

Konstellationen

Erinnerung als Kontinuitätsunterbrechung in Walter Benjamins

Theorie von Gedächtnis, Kultur und Geschichte¹

Nicolas Pethes

I. Konjunktur und Krise

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

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

Das Resultat einer solchen Aneignung, die dem Erlebten einen sinnvollen Ort in der Ökonomie psychischer und kollektiver Prozesse zuordnete, bezeichnet Benjamin mit dem Begriff der »Erfahrung«, und sie ist es, die den Menschen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts abhan-

¹ Der vorliegende Text ist ein nicht in Printform publiziertes Manuskript. Bitte geben Sie dies bei Bezugnahmen entsprechend an und weisen Sie Zitate gegebenenfalls unter Angabe der URL nach. Die Zitatnachweise aus Benjamins Schriften im Text beziehen sich alle auf die römische Band- und arabischen Seitenzahl der folgenden Ausgabe: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann. 7 Bde., Frankfurt/M. 1972-1989.

den kommt: Die Begegnisse der modernen Lebenswelt lassen sich nicht mehr bündeln und weitergeben. Im Prozeß der Industrialisierung entstehen Waffen, die die menschliche Wahrnehmung überfordern, während gleichzeitig, in den explosiv wachsenden Metropolen der Moderne, mechanisierte Fertigungstechniken und futuristische Glas- und Stahlarchitekturen entwickelt werden, die es ihren Nutzern und Bewohnern nicht mehr erlauben, »Spuren zu hinterlassen« (II 218), wie Benjamin formuliert: Spuren im Sinne von Abdrücken und Überresten eines gelebten Lebens; Spuren aber auch als wiedererkennbare Zeichen einer Vergangenheit, die in der Gegenwart noch lesbar sind

Damit macht Benjamins Diagnose der »Erfahrungsarmut« (II 215) aber eine weitergehende Aussage, die die grundsätzliche Möglichkeit und Fähigkeit, sich auf Vergangenes zu beziehen, in Frage stellt. Wenn der Kurs der Erfahrung sinkt, dann zieht er auch das Ansehen der Instanz des Gedächtnisses in Mitleidenschaft und beschädigt das Vertrauen in das Vermögen der Erinnerung, einen Zusammenhang zwischen Vergangenheit und Gegenwart herzustellen. Benjamins Essay *Erfahrung und Armut* formuliert damit die zentrale Herausforderung, mit der sich eine Gedächtnistheorie zu Beginn des 20. Jahrhunderts konfrontiert sah: Auf welche Weise kann noch von Gedächtnis und Erinnerung die Rede sein, wenn die herkömmliche Vorstellung, es bestünde eine Kontinuität zwischen den Erfahrungen vergangener und gegenwärtiger Generationen, beschädigt ist? Die Moderne in all ihren Spielarten – Industrialisierung, Medialisierung, Vermassung usw. – hat den Konzepten von Überlieferung und Geschichte nicht nur einen anderen – unter gewissen Voraussetzungen vermeintlich sogar zuverlässigeren – Rahmen verliehen, sondern diese Konzepte selbst grundlegend verändert. Dem historischen Krisenbefund über den Verlust stabiler Haltepunkte, die zum Auslöser oder Gegenstand von Erinnerung werden könnten, ist jedoch eine komplementäre theoriegeschichtliche Beobachtung entgegenzustellen: Die massiven Brucherfahrungen an der Wende zum 20. Jahrhundert haben zeitgenössisch nicht etwa zu einem resignierten Abbrechen, sondern vielmehr zu einem beispiellosen Boom neurologischer, philosophischer und kulturhistorischer Theoriebildungen auf dem Gebiet der Gedächtnisforschung geführt. Wie die Konzeption des vorliegenden Bandes deutlich vor Augen führt, kommt es gerade in den Jahrzehnten, die für Benjamin das Ende der Erfahrung einläuten, zu einer bemerkenswerten, möglicherweise kompensatorischen, Konjunktur von Gedächtnistheorien.

Zu dieser Konjunktur scheinen auf den ersten Blick auch Benjamins Schriften beizutragen, wenngleich sie sich im Hinblick auf systematische Abhandlungen à la Bergson oder pointierte Thesen, wie sie Freud oder Halbwachs in den Raum gestellt haben, ungleich heterogener und fragmentarischer, zuweilen gar hermetischer, ausnehmen. Benjamins Denken reicht von einer kunstphiloso-

phisch-spekulativen Frühphase über eine materialistische Kulturtheorie bis zu einer messianischen Geschichtsauffassung; seine Aufsätze zu Proust und Baudelaire, die autobiographischen Skizzen über eine *Berliner Kindheit*, medientheoretische Anmerkungen zu Erzähltechniken, Buchkultur, Fotografie und Film sowie schließlich die geschichtsphilosophischen Thesen, die im Kontext des monumentalen Projekts über die Pariser Passagen des 19. Jahrhunderts entstehen, ergeben ein Panorama verschiedenartiger Aspekte, die die Frage nach Gedächtnis und Erinnerung sämtliche berühren, dabei aber kaum konsistente Angebote für ihre theoretische Konzeptualisierung anzubieten scheinen.

Man kann diesen ersten Eindruck, den Benjamins aufgrund materiell ungesicherter und von Exil und Depressionen geprägter Lebensumstände scheinbar so uneinheitliches und unabgeschlossenes Œuvre erweckt, aber auch wenden und gerade in den vielen verstreuten Bemerkungen zur Frage nach dem Gedächtnis einen roten Faden sehen, der die unterschiedlichen Studien in Gestalt einer wiedererkennbaren gedanklichen Geste verbindet. Indem der vorliegende Beitrag diesen Pfad verfolgt, wird er sich auch bemühen herauszuarbeiten, inwiefern Benjamins Theorie des Gedächtnisses nicht einfach als Kompensation der diagnostizierten Krise des Gedächtnisses gelten kann. Innerhalb des theoriegeschichtlichen Panoramas seiner Zeit ist es Benjamins Leistung, eine Erinnerungstheorie zu entwerfen, die die Wahrnehmung eines Bruchs zwischen Gegenwart und Vergangenheit weniger zu kitten bemüht ist, als daß sie diese Wahrnehmung in die entsprechende Gedächtniskonzeption zu integrieren versteht.

Die erinnerungstheoretische These der nachfolgenden Ausführungen lautet daher, daß Benjamin auf die moderne Wahrnehmung von Diskontinuität nicht mit einer Verabschiedung, sondern mit einer entsprechenden diskontinuierlich verfaßten Theorie der Erinnerung reagiert. Die These zum Theoretiker Benjamin ist, daß sein Werk durchgängig von diesem Gedächtnismodell durchzogen ist, so daß man die Theorie der Diskontinuität als Kontinuität in Benjamins Werk bezeichnen kann.

II. Tag und Nacht

Den Ausgangspunkt für die Rekonstruktion dieses paradoxen Verhältnisses bildet ein theoretischer Vorschlag Benjamins, wie er ihn in seinen frühen kunstphilosophischen Betrachtungen über den Status des Kunstwerks im historischen Überlieferungsprozeß macht. Schon in seiner Dissertation *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* von 1916 beschreibt Benjamin die Kritik eines

Werks als »Methode seiner Vollendung« (I 67), die, wie der Essay zu *Goethes Wahlverwandtschaften* von 1923 weiter ausführt, darin zu sehen ist, daß sich der »Wahrheitsgehalt« eines Werks erst durch den historischen Abstand zu seinem »Sachgehalt« herauskristallisiert. Am anschaulichsten faßt Benjamin die gedächtnistheoretische Frage, »wie Kunstwerke sich zum geschichtlichen Leben verhalten«, aber in einem Brief an seinen Jugendfreund Florens Christian Rang vom 9. Dezember 1923. Benjamins Argument zur Relation von Kunstwerk und Geschichte läuft hier darauf hinaus, eine solche Einordnung zu leugnen. Die Konstruktion einer Kunstgeschichte, die die einzelnen Werke in einen kontinuierlichen Entwicklungsprozeß einordnet, zwingt das Kunstwerk in den Rahmen eines ihm fremden, äußerlichen Kontexts, der die spezifische, jedem Kunstwerk eigene Geschichtlichkeit, verfehlt. Kunstwerke »haben nichts was sie zugleich extensiv und wesentlich verbindet [...]. Die wesentliche Verbindung unter Kunstwerken bleibt intensiv.«

Was ist mit dieser Unterscheidung von »extensiver« und »intensiver« Geschichtlichkeit gemeint und was impliziert sie für eine Theorie des Gedächtnisses? Benjamin veranschaulicht das Gemeinte im erwähnten Brief durch zwei Metaphorisierungen der Unterscheidungsglieder. In einem ersten Schritt analogisiert er die Differenz zwischen »extensiv« und »intensiv« mit dem Gegensatz von »Offenbarung« und »Verschlossenheit«:

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

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

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

Die Darstellung historischer Zusammenhänge wird mithin dem sonnenerhellten Tag zugeordnet, eine Metapher, die auf direktem Wege auf die aufklärerischen Wurzeln der Geschichtsphilosophie zurückweist. Im Falle der Nacht, die die am Tage vorhandenen, im Lichte der Sonne aber unsichtbaren Sterne zum Vorschein bringt, geht die metaphorische Funktion über einen solchen ideengeschichtlichen Verweis hinaus. Zum einen, weil die elliptische Schlußformel »Die gerettete Nacht« eine Alternative zum historischen Denken enthält, die an die Stelle der expliziten Kontextualisierung

und Teleologisierung der Geschichte das noch näher zu betrachtende Motiv der Rettung treten läßt. Zum anderen, weil die Metapher der Sterne und die Tatsache, daß sie nur in Abwesenheit einer starken Lichtquelle sichtbar werden, weitergehende Schlüsse über die Struktur dessen, was es jenseits der »extensiven« Geschichte zu erinnern gilt, zuläßt.

Im unmittelbaren Zusammenhang der Briefstelle bezieht sich das Motiv der Rettung auf eben dieses »Jenseits«, das von der gängigen historischen Perspektive überlagert wird. Gerettet wird die Nacht, wenn man sie nicht nur als negativen Modus der Abwesenheit des Lichts der Offenbarung auf die Vergangenheit ansieht, sondern als eigenständiges Bild dieser Vergangenheit. Und die genauere Gestalt dieses »anderen« Bilds erschließt sich nun eben über die Metapher der Sterne. In seiner zeitgleich zum Brief an Rang entstehenden Schrift *Ursprung des deutschen Trauerspiels* konkretisiert Benjamin nämlich seinen Ansatz, der Historizität von Kunstwerken dadurch gerecht zu werden, daß er sie als »Ideen« ansieht (und nicht nur als Repräsentation zeitgenössischer Stoffe in historisch spezifischen Formen). Schon an der zitierten Briefstelle definiert Benjamin die gegen die Kunstgeschichte gerichtete Kunstkritik als »Darstellung einer Idee« und rekurriert dabei auf Leibniz' Lehre von den vereinzelt (und daher ebenfalls nicht zu extensiven Zusammenhängen fügbaren) Monaden. Im *Trauerspiel*-Buch greift Benjamin diese Formel wörtlich auf und führt aus:

»Indem die Rettung der Phänomene vermittels der Ideen sich vollzieht, vollzieht sich die Darstellung der Ideen im Mittel der Empirie. Denn nicht an sich selbst, sondern einzig und allein in einer Zuordnung dinglicher Elemente im Begriff stellen Ideen sich dar. Und zwar tun sie es als Konfiguration.« (I 214)

An dieser Bemerkung ist zweierlei wichtig: Zum einen die Betonung der Materialität dessen, was in eine Konfiguration gefügt wird. Zum anderen aber die Tatsache dieser Konfiguration selbst, die Benjamin noch einmal astrologisch beschreibt:

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

Die Metapher der Sterne (lat. *stellae*) aus dem Rang-Brief erhält ihre vollständige Bedeutung mithin erst, wenn man sie auf das Sternbild (lat. *constellatio*) ausweitet, zu dem sich Sterne dem Auge des irdischen Beobachters – und nur diesem – fügen. Sternbilder sind nicht nur Erscheinungen, deren Sichtbarkeit an den Einbruch der Dunkelheit gebunden ist. Sie sind vor allem eine Anordnung von Phänomenen, die nicht von diesen Phänomenen selbst – im Sinne einer genetischen, historischen oder strukturellen Verwandtschaft – gestiftet wird, sondern lediglich von dem kontingenten Standort ihres Beobachters. Die Sterne eines Sternbilds sind untereinander gänzlich diskontinuierlich, können

aber als Sternbild wahrgenommen und hinsichtlich ihrer Position gemerkt werden. Und auf dieselbe Weise, so analogisiert Benjamin, sind Ideen nur erkennbar, wenn man empirisch-dingliche – also materielle – Elemente, die von sich her in keinem Zusammenhang zueinander stehen, in ihrer Anordnung betrachtet. Aus dieser Anordnung des Diskontinuierlichen kann das Bild einer Erkenntnis entstehen – gerettet werden –, das jenseits der offiziellen (»extensiven«) Versionen von Geschichtsverläufen und Zusammenhängen gültig ist.

Beide Aspekte, Diskontinuität und die Rettung werden sich – im Sinne einer Rettung des Diskontinuierlichen – für Benjamins implizite Gedächtnistheorie als entscheidend herausstellen und entsprechen wird hier das Konzept der »Konstellation« als Schlüssel zu dieser Theorie zu verfolgen sein. Wer Benjamins verstreute und hermetische Andeutungen zur Erinnerung als Elemente einer Theorie lesen möchte, der tut gut daran, diese Andeutungen zu einer »Konstellation« zu fügen, aus welcher sich das fragliche theoretische Modell eher erschließt, als aus den einzelnen Aussagen selbst. Im Sinne einer solchen theoretischen Konstellation werde ich nun Benjamins Anmerkungen zur allegorischen Ästhetik (III.), zur destruktiven Kulturgeschichte (IV.), zur historischen Aktualität (V.) und zur Unabschließbarkeit des Erzählens (VI.) in eine Konstellation bringen mit Benjamins eigenen im weitesten Sinne »erinnernden« Schriften einerseits (VII.), aktuellen erinnerungstheoretischen Entwürfen, die das Gedächtnis als Kontinuitätsunterbrechung zu fassen versuchen, andererseits (VIII.).

III. Ähnlichkeit und Bruch

Erinnerung, so läßt sich aus Benjamins beiläufiger Briefskizze bereits ableiten, ist nicht als dauerhafte Aussage bzw. Aussage über ein Dauerhaftes zu denken, sondern als Effekt einer Konstellation aus unzusammenhängendem Material, für deren Deutung es kein abgeschlossenes, letztgültiges Gedächtnisbild gibt. Und diese Abwesenheit eines letztgültigen Gehalts ist kein Defizit, kein zu behebender Mangel, sondern vielmehr die Chance, eine andere Version der Vergangenheit zu erzählen, deren Wahrheit jenseits der großen historischen Kontinuitätsbögen zu suchen ist.

Die Frage ist, was man unter diesen Umständen finden wird. Einen erster Schritt zur Konkretisierung von Benjamins Gedankenskizze erlauben die theoretischen Referenzen, mittels derer Benjamin seine Erinnerungskonzeption weiterentwickelt: Charles Baudelaire, Henri Bergson und Sigmund Freud. Der Bezug auf Baudelaire ist dabei insofern zentral, als dieser diejenige Definition der Moderne geprägt hat, die die herkömmliche Vorstellung einer kontinuiertsstiftenden Erinnerung

unterläuft: »die vergängliche, flüchtige Schönheit des gegenwärtigen Lebens.«² Benjamins Arbeiten zu Baudelaire zielen nun auf das zentrale Problem, das diese Definition impliziert: Wie kann unter diesen Bedingungen noch eine Kunstform entstehen, die so sehr auf Dauer und Beständigkeit setzt, wie die Lyrik? »Die Frage meldet sich an, wie lyrische Dichtung in einer Erfahrung fundiert sein könne, der das Chockerlebnis zur Norm geworden ist.« (I 614) Das technische Zeitalter, das schließlich in den Ersten Weltkrieg münden wird, erlaubt weder die kontemplative Haltung der Poesie noch die Wahrnehmung derjenigen *correspondances*, denen Baudelaire noch ein Gedicht gewidmet hatte und die »als eine Erfahrung bezeichnet werden, die sich krisensicher zu etablieren sucht.« (I 638)

Um dieses Ausgangsproblem für ein modernes Denken der Erinnerung genauer benennen zu können, zieht Benjamin nun Bergson und Freud heran. Die gedächtnistheoretische Wende, die Benjamin mit diesen beiden Autoren gegeben sieht besteht darin, daß sie die Verfügbarkeit der Erinnerung durch ein bewußtes Subjekt leugnen: Bei Bergson sind die Kondensate der Lebenserfahrung nur noch in Form körperlicher Gewohnheiten verfügbar, die gezielte Adressierung einzelner Erinnerungsbilder hingegen ist nur selten erfolgreich. Freud führt diese Unterscheidung weiter, wenn er Erinnerung und Bewußtsein terminologisch scharf kontrastiert: Im Sinne der Traumtheorie sind nachhaltig vor allem diejenigen Erinnerungen, die dem Subjekt gar nicht zu Bewußtsein kommen. Umgekehrt gehen alle Ereignisse, die das Bewußtsein registriert, nicht mehr ins Gedächtnis ein. Die Wahrnehmungen auf den Schlachtfeldern des Ersten Weltkriegs, so kann man diese Annahme fortführen, suchen das Subjekt entweder als unbewußtes Trauma heim, oder sie wurden vom Reizschutz des Bewußtseins absorbiert und stehen diesem in der Folge nur noch als isoliertes Datum ohne Kontext und Bedeutung zur Verfügung.

Benjamins These von der Erfahrungsarmut leitet sich mithin unmittelbar von zeitgenössisch kurrenten, physiologisch informierten philosophischen und psychologischen Gedächtnistheorien ab. Aus diesen Theorien entwickelt Benjamin für sein Verständnis von Baudelaire's zeitgenössischer Adaption einer anachronistischen Gattung das Konzept des ›Erlebnisses‹, das er der Vorstellung einer ›Erfahrung‹ als sinnhaftes und adaptierbares Kondensat mehrerer Ereignisse entgegensetzt: Während die Erfahrung einen Gedächtnisschatz bildet, der nicht mehr auf die einzelne Erinnerung bezogen ist, bewahrt das Erlebnis zwar die Erinnerung an einen konkreten Zeitpunkt, fügt sich aber genau aufgrund dieser präzisen Datierbarkeit nicht mehr in einen sinnvollen Zusammenhang mit anderen Ereignissen.

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

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

Diese Figur ist das Paradebeispiel für das erwähnte Paradox der Kontinuität des Diskontinuierlichen in Benjamins Werk. Denn schon in *Ursprung des deutschen Trauerspiels* hatte Benjamin darauf hingewiesen, daß die Allegorie eine »Ostentation« (I 355) des arbiträren Bezugs zwischen Zeichen und Bezeichnetem darstelle. Die vielfältigen Figuren dieser Ostentation – das Ruinöse, Todesverfallene, Anorganische allegorischer Darstellungen – illustrierten dabei bildlich, was ihr Medium semiotisch vollziehe:

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

Die Bedeutung einer Allegorie ist mithin vergänglich und vorläufig. Diese Kontingenz der Referenz impliziert aber zugleich die Möglichkeit einer neuen Referentialisierung. So ist die Allegorie eine Figur, deren Bezug auf Vergangenes nicht durch Ähnlichkeit vermittelt ist und die aufgrund dieser Arbitrarität letztlich immer nur darauf verweist, daß ihr eine Bedeutung ›verliehen‹ werden kann.

Diese Darstellung der Allegorie, die Benjamin für das barocke Trauerspiel ebenso in Anschlag bringt, wie für Charles Baudelaire, läßt sich auf zweifache Weise in den im Brief an Rang skizzierten Rahmen einordnen. Erstens entspricht die Allegorie der Darstellungsform einer Konstellation, insofern sie aus untereinander nicht notwendig zusammenhängenden materiellen Zeichenelementen besteht. Zweitens erlaubt sie eine Konkretisierung des Gedankens der ›Rettung, den Benjamin Rang gegenüber anklingen läßt: Indem der Allegorie nur solche Bedeutungen ›verliehen‹ werden, die auch wieder von ihr ›abfließen‹, erinnert jede Lesart einer Allegorie daran, daß sie auch auf etwas anderes, in der aktuellen Besetzung Vergessenes, verweisen könnte. Rettung bedeutet mithin, an solches zu erinnern, was jenseits einer eindeutig referentialisierbaren vergangenen Erlebnisses zu bewahren wäre. Um diesen Status des Jenseits aufrechtzuerhalten, darf es aber nicht eindeutig und endgültig bezeichnet werden. Das Paradox der Rettung besteht darin, dem zu Erinnerndem eine Möglichkeit anzubieten, deren Realisierung aufzuschieben wäre.

Benjamins Diagnose eines Bruchs mit dem Kontinuum der Erfahrung ist daher gerade keine Absage an die Möglichkeit der Erinnerung. Vielmehr entwirft Benjamin ein Konzept des Gedächtnisses, das seine »Korrespondenzen« mit der Vergangenheit durch gebrochene Darstellungsformen herstellt. Auf diese Weise wird die Unterscheidung von Kontinuität und Diskontinuität in Benjamins Gedächtnistheorie nicht entschieden, sondern in ihren verschiedenen Spielarten – Korrespondenz und Arbitrarität, Symbol und Allegorie, *spleen* und *idéal*, Erfahrung und Erlebnis – entfaltet. Damit wird die Erinnerung nicht einer der beiden Seiten der Unterscheidung von Kontinuität und Diskontinuität zugeschlagen, sondern bildet die Einheit dieser Unterscheidung: »Wenn es Phantasie ist, die der Erinnerung die Korrespondenzen darbringt, so ist es das Denken, das ihr die Allegorie widmet. Die Erinnerung führt Phantasie und Denken zueinander.« (V 436)

IV. Rettung und Destruktion

Der entscheidende Aspekt von Benjamins Gedächtnistheorie besteht nun darin, daß sein aus kunstphilosophischen Überlegungen heraus entwickeltes Modell seine Fortsetzung in derjenigen Geschichtsphilosophie findet, die Benjamin nach seiner vermeintlichen »materialistischen Wende« entwirft. Die bekannten Schlagwörter aus Benjamins Thesen *Über den Begriff der Geschichte* – »Geschichte gegen den Strich bürsten«, »Gedächtnis der Namenlosen«, »Jetzt der Erkennbarkeit« – lassen sich, wie nun zu zeigen sein wird, mithilfe der ästhetischen Theorie allegorischer Konstellationen erschließen.

Dieser Zusammenhang drängt sich nicht zuletzt deshalb auf, weil Benjamin in seiner Geschichtstheorie die Frage nach der kulturellen Überlieferung erneut aufwirft und wiederum gegen die Vorstellung eines kontinuierlichen Traditionszusammenhangs wendet: Benjamin bezeichnet jedes »Dokument der Kultur« als eines der »Barbarei« (I 696), insofern die schiere Tatsache, daß ein Kulturgut sich im Überlieferungsprozeß behaupten konnte, auf die vielen anderen verweist, die es beseitigt hat. Entsprechend ist auch die Geschichte insgesamt stets Siechengeschichte, weil nur diejenigen, die übrigbleiben entscheiden, was überliefert wird und was nicht. Jedes überlieferte Kulturgut erinnert aus dieser Perspektive zunächst an diejenigen anderen Kulturgüter, an deren Stelle es überliefert wurde. Das kulturelle Gedächtnis, wie es in Bauwerken, Museen, und Bibliotheken auf uns kommt, ist aus diesem Grund weniger bezüglich dessen, was es bewahrt von Interesse, denn als Zeugnis seines Bewahrtwordenseins, durch das es zum Mahnmal für das Nicht-Erinnerte wird.

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

Aufgabe der Erinnerung ist mithin genau das, wofür die Allegorie ästhetisch steht: vermeintliche Kontinuitäten aufzubrechen. Daß das Gedächtnis in der Folge destruktiv zu denken ist, hatte Benjamin bereits in seinem Essay *Zur Kritik der Gewalt* angedeutet. Hier bezeichnet Benjamin die Sphäre der gültigen Rechtsordnung in einer Gesellschaft – die ebenfalls ein Dokument der Barbarei, nämlich derjenigen ihrer Einsetzung gegenüber alternativen Ordnungsmodellen, ist – als »mythische Gewalt«. Ihr gegenüber steht die »göttlichen Gewalt«, die nicht wie die mythische innerhalb einer Rechtsordnung sanktioniert, sondern »rechtsvernichtend« (II 199) verfährt, das heißt zum Objekt ihrer Zerstörung die mythische Gewalt selbst hat.

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

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

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

Die Vorstellung eines kontinuierlichen Geschichtsverlaufs aufzubrechen bedeutet, die einzelnen Elemente der Geschichte tatsächlich zu »vereinzel«, d.h. als Monaden zu betrachten, die ihrer »offiziellen« Kontexte entledigt sind. Nur auf diese Weise, so läßt sich im Lichte des *Gewalt*-Essays sagen, ist ein Bruch mit der Geschlossenheit der mythischen Setzungen möglich, die die Erinnerung an alles jenseits der historischen Tradition Befindliche verstellen. Allerdings ist dieser Bruch nicht mit dem Einsetzen einer alternativen Tradition zu verwechseln. Vielmehr wird dem Traditionsjenseitigen nur gerecht, was es nicht in einen neuerlichen Kontext »einsetzt«. Die Erinnerung an das Vergessene und Verstumme gelingt nicht durch eine konkrete Bezeichnung, sondern nur durch die uneingelöste Ermöglichung einer sprachlose Trauer *der* und *über* die Opfer der Geschichte.³

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

3 Dieser stummen Unerkennbarkeit entspricht wiederum die Konzeption der Allegorie, insofern sie ebenfalls von den eindeutigen Benennungen der Sprache distanziert wird. Benjamins Überlegungen zur Erinnerung an die Opfer der Geschichte stehen damit im Kontext der stummen Klage, wie er sie in seinen frühen Überlegungen zu Trauerspiel und Tragödie entwickelt hat. Hier ist die Natur dasjenige, was durch die Einsetzung der Sprache verdeckt wurde und die, da sie von sich her nicht Zeichensprachlich verfaßt ist, nur stumm angemessen erinnert werden kann. »Es ist in aller Trauer der tiefe Hang zur Sprachlosigkeit, und das ist unendlich viel mehr als Unfähigkeit oder Unlust zur Mitteilung. Das Traurige fühlt sich so durch und durch erkannt vom Unerkennbaren.« (II 155)

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

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

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

V. Aktualität und Auflösung

Erinnerung im Sinne Benjamins entsteht erst, wenn der Zusammenhang zwischen Elementen der Vergangenheit derart zerstört wurde, daß sich Möglichkeiten für neue Konstellationen dieser Elemente ergeben. Damit wird die Vorstellung eines Kontinuums vergangener Ereignisse abgelöst durch das Augenmerk auf vereinzelte Augenblicke, die jeweils »intensiv« in Erinnerung umschlagen können. »Damit ein Stück der Vergangenheit von der Aktualität betroffen werde, darf keine Kontinuität zwischen ihnen bestehen.« (V 587) Aktualität meint in diesem Zusammenhang – wie schon in Benjamins frühem Entwurf für die Zeitschrift *Angelus Novus* – nicht etwa eine präsenzmetaphysische gedachte Anwesenheit, sondern vielmehr die unmittelbare Vergänglichkeit und Ephemerität des ein-

zelen Augenblicks: In der gleichen Weise ist auch die »Jetztzeit« (I 703), die als Bezugspunkt der Erinnerung an die vereinzelt Augenblicke dient, diskontinuierlich gedacht: Als flüchtigem Augenblick ist der Gegenwart ihr eigenes Vergehen eingeschrieben. »Das wahre Bild der Vergangenheit *huscht* vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.« (I 695) Das Licht, das im Brief an Rang noch als Erkenntnishindernis gegolten hatte, wird in Form des Blitzes förderlich, insofern die »Helligkeit« seiner Illumination zugleich auch ihren eigenen Untergang sichtbar macht.

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

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

Benjamin bezeichnet dieses Bild der Vergangenheit als »Dialektik im Stillstand« oder »erstarrte Unruhe« (V 414), um die Simultaneität des In-Verbindung-Setzens von Vergangenheit und Gegenwart und des Auflösens dieser Verbindung zu fassen. Das Bild der Vergangenheit ist unwiederbringlich an das je eine Jetzt seiner Erkennbarkeit gebunden, mit dessen Vergehen es auch selbst wieder verschwindet. Die Jetztzeit ist *kairós*, die günstige, aber auch einmalige Gelegenheit des (Wieder-)Erkennens: »jedes Jetzt ist das Jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit.« (V 578).

Erinnerung wird hier von sich selbst unterschieden gedacht. Ihre Bilder haben nur Gültigkeit, wo sie mit der Flüchtigkeit ihres gegenwärtigen Bezugspunkts selbst vergehen, d.h. »präsent« wenig im Sinne von »anwesend« als von »augenblickshaft« sind. Das historische Kontinuum ist nach seinem Aufsprengen nicht wieder zusammenzufügen, so wie auch der »Engel der Geschichte«, als welchen Benjamin ein Bild Paul Klees interpretiert, eine »einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert« vor Augen hat. »Er möchte wohl verweilen und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her« (I 698). Damit erfährt das Konzept der Kontinuität in Benjamins Gedächtnistheorie eine letzte Wendung: Es bezeichnet nicht nur die nachträgliche Sinnstiftung der Sieger der Geschichte, sondern prägt den Geschichtsprozeß selbst, der aus der Perspektive der Besiegten eine tatsächlich kontinuierliche »Katastrophe« darstellt. »Daß es »so weiter« geht, *ist* die Katastrophe« (I 683) – und die Erinnerung mithin eine Geste, die die Erinnerungsbilder vereinzelt, um sie gegen das zweifache Diktat der Kontinuität – des oberflächlichen Sinns und der tatsächlichen Vernichtung – zu richten, ohne dabei eine »andere Kontinuität« – das Zusammenfügen der Trümmer – zu stiften.

VI. Unabschließbarkeit und Reproduktion

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

Diese Unabgeschlossenheit ist das letzte Element derjenigen Konstellation der Erinnerung,
die aus dem Aufsprengen der Kontinua resultiert. Benjamin hat sie am deutlichsten anhand von
Marcel Proust entfaltet, dessen Werk nicht etwa die Vergangenheit zum Gegenstand habe, sondern
den Prozeß des Erinnerns selbst:

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

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

Diese Abgrenzung trifft Benjamin einmal mehr mit Freuds Unterscheidung bewußter und unbewuß-
ter Erinnerungen. Die Erinnerung an die Daten des Lebens gehört dabei zu den bewußten Erlebnis-
sen, die vereinzelt und unzusammenhängend bleiben. Der eigentliche Zusammenhang der Vergan-
genheit besteht nur im Unbewußten, in das sämtliche Erfahrungen eingehen und zu einem »Teppich«
verwoben werden, wie Benjamin schreibt. Diese Metapher verbindet die Struktur des Gedächtnisses
mit dem Gewebe von Prousts Text, verkehrt aber zugleich die herkömmliche Vorstellung, die sich
mit diesem Bild verbindet: Denn wenn Benjamin die bewußten Erinnerungen als »Kehrseite« des
Teppichs bezeichnet, so meint er damit das Muster seiner sichtbaren Oberfläche. Dieses ist aber nur
ein Ausschnitt aus dem Gewebe des Vergessens, das vollständig auf der Rückseite gewirkt wurde.

Erinnerung besteht mithin nicht in der Rekonstruktion einer Reihe von Einzelereignissen. Wenn sich die Arbeit der Erinnerung auf das Erinnern selbst bezieht, so zielt sie auf eine Operation, die Bezüge eröffnet anstatt sie in Gestalt eines stabilen Bildes festzuschreiben. Erinnerung ist Gegenstand des Proustschen Romans als Akt der Entgrenzung, die im Sinne einer »Interpolation« (I 476) in der Sphäre des Vergessenen alles mit allem zu verbinden imstande ist. Ein Erinnerungsbild verharrt nicht bei sich selbst, sondern fungiert als Brücke zu anderen Bildern. Damit besteht das Gedächtnis in der Struktur der Beziehbarkeit selbst, die als potentiell unendliche dem unendlich fortgewebten – und damit inhaltlich ungreifbaren – Gewebe des Vergessens zumindest *formal* entsprechen kann. Was Benjamin im Sinne dieses Stiftens immer neuer Bezüge letztlich als »Bild Prousts« konstruiert, ist die Szene des Schreibens selbst, Proust, der in seinem verdunkelten Zimmer »die ungezählten Blätter, die er in der Luft mit seiner Handschrift bedeckte« (II 324) und diesen unabschließbaren Erinnerungs- und Schreibprozeß noch auf den Druckfahnen fortsetzte.

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

Der Aporie einer undarstellbaren Erinnerung begegnet Benjamins Theorie damit zum einen durch die Betonung der Unabschließbarkeit des Erinnerungsprozesses, zum anderen und in Konsequenz daraus durch den Hinweis auf die mediale Praxis dieses Prozesses: Insofern Medien der Repräsentation dienen, stellt die Referenz auf Medien eine Repräsentation der Repräsentation und mithin eben diejenige Struktur der offenen Beziehbarkeit dar, die Benjamin für die Erinnerung bei Proust behauptet. Ein derartiger Medienbegriff⁴ läßt sich bei Benjamin von Beginn an nachweisen: bezüglich der Sprache, die letztlich nur das »sprachliche Wesen« der Dinge selbst mitteilt; bezüglich der Materialität des barocken Schriftbilds, das selbst allegorisch verfaßt ist; und *ex negativo* bezüglich der neuen Medien Fotografie und Film, deren vielzittierter Auraverlust gerade in der neuen Eindeutigkeit zu sehen ist, mit der sie die Objekte vor der Kamera abbilden. Der Filmzuschauer erlebt die Filmbilder schockartig, weil sie sich ebensowenig wie die Wahrnehmungen der modernen Lebenswelt noch zu Erfahrungen synthetisieren lassen.

Statt dessen gehört das Konzept der Erfahrung medienhistorisch in den Bereich des Erzählens, das Benjamin als einen ebensolchen Vorgang der unabschließbaren Bezugsstiftung beschreibt, wie die Erinnerung bei Proust. Ebensowenig wie Prousts Erinnerungen bezieht sich das traditionelle Erzählen auf zu erzählende Ereignisse. Gegenstand des Erzählens sei vielmehr »Erfahrung, die von

4 Vgl. Nicolas Pethes: »Walter Benjamin«, in: Alexander Roesler/Bernd Stiegler (Hg.): *Philosophie in der Medientheorie*, München 2008, S. 27-40.

Mund zu Mund geht« (II 440) und das heißt, das Phänomen der Tradierbarkeit selbst. Und wenn Erzählen stets Weitererzählbarkeit meint, dann handelt es nicht von einzelnen Ereignissen, sondern steht in der uneinholbaren Kette des *relata referro*. Entsprechend vermittelt der Erzähler bei Benjamin auch keinen »Sinn« wie etwa der Roman, der das Gattungsmodell für ein abgeschlossenes Kontinuum darstellt, sondern lediglich einen »Rat«, d.h. eine Botschaft, die auf neue Lebenssituationen beziehbar und mithin unabgeschlossen und handhabbar bleibt.

Dementgegen ist die Medienkultur des zwanzigsten Jahrhunderts in Benjamins Lesart eine, die zwar noch Erinnerung als berichtete Ereignisse und verfügbare Einzelbilder produzieren kann – und das genauer als je zu vor –, die der offenen Relation der Erinnerbarkeit als Erzählbarkeit allerdings verlustig gegangen ist. Die exakte Reproduktion vergangener Ereignisse in technischen Medien tilgt dasjenige, was Vergangenes allein relevant für ihre Erkennbarkeit in der Gegenwart werden läßt: ihre offene Beziehbarkeit auf immer wieder neue Bezugspunkte. Paradox formuliert geht also eben dort, wo die Moderne ein zuverlässiges Gedächtnis geschaffen zu haben scheint – in den medialen Speichertechniken für konkrete, zeitlich bestimmte Erlebnisse – der unabgeschlossene Prozeß der Erinnerung verloren.

VII. Kindheit, Kanon, Urgeschichte

Ohne unterstellen zu wollen, daß Benjamins paradoxe und aporetische Konzeption der Erinnerung am Erfolg oder Mißerfolg ihrer praktischen Umsetzung zu messen wäre, sollen nun als abschließende Bestandteile der fraglichen Konstellation einer »gerettete[n] Nacht« Benjamins eigene Gedächtnisprojekte zur Sprache kommen: bezüglich des individuellen Gedächtnisses die autobiographische *Berliner Kindheit um 1900*, bezüglich des kulturellen Gedächtnisses die Briefanthologie *Deutsche Menschen* sowie bezüglich des kollektiven Gedächtnisses die »Urgeschichte des 19. Jahrhunderts« im Projekt zu den *Pariser Passagen*.

Wie sehr Benjamin in seiner »Autobiographie« der Poetik Prousts folgt, dokumentiert die *Berliner Kindheit um 1900*, die mit fast allen Genrekonventionen bricht: Schon der deutlich ins Allgemeine zielende Titel des Buchs verweigert sich subjektiven Identifikationsversuchen, und auch die berichteten Erinnerungen fügen sich keinesfalls zur Entwicklungsgeschichte eines Individuums. Überdies existiert das Buch in keiner endgültigen Fassung, sondern wurde von Benjamin in den 1930 Jahren immer weiter fortgeschrieben und rearrangiert. Dieses Rearrangement bezieht sich auf den Aufbau

des Buchs, der den stärksten Bezug zu Benjamins theoretischen Äußerungen aufweist: Die *Berliner Kindheit* besteht aus ca. 30, jeweils nur wenige Seiten umfassenden, Einzelkapiteln, die zumeist mit spezifischen räumlichen Bezugspunkten Erinnerungsbilder evozieren. Diese Bilder tragen aber weder einen Zeitindex, noch stehen sie in einem erkennbaren kausalen Entwicklungszusammenhang. Vielmehr stellt Benjamin sie unverbunden nebeneinander, so daß der Text der *Berliner Kindheit* eine Konstellation aus Einzelbildern ergibt, die eine Vielzahl an Bezügen untereinander anbieten, ohne sie jeweils im einzelnen festzulegen. Einer der Erinnerungsorte, das Berliner Diorama *Kaiserpanorama*, in der einzelne Fotografien nacheinander vor dem Auge des Betrachters vorüberziehen, wird so zum Modell der Schreibweise der *Berliner Kindheit* selbst:

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

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

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

Die Technik, mittels derer die *Berliner Kindheit* diese unzugänglichen Erinnerungen evozieren will, besteht darin, dem gleichen Zusammenhang auf der Ebene der Sprache nachzugehen und nach solchen Worten zu suchen, die man nur in der Kindheit gehört hat und die in der Folge nicht in der gleichen Weise durch anhaltende Gebrauch zur zeitlosen Gewohnheit wurden, sondern den Assoziationsraum, den sie dem Kind eröffneten, bewahrt haben. Diese Worte können nur diejenigen sein,

die das Kind mißverstanden bzw. zu falschen Fügungen »verschliffen« (VII 402) hat, wie etwa die »Mummerehlen« (für den Kinderreim von der Muhme Rehlen) oder die »Mark-Thalle« (für die Berliner Markthalle), in deren »falschen« Klang die kindliche Wahrnehmung allein aufbewahrt ist.

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

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

Schließlich arbeitete Benjamin noch an einem Buchprojekt, das man von heute her als Bemühung um das kollektive Gedächtnis einer ganzen Epoche bezeichnen kann: Das Projekt zu den Pariser Passagen ist eine großangelegte Zitatsammlung, die Benjamin in jahrelanger Archivarbeit in der *Bibliothèque Nationale* zur Kunst-, Architektur-, Wirtschafts-, Sozial- und Kulturgeschichte von Paris im 19. Jahrhundert zusammentrug. In der Forschung gilt das Projekt als Fragment, möglicherweise war es Benjamin aber gar nicht um einen Abschluß gegangen, wenn er etwa in einem Brief an Scholem vom 15. März 1929 schreibt, daß es »ebenso unaufschiebbar wie zur Zeit unabschließbar« sei. Indem das *Passagen*-Projekt unaufschiebbar und unabschließbar zugleich ist, entspricht es der Aporie von Benjamins Erinnerungskonzeption, notwendige Erinnerungen in ihrer Undarstellbarkeit

zu belassen. An die Stelle einer ausgearbeiteten Rekonstruktion tritt in Benjamins Konvoluten ein Tableau aus Daten und Wissen, das nicht auf eine narrative Ordnung hin beschränkt wird, sondern als Konstellation von Zitaten und Kommentaren die bloße Möglichkeit des Erzählens der Geschichte vorsieht. Die Reihung der Exzerpte und der auswertenden, erkenntnistheoretischen oder methodischen Kommentare Benjamins wäre so ein diskontinuierliches Archiv: »Geschichte schreiben heißt also Geschichte *zitieren*.« (V 595). Auf der Ebene des Textes entsprechen bruchstückhafte Zitate den Elementen einer Konstellation: Indem ein Zitat stets auf seinen früheren Kontext verweist, ohne diesen in toto lesbar zu machen, ist es Baustein einer Ruine der Erinnerung.

Dieser Analogisierung entspricht Benjamins Notiz, das Prinzip seiner Arbeit hänge »aufs engste mit der Montage zusammen.« (V 572) Vor diesem Hintergrund sind Benjamins Exzerpte ebensowenig als Fragment eines ausstehenden Werkes wie als Werk in Fragmentgestalt zu lesen. Vielmehr sind die montierten Zitate der Konvolute das Passagen-Projekt, ohne daß sich hinter ihnen – in einer tieferen Schicht der Strukturierung oder einer höheren Ebene der Organisation – noch ein intendiertes ›Werk‹ befände, das Benjamin hätte ›abschließen‹ können. Analog zu Prousts Schreiben ist auch bei Benjamin der Abschreibeprozess selbst die historische Gedächtnisarbeit. Der Aufschub der Abschließbarkeit ist der eigentlich destruktive Gestus der Erinnerung und er findet seinen Ausdruck in einer letzten engeren Bestimmung der »Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen.« (V 574)

VIII. Nachleben einer Theorie

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

Damit dürfte deutlich geworden sein, wie konstant das Modell einer diskontinuierlichen Konstellation Benjamins Gedächtnistheorie durchzieht. Daß sie nie *als* Theorie formuliert wurde, mag auch daran liegen, daß ihre Versatzstücke in Benjamins Werk eine eben solche Konstellation bilden, wie ihr Gegenstand. Analog zu dieser Korrespondenz zwischen Theorie und Gegenstand ist nun abschließend zu fragen, ob auch Benjamins Aufwertung des ›Nachlebens‹ für den Nachvollzug

derartiger Konstellationen aus historischem Abstand auf seine eigene Theorie zu übertragen wäre. Hat die Rezeption Benjamins in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts weitergehende Aspekte und Referenzen seiner theoretischen Skizzen zur Erinnerung sichtbar gemacht?

Die erste Welle der Benjamin-Rezeption ging nach dem Zweiten Weltkrieg von der Frankfurter Schule aus. Insbesondere Adorno bediente sich dabei, am deutlichsten in der *Ästhetischen Theorie*, aus Benjamins zum Teil noch unzugänglichen Werken. Das Aufgreifen der These, Kultur sei ein Dokument der Barbarei und habe sich daher als gültige Kultur den herrschenden Ordnungen zu verweigern, schlägt hier allerdings in eine normative Festlegung des »Rätselcharakters« des Kunstwerks um: »Beseelt klagt aus der Kulturlandschaft, die dort bereits der Ruine ähnelt, wo die Häuser noch stehen, was seitdem zur klaglosen Klage verstummte.«⁵

Eine Alternative zu einer solchen gedanklich-rhetorischen Epigonalität ergab sich erst, als im Zuge des sogenannten Poststrukturalismus neue Benjamin-Lektüren entstanden, die gerade im Vermeiden eines normativen Gestus den entscheidenden Impuls von Benjamins Denken sahen. So etwa, wenn Paul de Man Benjamins das Konzept der »Aufgabe« aus Benjamins Essay *Die Aufgabe des Übersetzers* zugleich als Auftrag *und* eingeschriebenes Scheitern liest;⁶ oder wenn Jacques Derrida die *Kritik der Gewalt* heranzieht, um sein Modell der Dekonstruktion als zwangsläufig aufgeschobene Gerechtigkeit zu entwickeln. Derridas Lektüre der *Kritik der Gewalt* stellt dabei auch denjenigen Bezug her, der für das Nachleben von Benjamins Gedächtnistheorie der entscheidende ist: In einer mehrfach kritisierten, wenn nicht gar skandalisierten, Engführung liest Derrida Benjamins Charakterisierung der göttlichen Gewalt als »unblutig« (die im Text als Abgrenzung von der manifesten mythischen Gewalt zu verstehen ist) als Vorwegnahme der Tötungsform in den Gaskammern der Konzentrationslager.⁷

An dieser Engführung ist nun weniger die Unterstellung eines unbewußten prophetischen Gehalts von Bedeutung, als ihr Bezug zu der Art und Weise, wie sich die historische Erinnerung nach 1945 neu konfigurieren mußte. Benjamins Theorie des Erinnerns wird auf diese Weise geradezu an den Holocaust als äußerstes Ereignis ihrer Anwendbarkeit gebunden. Man könnte meinen, daß das Nachleben von Benjamins Thesen angesichts der Debatte über die Erinnerung an das Dritte Reich das »Jetzt seiner Erkennbarkeit« gefunden habe, insofern Auschwitz eine Zäsur, die zugleich

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

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

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

nicht als solche monumentalisiert werden kann und folglich gerade im Zeichen der Chiffre namenlos zu bleiben hätte. An diese paradoxe Verfaßtheit schließen theoretischen Entwürfe an, die die Notwendigkeit der Erinnerung an die Konzentrationslager mit ihrer Unmöglichkeit konfrontieren⁸ – und damit im Gegensatz stehen zu Giorgio Agambens Analyse der Gestalt des »Muselmanns«, des an der Schwelle zum menschlichen Leben vegetierenden Lagerinsassen.⁹ Gerade in dieser Bezeichnung verfehlt Agambens Entwurf nämlich dasjenige, was mit Walter Benjamin das »Gedächtnis der Namenlosen« heißt: Erinnerung an all die, die untergegangen sind, zu sein, ohne daß dabei eine individuelle Erinnerung, eine archivarische Dokumentation oder eine theoretische Figur ihrer jemals noch habhaft wird. Für diese radikale Unerreichbarkeit der Erinnerung hat Benjamin mit der Figur der Entsetzung eine gültige Konzeption gefunden: Eine Erinnerung, die nicht dadurch im Gedächtnis bewahrt, daß etwas als Vergangenes erkannt wird, sondern dadurch, daß dasjenige, das in Erinnerung ist, getilgt wird, um darauf hinzuweisen, daß an seiner Stelle etwas anderem zu gedenken wäre.

Diese Formel ist offensichtlich auch kompatibel mit postkolonialen Projekten, die sich Konstruktionen von Alterität, Effekten von Hybridisierung sowie der Frage nach der Möglichkeit einer Sprache des Subalternen widmen. Insbesondere Benjamins These, daß jedes Dokument der Kultur eines der Barbarei sei, adressiert das Problem des Imperialismus und reflektiert die Tatsache, daß gerade die vermeintlich klaren Trennlinien zwischen Kultur und Barbarei auf einer Inklusion des Ausgeschlossenen beruhen: zum einen, weil Kultur als gewaltsame Unterdrückung und Vernichtung aller alternativen Codierungen von Gesellschaft und Kunst selbst barbarisch verfährt; zum anderen weil Kulturprodukte entweder den Barbaren entwendete Kriegsbeute oder aber durch die Versklavung der Besiegten produzierte Artefakte sind. Benjamins Argumentation folgt freilich methodisch noch einem dialektischen Materialismus marxistischer Prägung, der der postkolonialen Theorie zwar auch zugrundeliegt, aber nicht vollständig mit dessen postmodernen Ausformungen kompatibel ist. Auch hier ist mithin bei aller Symmetrie der Argumente auf die Historizität von Theorie hinzuweisen und das heißt im Fall Benjamins daran zu erinnern, daß seine Überlegungen vor dem Zweiten Weltkrieg entstanden sind und als Paradigma immer im Lichte des ersten »Großen Krieges« und seiner Nachwirkungen gestanden haben – und folglich auch als Theorie selbst noch an derjenigen historischen Trennlinie zwischen Moderne und Nachmoderne steht, die sie zu beschreiben versucht.

Aus dieser Perspektive kommt Benjamin auch zur Analyse der permanenten Katastrophe, als welche der Mythos vom zivilisatorischen, technologischen und ökonomischen Fortschritt der westli-

8 Vgl. im Anschluß an Lyotards These vom Widerstreit Elisabeth Weber/Georg Christoph Tholen (Hg.): *Das Vergessen(e): Anamnesen des Undarstellbaren*, Wien 1997.

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

chen Welt zu decouvrieren ist, ebenso wie zur Frage, wie historisches Erinnern sich auf die Opfer dieser Katastrophe beziehen kann, ohne selbst den kontinuierlichen Konstruktionen historischer Siegenarrative zu verfallen. Das Modell der Konstellation, innerhalb dessen das Subalterne in seiner Subalternität aufscheinen kann, ohne auf neuerlich imperiale Weise in ein Deutungsschema integriert zu werden, hätte damit auch für die Frage nach Figurationen eines postkolonialen kulturellen Gedächtnisses Gültigkeit. Ihre konkrete Ausformung bestünde in der Berücksichtigung der Sprachlosigkeit des zu Rekonstruierenden und im Aufrechterhalten der Fragmentarität und Diskontinuität derjenigen materiellen Überreste kolonialer Unterdrückung, die man als solche identifizieren kann ohne damit beanspruchen zu müssen, sie bereits verstanden zu haben. Die Herausforderung einer an Benjamin orientierten postkolonialen Gedächtnistheorie bestünde daher in letzter Konsequenz darin, noch der kulturellen Alterität des jeweiligen Verständnisses von Erinnern und Geschichte selbst Raum zu geben.