehen auf seine bekanntesten Filme und seine Ästhetik ein.

Eindruck von Zufälligkeit und Chaos ist allerdings nur die eine Seite der Ästhetik: Wenn man von dem primären Vorgang der Selektion der Motive absieht und die Montage berücksichtigt, vollzieht sich eine Deutung der Bilder in der Unterbrechung der hektischen Bewegungen der Kamera. Die Ästhetik bewegt sich damit in der Nähe zu dem, was Benjamin im Hinblick auf die Tätigkeit des Sammlers wie folgt formuliert hat: „So ist das Dasein des Sammlers dialektisch gespannt zwischen den Polen der Unordnung und der Ordnung.“²⁴⁰

Die Tätigkeit des Sammlers, die man auch auf die des Filmemachers beziehen kann, hat zur Folge, dass das Material durch die nachträgliche Anordnung systematisch angeeignet wird. Gleich zu Beginn des Films deutet Mekas ein zentrales Spannungsverhältnis an, das maßgeblich zur Lesbarkeit des Films beiträgt. Er erzählt davon, dass sein Filmprojekt mit einem Verzweiflungsschrei darüber begonnen hat, dass so wenig Menschen aus seinem neuen Umfeld in New York über den Zweiten Weltkrieg, und demnach über seine Erfahrungen, Bescheid wussten.

Jener Schrei ist für uns selbst nicht unmittelbar zu hören, da Mekas nachträglich davon berichtet; insofern haben wir es im übertragenen Sinne mit einem Echo zu tun – eine erste Abwesenheit also. Der unmittelbare Schrei, das Erlebnis, die Erfahrung, die er repräsentiert, ist uns nicht substantiell zugänglich, sie entzieht sich der Wahrnehmung. Hier wird ein Bezug dazu hergestellt, dass gerade die Lücke in der Erinnerung und das Vergessen der Vergangenheit zum Thema des Films werden. Der stumme Schrei wird außerdem zum Echo all derjenigen Opfer des Vernichtungskrieges, die nicht mehr selber von ihren Erfahrungen berichten können, weil sie entweder angesichts der Traumata verstummt oder aber von den Nazis ermordet worden sind.

Die Atonalität des Schreis, die Abwesenheit der Stimme, spielt darüber hinaus auf die Ästhetik des Films an, in dem zwar viel von der Vergangenheit erzählt wird, allerdings selten eine Fotografie, ein Dokument, aus vergangenen Zeiten zu sehen ist: Die Ästhetik kennzeichnet sich demzufolge durch die Lücke, die Abwesenheit, im Bild. Vor diesem Hintergrund schließt der Film an Fragen nach den unterschiedlichen Formen der Repräsentation der Shoah an und kommt auf diese Weise mit der Debatte um ihre Abbildbarkeit in Berührung. Abgesehen von den bisher genannten Assoziationen zur Funktion des stummen Schreis möchte ich noch die bereits erwähnte Aussage Benjamins

²⁴⁰ Walter Benjamin, „Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln“, in: *Gesammelte Schriften Band IV*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, hg. von Tillman Rexroth, Frankfurt a.M. 1972, S. 388-396, S. 389.

in Erinnerung rufen, die besagt, dass die Erzählung nicht das Werk der Stimme allein sei, sondern gerade in einem Spannungsverhältnis von Ton und Erzählung – und damit allem Tonlosen, wie etwa der visuellen Ebene – besteht. Dies möchte ich in der nachfolgenden Analyse zeigen.

Gemeinsam haben die hier formulierten Fragen das eingangs erwähnte Spannungsverhältnis zwischen der Stimme des Erzählers und der Atonalität des Schreis, der im übertragenen Sinne auf das Sichtbare / Unsichtbare auf der bildlichen Ebene des Films anspielt, also um verschiedene Facetten des Verhältnisses von Ton- und Bildebene; jenes Verhältnis, das sich aus der Notwendigkeit über den Krieg zu sprechen und dem Schweigen –der Zeugen, der Toten, der Beteiligten – ergibt und den Diskurs um die Repräsentation der Shoah als auch der Zeugenschaft maßgeblich bestimmt.

Mekas fährt also im dritten Teil des Films nach Elmshorn bei Hamburg, um das Arbeitslager zu besichtigen, in dem er für ein paar Monate vor Kriegsende festgehalten wurde. Das ehemalige Lager ist 25 Jahre später wieder in Betrieb. Er bricht in einen geregelten und unscheinbaren Alltag ein, als er mit einem ehemaligen Aufseher des Arbeitslagers zusammentrifft, der ihn bei dieser Begegnung paradoxerweise als einen Gast empfängt, durch die Fabrik führt und ihm die Maschinen und Arbeitsprozesse zeigt, als wäre nichts weiter dabei.

Eine auffällige Markierung rahmt diese Sequenz ein: Sie wird mit der Einblendung des Zwischentitels „PARENTHESE“ eingeleitet und am Ende der Sequenz schließt sich diese „Klammer“ wieder. Dies wiederholt sich insgesamt drei mal im Film, der, wie es scheint, mit diesem Stilmittel insbesondere auf diese Sequenz hinweisen möchte. Doch welche Funktion kommt der Schrift, die sich von der mündlichen Rede der Erzählung abhebt, in diesem Fall zu?

In diesem Zusammenhang möchte ich an das Spannungsverhältnis erinnern, das, wie ich weiter oben angemerkt habe, zwischen der Atonalität des Schreis von Mekas und der Stimme des Erzählers besteht, der vor dem Hintergrund der vom Zufall geleiteten, „unordentlichen“ Montage von Mekas eine organisierende Wirkung zuteil wird. Diesbezüglich könnte man schlussfolgern, dass die Schrift gerade im Kontrast zur gesprochenen Sprache auf den Unterschied von Ton und Bild hinweist. Denn die Atonalität der Schrift verweist zugleich auf das „stumme“, visuelle Element dieser audiovisuellen Erzählung. Oder genauer: auf das Verhältnis der beiden zueinander. Die Erzählung ist, wohlgemerkt, nicht das Werk der Stimme allein, sondern auch das der Gesten oder im weiteren Sinne der Montage, die das Gesprochene kommentieren kann.

Die „Klammer“ eröffnet hier einen virtuellen Raum, der an den Leib- und Bildraum erinnert, in dem etwas durch die Annäherung von Gegensätzen, etwa von Ton und Atonalität, zur Lesbarkeit gelangt – es geht weniger um den Inhalt des Textes, als vielmehr um dessen Funktion als Markierung, also um dessen performative Wirkung. Der Wiederholung (Geste wiederholt/kommentiert Gesprochenes) würde auf der anderen Seite die Unterbrechung entsprechen, was im Folgenden nachvollziehbar werden wird: Bevor Mekas die Fabrik betritt, sehen wir seinen Bruder, Adolfas, auf einer blühenden Wiese liegen; und zwar an jener Stelle, wo im Lager sein Bett gestanden ist.²⁴¹ Aus dem Off ist zu hören, dass er sich in Elmshorn befindet und feststellt – ob es nun Zynismus oder einfach eine traurige Feststellung ist, er bedient sich tatsächlich dieses Bildes dazu – dass inzwischen Gras über „die Sache“ gewachsen sein muss: Hier erinnert man sich kaum an die Vergangenheit.

Die Zeit läuft, wie es vielerorts der Fall ist, scheinbar einfach weiter, bis zu dem Zeitpunkt, an dem die Menschen durch Mekas' Gegenwart mit ihrer Vergangenheit konfrontiert werden. Es wäre sicherlich interessant gewesen, das Gespräch dieser Zeitzeugen zu hören, doch Mekas ersetzt den Originalton mit einem Voice-Over, in dem er wiederum von der Vergangenheit berichtet und auch teilweise die Bilder kommentiert, ohne dabei in irgendeiner Form ein Urteil über den ehemaligen Wächter zu fällen. Man könnte meinen, dass es hier ohnehin weniger um den Inhalt der Erzählung oder um die Dialoge unter den Menschen geht, als vielmehr um den Akt, den die Montage hier vollzieht, indem einem Menschen das Wort abgeschnitten wird, dessen Macht ehemals unter anderem darin bestanden hat, genau darüber zu verfügen: Über die Freiheit der Menschen bis hin zur Kontrolle über ihre Sprache und ihre sprachlichen Äußerungen.

Das Werk der Erzählung ist nicht allein das der Stimme, sondern eben auch das der Gesten, der Hände, und im übertragenen Sinne das der Montage, die das, was in der Erzählung laut wird, auf hundertfache Weise stützt. Die Zwischentitel markieren hierbei einen virtuellen Raum, der gelesen werden möchte, insofern beginnt die Montage auch mit dem Leseakt. Der Versuch der „Gastgeber“ mit ihrer Freundlichkeit den Alltag und die scheinbare Idylle aufrechtzuerhalten, wird hier durch die Geste der Montage als Versuch der Verdrängung entlarvt.

²⁴¹ Vgl. Maureen Turim, „Reminiscences, Subjectivities, and Truths“, in: *To Free the Cinema. Jonas Mekas & the New York Underground*, hg. von David E. James, New Jersey 1992, S. 193-212, hier S. 207.

Und so richtet sich Mekas' Rede im nächsten Moment an die Kinder, die unbekümmert auf der Straße spielen. Er erinnert sich daran, wie er damals – unter Lebensgefahr – diese Straße entlang gelaufen war und hofft, dass dies den Menschen in Zukunft erspart bleiben würde. Wie in der Prozession, in der ein Darsteller als Sennenmann vor die Bevölkerung Münsters tritt und an die Schuld der Vergangenheit erinnert, bricht auch Mekas, der an diesen Ort zurückkehrt (Wiederholung), in den Alltag dieser Menschen in Elmshorn ein und erinnert sie, wenn nicht an ihre Schuld – der Erzähler Mekas tritt nicht als Richter auf – so doch an die Verantwortung, die gegenüber der Vergangenheit sowie der Zukunft besteht: Menschheitsverbrechen dürfen nicht in Vergessenheit geraten; es muss von ihnen erzählt werden, damit sie sich nicht wiederholen können.

So bricht der Erzähler, vergleichbar mit dem Gespenst von Hamlets Vater, in die Gegenwart ein, um diese, in dem Fall seinen Sohn, mit dem Mord an ihm und dem Gedanken der Rache zu konfrontieren. Auf diese Weise, durch die Rückkehr des Gespenstes, das schon einmal da war, gerät die Gegenwart aus den Fugen; es drängt sich die Frage nach dem Erbe auf, das hier weniger in seiner Materialität gemeint ist, sondern im Sinne einer ethischen Aufgabe aufgefasst werden muss. Die Gegenwart soll wissen, dass sie „aus den Fugen“ (Derrida) geraten ist, und das zu jeder Zeit. Zu jeder Zeit besteht also die Aufforderung, sich mit seinem Erbe zu befassen. Um das Erbe geht es auch „Erfahrung und Armut“. Darin wird die Problematik der Verkümmern der Erfahrung mit einer Erzählung konfrontiert, die vom Erben handelt. Wir erinnern uns: Das Erbe ist darin kein Schatz, sondern eine bereichernde Erfahrung.²⁴² Der Erzähler mag keinen Rat mehr wissen, aber vor diesem Hintergrund wird er zu jemandem, der gewissermaßen das Testament der Vergangenheit verliest.

Weiter oben habe ich angemerkt, darauf zurückkommen zu wollen, dass Benjamin die meines Erachtens zentrale Anmerkung vom relativierten Stellenwert der Stimme für die Erzählung in Klammern setzt:

„(Das Erzählen ist ja, seiner sinnlichen Seite nach, keineswegs ein Werk der Stimme allein. In das echte Erzählen wirkt vielmehr die Hand hinein, die mit ihren,

²⁴² Vgl. <http://www.textlog.de/benjamin-erfahrung-armut.html>, Walter Benjamin, „Erfahrung und Armut“, 1933, keine Seitenangaben (letzter Zugriff am 20.03.2015): Dies, die Frage des Erbes, taucht in Form einer Sage, die Benjamin in „Erfahrung und Armut“ zitiert, auf: „In unseren Lesebüchern stand die Fabel vom alten Mann, der auf dem Sterbebette den Söhnen weismacht, in seinem Weinberg sei ein Schatz verborgen. Sie sollten nur nachgraben. Sie gruben, aber keine Spur von einem Schatz. Als jedoch der Herbst kommt, trägt der Weinberg wie kein anderer im ganzen Land. Da merken sie, der Vater gab ihnen eine Erfahrung mit: Nicht im Golde steckt der Segen sondern im Fleiß.“

in der Arbeit erfahrenen Gebärden, das was laut wird, auf hundertfältige Weise stützt.)"²⁴³

Die Stimme ist eben nicht das einzige konstitutive Merkmal der Erzählung. Dies wollte ich anhand der Analyse der Sequenz aus *Reminiscences of a journey to Lithuania* am Beispiel demonstrieren. Denn in jener Sequenz des Films kommt die „Einklammerung“ eines wesentlichen Abschnitts performativ auf ähnliche Weise zum Tragen wie schon im Erzähler-Aufsatz.

In diesem Rahmen zeigt sich das Potential einer Erzählung, die darauf ausgerichtet ist, emanzipierende Erfahrungen wieder denkbar zu machen. Voraussetzung dafür sind erkenntniskritische Erfahrungen, die, wie es hier der Fall ist, im Hinblick auf die jeweilige Gegenwart gefördert werden. Dies wiederum ist, nach Benjamin, die Bedingung dafür, dem mythischen Bann zu entkommen und neue Wege im Hinblick auf einen echten gesellschaftlichen Fortschritt aufzuzeigen. Dieser basiert seinerseits auf politischen, individuellen wie kollektiven, Entscheidungen. Auch wenn dies sehr verkürzt erscheinen muss, müsste trotz allem allererst das Werden der Verhältnisse vergegenwärtigt werden, d.h. der Weg den die Geschichte nachzeichnet, der aus zahlreichen Abzweigungen und Weggabelungen besteht, die den Entscheidungen entsprechen. Das Bild des Weges wird auch in Mekas' Film aufgegriffen: Die hier betrachtete Sequenz endet damit, dass Mekas und sein Bruder ihre Reise fortsetzen, wobei die Kamera aus dem Inneren ihres Autos auf die Straße gerichtet ist.

²⁴³ Benjamin 2002: S. 150.

Quellenverzeichnis

Bibliographie

Benjamin, Walter: „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“, in: *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 67-82.

Benjamin, Walter: „Die Aufgabe des Übersetzers“, in: *Gesammelte Schriften Band IV. 1*, hg. von Tillmann Rexroth, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972, S. 9-21.

Benjamin, Walter: „Kapitalismus als Religion“, in: *Kairos. Schriften zur Philosophie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 110-112.

Benjamin, Walter: „Einbahnstraße“, in: *Gesammelte Schriften Band IV*, hg. von Tillmann Rexroth, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972, S. 83-148.

Benjamin, Walter: „Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz“, in: *Gesammelte Schriften Band II.1*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 295 – 310.

Benjamin, Walter: „Ich packe meine Bibliothek aus“, in: *Gesammelte Schriften Band IV*, hg. von Tillmann Rexroth, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972, S. 388-396.

Benjamin, Walter: „Der Autor als Produzent“, in: *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 231-247.

Benjamin, Walter: „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“, in: *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 127-151.

Benjamin, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1963, S. 7-44.

Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk. Erster Band*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982.

Benjamin, Walter: „Über den Begriff der Geschichte“, in: *Kairos. Schriften zur Philosophie*, ausgewählt und mit einem Nachwort von Ralf Konersmann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 313-324.

Bolz, Norbert: „Bedingungen der Möglichkeit historischer Erfahrung“, in: *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*, hg. von Norbert Bolz und Bernd Witte, München: Wilhelm Fink 1984, S. 137-162.

Briggs, Judith E. (Hg.): *Jonas Mekas*, Minneapolis: Film In The Cities 1980.

Bröcker, Michael: *Die Grundlosigkeit der Wahrheit: zum Verhältnis von Sprache, Geschichte und Theologie bei Walter Benjamin*, Würzburg: Königshausen und Neumann 1993.

Chang, Je-Hyung: „Einheit von Reflexion und Medialität“: *Walter Benjamins Theorie und Praxis der Avantgarde im Hinblick auf den frühromantischen Begriff der Reflexion*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2014.

Derrida, Jacques: *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*, Berlin: Merve 2003.

Didi-Huberman, Georges: *Wenn die Bilder Position beziehen. Das Auge der Geschichte I*, München: Wilhelm Fink 2011.

Ebbrecht, Tobias: *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis: Filmische Narrationen des Holocaust*, Berlin: De Gruyter 2011.

Eburne, Jonathan P.: *Surrealism and the art of crime*, New York: Cornwell University Press 2008.

Fürnkäs, Josef: „Aura“, in: *Benjamins Begriffe Band 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 95-146.

Gagnebin, Jeanne-Marie: *Geschichte und Erzählung bei Walter Benjamin*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2001.

Gentili, Dario: „Öffentliche Räume. Städtischer Raum und politischer Raum bei Walter Benjamin und Jacques Derrida“, in: *Topographien der Erinnerung. Zu Walter Benjamins Passagen*, hg. und kommentiert von Bernd Witte, Würzburg: Königshausen und Neumann 2008, S. 284-293.

Greiert, Andreas: *Erlösung der Geschichte vom Darstellenden: Grundlagen des Geschichtsdenkens bei Walter Benjamin 1915-1925*, München: Fink 2011.

James, David E.: „Film Diary/Diary Film: Practice and Product in Walden“, in: *To Free the Cinema. Jonas Mekas & the New York Underground*, hg. von David E. James, New Jersey 1992, S. 145-179.

Lindner, Burkhardt (Hg.): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Berlin: Suhrkamp 2012, S. 671-692.

Nitsche, Jessica: *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*, Berlin: Kadmos 2010.

Schöttker, Detlev: *Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999.

Schöttker, Detlev: „Reduktion und Montage. Benjamin, Brecht und die konstruktivistische Avantgarde“, in: *global benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongress 1992 Band 2*, hg. von Klaus Garber und Ludger Rehm, München: Fink 1999, S. 745-773.

Schöttker, Detlev: „Kommentar“, in: *Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente*, hg. von Detlev Schöttker, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S.

Turim, Maureen: „Reminiscences, Subjectivities, and Truths“; in: *To Free the Cinema. Jonas Mekas & the New York Underground*, hg. von David E. James, New Jersey 1992, S. 193-212.

Weigel, Sigrid: „Passagen und Spuren des ‚Leib- und Bildraums‘ in Benjamins Schriften“, in: *Leib- und Bildraum. Lektüren nach Benjamin*, hg. von Sigrid Weigel, Köln und Weimar: Böhlau 1992, S. 49-64.

Witte, Bernd: „Statt eines Vorworts“, in: *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*, München: Wilhelm Fink 1984, S. 7-16.

Witte, Bernd: „Die Krise der Tradierbarkeit. Stadt, Schrift, Gedächtnis“, in: *Topographien der Erinnerung. Zu Walter Benjamins Passagen*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2008, S. 13-25.

Wohlfarth, Irving: „Warum wurde die Passagenarbeit bisher kaum gelesen? Konjunktur einer Konjunktur“, in: *Topographien der Erinnerung. Zu Walter Benjamins Passagen*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2008, S. 26-62.

Wizisla, Edmund: „Revolution“, in: *Benjamins Begriffe Band 2*, hg. von Michael Opitz, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 665-694.

Internetquellen

<http://www.textlog.de/benjamin-erfahrung-armut.html>, Walter Benjamin, „Erfahrung und Armut“, 1933, keine Seitenangaben (letzter Zugriff am 20.03.2015).

<http://eipcp.net/transversal/0408/feiertag/de>, Karoline Feyertag, „Kunst des Sehens und Ethik des Blicks. Zur Debatte um Georges Didi-Hubermans Buch *Bilder trotz allem*“, 05/2008, keine Seitenangaben (letzter Zugriff am 25.03.2015).

<http://web.fu-berlin.de/postmoderne-psych/berichte3/ziganke.htm>, Jana Ziganke, „Automytho- und Thanatographie in Antonins Artauds Post-scriptum und Mario Vargas Llosas *El hablador*, ohne Jahreszahlen, keine Seitenangaben (letzter Zugriff am 19.03.2015).

Filmographie

Reminiscences of a journey to Lithuania, USA 1972, Regie: Jonas Mekas, 16 mm, Farbe, 85’.

Anhang

Abstract

Benjamins Archäologie der Moderne liegt eine Kritik des positivistischen Begriffs von Fortschritt zu Grunde. Dem entspricht im Umkehrschluss die dialektische Wendung von Verfallserscheinungen, die einen Wechsel der Perspektive auf die Gegenstände von Geschichte ermöglicht. In diesem Sinne versteht sich dann auch Benjamins „methodischer Vorschlag zu kulturgeschichtlicher Dialektik“:

„Es ist sehr leicht, für jede Epoche auf ihren verschiedenen ‚Gebieten‘ Zweiteilungen nach bestimmten Gesichtspunkten vorzunehmen, dergestalt, dass auf der einen Seite der ‚fruchtbare‘, ‚zukunftsvolle‘, ‚lebendige‘, ‚positive‘ Teil dieser Epoche liegt. Man wird sogar die Konturen dieses positiven Teils nur deutlich zum Vorschein bringen, wenn man ihn gegen den negativen profiliert. Aber jede Negation hat ihren Wert andererseits nur als Fond für die Umrisse des Lebendigen, Positiven. Daher ist es von entscheidender Wichtigkeit, diesem vorab ausgeschiednen, negativen Teile von neuem eine Teilung zu applizieren, derart, dass, mit einer Verschiebung des Gesichtswinkels [...] auch in ihm von neuem ein Positives und ein anderes zu Tage tritt als das vorher bezeichnete.“²⁴⁴

An dem hier beschriebenen Verfahren orientiert sich diese Arbeit über den Erzähler-Aufsatz, wobei die Problematik des Erzählens im Sinne von Benjamins Verständnis des Verfalls untersucht wird. Wie der Autor andeutet, entsteht bei seinem, für meine Lektüren des Erzähler-Aufsatzes programmatischen, Verfahren ein Strudel von einem dialektisch gewendeten Begriff zum nächsten. Diese ineinander faltende Bewegung kennzeichnet ihrerseits die Form meiner Untersuchung, die verschiedene Perspektiven auf den Erzähler-Aufsatz aufzeigt.

Ein Aspekt der Problematik des Erzählens betrifft Benjamins Auffassung von der Wirklichkeit als Traum, aus dem es zu erwachen gilt. Vor diesem Hintergrund lässt sich die Rede von der Erfahrungsarmut mit Fragestellungen der Archäologie der Moderne, etwa nach den Möglichkeitsbedingungen (historischer) Erfahrung, engführen: Der Bann des Mythos betrifft auch den Erzähler, weshalb dieser als Subjekt historischer Erfahrung ausscheiden muss. Nun drängt sich auch die Ironie auf, die die Formel vom Kursverfall der Erfahrung betrifft. Benjamin reproduziert darin die positivistische Haltung, in der die

²⁴⁴ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk Band 1*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982: S. 573.

Komplexität der Wirklichkeit reduziert wird, um sie sodann zu zerstreuen – dem entspricht die rezeptive Offenheit oder Dichte seiner Begriffe, Theoreme und Denkbilder.

Vor diesem Hintergrund muss die Frage nach der Aufgabe des Erzählers überdacht werden. Ein anderes, hier schon erwähntes, Merkmal von Benjamins Archäologie ist die Frage nach echtem Fortschritt, die sich mit der nach dem „echten Erzählen“²⁴⁵ verbindet. Die Antwort darauf können jedenfalls nicht technische Neuerungen geben. Für den Zusammenhang von Erzählung und Film, als vergleichbar neues Medium, würde das bedeuten, dass es weniger um die Unterscheidung von Unmittelbarkeit der Erzählung und Vermittlung durch die technische Reproduzierbarkeit im Film gehen kann. Vielmehr gilt es ein unbewusstes Potential des Erzählens zu entdecken, das medienübergreifend durch unkonventionelle Erzählstrategien realisiert werden kann. Worin dieses besteht, lässt sich etwa vor dem Hintergrund einer vergleichenden Lektüre von Erzähler-Aufsatz und Benjamins Sprachaufsatz zeigen, bei der erkenntnis- und geschichtstheoretisches Interesse im Hinblick auf den Erzähler-Aufsatz zusammengeführt werden.

Die an geschichtsphilosophischen Zusammenhängen orientierte Lektüre von Benjamins Essay über den Erzähler zeigt anhand der Darstellung unterschiedlicher Verweisungszusammenhänge zwischen Benjamins Texten auf, wie vielseitig sich die Aporie vom Erzählen auffassen lässt. Die theoretischen Überlegungen des ersten Teils der Arbeit, in dem ich den Erzähler-Aufsatz lese, kommen am Schluss in einer Filmanalyse am Beispiel einer Sequenz aus Jonas Mekas' Film *Reminiscences of a journey to Lithuania* (1972), als Beispiel einer Erzählung nach Benjamin, die die Aporie des Erzählens reflektiert, zur Anwendung.

²⁴⁵ Walter Benjamin, „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“, in: *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002: S. 150.

Lebenslauf

ALEXANDRA ZOI MATSOUKA

E-MAIL: ALEXANDRA.MATSOUKA@UNIVIE.AC.AT

AUSBILDUNG

Seit Okt. 2007 **Universität Wien** – Theater-, Film und Medienwissenschaft, Byzantinistik und Neogräzistik

1998-2007 **Johannes-Brahms- Schule (Gymnasium)**

Abschluss Juni 2007

BERUFSERFAHRUNG

Seit Oktober 2012

Universität Wien – Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften

Forschungsgruppe: Walter Benjamin (<http://passagen.univie.ac.at/team/birgit-haberpeuntner>)

- Redaktionelle Betreuung von Buchprojekten (aktuell in Vorbereitung [Mitherausgeberschaft]: *Walter Benjamin und Kino*)
- Organisation von Workshops und Konferenzen

2012/2013

SYN Magazin für Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Redaktion

2012

Recherchen zum Filmemacher Herbert Vesely

für Prof. Christian Schulte

Juli 2011

Übersetzungsworkshop im International Writers and Translators' Center of Rhodes (zur Theorie und Praxis der Übersetzung)

Leitung: Dr. Maria Oikonomou-Meurer,

- Übersetzung der ersten zwei Kapitel von Elena Maroutsous Roman *To Noima* (2010)

2011/2012

Praktikum: Studienzentrum - Filmarchiv Wien

Betreuung: Dr. Thomas Ballhausen

- wissenschaftliche Recherchen, redaktionelle Tätigkeit, Lektorat
- Co-Autorschaft Thomas Ballhausen, Alexandra Matsouka: „LAGER UND MAGAZIN. Über die archivgespeiste Ästhetik der österreichischen »postmodern sixshooters«“ *Europa im Sattel. Western zwischen Sibirien und Atlantik*. München: Text und Kritik 2012.

Seit 2011

Universität Wien – Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften

Tutorin für Prof. Christian Schulte

zeitweise auch für Dr. Ulrich Meurer, Prof. Köppl

2007

Universität Wien – Institut für Byzantinistik und Neogräzistik

Verwaltung des digitalen Tonträgerarchivs griechischer Lieder der Neuzeit

SPRACHEN

Deutsch (Muttersprache), Englisch (gute Kenntnisse), Französisch (Grundkenntnisse), Griechisch (Grundkenntnisse)