

Exilforschung · Ein internationales Jahrbuch · Band 16

EXILFORSCHUNG

EIN
INTERNATIONALES
JAHRBUCH

Band 16

1998

EXIL UND AVANTGARDEN

Herausgegeben im Auftrag der
Gesellschaft für Exilforschung / Society for Exile Studies
von Claus-Dieter Krohn, Erwin Rotermond,
Lutz Winckler und Wulf Koepke

edition text + kritik

Anschriften der Redaktion:

Erwin Rotermund
Grenzweg 7
55130 Mainz

Lutz Winckler
Vogelsangstraße 26
72131 Ofterdingen

Die deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Exil und Avantgarden / hrsg. im Auftr. der Gesellschaft
für Exilforschung von Claus-Dieter Krohn ... – München:
edition text + kritik, 1998
(Exilforschung ; Bd. 16)
ISBN 3-88377-591-6
NE: Krohn, Claus-Dieter [Hrsg.]

Satz: Fotosatz Schwarzenböck, Hohenlinden
Druck und Buchbinder: Bosch-Druck, Landshut
Umschlag-Entwurf: Thomas Scheer / Konzeption: Dieter Vollendorf
© edition text + kritik, München 1998
ISBN 3-88377-591-6

Inhalt

Vorwort		7
---------	--	---

*

Peter Rautmann	Gedächtnis – Erinnern – Eingedenken. Walter Benjamins <i>Passagenarbeit</i> und Dani Karavans <i>Passagen</i> in Portbou	12
----------------	--	----

Rosamunde Neugebauer	Avantgarde im Exil? Anmerkungen zum Schicksal der bild- künstlerischen Avantgarde Deutschlands nach 1933 und zum Exilwerk Richard Lindners	32
-------------------------	---	----

*

Stephan Braese	Auf der Spitze des Mastbaums. Walter Benjamin als Kritiker im Exil	56
----------------	---	----

Dieter Schiller	Etwas Anständiges, das auch etwas Wind macht. Zu Anna Seghers' Briefwechsel mit der Redaktion der Zeitschrift <i>Das Wort</i>	87
-----------------	---	----

Doerte Bischoff	Avantgarde und Exil. Else Lasker-Schülers <i>Hebräerland</i>	105
-----------------	---	-----

Thomas Hilsheimer	Das Scheitern der Wirtschaftsmacht an den politischen Umständen. Robert Neumanns Exilerzählung <i>Sephardi</i>	127
-------------------	--	-----

Marion Marquardt	Zu einigen Aspekten der <i>Hofmeister-</i> Bearbeitung Bertolt Brechts	142
------------------	---	-----

Jost Hermand	Das Eigene im Fremden. Die Wirkung der Exilanten und Exilantinnen auf die amerikanische Germanistik	157
--------------	---	-----

*

Helmut G. Asper	Filmavantgardisten im Exil	174
Jörg Jewanski	»Ich brauche mich mit ›Geschäften‹ nicht mehr zu befassen, nur mit Kunst«. Alexander László und die Weiterentwicklung seiner Farblichtmusik im amerikanischen Exil	194
	*	
Joachim Schlör	»Wenn ich eines richtig gemacht habe...«. Berliner Sexualwissenschaftler in Palästina/ Israel	229
	*	
Rezensionen		253
Kurzbiographien der Autorinnen und Autoren		273

Vorwort

Fragen nach dem Zusammenhang von Exil und Avantgarde können von unterschiedlichen Standpunkten aus angegangen werden. Der früher erhobene Vorwurf des Traditionalismus der 1933 exilierten Künste tritt zunehmend zurück hinter grundsätzlichen Fragestellungen über die modernen Avantgardebewegungen – Überlegungen etwa, wie sie Peter Bürger in seiner 1974 erschienenen *Theorie der Avantgarde* zur historischen Institutionalisierung der Avantgardebewegungen angestellt hat oder wie sie die Autoren des 1979 in der DDR erschienenen Sammelbands *Künstlerische Avantgarde* zum Verhältnis von Avantgarde und Politik erörtert haben. Die Veröffentlichungen der siebziger Jahre gingen noch von der historischen Berechtigung der Avantgarden, von ihrer Fähigkeit zur Selbstkorrektur und Selbsterneuerung im Rahmen eines säkularen Fortschrittsprozesses aus. Der Historismus der Postmoderne scheint zusammen mit dem Konzept des Fortschritts auch jenes der Avantgarden abgelegt zu haben. Die Skepsis gegenüber dem einlinigen Fortschrittsbegriff der Aufklärung und der in ihm begründeten technischen und politischen Modernisierungskonzeption hat auch die ›Teleologie der modernen Kunst‹, von der die Avantgarden leben, erreicht (Andreas Huyssen). Ein Paradigmenwechsel scheint sich vollzogen zu haben, der von der Philosophie auf die Kunst und deren wissenschaftliche Reflexion zurückschlägt: an die Stelle der Utopie tritt die Erinnerung, oder, wie Walter Benjamin in den 1940 niedergeschriebenen *Thesen zur Geschichte* notiert hat, das Eingedenken an die Opfer und ihre vom Fortschritt zunichtegemachten Hoffnungen. Der rückwärts auf die geschichtlichen Katastrophen, den Fortschrittsschutt, blickende ›Engel der Geschichte‹ ersetzt den vorwärtsstrebenden Fortschrittsengel, der die Schalmeien der Arbeiterbewegung, die Trompete des Klassenkampfes blies und als ›*fée électricité*‹ auf dem Wandgemälde Raoul Dufys zum Emblem der letzten Pariser Weltausstellung vor dem Zweiten Weltkrieg avanciert war.

Die Beiträge dieses Bandes folgen den unterschiedlichen Linien dieser Debatte. Sie verfolgen Aspekte exil- und akkulturationsbedingter Institutionalisierung, der Migration und Transformation der in den zwanziger Jahren entstandenen, nach 1933 aus Deutschland vertriebenen Avantgardebewegungen an Beispielen aus Malerei, Film, Musik, aber auch der Sexualwissenschaft und Sexualpädagogik. Einen Schwerpunkt bilden Untersuchungen, die sich mit Rekonstruktionsprozessen der ins Exil getriebenen literarischen Moderne beschäftigen: der Literaturkritik Walter Benjamins, dem epischen Werk Else Lasker-Schülers, den ästhetischen Positionen Anna

Seghers', den Klassikerbearbeitungen Bertolt Brechts, dem Beitrag der amerikanischen Nachkriegsgermanistik zur wissenschaftlichen Rezeption der historischen Avantgarden der deutschen Literatur.

Peter Rautmann interpretiert in seinem Beitrag über Dani Karavans Benjamin-Denkmal die Topographie des in Portbou errichteten Bauwerks im ›Kontext der Geschichtstheorie‹ Walter Benjamins. Im Mittelpunkt der Denkmalsarchitektur steht die ›Passage‹: Aus der Passage als ›dialektischem Bild‹, das bei Benjamin in Kunst und Sprache, in Technik und Politik den Übergang vom Traum zum Erwachen, vom Unbewußten zur erlösenden Tat bezeichnet, wird bei Karavan eine räumlich-visuelle Schwellenerfahrung, die zwischen Leben und Tod, zwischen politisch-ästhetischer Utopie und ihrem Scheitern oszilliert. Der Besucher der Gedenkstätte vermag, so Rautmann, im Abschreiten des künstlichen Raums die ›Erfahrung geschichtlichen Unglücks‹, die Benjamins spätes Denken bestimmte, chokartig an sich selbst nachzuvollziehen. Rautmanns abschließender Hinweis auf die Dialektik von säkularisiertem Fortschrittsbegriff und theologisch fundiertem Erlösungsbegriff wird von Stefan Braese in seinem Beitrag zum Literaturkritiker Walter Benjamin aufgenommen und im Anschluß an Leo Löwenthals Wort vom ›messianisch-marxistischen Widerspruch‹ bei Benjamin in dessen ästhetischer Gesamtkonzeption verortet. Benjamins Konflikte mit Klaus Manns *Sammlung*, der Moskauer Zeitschrift *Das Wort*, die Fälle von Selbstzensur bei den in der *Zeitschrift für Sozialforschung* und in *Maß und Wert* veröffentlichten Beiträgen, belegen nach Braese nicht nur die ›Ortlosigkeit‹ des Literaturkritikers auf dem Literaturmarkt, sondern verweisen auf grundlegende Aspekte des ästhetischen und philosophischen Denkens Walter Benjamins. In der Isolierung des Literaturkritikers auf dem Markt spiegelt sich der Verfall seines geschichtsphilosophischen Vertrauens in die ästhetische und politische Praxis einer Volksfront-Ästhetik, die zunehmend unter den Einfluß Stalinscher Dogmatik und Repression gerät. Diese Erfahrung begründet die geschichtstheologische Wendung Benjamins zum Messianismus einer revolutionären Jetzt-Zeit, die mit den Überlebenden der sich abzeichnenden Katastrophe zugleich die Opfer aller geschichtlichen Katastrophen erlösen werde. Die von Benjamin intendierte Neubestimmung der Avantgarde durch den Rückgriff auf den in jüdischer Theologie und jüdischer Exilerfahrung begründeten Messianismus, der mit der säkularisierten Geschichtsteologie und ihren auf Totalität zielenden Versöhnungsangeboten bricht, rückt ihn in die Nähe zu Else Lasker-Schüler, deren in den dreißiger Jahren entstandenen Roman *Das Hebräerland* Doerte Bischoff untersucht. Ihre um Differenzierung und Abgrenzung von der bisherigen Forschung bemühte Analyse des Romans, seiner Raum- und Zeitstruktur, beruft sich auf eine Erzählstrategie, die alle Sinn- und Identitätsangebote zurückweist und statt dessen die Brüche und Hohlräume des ästhetischen

Diskurses markiert. Wo die bisherige Forschung dem Roman und seiner Autorin einen Heimkehrwunsch, Ankunft in der ›Heimat‹ Palästina unterstellt, sieht Doerte Bischoff das fortgesetzte Exil des Schreibens, das sich in der unabschließbaren Suche nach dem Anderen, Fremden – nach Differenz, manifestiere. Bischoff begreift Avantgardetexte als ›Figurationen des Übergangs‹, den Roman Lasker-Schülers als spielerische Versuchsordnung, in der sich die Kunst politischen Totalitäts- und ästhetischen Selbstverwirklichungsangeboten entzieht. Der Frage der Kontinuität der Literatur der Weimarer Republik im Exil geht Thomas Hilsheimer am Beispiel zweier Romane von Robert Neumann nach. Während der 1932 entstandene Roman *Die Macht* unterm Einfluß der Neuen Sachlichkeit vom Primat der Wirtschaft vor der Politik handelt, bezieht Neumann 1940 in *An den Wassern Babylons* einen entgegengesetzten Standpunkt. Hilsheimer erklärt den konzeptionellen thematischen Wandel mit einem Paradigmenwechsel in der öffentlichen Meinung, die auf die Bedrohung durch den europäischen Faschismus mit der Aufwertung des Politischen reagiert.

Daß politisches und künstlerisches Engagement im Künstler sich widersprüchlich verbinden können, macht die Produktivität und die Problematik der sozialistischen Avantgarde der dreißiger Jahre aus. Dieter Schiller zeigt am Beispiel von Anna Seghers, Marion Marquardt am Fall Bertolt Brechts, wie solche Konflikte verlaufen. Wer den von Dieter Schiller wiederentdeckten und von ihm vorgestellten Briefwechsel zwischen Anna Seghers und den Redakteuren der Zeitschrift *Das Wort* verfolgt, kann hinter den alltäglichen Mißverständnissen, dem Schweigen, den erneuten Anläufen der Briefpartner die Genese eines grundlegenden Konflikts entdecken – den Realismusstreit, der Anna Seghers und Georg Lukács als Protagonisten der Auseinandersetzung zwischen den Verteidigern einer sozialistischen Avantgardekunst und den Vertretern des von der Stalinschen Kulturpolitik propagierten sozialistischen Realismus zeigt. Auch Brechts an der Bühne und am Zuschauer orientierter kritischer Realismus stand im Konflikt mit der offiziellen, von Georg Lukács entwickelten Ästhetik, wie Marion Marquardt im Vergleich der unterschiedlichen Konzeptionen des Komischen bei Brecht und Lukács zeigt. Brecht gelingt es, wie die Interpretation seiner *Hofmeister*-Bearbeitung deutlich macht, das Komische als Mittel der Kritik idealistischer Ästhetik und Philosophie, deren Tradition Georg Lukács verteidigt, intakt zu halten. Problematisch erscheint aus heutiger Sicht allerdings ein Avantgardismus, der in der Nachfolge Brechts das Theater und seine Ästhetik an den ›kritisch-dialektischen‹ Vollzug der Vernunft als alleinigem Medium und Ziel des Geschichtsprozesses band und auf diese Weise auch ästhetisch blind wurde für das Abweichende, die sich der Vernunft entziehenden Gefühle, für eine Moral, die sich der Ethik des Klassenkampfes nicht einfach unterordnet.

Ein historisches Gegenszenarium zur unmittelbaren Nachkriegszeit in der DDR und der in ihr verorteten Theater-Avantgarde entwirft Jost Hermand in seinem Überblick über die amerikanische Nachkriegsgermanistik und ihre Einstellung zur Exilliteratur. Der historische Durchbruch zur wissenschaftlichen Beschäftigung mit den historischen Avantgarden, angefangen von den deutschen Jakobinern über Heinrich Heine bis hin zur Exilliteratur nach 1933, hat sich nach Hermand erst spät, gegen Ende der sechziger Jahre vollzogen. Er verbindet sich mit den Arbeiten einer jüngeren Forschergeneration, die, wie Jost Hermand selbst, seit den späten fünfziger Jahren in die USA gegangen ist. Ihr Versuch, der amerikanischen Germanistik und Öffentlichkeit die linksliberalen, radikaldemokratischen und sozialistischen Traditionen der deutschen Literatur und Kultur zugänglich zu machen, sei auf den Widerstand gerade der exilierten Germanisten und Germanistinnen, ihres an der Höhenkammliteratur orientierten traditionellen Literaturverständnisses gestoßen. Die Dominanz dieser kulturkonservativen Position sei erst gewichen, als die mit ihr verbündeten formal-ästhetischen Methoden des amerikanischen New Criticism durch ein sozialgeschichtliches Interpretations-Paradigma, das seine Quellen in den theoretischen und literarischen Texten des deutschen Exils gefunden habe, ersetzt worden sei.

Der Filmavantgarde und ihrem Schicksal nach 1933 wenden sich Helmut G. Asper und Jörg Jewanski zu. Helmut G. Asper legt dar, wie die bereits vor 1933 relativ eingeschränkten Arbeitsmöglichkeiten der europäischen Filmavantgardisten sich im Exil weiter verschlechterten. Unter diesen Bedingungen war eine kontinuierliche Produktion nicht möglich. Der dennoch erhebliche Einfluß, den Hans Richter, László Moholy-Nagy und andere auf die jüngere Generation von Filmkünstlern ausübten, beruhte auf der Nach- und Fernwirkung ihrer früheren filmischen Experimente. In Ausnahmefällen, wie bei Oskar Fischinger, hat die Exilproduktion unmittelbar auf die neue Generation von Avantgardefilmern eingewirkt. Von einem ungewöhnlichen Avantgardeprojekt und den Gründen seines Scheiterns berichtet Jörg Jewanski in einer materialreichen, eine terra incognita betretenden Studie über den Komponisten, Pianisten, Dirigenten und Erfinder Alexander László (1875–1970). Der 1938 nach New York emigrierte ehemalige Professor an der Staatlichen Deutschen Filmschule machte 1939/40 den vergeblichen Versuch, seine in den zwanziger Jahren entwickelte (durch ein Farblichtklavier zu realisierende) Farblichtmusik einzuführen, war dann allerdings jahrzehntelang als Film- und Fernsehkomponist erfolgreich.

Joachim Schlör ist den Spuren zweier herausragender Berliner Sexualwissenschaftler in Palästina und Israel nachgegangen. Max Marcuse, langjähriger Herausgeber der *Zeitschrift für Sexualwissenschaft* und Verfasser eines 1923 erschienenen Handbuchs für Sexualwissenschaft, und Felix A. Theilhaber, Zionist und einer der Pioniere der Sexualreform, sind nach 1933 nach Palä-

stina emigriert und haben dort als Ärzte, Psychiater, als Prozeßgutachter bzw. Gründer der ersten privaten Krankenversicherung gewirkt. Ihr Schicksal und das ihrer Disziplin legt es nahe, die Frage nach den Avantgarden neu – und zwar im Kontext ihrer sozialen Entstehungs- und Funktionsbedingungen – zu stellen. Der soziologische und kulturelle Kontext, in welchem sie um die Jahrhundertwende in Berlin und Wien entstanden waren, fehlte in Palästina. Dort trafen die emigrierten Sexualwissenschaftler auf einen Kontext, der nicht durch die westeuropäische Metropolenkultur, sondern durch die Ökonomie der agrarischen Kibbuzim, die durch die Ghettoerfahrung bestimmte Tradition der zumeist osteuropäischen Einwanderer und durch die zionistische Utopie bestimmt waren. Vor diesem Hintergrund muß die Leistung der emigrierten sexualwissenschaftlichen Avantgarde bewertet werden. Sie habe, so Schlör, »Traditionsbestände einstiger Avantgarde in ein neues Experiment, den Aufbau des jüdischen Staates, eingebracht«. Eine Feststellung, die möglicherweise auch für andere Avantgarden in anderen Exilländern gilt und die die Ausgangsfrage nach den Avantgarden insofern neu stellt, als der Akzent vom Exil auf die Akkulturation verlegt wird, das Exil der Avantgarden als Sonderproblem der auf internationalen Austausch angelegten Geschichte des Kulturtransfers erscheint. Der informationsreiche Beitrag von Rosamunde Neugebauer bestätigt mit seinem positiven Befund diesen Ansatz. Er gilt dem Maler Richard Lindner, der bis zu seinem 50. Lebensjahr als Werbegraphiker und Illustrator tätig war und der, wie sie zeigen kann, im Exil als Maler den Anschluß an die internationale Avantgarde gefunden hat.

Peter Rautmann

Gedächtnis – Erinnern – Eingedenken

Walter Benjamins *Passagenarbeit* und Dani Karavans *Passagen* in Portbou

Kultur und Barbarei

Bereits in Walter Benjamins Aufsatz *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker* finden sich grundlegende Formulierungen zu einer materialistischen Geschichtstheorie, wie sie später in den Thesen *Über den Begriff der Geschichte* wieder aufgenommen werden. Benjamin kritisiert hier die Vorstellung einer angeblich selbständigen, von der politischen Geschichte als getrennt angesehenen Kulturgeschichte: »...was er (der historische Materialist, P. R.) an Kunst und Wissenschaft überblickt, ist samt und sonders von einer Abkunft, die er nicht ohne Grauen betrachten kann. Es dankt sein Dasein nicht nur der Mühe der großen Genies, die es geschaffen haben, sondern in mehr oder minderem Grade auch der namenlosen Fron ihrer Zeitgenossen. Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein.«¹ Die Barbarei besteht für Benjamin in der Verselbständigung der Kulturgüter, sie als Beute- und Besitzstücke zu begreifen, losgelöst von ihren Entstehungs- und Rezeptionsbedingungen und ihrer Einbettung in einen Konformismus der Überlieferung. Diese Gefahr besteht gegenüber jedem geschichtlichen Material. Benjamin fordert dagegen, Vergangenes so zu betrachten, wie es im Augenblick der Gefahr aufblitzt, als ein Unwiederbringliches verloren zu gehen. Es geht ihm um den spezifischen Zusammenhang zwischen einem bestimmten Bild der Vergangenheit und einem einmaligen Moment der Gegenwart.

Hält man sich Benjamins These eines Zusammenhangs von Kultur und Barbarei vor Augen, dann ermisst man die Schwierigkeiten, vor die sich jegliche Errichtung von Gedenkstätten, Karavans Hommage an Walter Benjamin in Portbou eingeschlossen, gestellt sieht. Benjamin erhob die Forderung, nicht nur der Genies, sondern auch »der namenlosen Fron der Zeitgenossen« zu gedenken – dies bildet einen möglichen Maßstab zur Beurteilung von Gedenkstätten, insbesondere für die Opfer des Faschismus. Der vorliegende Text wurde in einer Zeit geschrieben, die durch die langwierige Diskussion um das Holocaust-Mahnmal in Berlin geprägt ist, in der, nach Ablehnung des ersten Wettbewerbs und dessen Neuausschreibung, zuletzt vier Entwürfe miteinander konkurrierten – der Entwurf von Jochen Gerz, der eine Kombination von Denk-Mal und Stätten der Stille, der Erinnerung, des

Gesprächs vorsah, in dem zentral die Frage »Warum?« stehen sollte, – die eine Gedenkmauer mit Bruchstellen vorsehende Arbeit des Architekten Daniel Libeskind, der auch einen Zusammenhang zu dem von ihm entworfenen jüdischen Museum vorsah, – die das Symbol eines Davidsterns in den Mittelpunkt stellende Arbeit der Berliner Architektin Gesine Weinmiller, der, zerbrochen, sich nur aus einem Blickwinkel vom Rande des Monuments zusammenschließt, – und der zum Schluß favorisierte Entwurf des amerikanischen Künstlers Richard Serra und des Architekten Peter Eisenman, in dem ein Wald von eng nebeneinander emporragenden Stelen an einen jüdischen Friedhof (den Prager Friedhof beispielsweise) zu erinnern vermag.² Binahe täglich konnte man in der Presse Pro- und Contra-Stellungnahmen lesen, etwa die von namhaften deutschen Intellektuellen wie Walter Jens, Günter Grass und Wolf Lepenies unterschriebene Erklärung, die dem Mahnmal Überdimensionalität und in seiner Abstraktheit Kälte vorwerfen, worin beispielsweise der Erziehungswissenschaftler Micha Brumlik ein Unverständnis gegenüber der abstrakten Moderne glaubt wahrnehmen zu können.³ In dieser Diskussion wurden grundsätzliche Fragen des Verhältnisses der Deutschen zu ihrer Geschichte, des Umgangs mit dem Völkermord an den Juden und speziell von Möglichkeiten und Grenzen einer diese Vergangenheit gedenkenden und thematisierenden Kunst angesprochen: Kann es Kunst gelingen, für das Unvorstellbare Bilder zu finden oder muß Kunst daran scheitern? Fragen, die bereits angesichts des Atombombenabwurfs in Hiroshima diskutiert wurden, die sich bei der Todes- und Kriegsthematik generell stellen – erinnert sei etwa an Diskussionen zu Vietnam- und Koreakrieg-Mahnmalen in den USA. Dahinter steht die Frage nach menschlicher Erinnerungsfähigkeit und deren Formfindung in der Kunst. Die sich beschleunigende Entwertung traditioneller Elemente von Kunst und Kultur befördert gleichzeitig ein Vergessen. Erinnern und Vergessen sind aber auch sich gegenseitig bedingende Seiten, denn jedes Erinnern beinhaltet, aufgrund von Auswahl und Hervorhebung, auch ein Vergessen: »Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte.«⁴

Die Gedenkstätte für Walter Benjamin in Portbou, die inhaltliche Analyse der Benjamin-Gedenkstätte des israelischen Künstlers Dani Karavan im Kontext der Geschichtstheorie Walter Benjamins stellt eine spezifische, wenn auch nicht übertragbare Antwort auf die angeschnittenen Probleme dar. Karavan hat sein Environment *Passagen* genannt. Es erscheint daher naheliegend, sie mit Benjamins *Passagenarbeit* und den darin festgehaltenen Kategorien zu einer materialistischen Geschichtstheorie in Beziehung zu setzen. Die Kategorien der Erinnerung, das Verhältnis von Kontinuität zu Diskontinuität im Geschichtsverlauf, die Bedeutung der Topographie des Ortes sind wesentliche Aspekte seiner Geschichtstheorie, die zugleich wichtige Krite-

rien zur Analyse der *Passagen* von Karavan bereitstellen. Damit sollen aber nicht andere, beispielsweise aus der Entwicklung des künstlerischen Werks von Karavan resultierende Aspekte, die möglicherweise auch konträr zu Benjamins Gedanken stehen, ausgeschlossen werden.

Beschreibung der *Passagen* von Dani Karavan

Nach einer ersten Grundsteinlegung 1990 dauerte es aufgrund von Auseinandersetzungen um die Finanzierung der Gedenkstätte – so deren vorläufige Verweigerung durch den deutschen Bundestag, an dessen Stelle dann der Bundesrat trat – bis 1994, ehe die Gedenkstätte fertiggestellt und eingeweiht werden konnte. Sie befindet sich in unmittelbarer Nähe des Ortes Portbou an der katalanisch-spanischen und französischen Grenze, hinter dem Friedhof des Ortes gelegen. Benjamin nahm sich in Portbou am 26. September 1940 das Leben, nachdem er zwar mit einer Emigrantengruppe den beschwerlichen Weg über den Frankreich und Spanien trennenden Gebirgszug der Pyrenäen überwunden hatte – Lisa Fittko hat diesen Teil in ihrem Buch *Mein Weg über die Pyrenäen* eindrücklich beschrieben –, ihm aber gleichwohl die Durchreise durch Spanien wegen der Grenzsperrung und eines fehlenden Ausreisevisums verweigert wurde. Nachdem Benjamin von 1940 bis 1945 ein individuelles Grab auf dem katholischen Teil des Friedhofs hatte, wurde dieses nach Ablauf der gesetzlichen Frist wieder freigegeben und seine Überreste in einer nicht mehr auffindbaren anonymen Grabstätte beigesetzt. Außerhalb des Friedhofs hat Dani Karavan die drei Stationen seiner *Passagen* angelegt: den *Korridor*, die *Plattform mit Sitz* und die *Treppe* (Abb. 1–4).

»Wenn man zum Friedhof kommt, stößt man schon auf seinem breiten und ebenen Vorplatz auf das erste und hauptsächliche ›Element‹ von Karavans Environment, einen Schacht aus Cortenstahl, dem der Künstler den Namen *Korridor* gegeben hat; er ist schräg abwärts in den Felshang zum Meer hin eingegraben; auf seine hochgestellte rechteckige Öffnung hin führt ein durch hellere, violettbestimmte Farbgebung hervorgehobener Stahlplatten-›Weg‹; dieser Weg (...) stellt eine ›Sackgasse‹ dar, da er auf der dem *Korridor* gegenüberliegenden Seite an die Felswand des Berges stößt; er endet an einer ›Tür‹, die jedoch paradoxerweise zugemauert ist – eine Wand in der Wand«⁵.

»Man erblickt tatsächlich diese Öffnung (des *Korridors*, P. R.) zunächst nur als Fläche, als eine tiefschwarze Wand, und auch wenn man sich weiter zur Mitte des Platzes hin bewegt, wirkt sie immer noch wie eine undurchdringliche Mauer. Erst kurz bevor man den *Korridor* betritt und in den langen Schacht hineinschaut, löst sich der imaginierte Höhlenverschluss wie ein

Gespinst auf: Man nimmt am anderen, weit entfernt scheinenden Ende eine kleine rechteckige Öffnung wahr, die wie eine Luke anmutet und lichtdurchflutet den Blick auf das in der Tiefe brodelnde Meer freigibt. (...) nun schreiten wir langsam die Stufen hinunter, in einen schmalen Tunnel hinein, dessen Breite in etwa die Hälfte der Höhe ausmacht – ein beklemmender Gang ›ad infernos‹, dies die unmittelbare Wahrnehmung. Beklemmend: die Enge des Tunnels, das Bewußtsein, in eine abgründige Tiefe zu steigen, das Dunkel des Stahlgefängnisses, in dem man sich wähnt, die Eisenstufen, die hohl aufgelegt sind und so bei jedem Tritt dumpf nachhallen; doch das immer heller und größer werdende Lichtfenster des Ausgangs kämpft mit diesem Dunkel (...), der Gang in die Höhle mutiert zum Gang in die ›freie Natur‹ (...). Doch jäh wird der Abstieg von einer Glaswand gestoppt (...) nach diesem Erschrecken nehmen wir eine weiße Schrift auf der gläsernen Barrikade wahr und lesen einen einzelnen Satz (...) in deutscher Sprache, darunter, kleiner und stufig abgesetzt, Übersetzungen dieses Satzes in französischer, englischer, katalanischer und spanischer Sprache (...): ›Schwerer ist es, das Gedächtnis der Namenlosen zu ehren als das der Berühmten. Dem Gedächtnis der Namenlosen ist die historische Konstruktion geweiht.«⁶ »Der Tunnel, nun in nach oben geöffneter U-Form, hört nach einigen Metern abrupt auf, er ragt mit seinem Ausgang über dem Felsabhang hinaus, unter ihm das Meer. So gilt es zurückzugehen, die Stufen wieder hinauf, dorthin, wo wir nun einen Lichtkegel sehen ...«⁷

»Geht man – am Vorplatz vorbei – dem steinigen Pfad nach, der unmittelbar rechts an der Friedhofsanlage entlang steil nach oben führt, stößt man nach einigen Metern linkerhand auf die zweite Station des Environments, eine fünfstufige *Treppe*, ebenfalls aus Cortenstahl, die ins Nichts zu führen scheint, jedenfalls zunächst keine andere Funktion zu erkennen gibt, als daß man von der obersten Stufe direkt auf ein naturhaft ›lebendiges‹ Element zu schauen vermag, das Karavan offensichtlich seinem Kunstwerk integriert hat: auf einen Olivenbaum, der sich, wohl schutzsuchend vor den gewaltigen Stürmen, die an dieser Küste wehen, eng an die Friedhofsmauer angelehnt hat.

Dann, noch weiter aufwärts, ebenso zur Linken, entdeckt man das dritte und letzte ›Element‹ des Gedächtnismals: eine quadratische *Plattform* mit, in der Mitte, einem würfelfartigen Sitz; beide Teile sind wiederum aus dem gleichen Stahl-Material konstruiert wie alle bisherigen Elemente. Von dieser *Plattform* aus führt der Pfad noch weiter bis zu dem, von hier oben aus, wieder tiefer gelegenen Hintereingang des Friedhofs, dem Eingang in den sog. ›Cementerio Civil‹, der ein kleiner ›Sonderfriedhof‹ für Nicht-Katholiken, für Anders- und Nichtgläubige ist; heute kann man von ihm aus direkt, ohne die einstige Trennmauer, in den zentralen katholischen Friedhof weitergehen. Man kann diesen nicht verlassen, ohne an Benjamins Gedenkstein



1 Platz vor dem Friedhofseingang mit dem Eingang zu dem *Korridor*, 1992 (Photo: Frank Mihm, Kassel)



2 Blick in den *Korridor* und auf die Glaswand mit dem Benjamintext (Photo: Frank Mihm, Kassel)



3 *Treppe mit Olivenbaum und Friedhofsmauer*, 1992 (Photo: Frank Mihm, Kassel)



4 *Plattform mit Würfelsitz*, 1992 (Photo: Frank Mihm, Kassel)

der Gemeinde Portbou vorbeizukommen, der innen an der Begrenzungsmauer zum Vorplatz aufgestellt wurde. Damit schließt sich ein Kreis: Benjamins Passage in Portbou ist ein Rundgang.«⁸

Passage, Erinnern und Eingedenken

In Karavans Gedenkstätte für Benjamin kommen zwei Aspekte zusammen, die für Benjamins Denken konstitutiv sind: Passage und Erinnern bzw. Eingedenken. Benjamins *Passagenarbeit* bildete den Arbeitstitel für sein großangelegtes, unvollendet gebliebenes Projekt, in dem Benjamin eine neue Form einer materialistischen Geschichtsphilosophie plante. Die Auseinandersetzung mit dem 19. Jahrhundert war ihm zentral für ein Verständnis des 20., vor allem in der politischen Zuspitzung in den dreißiger Jahren, dem Faschismus, dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges und dem Hitler-Stalin-Pakt.

Passage beinhaltet ein Doppeltes für Benjamin: Zum einen eine neue Architekturform im 19. Jahrhundert, die durch ihren transitorischen Charakter gekennzeichnet ist – halb Haus, halb Straße, Wohnquartier wie Vereinigung von Einzelhandelsgeschäften, eine Verbindung von Wand und Glasdach, Fußgängerzone und Flanierbereich; zwischen innen und außen, Bewegung und Stillstand vermittelnd. Es handelt sich um eine Architekturform, die spezifisch auf ökonomische Verwertung ausgerichtet ist, um durch das Nebeneinander der Geschäfte und die Verglasung der Himmelszone als Schutz vor schlechtem Wetter den Warenverkauf zu erleichtern. Die sich entwickelnde Ökonomie in der bürgerlichen Gesellschaft mit ihrer Konsumorientierung zeigte sich für Benjamin hier in ihren Ursprüngen. Zugleich, dem Architekturtheoretiker Sigfried Giedion und seinem epochemachenden Buch *Bauen in Frankreich* (1928) folgend, kündigt sich ihm hier bereits die die zweite Jahrhunderthälfte bestimmende Bauweise mit den neuen Baumaterialien Glas und Eisen an, die weiter ins 20. Jahrhundert führt: »...in dem ersten Drittel des vorigen Jahrhunderts ahnte noch niemand, wie mit Glas und Eisen gebaut werden muß. Aber längst haben Hangars und Silos das eingelöst.«⁹

Zum anderen werden die Passagen für Benjamin zum geistig-dialektischen Bild, an dem sich die wichtigsten Tendenzen des 19. Jahrhunderts ablesen lassen; er verknüpft dieses Bild mit dem Kategorienpaar »Traum und Erwachen«. Die Passage stellt das Traumbild dar, aus dem es zu erwachen gilt, um die geschichtlichen Katastrophen des 20. Jahrhunderts in ihren Voraussetzungen zu erkennen und zu überwinden. Benjamin fußt in der Deutung des Traumes auf Freud und den Surrealisten, vor allem Louis Aragons' Roman *Pariser Landleben* (1926), der in einer Pariser Passage kurz vor ihrem Abriss

spielt. Der heruntergekommene und wertlos gewordene Zustand der Passage macht die architektonische Erscheinung frei für eine bedeutungsmäßige Neubesetzung: Sie kann zum Abbild, Traumbild des Vergangenen werden. Benjamin hat das Buch Aragons als Initialzündung für sich empfunden, wenn er dessen Autor auch – im Bedürfnis eigener Abgrenzung – vorwirft, im Traumbereich zu verharren und für sich die Kategorie des Erwachens in Anspruch nimmt.

Passage wird auch bei anderen zeitgenössischen Autoren zu einem Bild der Gesellschaft, und zwar zum Bild einer Gesellschaft im Übergang, wie sie Siegfried Kracauer angesichts der Berliner Lindenpassage beschrieben hat: »...Alle Gegenstände sind mit Stummheit geschlagen. Scheu drängen sie sich hinter der leeren Architektur zusammen, die sich einstweilen völlig neutral verhält und später einmal wer weiß was ausbrüten wird – vielleicht den Fascismus oder auch gar nichts. Was sollte noch eine Passage in einer Gesellschaft, die selber nur eine Passage ist?«¹⁰

Architekturpassage und Naturbild

Wenn Benjamin in plastisch-naturnahen Bildern von der Passage als »Grotte und Höhle« spricht, in denen »der letzte Dinosaurus Europas, der Konsument« hause, und meint: »An diesen Höhlenwänden wuchert als unvordenkliche Flora die Ware und geht, wie die Gewebe in Geschwüren, die regellosesten Verbindungen ein«¹¹, dann möchte er die Passage nicht in eine Landschaftspassage überführen, sondern wählt die Welt der Fauna und Flora als Kontrastbild zur Architekturpassage, um damit die Architekturform zu verfremden und die solcherart verrückte Passagenwelt als Traumwelt zu charakterisieren. Dani Karavan verlegt dagegen seine *Passagen* in den Naturraum – mit umgekehrtem Akzent wie bei Benjamin: Dem mittelmeerischen Landschaftsraum mit seinem intensiven Licht, seinen bewegten Konturen, der Küste, dem Gestein, dem Wasser, dem Himmel, den tages- und jahreszeitlichen Veränderungen konfrontiert Karavan die geometrisch klaren Bauelemente seines Environments: die *Plattform mit Sitz*, die *Treppe* und, als wichtigstes Element, den Schacht des *Korridors*, der den Berghang zerschneidet und auf halber Strecke einen unterirdischen Gang bildet: Organische Form steht gegen geometrische Klarheit, das vielfältig Zerklüftete gegen den scharfen Schnitt, den die klaren Kanten der Eisenformen und ihre Schatten bilden, der Detailreichtum der Landschaft gegen den stereometrischen Würfel. Die Geometrie der Konstruktion wird zum Bild, das sich bewußt als menschliche Konstruktion gegenüber der Natur abhebt und sich als ein gedankliches Gebilde gegenüber dem Naturraum behauptet.

Karavan hat auf dem Bild der Natur als Ausgangserfahrung für sein Denkmal bestanden: »Ich schaue die Klippen hinunter auf das Meer. Das aufgewühlte Wasser wirbelt geräuschvoll, schießt dann plötzlich als weißer Schaum hervor, läuft wieder hinunter, dann ist es still. Das Meer ist unbewegt. Dann wieder Strudel, Schaum, Rauschen, Ruhe. Die Natur erzählt die Tragödie dieses Mannes. Niemand könnte das besser darstellen. Alles, was mir zu tun bleibt, ist, den Pilger dazu zu bringen, das zu sehen, was die Natur erzählt.«¹² Erst durch die gezielte Führung des Besuchers, insbesondere im *Korridor*, durch die Ausschnitte, die Karavan für das Sehen entwirft und die wie die Rahmen eines Bildes wirken, wird die Landschaft zu einer Bild-Allegorie, die auf Natur verweist und zugleich für etwas anderes steht: »Die Natur erzählt die Tragödie dieses Mannes.« Die Blickführung wird im Gang noch verstärkt durch die Abdeckung; der Gang wird zum Korridor. Er »wurde zu etwas anderem – er war kein Objekt mehr, keine Skulptur – er wurde zu einem Tunnel, zu einem Medium, das die Besucher leitet, das sie dazu bringt, etwas ganz Bestimmtes zu sehen. Er ist ein Instrument, ein Werkzeug. (...) das Hinabsteigen in den Korridor ... die Veränderung des Lichts, der Helligkeit, die Geräusche, die Beklemmung: all das sind Teile dieser Erfahrung (...). Zurück gehst Du wieder vom Licht in die Dunkelheit und siehst das Licht, das oben durch den Eingang fällt. Du steigst diesem Stück Himmel entgegen, entdeckst den Berg, dann die Mauer und endlich den Weg, der zu dieser Mauer führt.«¹³ Diese Gegensätze formen »eine Passage von Leben zu Tod, von Tod zu Leben«, sie sind »eine künstlerisch komprimierte Naturerzählung über dieses ewige Ineinander.«¹⁴ Erst der Text von Benjamin auf der Glaswand über die Namenlosen, denen die historische Konstruktion geweiht ist, gibt diesem »ewigen« Naturbild seine historische Dimension.

Eingedenken. Die Klage in der Geschichte

Die Beschäftigung mit Geschichte und geschichtlichem Material hat sich für Benjamin von der Illusion fern zu halten, Geschichte zu erzählen, »wie es denn eigentlich gewesen sei«; der Historiker erstellt vielmehr Konstruktionen, deren Kühnheit und Leichtigkeit Benjamin mit dem Bild des Eiffelturms in Paris und des Pont Transbordeur in Marseille vergleicht: filigrane Gebilde, in denen die Luft durch das Gestänge streift und die in einem Prozeß der Montage zusammengesetzt wurden. Es gibt für ihn keine quasi organische Geschichtsschreibung, die Geschichte als Naturraum sich anverwandelte. Geschichtliche Konstruktionen sind künstliche Gebilde, in denen das von der Vergangenheit für erinnerungswert Gehaltene eingeschrieben ist. Die Beschäftigung mit der Vergangenheit verdankt sich der Einsicht und der Erwartung, durch sie über die Gegenwart mehr zu erfah-

ren; die gewonnene Erfahrung zielt auf eine umgestaltende Tätigkeit in der Gegenwart.

Benjamin strebt nach einem theoretischen Neuanfang, einer neuen materialistischen Geschichtstheorie gegenüber dem Historismus. Dessen Geschichtstheorie sieht er durch drei Momente gekennzeichnet: Kontinuität, Einfühlung, Fortschritt. Geschichte wird als ein kontinuierlicher Prozeß begriffen. Benjamin setzt dagegen das Diskontinuierliche des Geschichtsverlaufs, dessen Unterbrechung: »Marx sagt, die Revolutionen sind die Lokomotive der Weltgeschichte. Aber vielleicht ist dem gänzlich anders. Vielleicht sind die Revolutionen der Griff des in diesem Zuge reisenden Menschengeschlechts nach der Notbremse.«¹⁵ Es kommt Benjamin auf den jeweiligen Augenblick an. Zunächst die bürgerliche, dann die sozialdemokratische Geschichtsschreibung orientiere sich dagegen auf die Kategorie des Fortschritts und der Erwartung, in einer unendlichen Zukunft das Ideal einer klassenlosen Gesellschaft zu verwirklichen. Der dritte, vielleicht wichtigste Aspekt, den er in der bestehenden Geschichtsschreibung kritisiert, ist die Kategorie der Einfühlung: Danach arbeite diese an einer Rechtfertigung des Geschichtsverlaufs und damit an einer Einfühlung in den Sieger: »Die jeweils Herrschenden sind aber die Erben aller, die je gesiegt haben. Die Einfühlung in den Sieger kommt demnach den jeweils Herrschenden allemal zugut (...). Wer immer bis zu diesem Tag den Sieg davontrug, der marschiert mit in dem Triumphzug, der die heute Herrschenden über die dahinführt, die heute am Boden liegen.«¹⁶

Was läßt sich dagegen setzen? Aus dieser Frage sind die Thesen *Über den Begriff der Geschichte*, Benjamins letzte theoretische Arbeit, entstanden. Der vorherrschenden Geschichtswissenschaft wirft er vor, sich vom Vorbild der Naturwissenschaften leiten zu lassen, aus dem Wunsch heraus, »Gesetze« des Geschichtsverlaufs zu ermitteln, Geschichte damit aber zugleich auch zu neutralisieren, indem mit dieser Gesetzlichkeit die »Klage« aus der Geschichte entfernt würde: »Die falsche Lebendigkeit der Vergegenwärtigung, die Beseitigung jedes Nachhalls der ›Klage‹ aus der Geschichte, bezeichnet ihre (der Geschichtsschreibung des Historismus, P. R.) endgültige Unterwerfung unter dem modernen Begriff der Wissenschaft.«¹⁷

Die Problemstellungen Benjamins sind aktuell geblieben, wie beispielsweise die Historikerdebatte in der Bundesrepublik zeigt: Der Versuch, den Holocaust und den Zweiten Weltkrieg in die Kontinuität deutscher und der Weltgeschichte einzubinden, stellt den Versuch dar, den »gefährlichen Moment« (Benjamin) aus der Geschichtsschreibung zu entfernen, eine Normalität zu behaupten dort, wo es Benjamin um das Recht der Besiegten ging. Jüngst hat die Diskussion um das Buch des amerikanischen Historikers Goldhagen gezeigt, daß selbst in einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Faschismus und der Analyse seiner strukturellen Gesetzlichkeiten, wie der

Zweckrationalität der Tötungsmaschinerie in den Vernichtungslagern, die Gefahr entsteht, daß die Klage – und mit ihr die Opfer – aus der Geschichte verschwinden. Benjamin möchte mit seiner Auffassung von Geschichtsschreibung eine Tradition der Besiegten stiften. Dies kann nur gelingen, wenn die bloß feststellende Erinnerung um das Eingedenken erweitert und vertieft wird, in dem die Klage der Besiegten ihren Platz findet. Heinz Brüggemann hat gezeigt, daß die Erfahrung des Eingedenkens als Solidarität mit den Unterlegenen sich wie ein roter Faden durch das Denken von Benjamin zieht und bereits die Wahrnehmung des Kindes bestimmte. So schildert Benjamin in *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, wie er die Viktoria der *Siegesssäule* aus dem Blickwinkel von unten, dem des Umgangs am Fuße der Siegesssäule, erlebte. Der Umgang rief ihm Assoziationen an Dorés Stahlstiche zu Dantes *Hölle* wach. »Es schienen mir die Helden, deren Taten dort in der Säulenhalle dämmerten, im stillen ebenso verrufen wie die Scharen, die von Wirbelwinden gepeitscht, in blutende Baumstümpfe eingefleischt, in Gletscherblöcken vereist im finsternen Trichter schmachteten. So war denn dieser Umgang das Inferno, das rechte Widerspiel des Gnadenkreises, der oben um die strahlende Viktoria lief.«¹⁸

Benjamins These des Zusammenhangs von Kultur und Barbarei wird hier bereits an einem Denkmal erfahren. Zugleich liegt darin ein wichtiges Argument für die Bedeutung von Kunstwerken: Durch ihre emotionale und reflexive Wirkung, die sie auszulösen imstande sind, können sie die Klage der Besiegten wach halten. Brechts Gedicht *An die Nachgeborenen* ist Benjamin da Vorbild: »Ihr aber, wenn es so weit sein wird / Daß der Mensch dem Menschen ein Helfer ist / Gedenkt unser / Mit Nachsicht«¹⁹. Es macht die Brisanz der Karavanschen *Passagen*, speziell des *Korridors*, aus, diesen Aspekt in seine Arbeit einbezogen zu haben: Die emotionale Seite des Besuchers wird in dem Tunnel des *Korridors* mit einer Ästhetik des Schocks angesprochen bzw. aufgebrochen, so daß beim Anblick der Textzeile auf der abschließenden Glaswand eine um so größere Bereitschaft entsteht, sich auch gedanklich mit dem geschichtlichen Unrecht auseinanderzusetzen.

Passage und Schock

Alle Besucher des *Korridors* berichten von einem umstürzenden Erlebnis beim Gang durch den Tunnel nach unten, so die Widerstandskämpferin Lisa Fittko: Karavan und ich »gingen zusammen zum Eingang: Er liegt vor dem weißen, terrassierten Friedhof, der wie ein Teil der Umgebung dorthin gehört. Ich sah zunächst nur die Stufen der dunklen Passage, die Dani geschaffen hatte (...). Diese Dunkelheit ist ja zum Greifen, sage ich vor mich hin, ohne zu wissen, was das heißt. Wir gehen weiter hinunter, immer weiter durch

den dunklen Tunnel ... Aber da vorne – da ist Licht! Das Licht ist das Wasser, das Mittelmeer. Weiter, nur noch einige Stufen hinunter. Da, zur Seite, ist jetzt der schwarze Felsen gegen den hellen Himmel und das Meer. Die Ausläufer der Pyrenäen, die wir so oft bestiegen haben, um Menschen vor dem faschistischen Terror zu retten, diese uralten Berge, wo wir jeden Winkel kannten. (...) im Moment bleiben mir die Worte weg. Immer wieder fragt man mich, wie ich das Kunstwerk deute. Ich weiß jetzt keine Antwort, ich kann nicht deuten, weil ich zu erschüttert bin.«²⁰

Arthur Lehning (Herausgeber der Avantgarde-Zeitung *i 10*, 1927/28 in Amsterdam): »Als ich unten vor der Scheibe stand – diese steile Treppe hatte mich quasi heruntergezogen – entdeckte ich das Zitat von Benjamin. Plötzlich fand ich meine Erinnerung an ihn und die Freunde, die mittlerweile schon alle gestorben sind, in diesen wenigen Worten konzentriert. Ich war äußerst bewegt, auch erschüttert.«²¹

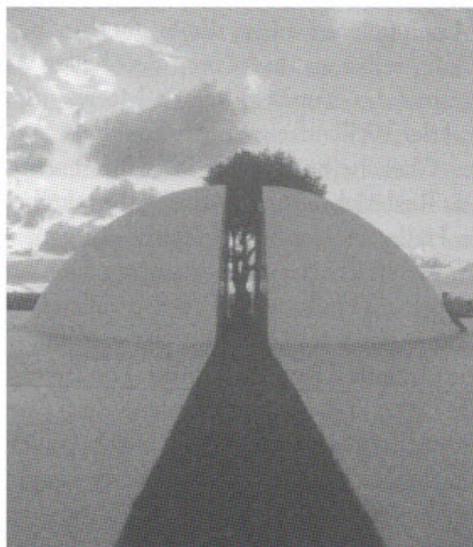
Helga Prinzessin zu Löwenstein-Wertheim-Freudenberg (Emigrantin und Widerstandskämpferin): »Dieser Entwurf packt einen, er packt einen im Innersten. Mir zum Beispiel gab der Gang durch den schmalen Korridor hinab zum Meer das Gefühl, als ginge ich ins Nichts, als gäbe es kein Zurück, wenn man einmal die Stufen hinuntergestiegen ist.«²²

Der zentrale Teil der *Passagen* von Karavan ist der *Korridor* durch den Berg zum Wasser der Mittelmeerküste hinunter. Dieser Teil ist ganz wesentlich durch erlebnishaft Momente mitbestimmt: Der steile Treppengang führt in die Tiefe und Dunkelheit: Aus der Helle des Tages wird man zu einem dunklen rechteckigen Loch gelenkt, tastet die Stufen hinab; erst kurz vor dem Einstieg und im Gang selbst entdeckt man den hellen Ausgang, der einen Blick auf das Schauspiel des immer bewegten Meeres mit dem an die Küste anschlagenden Spiel der Wellen freigibt. Aber auch dieser Gang ist versperrt: verriegelt von einer Glasscheibe, auf der in mehreren Sprachen das Benjamin-Zitat steht. Das Realerlebnis beim Abstieg (Dunkelheit, Angst, Beklemmung, Enge gegen Helle, Hoffnung, Weite) ist Ausgangspunkt einer inneren Öffnung, einer Bereitschaft zur Erinnerung. Die sinnlich-körperliche Erfahrung des Abstiegs, ein Hadesweg, wird von vielen Besuchern als Schock erfahren, als Auflösung eines Reizschutzes, der erst empfänglich macht für den auf der Scheibe plazierten Satz Benjamins. Die Passage kann erlebt werden »als abschüssiger Weg in die entschwundene Zeit: Für den Flanierenden geht folgende Verwandlung mit der Straße vor sich: sie leitet ihn durch eine entschwundene Zeit. Er schlendert die Straße entlang; ihm ist eine jede abschüssig. Sie führt hinab, wenn nicht zu den Müttern, so doch in eine Vergangenheit, die um so tiefer sein kann, als sie nicht seine eigene, private ist«²³. Dieser Teil der Passage ermöglicht eine Schwellenerfahrung, von der Benjamin meinte, daß sie in unserer Gesellschaft selten geworden sei. An diesem Punkt ist Karavan wohl Benjamins Denken am nächsten gekommen. Die

reale Passage verwandelt sich in eine geistige, die Körpererfahrung wird eingebracht in die Erfahrung geschichtlichen Unglücks und namenlosen Untergangs. Erst durch diese Erfahrung wird auf dem Gang zurück das verschlossene Tor in der Mauer, wird die ins Nichts führende *Treppe*, auf deren oberster Stufe man den Olivenbaum wahrnimmt, wird der Würfelsitz auf der *Plattform* in ihrer Doppelbödigkeit erfahrbar – als allesamt transitorische Motive, die von etwas Realem in eine geistige Ebene führen.

Passage und Topographie

Versucht man Karavans Gedenkort für Benjamin einzureihen in sein bisheriges Werk, so fallen zwei gegenläufige Tendenzen ins Auge. Zum einen verdichten sich in Portbou Elemente, die in seinem gesamten Werk immer wieder auftauchen: die klaren stereometrischen Grundformen, der Environmentcharakter seiner Arbeiten, der die umgebende Landschaft und speziell den Ort, wo etwas entsteht, in seiner geographisch-morphologischen wie historisch-politischen Dimension einbezieht. Das Gegeneinander von geometrischer Form und Lebendigkeit der Pflanzenwelt kommt vielleicht am klarsten in dem Tel Aviv-Ensemble *Kihar Levane*, der *Weißer Platz*, zwischen 1977 und 1988 entstanden, zum Ausdruck (Abb. 5).



5 Karavan, *Kihar Levana*. Environment aus weißem Beton, Olivenbaum, Rasen, Wasser, Licht und Wind. Detail mit Halbkugel und Olivenbaum, Tel Aviv 1977–1988 (Photo: Avi Hai)

Das skulpturale Ensemble bildet eine Art Idealstadt über der realen Stadt. Auf der rechteckigen, betonierten Grundfläche ruht unter anderem eine senkrecht zerschnittene Halbkugel aus weißem Beton. In ihrem hohlen Zentrum wächst eingezwängt und zugleich geschützt ein grünender Olivenbaum – im Kern der idealen Form sprießt die lebendige Natur, eine Harmonie der Gegensätze. Auch die anderen Elemente des Platzes, wie Treppe und Plattform (hier kombiniert mit Stufen zu einer Art Forum der Begegnung), tauchen wieder in Portbou auf.

Die topographischen Bedingungen des Ortes fließen in die Ensembles ein, wie in dem Tel Aviv-Projekt die geographische Höhe des Platzes. Die Landschaft wird als Rohmaterial benutzt und zugleich in ihrer Besonderheit gesteigert. In dem Projekt für Cergy-Pontoise westlich von Paris durchschneidet eine drei Kilometer lange Achse, die *Axe Majeur*, die Landschaft, von der Neustadt bis zum Seinefluß führend und dabei 12 verschiedene Stationen passierend. Wie dieses erschließen sich alle Projekte erst im Ablauf, in der Passage als einer Bewegung. Sie brauchen einen Besucher, der sich wechselnden Ereignissen aussetzt. Die »Vorstellung, ein Publikum über einen Ort zu leiten, ist von Anfang an charakteristisch für die meisten Werke Karavans«²⁴. Karavan »vernetzt in seinem Werk Zusammenhänge, indem er den Betrachter mit bedeutsamen Punkten in Zeit und Raum verbindet.«²⁵

Dies läßt sich auch von den *Passagen* in Portbou sagen. Vor allem das Element der Schneise, der Linie, die den Besucher leitet, wird dort wieder aufgegriffen. An diesem Punkt kann man aber auch eine zweite, eher neue Tendenz wahrnehmen. Soweit ich sehe, erschließt sich die Dimension des Schocks, der Dunkelheit (nicht des Schattens) und des Schreckens für Karavan erst hier. Auch die historische Dimension hat eine neue Qualität gewonnen: sie steht im Zentrum der Arbeit. Die neuen Aspekte entwickelten sich, so darf man wohl vermuten, in der Auseinandersetzung mit dem Werk Benjamins, seiner Interpreten und den Auftraggebern. Karavan urteilt: »Jeder dieser Arbeiten (im öffentlichen Raum, P. R.) war und ist ein ständiger, oft langwieriger Dialog mit dem Auftraggeber, den Nutzern, mit dem städtischen und landschaftlichen Umfeld, der Geschichte und den Erinnerungen eines Ortes, die ich oft erst während der Planung entdeckte.«²⁶

Material, Topographie und Geschichte

Nicht nur durch die Verbindung von Bild und Text wird das persönliche Erlebnis in eine geschichtliche Dimension geweitet; auch das Material Eisen/Cortenstahl bereitet dies vor. Eisen ist *das* Industriematerial des 19. Jahrhunderts, das auch das Zeitalter der Eisenbahn war. Benjamin hat in seiner *Passagenarbeit* dem Eisen ein Konvolut – F (Eisenkonstruktion) – gewidmet.

Dort stellt er fest: »Die ersten Eisenbauten dienten transitorischen Zwecken: Markthallen, Bahnhöfe, Ausstellungen. [F2,9]« Eisen wurde gebraucht für die Schienen des neuen Verkehrsmittels, Gußeisen für die neuen Bauten, die Brücken mit ihren großen Spannweiten, die Bahnhöfe mit ihren riesigen Hallen, die Passagen selbst mit ihren in Eisen gefaßten Glasdächern; das Wahrzeichen dieser Zeit ist der zur Weltausstellung und zur Hundertjahrfeier der Französischen Revolution 1889 gebaute Tour Eiffel. So erinnert das Material des Environments in seiner geschichtlichen Dimension für den mit Benjamins Denken vertrauten Besucher an einen Schwerpunkt seiner Passagenarbeit. Karavan ist sich dieses Aspekts wohlbewußt, hatte er doch ursprünglich, wie oft in seinen monumentalen Anlagen, an weißen Beton als Grundmaterial gedacht. Im Vor- und Umfeld des Portbou-Projekts taucht dann Eisen als Material auf; in dieser Hinsicht am nächsten dem Denkmal für Benjamin kam wohl das Environment *Eisenbahnschienen, Schwellen und Schotter* in der Ausstellung der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 1989 (Abb. 6).

Das Unerbittliche des linearen Verlaufs der Schienen in dem geschlossenen weißen Ausstellungsraum ist Symbol für Raum- und Zeitüberwindung, aber auch für Vernichtung von Zeit und Lebensmöglichkeit, ein Zeichen für das Industriezeitalter des 19. und die Katastrophen des 20. Jahrhunderts.



6 Karavan, Environment aus Eisenbahnschienen, Schwellen und Schotter in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1989 (Photo: Werner J. Hannapel, Essen)

Karavan weitet den Materialgedanken noch aus, wenn er nicht nur das Material Eisen für seine Passagen als solches begreift, sondern auch Natur-elemente in dieser Weise in seine Inszenierung einbezieht: »Den Olivenbaum verstehe ich zwar als symbolisches Element, aber mehr als Material, um zu zeigen, daß jeder Gegenstand als künstlerisches Material benutzt werden kann, Sand ebenso wie ein Baum«²⁷. Entsprechendes läßt sich vom Zaun über der Friedhofsmauer, dem steinigen Pfad daneben, dem Gebirgsabhang der Pyrenäen, dem Strudel im Meer sagen. Karavan macht sich die Topographie des Ortes mit seinen historischen Zusammenhängen zunutze; die Landschaft markiert eine Grenze, die Benjamin verwehrt war zu überwinden. In der Landschaft sind Erinnerungsspuren der letzten Lebensstage Benjamins gegenwärtig. Vor allem die eindruckliche Schilderung Lisa Fittkos in ihrem Pyrenäenbuch, der Aufstieg ins Gebirge, der Abstieg nach Portbou hat sich mit dem Bild der Landschaft verbunden.²⁸ Fast alle Filme und Fernsehbeiträge, die zu seinem 50. Todesjahr 1990 oder zu seinem 100. Geburtstag 1992 gedreht wurden, arbeiten mit dieser Passagen- und Grenzmetapher.²⁹ Karavan entdeckt Barrieren (Drahtzaun, Mauer, Gebirgssilhouetten), die die Bilder der Freiheit (Gebirge, Himmel, Wasser – Meer, Olivenbaum) immer wieder verriegeln, und dennoch als Hoffnung offen halten.

Nach Benjamin ist »...die Topographie der Aufriß jedes mythischen Traditionsraums..., ja (kann) der Schlüssel desselben werden (...), wie die Geschichte, Lage, Verteilung der pariser Passagen für dies Jahrhundert Unterwelt, in das Paris versank, es werden soll.«³⁰ Karavan hat bekannt, daß der Ort Portbou ihn zu den Motiven und Ideen seiner Gedenkstätte angeregt habe: der Bahnhof mit den Schienen, den Geräuschen der Züge, der Strudel im Meer, dessen Wechsel von aufschäumendem Wasser und wieder eintretender Stille ihn an das Schicksal Benjamins erinnerte. »Die Natur erzählt hier die Tragödie dieses Mannes ...«, dann »ein kleiner Olivenbaum, der um sein Leben kämpft« und »eine Mauer, ein Zaun, eine Barriere, dahinter Gräber. Weit weg unterhalb des Horizonts (...) das blaue Meer, der klare Himmel, die Freiheit. Ich beschloß, dort eine Plattform mit einem Sitz zu bauen, von dem man – durch den Zaun über den Friedhof hinweg – Richtung Freiheit sehen kann.«³¹ Die Landschaft bei Portbou und der Friedhof werden zur Bühne seines Denkens, in dem das kleinste Detail eine allegorische Bedeutung in der Konstruktion der Lebens- und Todespassage von Benjamin gewinnt. Die persönliche Topographie weitet sich zugleich zu einem Geschichtsraum, in dem das Schicksal der Gegner des Faschismus, von Emigration und Exil allgemein, in dem es auch immer wieder um Grenzen und Barrieren geht, aufscheinen kann. Eine verwandte Verbindung von Topographie und Geschichte liegt in der Berliner »Topographie des Terrors« unweit des Martin-Gropius-Baus vor, wo die Überreste der Naziherrschaft

in Verbindung mit einem Dokumentationszentrum sich zu einem konkreten Bild des Terrors verbinden; eine solche Verbindung fehlt dagegen bei dem geplanten Holocaustdenkmal in Berlin.³²

In der Gedenkstätte von Portbou durchdringen sich topographisch-geschichtliche und allegorische Deutung der Landschaft – der Strudel als Lebens-Metapher. Solche Allegorisierung gemahnt an frühromantisches Denken, an Landschaftsbilder, wie sie sich etwa bei Caspar David Friedrich finden, von dem der französische Bildhauer David d'Angers sagte, er habe »die Tragödie der Landschaft« als Sinnbild der Tragödie des Menschen gemalt.³³ Auch Friedrichs bildräumliches Sehen arbeitet mit Barrieren, Vergitterungen, dem Gegensatz von Schließung und Öffnung, Dunklem und Hellem. Allegorie und bildräumliche Vorstellung werden nun bei Karavan mit der Realtopographie einer Landschaft verbunden, die durch die historische Situation zu einem Geschichtsraum geworden ist. Die Verbindung von Allegorie, Natur und Geschichte kann sich wiederum auf Benjamin berufen, der in seinem *Ursprung des deutschen Trauerspiels* im Antlitz der Natur die Vergeblichkeit und Unzulänglichkeit menschlicher Geschichte wahrgenommen hat: »Die Geschichte in allem was sie Unzeitiges, Leidvolles, Verfehltes von Anbeginn an hat, prägt sich in einem Antlitz – nein in einem Totenkopfe aus.«³⁴

Unterdrückung, Glück und Erlösung

Mit Karavans Aktualisierung des konkreten Ortes und seines Primats von Naturbildern kann auch ein neues Licht auf solche Naturbilder Benjamins fallen, die immer dann auftauchen, wenn von Glück die Rede ist: »...das Bild von Glück, das wir hegen, (ist) durch und durch von der Zeit tingiert, in welche der Verlauf unseres eigenen Daseins uns nun einmal verwiesen hat. Glück, das Neid in uns erwecken könnte, gibt es nur in der Luft, die wir geatmet haben, mit Menschen, zu denen wir hätten reden ... können (...).« Glück und Erlösung (Aufhebung von Zeit) werden zusammengesehen. Das grandiose Naturschauspiel wie das Panorama der südlichen Gebirgs- und Küstenlandschaft kann eine Ahnung von Glück vermitteln, ein Erlebnis, das zugleich an geschichtliche Vergangenheit zurückgebunden 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?«³⁵

Benjamin möchte auf Begriffe wie Glück und Erlösung im wissenschaftlichen Kontext nicht verzichten. Die Problematik eines religiösen Begriffs wie dem der Erlösung in diesem Zusammenhang ist ihm bewußt. »...im Eingedenken machen wir eine Erfahrung, die es uns verbietet, die Geschich-