

4

Memoria und Ästhetik

Über Geschichte und Geschichtlichkeit in der Kunst

Wolfgang Bock

1 Kunst und Erinnern

Zwischen Kunst und Erinnerung besteht ein sonderbares Verhältnis. Kunst steht einerseits in einem Zusammenhang der Tradition und der Dauer, andererseits in einem eidetischen oder aktualen. Kunstproduktion ist aktuell, zugleich aber auch immer auf ein bestimmten Kontinuum bezogen, wobei dieses Kontinuum vom einzelnen Kunstwerk erst aus rückwärts konstruiert wird. Kunstgeschichte ist von einem bestimmten Kunstwerk aus rückwärts konstruierte Geschichte, die dann rhetorisch so aussieht, als liefe sie zugleich dieses zu, um es zu erklären. Kunsttheorie oder Ästhetik als philosophische Disziplinen sind dagegen zwar geschichtlich tingiert, aber nicht genealogisch ausgerichtet, sondern vielmehr um bestimmte Probleme des Stils, des Ausdrucks und der Wahrheit zentriert.

Analog dazu ist Erinnerung ein Vorgang, der ebenfalls an bestimmte Grenzen geknüpft ist. Erinnerung ist nur notwendig, solange das zu Erinnernde nicht abgeschlossen und beendet ist. Geschichte ist nur insofern zu memorieren, als aus ihr Lehren zu ziehen sind; ist das nicht der Fall, so behindert das alte Wissen das neue befreiende Handeln. Friedrich Nietzsche reflektiert das in seiner zweiten Unzeitgemäßen Betrachtung Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben und Michel Foucault leitet daraus seinen Begriff der Genealogie

a . Darin liegt eine wichtige Kritik an einer Tradition vor.

Beide aber gehen in ihrer Reflexion nicht weit genug. Walter Benjamin versucht hier eine Transgression. Im Trauerspielbuch deutet sich das an, wenn er in der Einleitung schreibt: „In jedem Ursprungsphänomen bestimmt sich die Gestalt, unter welcher immer wieder eine Idee mit der geschichtlichen Welt sich auseinandersetzt, bis sie in der Totalität ihrer Geschichte vollendet daliegt . Benjamins Überlegungen führen den Geschichtsbegriff an seine Grenze, dahin, dass die Geschichte, ist sie erst abgeschlossen und erfüllt, nicht mehr erinnert zu werden braucht: Wir können dann zu anderen Aufgaben übergehen.

Dieses projizierte glückselige Vergessen ist allerdings selbst grenzwertig und von einem verdrängenden Vergessen zu unterscheiden, das sich der Vergangenheit nicht annehmen will, weil diese Traumata, Schocks und Verwundungen wieder hervorholt und erneut aufleben lässt.

2 Kunst und Gedächtnis

Gegen das verdrängende Vergessen richtet sich das Gedächtnis. Das Gedächtnis ist aber nicht allein Erinnerung; wie der Mimesisbegriff von Aristoteles nicht Nachahmung, sondern Neugestaltung bedeutet, so konstruiert das Gedächtnis in der Erinnerung die Tradition neu. Man kann das Gedächtnis in verschiedene Formen einteilen. So lässt sich von einem persönlichen und von einem kollektiven Gedächtnis sprechen; dafür stehen beispielsweise Marcel Proust und Maurice Halbwachs. Weiterhin kann man von endogenen und exogenen Erinnerungen reden: Gegenstand des ersten Feldes wäre die Psychologie oder Psycho-Physiologie und damit die Forschungen, die von inneren Komponenten einer Formensprache im Menschen ausgehen, die eine exogene Geschichte als einem Wechselspiel mit äußeren Geschichtsdaten und Ereignissen festhalten will; Aby Warburg und Ernst Cassirer

verfolgen das Verhältnis zwischen diesen beiden Kräften in ihren Theorien der Erinnerung, die sowohl Individuen als auch Gruppen angehen.

Innerhalb dieser Formen treten nun die polaren Vorstellungen von Verlauf und Instantanität, Dauer und Plötzlichkeit besonders hervor. Der Dauer und damit der Vorstellung eines Verlaufs, Diskurses und der Narration als Lauf und Entwicklung steht damit die deskriptive Vorstellung eines Bildes und der momenthaften bildlichen Verhältnisse in der Erinnerung, die an eine kurze Zeitspanne gebunden ist, gegenüber. Diese Weise der Erinnerung erscheint in einem anderen Kontinuum, das stärker einem anwesenden Raume gleicht als der Sukzession der Momente in der Zeit. In diesem Sinne spricht man von einer eidetischen oder einer ekphrasischen Präsenz, in welcher gleichsam der Lauf der Geschichte wenngleich nicht aufgehoben, so doch enthalten sein mag.

Kunstwerke wiederum lassen sich in solche der Konzeption und der Ausführung einteilen; erstere gehorchen stärker den Denkbilder, der Skizze und der Line, der Verweisung und der Allegorie, während die zweiten dem ausgeführten Werk, der Fülle und der Farbe sowie der symbolischen, für sich stehenden und dem symbolischen autonomen Kunstwerk zugehören. Für beide Kategorien aber gilt, dass in ihnen Aktualität und Tradition zugleich erscheinen und immer wieder in Frage gestellt werden: Vom einzelnen Kunstwerk ausgehend wird dieses dann nicht mehr in seine Tradition gestellt, sondern jene wird vielmehr von ihm aus erst entworfen. Für Friedrich Schlegel und andere Theoretiker der Romantik jedenfalls kann ein Kunstwerk in der Moderne nicht abgeleitet werden und stiftet Tradition, nicht umgekehrt. Mit anderen Worten, das emphatische moderne Kunstwerk steht zwar auch hier in der Geschichte, es geht aber darin nicht auf.

3 Barbarei und Negation

Für Walter Benjamin besteht die Tradition nun gerade in diesem Verhältnis, nämlich heterogen zu sein und in seiner verrästelten Form diese bislang ungekannten Relationen zwischen Tradition und Aktualität zu enthalten und zu bestimmten Anlässen freizugeben. Benjamin reflektiert dieses Verhältnis von Verlauf und Instantanität in seinen Thesen Über den Begriff der Geschichte. Im Sinne des gerade Ausgeführten kann man nun über einen berühmten Satz Benjamins auf eine neue Weise nachdenken. In den ersten Geschichtsthesen erläutert er, dass eine Tradition keinesfalls als gesichert gelten könne, sondern vielmehr als eine fragile, leicht zu verlierende gedacht werden müsse, die auf ihre jeweilige Aktualisierung angewiesen sei – so, wie Texte, wollen sie weitergetragen werden, nicht allein auf ein Archiv, sondern auf lebendige Leser. In der VII. These erläutert er, dass sich der herkömmliche Geschichtsschreiber, wenn er der Geschichte nachspüre, gewöhnlich in die Position der Sieger einfühle:

Wer immer bis zu diesem Tage den Sieg davontrug, der marschiert mit in dem Triumphzug, der die heute Herrschenden über die dahin führt, die heute am Boden liegen. Die Beute wird, wie das immer so üblich war, im Triumphzug mitgeführt. Man bezeichnet sie als die Kulturgüter. Sie werden im historischen Materialisten mit einem distanzierten Betrachter zu rechnen haben. Denn was er an Kulturgütern überblickt, das ist ihm samt und sonders von einer Abkunft, die er nicht ohne Grauen bedenken kann. Es dankt sein Dasein nicht nur der Mühe der großen Genien, die es geschaffen haben, sondern auch der namenlosen Fron ihrer Zeitgenossen. Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein. Und wie es selbst nicht frei ist von Barbarei, so ist es auch der Prozeß der Überlieferung nicht, in der es von dem einen an den andern gefallen ist .

Der Satz Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zu-

gleich ein solches der Barbarei zu sein mag in diesem Kontext eines marxistischen und freudianischen Unbehagens an der Kultur dreierlei bedeuten:

1. Zunächst heißt es, dass die großen Monumente der Kultur wie Gebäude und Kunstwerke solche sind, die von den namenlosen Arbeitern und Heerschaaren von Gehilfen errichtet wurden, die in einem politischen Verhältnis von Befehl und Ausführung ihre Kraft und ihr Leben für diese Aufgabe gaben.
2. Zum Zweiten heißt das aber nicht, dass man auf die Baumeister etc. einfach verzichten kann; es bedeutet nur, dass diejenigen, die in der Geschichte als die Konstrukteure und Baumeister oder Befehlshaber der Kulturgüter eingehen, in eine bestimmtes Verhältnis zu denen stehen, die diese Konzepte umsetzen. Diese Relation zwischen Konzeption und Ausführung denkt sich Nietzsche beispielsweise in einem Verhältnis von Genie und Masse; Benjamin findet in der Einbahnstraße dafür den Satz: „Das Kunstwerk ist die Totenmaske der Konzeption .
3. Es bedeutet schließlich in dieser Lesart auch, dass die Tradition der Überlieferung dieser Auseinandersetzungen verloren gegangen ist, wenn diese Kulturgüter allein denjenigen zugeordnet werden, die sie entworfen haben oder für die sie errichtet wurden. Mit anderen Worten, es mangelt am richtigen Begriff der Geschichte, der so immer wieder neu gedacht werden muß, um die aktuelle Konstellation zu verstehen.

Diese Auslegungen sind nun bereits schwierig genug nachzuvollziehen. Bedeuten sie doch, dass nicht nur das Verhältnis von Theorie und Praxis, von Entwurf und Ausführung, von Genie und Menge, sondern auch dasjenige von Kulturgütern, positiver Geschichtstradition und Gedächtnis in der Kulturgeschichte selbst bis heute in einem sich perpetuierenden, aporetischen, theologisch gesprochen: in einem unerlösten Zusammenhang vorliegt.

4 Kunst und Raub

Die Unerlöstheit dieses Zusammenhangs rechtfertigt die Erinnerung. Man kann von hier aus nun weiter darlegen, wie die Kategorien der Kunstgeschichte und auch der Kunsttheorie erst mit der Beutekunst, also mit der Kunst als Raubgegenstand beginnen. Platon möchte noch die darstellenden Künstler aus seinem idealen Staat ausgeschlossen wissen, da sie in ihren Bildern und Plastiken nur die Abbilder der Dinge darstellten; der Dinge also, die selbst nur die Erscheinungen der Ideen seien, womit die bildenden Künstler noch weiter als die Sprecher von den Ideen entfernt agierten. Erst Aristoteles entwickelt eine eigene Kunsttheorie, die diesen Prozess der Abbildung als eine neue Art des Schaffens der Dinge versteht, das dann in der Renaissance als Idee der autonomen Kunst wieder aufgenommen wird, so dass wir heute zuweilen sogar davon ausgehen, dass die Bilder vor den Dingen da sind.

Aristoteles (384-322 v.Chr.) aber gelangt zu dieser Ansicht, weil er in derselben Epoche wie sein Schüler Alexander der Große (356-323) lebt, der das größte Reich der Antike erobert. Um anschaulich zu zeigen, dass er in Indien, Persien, Arabien und Afrika gewesen ist, bringt der Mazedonier „Beutekunst“ aus diesen Ländern mit. Zwar hat es zuvor bereits Würdigungen der Kunst gegeben, aber erst dieser Zusammenhang bedeutet den Aufschwung und die Würdigung der Kunst in großem Stil – nämlich als Zeugnis für einen Sieg und den Abtransport von Schätzen von den Besiegten. Bis heute umfassen solche Schätze, die den Besiegten genommen werden, aber nicht allein Bodenschätze wie Gold und Öl, Sklaven und Kunstgegenstände, sondern betreffen auch den Akt der Tradition als Erinnerung an begangene wie erlittene Taten. Triumph und Trauer – das ist der Kontext, den Benjamin hier im Zusammenhang von Kultur und Barbarei Zusammenhang anspricht. Und dieser Zusammenhang

ist schwierig genug nachzuvollziehen, weil man Abschied nehmen muss von der ontologischen Vorstellung einer positiven Geschichte. Man gelangt auf diese Weise zur Vorstellung einer negativen, dunklen und unterirdischen Geschichte, deren Traditionsbestand permanent gefährdet erscheint.

5 Kritik und Interpretation

Nun lässt sich im Zusammenhang unserer Ausführungen über das Verhältnis von Geschichte, Instantantät und seligem Vergessen eine weitere Lesart dieser Passage zeigen. Sie steht im Zusammenhang einer anderen Auslegung der Barbarei. Barbarei bezeichnet – und Benjamin tut in der These VII alles dafür, um diese Auslegung zu forcieren – eben jenen Gewaltzusammenhang von Kultur als positiver Tradition der Sieger und negativen der Besiegten.

Die Kunstwerke enthalten in sich aber möglicherweise auch einen anderen Zusammenhang, der gegenläufig dazu gelagert sein mag. In einem Brief an seinen Freund Florens Christian Rang vom 8. Dezember 1923 erläutert Benjamin bereits ein anderes Verhältnis der Kunstwerke zur Geschichte, dem allein durch eine Kunstkritik auf die Spur zu kommen wäre. Es gibt für Benjamin nach seinem eigenen Bekunden auch keine Kunstgeschichte, denn das Kunstwerk sei seinem Wesen nach geschichtslos: Es liege keine generative Verknüpfung wie beim Menschen und den Kreaturen mit Lebensaltern usw. vor. Die ästhetische Wirkung der Kunstwerke untereinander bliebe aber auch aus dem Grunde intensiv und stumm, da der soziale Kontext der historischen Entstehung verloren sei. Die Kunstwerke, soweit es sich um Plastiken und Bilder handele, wirkten daher rätselhaft und stünden von sich aus außerhalb einer Zeit als Geschichte und Sukzession. Entwickelt würde der Bezug zur Zeit und zur Geschichte erst durch die jeweils lebenden Menschen, welche

die Kunstwerke und ihren ästhetischen Schein auf sich bezögen und in ihrer Interpretation gleichsam von außen diese latenten Motive der Kunstwerke erst zum Klingen brächten . Damit spricht Benjamin den Gedanken eines in der ästhetischen Form des Kunstwerks (und auch der Natur) eingeschlossenen und verborgenen historischen Gehalts der Kunstwerke an .

Dieser Vorgang der Kritik bildet die Voraussetzung dafür, dass die Geschichte vom einzelnen Kunstwerk aus neu konstruiert werden kann. Benjamin bringt diesen Sachverhalt in den programmatischen Satz: „Kritik ist Mortifikation der Werke“. Eine Mortifikation ist dabei die Wiederauferstehung des historischen Zusammenhangs in einem ästhetischen Kontext, der allerdings noch verrätselt ist. Der Kritik fällt in diesem Modell als Interpretation die Aufgabe zu, die Idee der Kunstwerke, auf die sich das Werk bezieht, in diesem Rahmen erst darzustellen. Das heißt, die Kunstwerke werden zum Ausgangspunkt der Geschichte ihrer Tradition; sie geben erst rückwärts die Tradition als ihre Interpretation. Damit nähern wir uns wiederum dem Schlegelschen Gedanken an, wonach das Kunstwerk zuallererst die Tradition bricht und nicht ableitbar ist. Das dies so ist, ist leicht zu erkennen beispielsweise an der Ignoranz der Impressionisten durch die zeitgenössischen Kritiker oder in Benjamins Hörstück: Was die Deutschen lasen, während ihre Klassiker schrieben .

6 Barbarei und Affirmation

Der Gedanke bildet die Voraussetzung für eine andere Interpretation der Barbarei. Bereits in seinem Text Erfahrung und Armut von 1933 fasst Benjamin sechs Jahre zuvor den Begriff der Barbarei auch positiv. Er nimmt hier die Bestimmungen der Möglichkeiten des Auraverlusts vor und nennt in der Folge eine Reihe von Neuerer in der Geschichte: Descartes und Einstein, die kubistischen Maler, die wiederum den Mathematikern fol-

gen, Klee und die Ingenieure des Bauhauses. Er lobt Paul Klees Figuren besonders als Ausdruck eines vorbildlichen Bauhaus-Funktionalismus, der den Menschen wie ein Auto darstelle: Mehr Innen als Innerlichkeit, das mache sie im positiven Sinne barbarisch. Es wird deutlich, dass Benjamin sich hier einen biedermeierlichen Begriff von Innerlichkeit wendet; dagegen setzt er die frische Luft und den reinen Tisch des Modernismus. Die besten Köpfe ihrer Epoche hätten das begriffen .

Nimmt man nun diese beiden Momente der Kritik als Mortifikation und der Neuerung zusammen, dann lässt sich der Satz wonach es kein Dokument der Kultur gäbe, ohne ein solches der Barbarei zu sein, nicht allein als die Verbindung von zwei gegenläufigen Motiven verstehen, sondern ebenso als eine affirmative Verstärkung: Im Sinne einer positiven Barbarei wird ein Dokument der Kultur, das diesen Namen wirklich verdiente, nur ein solches sein, dass eine Kultur von sich aus erst stiftete. Es lässt damit im Sinne einer tabula rasa die Hemmnisse der alten Tradition hinter sich und bildet, indem es sich um Tradition nicht bekümmert, eine neue.

Dieser Gedanke ist allerdings irritierend, weil Benjamin mit der positiven Barbarei ein völkisches und der politischen Rechten zugeordnetes Motiv aufgreift, dass sich in der Nähe zur faschistischen Auslegung der Nietzscheschen Blonden Bestie bewegt, einer Einstellung, die sich pathologische weigern will, sich ihrer Vergangenheit zu stellen. Es ist gegen die Last der Erinnerung gerichtet, die auch heute noch in jeder Debatte über Erinnerung und begangene Untaten eine Rolle spielt. Benjamin nimmt nun dieses Motiv auf und versucht sich seiner zu bemächtigen, um nicht in falscher Erstarrung vor einem übermächtigen Begriff der Geschichte und der Tradition zu verharren, das verhindert zu einer produktiven Handlung zu kommen. Darin nimmt er ähnliche Intentionen auf wie vor ihm Nietzsche und nach ihm Foucault äußern.

Nun kann es aber nicht darum gehen Tradition und Handlung gegeneinander auszuspielen, sondern das Verhältnis

zwischen beiden zu verstehen. Das nämlich erlaubte es einen heterogenen Begriff der Tradition zu entwickeln, der, ausgehend von einer avancierten Produktions- und Rezeptionslogik, dort bereits jetzt Verbindungen sieht, wo sie in anderen Zusammenhängen noch nicht wahrgenommen werden, mit anderen Worten in heterogenen Motiven. Solche Art von Tradition und moderner Kunst laufen dann darin zusammen, dass der moderne Künstler, gerade indem er die Tradition bricht, eine heterogene Tradition neu schafft. Tradition und Moderne Kunst hängen dann nicht gegenläufig, sondern auch verrätselt zusammen.

Zu einer solchen Reflexion gelangt man mit einem Diskurs über die Grenze der zeit- und der Erinnerungsbegriffe. In diesem Sinne wäre von einer verrätselten und aporetischen Tradition auszugehen, die eben so verloren wäre, wie Benjamin es in der VII. These beschreibt, würde sie nicht in ihrem fragilen Moment der Intuition gerade von jenen Menschen ergriffen, die sich etwas Neues auszudenken versuchen. Damit wird ein Horizont der Ideen angesprochen, aus dem eine Imagination, Ratio oder Mens als verschiedene höhere Seelenvermögen der jeweiligen Zeit schöpft. Phantasie, mit anderen Worten, ist auch dann nicht geschichtslos, wenn sie instantan wirkt; nur ist die Geschichte in ihrem Innern eingeschlossen.

7 Gegenstrebiges Fügen

Der Rätselhaftigkeit ihres Verborgenen wäre dann nachzuspüren. In der zweiten Geschichtstheorie heißt es in diesem Sinne:

Es schwingt [...] in der Vorstellung des Glücks unveräußerlich die der Erlösung mit. Mit der Vorstellung von Vergangenheit, welche die Geschichte zu ihrer Sache macht, verhält es sich ebenso. Die Vergangenheit führt einen heimlichen Index mit, durch den sie auf die Erlösung verwiesen wird. Streift denn nicht uns selber ein Hauch der Luft, die um die Früheren gewesen ist? ist nicht in Stimmen, denen wir unser Ohr schenken, ein Echo von nun verstummten? haben

die Frauen, die wir umwerben, nicht Schwestern, die sie nicht mehr gekannt haben? Ist dem so, dann besteht eine geheime Verabredung zwischen den gewesenen Geschlechtern und unserem. Dann sind wir auf der Erde erwartet worden. Dann ist uns wie jedem Geschlecht, das vor uns war, eine schwache messianische Kraft mitgegeben, an welche die Vergangenheit Anspruch hat .

Dieses Geheimnis aber ist seltsam zu ergründen: Es führt in einer besonderen Weise nach innen und nach außen zugleich. Aby Warburg hat in seiner Theorie der Wanderung des Wissens und der Ästhetik gezeigt, wie die klassischen Motive der Renaissance aus Griechenland über verschiedenen Stationen der Umwidmung durch Indien, Persien und Arabien Süd und Zentraleuropa erreichen, um dennoch die Aufklärung und die Moderne zu beflügeln. Erwin Panofsky folgt ihm in wissenschaftstheoretischer Hinsicht nach, wenn er den Neukantianismus mit der Kunsttheorie verbindet. Beide besitzen nur ein schwaches Verständnis nicht nur für den heterogenen Traditionsbegriff des Judentums, sondern auch für die eigenen subjektiven Motive aufgebracht haben, die sie selbst antreiben.

Insofern lässt sich mit Hilfe von Heinrich Heine, Friedrich Nietzsche und Walter Benjamin im Hinblick auf eine avancierte Produktions- und Rezeptionslogik zeigen: Nur wenn wir uns darauf besinnen, was unsere Vorstellungen und Zusammenhänge sind, öffnet sich dieser Zugang und setzt die Motive der Geschichte in einen neuen Zusammenhang ein. Denn wenn die Wendepunkte der Geschichte von heute aus neu gesetzt werden, ist es an den aktuellen Menschen durch die Arbeit an der Erfüllung ihrer Vorstellungen diejenigen der Vergangenheit mit aufzunehmen. Tradition und Aktualisierung, Gedächtnis und Ästhetik müssen in jenem Bemühen zusammen kommen, eine Arbeit gut zu machen. In diesem Sinne heißt es bei Novalis doppelsinnig: „Die Selbsttätigkeit eine Empfänglichkeit – die Wahrnehmbarkeit eine Aufmerksamkeit .

Notas

- ¹ Vgl. Nietzsche Kritische Studienausgabe, ed. Colli und Montinari, München 1988, Bd. I, S. 243-334 und M. Foucault, Nietzsche, Die Genealogie, Die Moral In: ders., Von der Subversion des Wissens, Frankfurt am Main 1974, S. 83-109.
- ² GS I, 1, S. 226. Max Horkheimer schreibt an Benjamin zu dessen Fuchsaufsatz aus New York, 16. 3. 1937: „Über die Frage, inwiefern das Werk der Vergangenheit abgeschlossen ist, habe ich seit langem nachgedacht. [...] Vielleicht besteht in Beziehung auf die Unabgeschlossenheit ein Unterschied zwischen dem Positiven und Negativen, so daß das Unrecht, der Schrecken, die Schmerzen der Vergangenheit irreparabel sind. Die geübte Gerechtigkeit, die Freuden, die Werke verhalten sich anders zur Zeit, denn ihr positiver Charakter wird durch die Vergänglichkeit weitgehend negiert. Dies gilt zunächst im individuellen Dasein, in welchem nicht das Glück, sondern das Unglück durch den Tod besiegelt wird. Das Gute und das Schlechte verhalten sich nicht in gleicher Weise zur Zeit. Auch für diese Kategorien ist die diskursive, dem Inhalt der Begriffe gegenüber gleichgültige Logik daher unzulänglich.“ (GS II, 3, S. 1332-1333) Benjamin antwortet ihm Folgendes: „Für Ihre ausführlichen Bemerkungen zum Text danke ich Ihnen besonders. Sehr bedeutsam ist für mich Ihr Exkurs über das abgeschlossene oder aber offene Werk der Vergangenheit. Ich glaube ihn durchaus zu verstehen, und irre ich mich nicht, so kommuniziert Ihr Gedanke mit einer Überlegung, die mich öfter beschäftigt hat. Mir ist immer die Frage wichtig gewesen, wie die merkwürdige Sprachfigur zu verstehen sei: einen Krieg, einen Prozeß verlieren. Der Krieg, der Prozeß sind ja doch nicht der Einsatz sondern der Akt der Entscheidung über denselben. Ich habe mir das zuletzt so zurecht gelegt: wer den Krieg, den Prozeß verliert, für den ist das in dieser Auseinandersetzung umfaßte Geschehen wirklich abgeschlossen und somit seiner Praxis verloren; für den Partner, der gewonnen hat, ist das nicht der Fall. Der Sieg trägt seine Früchte ganz anders als die Niederlage die Folgen einheimst. Das führt auf das genaue Gegenteil des Ibsenschen Wortes: 'Glück wird aus Verlust geboren,/ Ewig ist nur, was verloren.'" (Brief an Horkheimer, Paris, 28. 3. 1937; GS II, 3, S. 1338). Vgl. dazu vom Verfasser ausführlich Walter Benjamin – Die Rettung der Nacht. Sterne, Melancholie und Messianismus, Bielefeld 2000, S. 381-409 (Kapitel 12: Messianischer Nihilismus oder das Ende der Geschichte).
- ³ GS I, 2, S. 696.
- ⁴ Vgl. Nietzsche, Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten, Vortrag V, KSA I, S. 733-752 und Benjamin, GS IV, 1, S. 109.
- ⁵ Vgl. dazu ausführlicher vom Verfasser: Bild, Schrift, Cyberspace, Bielefeld 2002, S. 87-188.
- ⁶ Benjamin entnimmt die entsprechenden Formulierungen des Triumphzugs etc. seiner These VII möglicherweise den Texten Paul Scheerbarts zum Alten Orient; in den Denkbildern der Bizenzischen Folge und im Baudelairebuch, die zur gleichen Zeit wie die Thesen entstehen, variiert er dessen Themen ebenfalls.
- ⁷ Die einigermaßen rätselhaften Formulierungen im Brief lauten: „Es treten nämlich in der Interpretation Zusammenhänge von Kunstwerken untereinander auf, welche zeitlos und dennoch nicht ohne historischen Belang sind. Dieselben Gewalten nämlich, welche in der Welt der Offenbarung (und das ist die Geschichte) explosiv und extensiv zeitlich werden, treten in der Welt der Verslossenheit (und das ist die der Natur und der Kunstwerke) intensiv hervor. [...] Bitte verzeihe diese dürftigen und vorläufigen Gedanken. Sie sollten mich nur hierher leiten, wo ich Dir zu

begegnen hoffe: die Ideen sind die Sterne im Gegensatz zur 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 der Menschen ist. Die gerettete Nacht. Kritik ist nun im Zusammenhange dieser Überlegung (wo sie identisch ist mit Interpretation und Gegensatz gegen alle kurrenten Methoden der Kunstbetrachtung) Darstellung einer Idee. Ihre intensive Unendlichkeit kennzeichnet die Ideen als Monaden. Ich definiere: Kritik ist Mortifikation der Werke. Nicht Steigerung des Bewußtseins in ihnen (Romantisch!) sondern Ansiedlung des Wissens in ihnen. Die Philosophie hat die Idee zu benennen wie Adam die Natur um sie, welche die wiedergekehrte Natur sind, zu überwinden.“ (Brief an Rang vom 9. 12. 1923, GS I, 3, S. 889) Vgl. dazu ausführlicher vom Verfasser: Walter Benjamin - Die Rettung der Nacht, a.a.O.

⁸ Er hat in seiner ersten Spracharbeit auch unmissverständlich klar gemacht, dass es keinen eigentlichen Inhalt und eine uneigentliche Hülle gebe, sondern dass die Inhalte in die Hülle übergehen; das heißt für die Kunstwerke, daß ihre wesentlichen Gehalte ihnen im Schein beigestellt sind.

⁹ GS IV, 2, S. 641-670.

¹⁰ Vgl. GS II, 1, S. 213-219.

¹¹ GS I, 2, S. 693-694.

¹² Novalis, Fragmente vermischten Inhalts (aus den Schlegel-Tieckschen Ausgaben), Nr. 643, in: Werke in zwei Bänden herausgegeben von Rolf Toman, Stuttgart 1999, Band II, S. 510.

Recebido em: 14 de outubro de 2007.

Aprovado em: 30 de outubro de 2007.