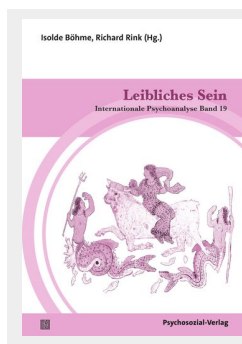


Anat Tzur Mahalel

Das visuelle Bild und das Denkbild



International Journal of Psychoanalysis
19. Jahrgang, Nr. 1, 2024, Seite 171–198
DOI: 10.30820/9783837962413-171
Psychosozial-Verlag

Ausgewählte Beiträge des Jahres 2023
aus *The International Journal of Psychoanalysis*
gegründet von Ernest Jones unter der Leitung von Sigmund Freud
Herausgeber: Francis Grier

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2024 Psychosozial-Verlag GmbH & Co. KG, Gießen

E-Mail: info@psychosozial-verlag.de

www.psychosozial-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)

ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert

oder unter Verwendung elektronischer Systeme

verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlagabbildung: ArchaiOptix/Wikimedia Commons/CC-BY-SA-4.0

Umschlaggestaltung und Innenlayout

nach Entwürfen von Hanspeter Ludwig, Wetzlar

ISBN 978-3-8379-3347-5 (Print)

ISBN 978-3-8379-6241-3 (E-Book-PDF)

ISSN 2367-203X

Das visuelle Bild und das Denkbild

Gedanken zu Geschichte und Erinnerung bei Sigmund Freud und Walter Benjamin¹

Anat Tzur Mahalel

Internationale Psychoanalyse, Band 19 (2024), 171–198

<https://doi.org/10.30820/9783837962413-171>

<https://www.psychosozial-verlag.de/ipsa>

Zusammenfassung: Der vorliegende Beitrag bietet eine vergleichende Lektüre von Sigmund Freuds und Walter Benjamins Gedanken zu Erinnerung und Geschichte. Freuds aus visuellen Bildern bestehendes Traumdenken einerseits und Benjamins dialektisches Bild sowie das Denkbild als dessen literarische Form andererseits werden als faszinierend miteinander verflochtene Konzepte vorgestellt. Beide verweisen auf Reste regressiven Denkens, was durch das Bild vermittelt wird. Das visuelle Bild und das Denkbild werden als entscheidend für die Konstruktion von Geschichte beschrieben, weil sie eine Dialektik zwischen einer verdichteten Erfahrung der Vergangenheit (jenseits von Worten und von Repräsentation) und der unvermeidlichen Transformation von Erfahrung in Sprache darstellen. Die späten Schriften Freuds und Benjamins werden in den historischen Kontext der europäischen jüdischen Intellektuellen angesichts des Aufstiegs des Naziregimes gesetzt. Die hier vergleichend diskutierten Bilder sind Freuds *letzter König der Mauren* und Benjamins *Engel der Geschichte*. Diese verdichteten Bilder versinnbildlichen Klagen, es sind Bilder der Verzweigung und des Kampfes. Sie dienen als Beispiele für die Fähigkeit des visuellen Bildes, in traumatischen Zeiten das Undarstellbare darzustellen und in ihm verborgene Gedächtnisspuren festzuhalten.

Schlüsselwörter: Visuelles Bild, Sigmund Freud, Walter Benjamin

»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.«
(Walter Benjamin, »Zum Bilde Prousts«, 1989 [1929], S. 312)

¹ The visual image and the Denkbild: Sigmund Freud and Walter Benjamin on history and remembrance. *International Journal of Psychoanalysis* 2023 (104), 527–545. <https://doi.org/10.1080/00207578.2023.2204921>

»Wir entschließen uns endlich zur Annahme, daß die psychischen Niederschläge jener Urzeiten Erbgut geworden waren, in jeder neuen Generation nur der Erweckung, nicht der Erwerbung bedürftig.«

(*Sigmund Freud*, *Der Mann Moses und die monotheistische Religion: Drei Abhandlungen*, 1939a, S. 241)

»Vielleicht läßt sich die Einbildungskraft zurückgewinnen, indem man die Tatsache akzeptiert, dass wir einen großen Teil unserer Welt aus dem Dialog zwischen sprachlichen und bildlichen Darstellungen erschaffen und dass es nicht darum geht, diesen Dialog zugunsten eines direkten Zugriffs auf die Natur aufzugeben, sondern zu sehen, dass die Natur bereits beide Seiten des Dialogs durchdringt.«

(*W.J. T. Mitchell*, »*Was ist ein Bild?*«, 2008 [1984], S. 77)

In Krisenzeiten kommt der Schaffung von Geschichte wesentliche Bedeutung zu. In der gegenwärtigen Zeit schneller und beängstigender Veränderungen verringert sich die Fähigkeit merklich, Geschichte als einen angesammelten Wissenskörper zu bilden. Traumatische Geschichte bleibt häufig in Form von entfremdeten und dissoziierten Ereignissen zurück, ohne verbindendes Narrativ. Gegenwärtigen Erfahrungen nachzuspüren und sie in visuellen Bildern einzufangen, wird zu einem Weg, einen authentischen Rest historischer Erfahrung festzuhalten.

Eine vergleichende Lektüre der Schriften Sigmund Freuds, dem Psychoanalytiker, und Walter Benjamins, dem Philosophen, enthüllt verblüffende Ähnlichkeiten. Es lassen sich intertextuelle Verbindungen in Bezug auf Konzepte und Prozesse finden, die die verborgenen und unrepräsentierten Aspekte von Erfahrung beinhalten. Freud und Benjamin sind beide zentrale Denker der Moderne, die sich auf tiefgründige Weise mit Fragen zu Geschichte und Erinnerungen befasst haben. Die Auseinandersetzung mit ihren Schriften bietet reiche Querverbindungen zwischen einer bestimmten Reihe von Ideen und Bildern. Sie regen zu einem neuerlichen Nachdenken über die Komplexität und den Evokationsreichtum von Erinnerungsprozessen an (Anderson, 2014; Ferber, 2013; Ley Roff, 2004; Nägele, 1991; Rickels, 2002; Weigel, 1996; Werner, 2019). Unterdessen wurden Arbeiten zu der reichhaltigen komparativen Lektüre der beiden Denker eher von Sozialwissenschaftlern² vorgelegt als von klinisch arbeitenden

2 Das generische Maskulinum wird im vorliegenden Text, sofern nicht direkt eine konkrete Person gemeint ist, gebraucht, um alle Geschlechter einzubeziehen.

Psychoanalytikern. Im Rahmen meiner Arbeit als Kandidatin während meiner psychoanalytischen Ausbildung habe ich die Lektüre von Benjamins Schriften im Verbund mit psychoanalytischer Literatur als fruchtbar und mein klinisches Verständnis bereichernd empfunden (Tzur Mahalel, 2019, 2021). Ich denke zudem, dass umgekehrt auch das wissenschaftliche Gebiet der Komparatistik dieser beiden Denker durch psychoanalytische Forschungsergebnisse bereichert werden kann.

Die Konzeptualisierung des visuellen Bildes, oder die Figurabilität, wird in faszinierender Weise in den Schriften von Freud und Benjamin entwickelt – in einer Art traumähnlichem Denken, das über das verbale und mehr kognitiv organisierte Denken hinausgeht. Obwohl Benjamin sich nur minimal und in seinem ganzen Werk verstreut auf Freud bezieht, enthüllt die vergleichende Lektüre von Freud und Benjamin ein Reichtum an Bezügen und Intertextualität. Ich stimme hier denjenigen Wissenschaftlern zu, die dahingehend argumentieren, dass man sich bei einer Untersuchung wechselseitiger Einflüsse zwischen Freud und Benjamin nicht auf explizite Zitate konzentrieren sollte, sondern eher auf die vielfältige und dynamische Intertextualität dieser beiden großen modernen Denker (Ley Roff, 2004, S. 116; Nägele, 1991, S. 57; Weigel, 1996, S. xi).

Dabei ist es lohnenswert, den historischen Kontext von Freuds und Benjamins Ideen miteinzubeziehen: Ich denke an den Aufstieg der Moderne, an die demokratische Entwicklung in Westeuropa zu Beginn des 20. Jahrhunderts sowie – nur wenige Jahrzehnte später – an die durch den Zweiten Weltkrieg angerichteten verheerenden Zerstörungen, die für das jüdische Volk besonders tragisch waren. Trotz des Altersunterschiedes und der unterschiedlichen wissenschaftlichen Abkunft dieser beiden Denker, beschäftigten sich beide während dieses spezifischen historischen Zeitabschnittes mit bestimmten Ideen und Konzepten – und es ist interessant, über die sprichwörtlichen Fäden, die sich dialektisch zwischen diesen Ideen und Konzepten hin- und herspinnen, nachzudenken. Diese vergleichende Lektüre soll daher u. a. die Möglichkeit bieten, über die Entwicklung des europäischen jüdischen Denkens zu einem ganz bestimmten historischen Zeitpunkt nachzudenken. Mein Ziel anhand der vorliegenden Arbeit ist, die Ursprünge des visuellen Bildes innerhalb der Psychoanalyse und innerhalb der Kultur vor dem Hintergrund dieses einzigartigen Zeitgeistes³ freizulegen. Die heutige Lektüre ist zudem von Post-Freudianischen Konzepten beeinflusst und inspiriert, bspw. Bions Ideografien (1984), Aulagniers Pictogrammen (2001), Botellas und Botellas Figurabilität (2005) sowie Scarfonas Spuren (Scarfone et al., 2013).

Die Verbindungen zwischen diesen beiden Denkern sollen sowohl durch die Linse von Freuds (aus visuellen Bildern entstehendem) *Traumdenken* als auch

3 Anm. d. Ü.: Im Original deutsch.

durch die Linse von Benjamins *Denkbild*, als der literarischen Form des dialektischen Bildes, untersucht werden. Diese Konzepte wurden zwar nicht unbedingt in ihren späten Schriften entwickelt, aber sie fußen in beiden Fällen grundlegend auf dem Konzept des Bildes. Das deutsche Wort *Bild* ist ein Wort, das nicht leicht zu übersetzen ist (s. *Dictionary of Untranslatables* [Cassin et al., 2004]). Dies liegt daran, dass diejenigen Worte, die davon abgeleitet und systematisch darauf bezogen werden, komplexen Zusammenhängen unterliegen: Beispielsweise Worte wie *das Urbild* (Archetyp), *Abbild* (Kopie), *Bildung* und *Einbildungskraft* (Imagination). Der Ausgangspunkt der Überlegungen zu den vielfältigen Bedeutungen des Begriffes *Bild* liegt in dem biblischen Vers, dass Gott den Menschen »als sein Bild« (1 Mose, 1,27) erschuf (Cassin et al., 2004, S. 107ff.).

Trotz der wichtigen Unterschiede zwischen Freuds und Benjamins Theorien hinsichtlich des Zusammenhanges zwischen visuellem Bild einerseits und Erinnerung andererseits, auf die ich später eingehen werde, möchte ich zunächst die Aufmerksamkeit auf einige zentrale Gemeinsamkeiten lenken. Als Erstes stellt bei den Erinnerungsmodellen beider Denker die Asynchronität einen wichtigen Aspekt dar. Freud legt dar, dass Gedächtnisspuren aus dem Unbewussten blitzartig aufsteigen. Sie können nur zum Teil erfasst werden und dies auch nur nachträglich. Benjamin versteht Erinnerung als eine momentane Asynchronität im Zeitverlauf. Ein *Denkbild* ist eine Unterbrechung in der linearen Ereigniskette, das nicht in eine konzeptuelle Terminologie oder ein historisches Kontinuum übersetzt werden kann (Weigel, 1996, S. 49ff.). Zweitens setzen sich beide Denker mit der Verbindung von Trauma und Erinnerung auseinander. Sie stimmen darin überein, dass überwältigende Ereignisse, die nicht auf explizite und bewusste Weise erfahren werden können, ein Teil der *mémoire involontaire* werden und notwendigerweise aus einer Art Ursprache übersetzt werden müssen. Daher ist Benjamin, auch wenn er sich nicht auf Freud zu beziehen pflegte, in seiner Schrift »Über einige Motive bei Baudelaire« von dem Wiedererleben traumatischer Erfahrungen fasziniert, insbesondere in Träumen, wie Freud es in *Jenseits des Lustprinzips* beschreibt. Benjamin nutzt diese Ideen als theoretisches Fundament für seine Theorie des Schocks durch die Moderne und die Konfrontation des Individuums mit der modernen Großstadt (Benjamin, 1990 [1939], S. 612ff.).

Anhand dieser beiden Konzeptualisierungen – Freuds Traumdenken einerseits und Benjamins Denkbild andererseits –, möchte ich die Aufmerksamkeit besonders auf zwei bestimmte Figurenbilder lenken, die in Freuds und Benjamins späten Schriften auftauchen: nämlich Freuds *letzter König der Mauren* und Benjamins *Engel der Geschichte*. Die vergleichende Lektüre dieser zentralen Bilder beider Denker erlaubt mir, Fragen dazu zu formulieren, wie wichtig das visuelle Bild für die Schaffung eines Erinnerungsraumes ist, der gerade in traumatischen Zeiten von entscheidender Bedeutung ist.

Freuds Traumdenken

Von Anfang an stützt sich Freuds Denken über die Sprache des Unbewussten, die in der Traumarbeit besonders eindrucksvoll ihren Ausdruck findet, auf visuelle Bilder. Das visuelle Bild ist ein archaischer Rest der Regression unterworfenen Gedanken, der den primären, infantilen präverbalen Kern von Erfahrung einfängt. Freud verstand Träume als eine vielfältige und rätselhafte Erfahrung, die dem Träumer in einer dem allegorischen Ausdruck des Unbewussten nahen Sprache übermittelt wird. Darüber hinaus wird der Traum im Moment des Erwachens nur mithilfe eines Übersetzungsprozesses erinnert, der das Traumerleben in bewusste Erinnerung umwandelt. Die einzigartige Qualität des Traumes entspringt der relativ engen Bindung an sensorische Erfahrung, was bei den visuellen Bildern besonders deutlich wird. Der Traum wird daher beim Aufwachen hauptsächlich durch seine visuellen Bilder und deren affektiver Wirkung lebendig gehalten.

Zudem dachte Freud, dass das analytische Setting die Wiederkehr des Verdrängten besonders befördern würde, hauptsächlich durch das Hervorbringen visueller Bilder. Diese Idee drückt Freud gleich zu Beginn des analytischen Prozesses aus, wenn er dem Patienten, wenn dieser sich zum ersten Mal auf die Couch legt, anhand der Grundregel folgende Eingangsempfehlung gibt:

»Sagen Sie also alles, was Ihnen durch den Sinn geht. Benennen Sie sich so, wie zum Beispiel ein Reisender, der am Fensterplatze des Eisenbahnwagens sitzt und dem im Inneren Untergebrachten beschreibt, wie sich vor seinen Blicken die Aussicht verändert« (Freud, 1913c, S. 468).

Psychoanalyse will zu retrospektiver Auseinandersetzung ermutigen. An dieser Stelle bettet Freud die Entwicklung dieser Fähigkeiten in einen visuellen Erfahrungsbereich, einen visuellen Kontext ein: jemand anderem beschreiben, was man durch das Fenster eines fahrenden Zuges *sieht*.

Von Beginn an stützt sich Freuds Theorie der Traumdeutung auf visuelle Bilder. In *Die Traumdeutung* beginnt er von der Vorherrschaft der visuellen Bilder in der Traumsprache und deren Bedeutung zu sprechen:

»die Darstellbarkeit in dem eigentümlichen psychischen Material, dessen sich der Traum bedient, also zumeist in visuellen Bildern. Unter den verschiedenen Nebenküpfungen an die wesentlichen Traumgedanken wird diejenige bevorzugt werden, welche eine visuelle Darstellung erlaubt, und die Traumarbeit scheut nicht die Mühe, den spröden Gedanken etwas zuerst in eine andere sprachliche Form umzugießen, sei diese auch die ungewöhnlichere, wenn sie nur die Darstellung er-

möglicht und so der psychologischen Bedrängnis des eingeklemmten Denkens ein Ende macht« (Freud, 1900a, S. 349, Hervorh. i. O.).

In Bildern zu denken, birgt das Potenzial in sich, das Denken durch Regression zu befreien und sich über das einschränkende rationale und verbale Denken hinaus zu erweitern. Freud führt diese Ideen weiter aus:

»Das Bildliche ist für den Traum *darstellungsfähig*, [...] Ist der abstrakt ausgedrückt unbrauchbare Traumgedanke in eine bildliche Sprache umgeformt, so ergeben sich zwischen diesem neuen Ausdruck und dem übrigen Traummaterial leichter als vorher die Berührungen und Identitäten, welcher die Traumarbeit bedarf, und die sie schafft, wo sie nicht vorhanden sind, denn die konkreten Termini sind in jeder Sprache ihrer Entwicklung zufolge anknüpfungsreicher als die begriffliche« (ebd., S. 345).

Später betont Freud in seinen *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1916–17a) die Wichtigkeit der visuellen Bilder als die größte Leistung der Traumarbeit, eine Leistung, die zu der reichhaltigen und vielfältigen Qualität des Unbewussten beisteuert: »Sie sehen auch, daß es auf diesem Wege möglich wird, für eine große Reihe abstrakter Gedanken Ersatzbilder im manifesten Traum zu schaffen, die doch der Absicht des Verbergens dienen. Es ist dies die Technik unseres Bilderrätsels« (Freud, 1916–17a, S. 120).

Für Freud verkörpert daher der Traum eine Regression in eine Bildersprache als einer archaischen Art zu fühlen, zu denken und zu deuten. In Bildern zu denken, führt zu einer Sprache, die gleichzeitig *enthüllt* und *verhüllt*, zu einem Bilderrätsel, das nach Umstellung und Entzifferung verlangt. Ein Traum kann als eine Bildersammlung verstanden werden, die eine kondensierte Erfahrungs- und Repräsentationsreihe verkörpert: »Visuelle Bilder [...] sind doch das Wesentliche an der Traumbildung« (ebd., S. 178).

Freud unterbreitet die Idee, dass jeder Traum einen zentralen Punkt oder Nabel aufweist. Der *Nabel des Traumes* (Freud, 1900a, S. 116 und S. 530) kann auf visuelle Weise verstanden werden: ein kondensiertes visuelles Bild, das auf mysteriöse Weise die Aufmerksamkeit des Träumers auf sich zieht.⁴ Der Traum verkörpert eine Regression hin zu infantilen Denkprozessen, die halluzinato-

4 Der *Nabel des Traumes* in »Irmis Injektion« kann bspw. als visuelles Bild verstanden werden, dass Freud enthüllt wird, als er in Irmis Rachen schaut. Die Mühe, die er sich bei der Beschreibung dessen, was er sieht, gibt, ist der Ausdruck seiner Faszination: »[U]nd ich finde rechts einen großen Fleck, und anderwärts sehe ich an den merkwürdigen krausen Gebilden, die offenbar den Nasenmuscheln nachgebildet sind, ausgedehnte weißgraue Schorfe« (Freud, 1900a, S. 111ff.).

rische Qualität haben. Zu träumen eröffnet einen Weg zu den je individuellen Sinneseindrücken hin, die es vor dem Eintritt in eine soziale Ordnung gab. Es fängt die reichhaltigen Schichten der sinnlichen und emotionalen Erfahrung ein, die schrittweise im Prozess des Spracherwerbs verdrängt werden. Der *Nabel des Traumes* ist meistens ein visuelles Bild, das dem Träumenden auffällt, ohne dass er gleichzeitig dessen Wirkung erklären könnte.

Freud (1933a) beschreibt die Art und Weise, in der sich das Traumdenken weiter von der verbalen Sprache entfernt und in visuelle und in sensorische Sprache zerfällt:

»alle die sprachlichen Mittel, durch welche die feineren Denkrelationen ausgedrückt werden, die Konjunktionen und Präpositionen, die Abänderungen der Deklination und Konjugation entfallen, weil die Darstellungsmittel für sie fehlen; wie in einer primitiven Sprache ohne Grammatik wird nur das Rohmaterial des Denkens ausgedrückt, Abstraktes auf das ihm zugrunde liegende Konkrete zurückgeführt« (ebd., S. 20).

Diese Regression zum visuellen Bilddenken hin »gestattet [...] einer verdrängten Triebregung die unter diesen Verhältnissen mögliche Befriedigung in Form einer halluzinatorischen Wunscherfüllung« (ebd., S. 19).

In das Gebiet der Träume einzutreten, bietet eine faszinierende Möglichkeit, ein lebendiges Stück Geschichte wiederzufinden, ähnlich einem archäologischen Fundstück. Der Träumende begegnet einem visuellen Bild, das auf mysteriöse Weise an vergangene Zeiten gemahnt. Die Symbolisierung vergangener Ereignisse, die mit diesem gegenwärtigen visuellen Bild verknüpft sind, ermöglicht, über die eigene Vergangenheit nachzudenken, wenn auch nur in eingeschränkter Form. Hierbei sind es nicht nur der eigentliche Inhalt dieser Ereignisse und ihre Darstellungsform, die den Rahmen für eine Internalisierung dieser bedeutungsvollen vergangenen Ereignisse bieten; denn, selbst wenn wir ihre emotionalen Auswirkungen noch hinzunehmen, fehlt doch ein wichtiger Teil. Es sind die sinnlichen Aspekte der Erfahrung, die eine entscheidende Rolle bei der Bildung dieser Ereignisse und ihrer psychischen Einschreibung spielen. Die sinnlichen Aspekte vergangener Ereignisse – und allen voran ihr visueller Aspekt – geben die Form vor, die Erinnerungsspuren annehmen, und können daher nicht vom Inhalt im gesamten Vorgang der Wiederkehr des Verdrängten abgetrennt werden: »Nach dieser Auffassung ließe sich der Traum auch beschreiben als *der durch Übertragung auf Rezenten veränderte Ersatz der infantilen Szene*. Die Infantilszene kann ihre Erneuerung nicht durchsetzen; sie muss sich mit der Wiederkehr als Traum begnügen« (Freud, 1900a, S. 552; Hervorh. i. O.).

Freud beschäftigt sich mit der regressiven Qualität des Traumes und mit

dessen Eigenschaft, infantile Erfahrungen und frühe Erinnerungen wieder herzuholen. Dies betrifft sowohl den Inhalt als auch die Form. Er anerkennt per se die Komplexität des Vorganges, Vergangenes in seiner aktuellen materiellen Verkörperung abzurufen, und diskutiert potenzielle Lücken und Verzerrungen zwischen den tatsächlichen, der Vergangenheit angehörenden Ereignissen und ihrer psychischen Inschrift. Um einen Traum deuten zu können, ist die freie Assoziation mit ihrer Regression zu Denken in Bildern zentral:

»Der Traumvorgang schlägt also den Weg der Regression ein, der gerade durch die Eigentümlichkeit des Schlafzustandes eröffnet ist, und folgt dabei der Anziehung, welche Erinnerungsgruppen auf ihn ausüben, die zum Teil selbst nur als visuelle Besetzungen, nicht als Übersetzung in die Zeichen der späteren Systeme vorhanden sind. Auf dem Wege zur Regression erwirbt er Darstellbarkeit« (ebd., S. 579).

Das Denkbild Walter Benjamins

»Die Methode dieses Projekts: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen«, schreibt Walter Benjamin in seinem monumentalen »Passagen-Werk« (Benjamin, 1982, S. 574). Benjamin führt die Dialektik zwischen dem »Damals« und dem »Jetzt« aus und schlägt vor, dass auf die Vergangenheit bezogene Bilder in der Gegenwart in Form eines Bildes zu existieren beginnen:

»Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, welche sich nicht als in ihm gemeint erkannte [...] daß jede dialektische Darstellung der Geschichte erkaufte wird durch den Verzicht auf eine Beschaulichkeit, die für den Historismus bezeichnend ist« (1989 [1937], S. 568).⁵

Das dialektische Bild wird als eine Konstellation dargestellt, als eine Konstruktion. Das Wesen des dialektischen Bildes ist mehr in seiner räumlichen Konfiguration zu finden als in dem spezifischen Inhalt seiner Elemente (Didi-Huberman, 2005; Nägele, 2002).

Wie Freuds Traumsprache bezieht sich Benjamins dialektisches Bild auf einen bestimmten Satz an Bedeutungen oder auf eine bestimmte Sprache, die keiner

5 In »Ursprung des deutschen Trauerspiels« schreibt Benjamin: »Im nackten offenkundigen Bestand des Faktischen gibt das Ursprüngliche sich niemals zu erkennen, und einzig einer Doppelseite steht seine Rhythmik offen. [...] Also hebt sich der Ursprung aus dem tatsächlichen Befunde nicht heraus, sondern er betrifft dessen Vor- und Nachgeschichte« (1990 [1928], S. 226).

einfachen, offensichtlichen Interpretation unterliegt. Es ist ein Bild oder eine Reihe von Bildern, die in einer Dialektik von Träumen und Aufwachen geschaffen werden. Zudem ist dieser Prozess einer Dialektik unterworfen: die Unmöglichkeit, Erfahrung in Sprache zu repräsentieren, steht der Unausweichlichkeit dieser Umwandlung gegenüber. Für Freud beinhaltet Traumdeutung das Aufsplittern von Traumbildern in ihre winzigsten Elemente, um neue Konstellationen und Kontexte zu bilden, innerhalb derer die Traumgedanken rekonstruiert werden. Für Benjamin hingegen formt das Bild eine Konstellation, die rein figural oder räumlich angeordnet ist. Die räumliche Einbettung des Bildes wird zusätzlich durch den wiederholten Gebrauch des Wortes *Stelle* unterstrichen; die *Stelle* kennzeichnet die Erschaffung eines dialektischen Bildes an einem bestimmten Punkt oder an einer bestimmten Position. Das dialektische Bild wird somit an einer *Stelle*, wo etwas *auf-*, *unter-* oder *einbricht*, geschaffen (Nägele, 2002). Benjamin nutzt das Konzept des dialektischen Bildes, um das erinnerte Ereignis als ein Bild zu repräsentieren, in dem das Vergangene als neue Erfahrung in der Gegenwart erschaffen wird: Das ›Damals‹ wird ›Jetzt‹ im blitzhaft aufleuchtenden Moment des Erwachens. Benjamin konstruiert eine innovative Konzeption geschichtlicher Zeit, die mehr auf dem bildlichen Zusammenbringen von ›Damals‹ und ›Jetzt‹ fußt, als von Vergangenem und Gegenwärtigen. Es wird davon ausgegangen, dass jedes historisch spezifische ›Jetzt‹ einem bestimmten ›Damals‹ entspricht. Benjamin schreibt:

»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. Mit andern Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt eine dialektische: nicht zeitlicher sondern bildlicher Natur. Nur dialektische Bilder sind echt geschichtliche, d. h. nicht archaische Bilder. Das gelesene Bild, will sagen das Bild im Jetzt der Erkennbarkeit trägt im höchsten Grade den Stempel des kritischen, gefährlichen Moments, welcher allem Lesen zugrunde liegt« (1982, S. 578).

Benjamins Perspektive auf Geschichte unterscheidet sich von Freuds Auffassung insofern, als das Vergangene für Benjamin nur in dem, was er Jetztzeit nennt, existiert; für Benjamin gibt es keine zu entdeckende archäologische Vergangenheit. Ein Gespür für etwas Vergangenes zu bekommen, so argumentiert Benjamin, kann nur den Weg über die Konstruktion von Bildern nehmen, die aus Traum- und Erwachenserfahrungen geradezu herausgeschnitzt werden. Wie schon erwähnt, geht es nicht um die Wiederkehr von Erinnerungen als tatsächli-

cher, vergangener Ereignisse o. ä., sondern eher um eine mögliche Repräsentation von Erfahrungen, die dem ›Damals‹ und dem ›Jetzt‹ lediglich zugeschrieben werden. In einem Brief an Gretel Adorno⁶ vom 16. August 1935 schreibt Benjamin:

»Das dialektische Bild malt den Traum nicht nach – das zu behaupten lag niemals in meiner Absicht. Wohl aber scheint es mir, die Instanzen, die Einbruchsstellen des Erwachens zu enthalten, ja aus diesen Stellen seine Figur wie ein Sternbild aus den leuchtenden Punkten erst herzustellen. Auch hier also will noch ein Bogen gespannt, eine Dialektik bezwungen werden: die zwischen Bild und Erwachen« (Adorno & Benjamin, 2005, S. 228).

Ein erinnertes Ereignis existiert nur im Jetzt und der Zeitpunkt der Erfahrung bleibt ein Rätsel. Die Kristallisation von Geschichte in der Gegenwart ist das, was Benjamin das *dialektische Bild* nennt. Benjamin stellt diese Dialektik in einen Zusammenhang mit Träumen und Erwachen:

»An jedem Morgen halten wir, erwacht, meist schwach und lose, nur an ein paar Fransen den Teppich des gelebten Daseins, wie Vergessen ihn in uns gewoben hat, in den Händen. Aber jeder Tag löst mit dem zweckgebundenen Handeln, und noch mehr, mit zweckverhaftetem Erinnern das Geflecht, die Ornamente des Vergessens auf« (1989 [1929], S. 311).

Benjamins Schriften, insbesondere seine späteren autobiografischen Schriften, sind entsprechend dem *Denkbild* strukturiert, was die literarische Form des *dialektischen Bildes* ist. Im Englischen wird das *Denkbild* mit unterschiedlichen Begriffen wie *thought-images* (Richter, 2007) oder *figures of thought* (Eiland & Jennings, 2014) wiedergegeben. Das Denkbild ist ein visuelles Bild eines alltäglichen Gegenstandes oder einer scheinbar zu vernachlässigenden Erscheinung. Rückt man es ins Zentrum der Aufmerksamkeit, erlaubt dies, den Gegenstand oder die Erscheinung als ein Zeichen umfassenderer kultureller Semiotik zu lesen oder zu verstehen. Es ist eine aphoristische Prosaform, die philosophische Analyse mit konkreter Bildhaftigkeit verbindet, um damit eine unverkennbare wesentliche Korrespondenzerfahrung hervorzubringen (Eiland & Jennings, 2020 [2014], S. 11ff.).

Statt einen Gedanken anhand eines Bildes in linearer Weise zu erklären, stellt das *Denkbild* ein Abbild eines wesentlichen, wenn auch nicht sofort erkennbaren Gedankenteiles dar. Weder das Bild noch der Gedanke sind ohne den jeweils

6 Anm. d. Ü.: Dieser Brief ist an Gretel Karplus und Theodor W. Adorno adressiert.

anderen verständlich, sodass man ihre Beziehung zueinander nur mittels einer kritischen Reflexion ihrer offensichtlichen Inkongruenz verstehen kann. Die Interdependenz der Teile ist ein Charakteristikum des sog. barocken *Emblems*⁷. Wie beim Emblem interagieren bei Benjamins *Denkbildern* Titel, dargestelltes Bild und interpretativer Gedanke, um »Information über die verborgenen Zeichen der Realität« (Kirst, 1994, S. 515) zu liefern: »[D]ie Objekte Benjamins *Denkbilder* werden zu Zeichen der verborgenen, von Menschen erschaffenen Bedeutung der Welt und der menschlichen Geschichte« (ebd.). Das *Denkbild* ist ein literarischer Versuch, profane Existenz als etwas Rätselhaftes, über die reine Existenz Hinausgehendes zu dechiffrieren. In der paradoxen Formulierung »Dialektik im Stillstand« formuliert Benjamin eine Herangehensweise, die nicht danach trachtet, sich über den Modus des Verstehens in einen zeitlichen Verlauf der Geschichte einzufügen, sondern ihre Bedeutung durch das Sinnliche, das Getrennte und das Einzigartige zu gewinnen: »Die Erkenntnis, wie sie von der Stillstellung der Bewegung freigelegt wird, ist eine ›aufblitzende‹« (Tiedemann, 2016 [1983], S. 111).

Benjamins Schriften über die Struktur des *Denkbildes* zentrieren sich um das Ringen, Geschichte neu zu konzeptualisieren: Dies beinhaltet »die Ablehnung einer historizistischen Linearität, ein strategisches explodieren Lassen der Fortschrittsteologie sowie einen Bruch von Temporalität [...], was zu einem auf revolutionäre Weise verkohlten Moment von ›Jetzt-Zeit‹ führt« (Richter, 2007, S. 9). Diese Art zu schreiben bringt einen Text hervor, der um eine Montage visueller Bilder ringt, um eine Art komplexer Stützstruktur von Bilderrätseln, statt eines kohärenten und einheitlichen Narrativs. In Benjamins Schriften findet das *Denkbild* seinen Ausdruck über seine fragmentierte Struktur. Diese Fragmente beinhalten persönliche Träume und verdichtete visuelle Erinnerungen, die rätselhafte Bedeutungen voller Anspielungen in sich tragen.⁸ Schon der bloße Akt, diese Erfahrungen ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu stellen, verwandelt die üblichen Vorstellungen von Raum und Zeit, Geschichte und Narrativ: »Wo das Denken in einer durch Spannungen gesättigten Konstellation zum Stillstand

7 Anm. d. Ü.: Als Emblem wird eine Kunstform bezeichnet, deren Ursprung auf die Humanisten der Renaissance zurückgeht. In diesen Werken, meist in Buchform veröffentlicht, waren Bilder und Texte auf besondere Weise miteinander verbunden. Die drei Teile eines Emblems (*Lemma*, *Icon*, *Epigramm*) bezogen sich aufeinander und ermöglichten es, den verborgenen Sinn hinter dem oft rätselhaften ersten Eindruck zu erkennen ([https://de.wikipedia.org/wiki/Emblem_\(Kunstform\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Emblem_(Kunstform))).

8 Friedlander betont die nicht-mimetische Qualität des dialektischen Bildes: »das dialektische Bild bildet nicht etwas schon Vorgegebenes ab. Im Gegenteil: Benjamins Arbeit bereitet die Erkenntnis der Wirklichkeit als Totalität vor. Das Bild ist demnach die Gestalt, die sich in der Natur der Dinge offenbart« (Friedlander, 2013 [2012], S. 49).

kommt, erscheint das dialektische Bild« (Benjamin, 1982, S. 595). 1932 schreibt Benjamin Gershom Scholem:

»Es ist nicht nur ein schmales sondern noch dazu eines in kleinen Stücken: eine Form, zu der mich erstens der materiell gefährdete, prekäre Charakter meiner Produktion, zweitens die Rücksicht auf ihre marktmäßige Verwendbarkeit immer wieder führt. In dem gegebenen Falle scheint mir freilich diese Form auch gegenständig unbedingt erfordert. Kurz, es handelt sich um eine Folge von Aufzeichnungen, der ich den Titel geben werde ›Berliner Kindheit um 1900‹« (Benjamin, 1998, S. 134).

Benjamins »Berliner Kindheit um Neunzehnhundert« (1991 [1938]) wird ausgehend von einer Montage aus *Denkbildern* aus seinen Kindheitstagen entwickelt. Diese frühen Erinnerungen werden als eine Sammlung von Bildern dargestellt, die sich auf den visuellen Aspekt von Gedächtnisresten stützen und wo jedes einzelne möglicherweise an eine noch so geringfügige Assoziation oder einen fragmentierten Gedanken gebunden ist. Wir können in seinen Schriften von seinen Kindheitserinnerungen an Berlins öffentlichen Raum und an die noch lebendigen Relikte der Berliner City lesen – er erinnert sich zu einer Zeit daran, als er gezwungen war, ins Exil zu gehen, und wir können dies als einen deutlichen Versuch verstehen, seinem Heimweh etwas entgegenzusetzen. Ganz offenkundig fehlt in diesem autobiografischen Text jegliche psychoanalytische Konzeptualisierung dieser Erinnerungen. Was Benjamin uns stattdessen auf gefühlvolle Weise anbietet, ist ein durchgehendes Ringen darum, vergangene Erfahrungen wiederzubeleben, allerdings ohne den Ehrgeiz, sie präzise und in Gänze zu erfassen – sie können nur als fragmenthafte Anspielungen begriffen werden.⁹

Selbst ein greifbarer Gegenstand aus der Vergangenheit, ein materielles Überbleibsel, ist der Verzerrung und Verdrehung durch Erinnerung unterworfen. In dem Kapitel »Der Lesekasten« beispielsweise beschreibt Benjamin einen Kasten, den er als Kind besaß, um lesen zu lernen. Dieser Kasten bestand aus kleinen Täfelchen, auf denen das Alphabet stand. Er erinnert sich daran, wie dieser Kasten ausgesehen hat (sein visuelles Bild) und zeigt seine gegenwärtige,

9 Es ist argumentiert worden, dass dieser Text wie ein Mosaik aus kurzen Prosatexten zusammengesetzt sei und weniger aus historischen Dokumenten als aus rückwärts projizierten Prophezeiungen bestünde. In seinem 40. Lebensjahr bemühte sich Benjamin, die Quellen der Zerstörung ausfindig zu machen, die die Welt des 19. Jahrhunderts im Krieg enden lassen sollte. In diesem Text liegt Benjamins Interesse weniger auf seiner persönlichen Entwicklung, als auf der Beschreibung der sozialen Konstruktion eines Individuums, das vor der Jahrhundertwende als Teil der gehobenen jüdischen Bourgeoisie aufgewachsen ist (Witte, 1985, S. 7ff.).

retrospektive emotionale Reaktion auf diese Erinnerung: »Und weil das, was mein eigenes Leben angeht, Lesen und Schreiben waren, weckt von allem, was mir in früheren Jahren unterkam, nichts größere Sehnsucht als der Lesekasten« (1991 [1938], S. 267)¹⁰. Er beendet dieses Kapitel mit seinem einzigartigen Blick auf Geschichte und Erinnerung – nämlich, dass man im Erinnerungsvorgang gezwungen ist, die eigene Unfähigkeit anzuerkennen, Vergangenes als solches zurückzugewinnen. Die einzige Möglichkeit, die es gibt, ist, eine der Vergangenheit zugesprochene Erfahrung zu erschaffen, als eine neue Erfahrung in der Gegenwart. Dies findet auf intuitive Weise statt, indem die sinnliche Erfahrung dieser Erinnerung – auf visuelle oder auf eine andere Weise – wieder erschaffen wird. Das Kapitel endet mit den folgenden Worten:

»Die Sehnsucht, die er mir erweckt, beweist, wie sehr er eins mit meiner Kindheit gewesen ist. Was ich in Wahrheit in ihm suchte, ist sie selbst: die ganze Kindheit, wie sie in dem Griff gelegen hat, mit dem die Hand die Lettern in die Leiste schob, in der sie sich zu Wörtern reihen sollten. Die Hand kann diesen Griff noch träumen, aber nie mehr erwachen, um ihn wirklich zu vollziehen. So kann ich davon träumen, wie ich einmal das Gehen lernte. Doch das hilft mir nichts. Nun kann ich gehen; gehen lernen nicht mehr« (ebd., S. 283).

Sowohl Freud als auch Benjamin sehen visuelle Bilder als eine wichtige Möglichkeit an, sich der Vergangenheit als lebendige, gegenwärtige Erfahrung anzunähern. Dies gilt in besonderer Weise für den speziellen Fall der verdrängten Vergangenheit. Freud führt als vorrangigstes Ziel der Psychoanalyse das Auffüllen von Erinnerungslücken an. Diese Lücken sind Hohlräume in der linearen Erinnerung, in der eigenen persönlichen Geschichte. Die bloße Existenz dieser Lücken als solcher verkörpert die unrepräsentierten Aspekte der Erfahrung und der Erinnerung. Dies sind Erfahrungen, die über den Bereich des kognitiven Erfassens oder der Sprache hinausgehen. Das Reich der Träume und der freien Assoziation taucht in den Schriften Benjamins und auch Freuds durch die Bildersprache verkörpert auf. Das Bild stellt die Grenzen von Zeit und Raum infrage und wird zu einem Tor, um verlorene Bedeutung und zersplitterte Erinnerung wieder einzufangen. Die Fähigkeit, eine vergangene Erfahrung als neue Erfahrung in der Gegenwart zu erleben, verwandelt diese Erfahrung in eine überzeitliche Erfahrung, in etwas, das Zeitlosigkeit genannt werden kann.

Nichtsdestotrotz – und dies spielt sowohl in Benjamins als auch in Freuds

¹⁰ Die Bedeutung, die Benjamin dieser Lesehilfe gibt, erinnert in gewisser Weise an Freuds Essay über den »Wunderblock« (Freud, 1925a [1924]). In beiden Texten wird ein hilfreicher Kindheitsgegenstand implizit als ein Erinnerungsträger dargestellt.

Denken eine zentrale Rolle – befindet sich die nicht-darstellbare Seite des visuellen Bildes in einer konstanten Dialektik mit dessen darstellbaren Seiten. Diese Dialektik wird im Deutschen durch die Unterscheidung zwischen *Darstellung* und *Vorstellung* ausgedrückt: Der Begriff der *Darstellung* bezieht sich auf die perzeptive Wahrnehmung eines auftauchenden Objekts, während sich der Begriff der *Vorstellung* auf den Öffnungsvorgang des Geistes bezieht, wenn er etwas zum Gegenstand seines Denkens macht. Daher kann *Darstellung* auf Englisch mit *presentation* und das Verb *darstellen* mit *to perform* übersetzt werden, dagegen *Vorstellung* mit *representation* und das Verb *vorstellen* mit *to imagine* (Nägele, 2002, S. 23; Reed et al., 2013, S. 7). Die Dialektik zwischen diesen beiden Bedeutungen führt zu komplexen Bezügen zwischen sinnlichen Eindrücken und Sprache. Freuds Begriffe der *Sachvorstellung* und *Wortvorstellung*, die Strachey jeweils als *thing-presentation* und *word-presentation* übersetzte, drücken diese Verbindungen zwischen sinnlichen Erinnerungsspuren und der Repräsentation in Sprache aus. Hierzu gibt es ausgedehnte psychoanalytische Literatur. Scarfone beispielsweise argumentiert, dass für eine *Sachvorstellung* (die ihrerseits nicht bewusst werden kann) gerade die sinnliche Qualität die Voraussetzung ist, um später im Denken re-präsentiert zu werden (also nochmals *vor-gestellt* zu werden), und zwar dank der vom Subjekt beliebig genutzten Wortvorstellung. Das Hinzufügen einer *Wortvorstellung* führt schließlich zu einer *Repräsentation* – also zu einer höchst abstrakten Form von Zeichen. Wird die sinnliche Wortvorstellung mit Vorstellungsspuren, die in der primordialen Psyche aktiv sind, verbunden, führt dies schließlich zu abstrakten Repräsentationen im psychischen Feld (Scarfone et al., 2013, S. 85).

Benjamins Konzept des dialektischen Bildes drückt eine ähnliche Dialektik zwischen Erinnerungsspuren und Sprache aus. Er bezieht sich nicht auf eine malarische Repräsentation, sondern vielmehr auf eine *zu lesende* Figur oder Konstellation. Benjamin betrachtete Bilder eher in ihrer Eigenschaft als Schrift oder Geschriebenes, denn als Repräsentationen. Das Bild wird als eine Konstellation von Ähnlichkeiten beschrieben, die über die reine Relation von Form und Inhalt hinausgeht (Nägele, 2002, S. 23; Weigel, 1996, S. 49). Das Bild lädt den Betrachter zu einer aktiven visuellen Auseinandersetzung ein, die die sinnlichen, emotionalen und intellektuellen Ebenen der Erfahrung miteinschließt.¹¹ Diese vielfältige Erfahrung kann zum Teil als eine Sprachbotschaft interpretiert und kommuniziert werden. Diese Kommunikation beinhaltet eine Umwandlung

11 Diese Vorstellung wird von Benjamin in seinem Konzept des ›Optisch-Unbewussten‹ entwickelt. Er schlägt vor: »Zugleich aber eröffnet die Photographie in diesem Material die physiognomischen Aspekte, Bildwelten, welche im Kleinsten wohnen, deutbar und verborgen genug, um in Wachträumen Unterschlupf gefunden zu haben« (1989 [1931], S. 371).

oder Übersetzung der durch das Bild ermöglichten sinnlichen Erfahrung in Worte und wird, wie Benjamin betont, vielmehr *in* Sprache als *durch* Sprache ausgedrückt (Benjamin, 1989 [1916], S. 142).

Sowohl Freud als auch Benjamin sind von der Metapher des Archaischen und dessen modernem Wandel fasziniert – oder, anders formuliert, von der Herausforderung, vor die die Moderne das Archaische hinsichtlich Geschichte und Erinnerung stellt. Benjamin und Freud unterscheiden sich auf ihrer Suche nach der verborgenen Wahrheit vor allem dahingehend, dass Freud an Wahrheit als einer tief in uns verankerten ontologischen Kategorie glaubte, trotz ihrer vielfältigen Verwicklungen (Groarke, 2022, S. 163). Benjamins theoretische Ausführungen ermöglichen ein Verlangen nach Wahrheit und anerkennen gleichzeitig die inhärente Unmöglichkeit, diese in Gänze zu erfassen.

Ich finde es faszinierend, dass sich sowohl Freud als auch Benjamin zu einer Zeit, als die Kriegsgräuel näher rückten, in einer vertieften Auseinandersetzung mit Geschichte und Erinnerung befanden, und mithilfe von Ruinenbildern und historischer Architektur darüber nachdachten. In dem deutschen Wort *Bild*, das von Freud und von Benjamin benutzt wurde, schwingt – mitsamt dessen abgeleiteten, etymologisch verwandten Worten wie *Bildung*, *bilden* – eine *Konstruktion* mit. Freud war mit alten vergrabenen Städten beschäftigt, die er dem Leser als archäologisches Bild präsentierte, und Benjamin war von den verlassenem Pariser Arkaden des 19. Jahrhunderts regelrecht absorbiert, die er als ein Abbild der bourgeoisen kapitalistischen Kultur verstand. Ich möchte nun vorschlagen, dass der Umstand, dass diese beiden großen jüdischen Denker gerade zu dem Zeitpunkt, als sie wegen ihrer Zugehörigkeit zum Judentum zu unerwünschten Bürgern erklärt, von ihrem Zuhause deportiert und ins Exil geschickt wurden, ihre Aufmerksamkeit auf glorreiche Gebäude der Vergangenheit lenkten, ein Weg war, ihre eigene tiefe Erschütterung angesichts der bevorstehenden Zerstörung auszudrücken.

Freuds und Benjamins Theorien über Geschichte und Erinnerung wurden durch die tragischen Umstände herausgefordert, in denen sich beide als Juden im Westeuropa der späten 1930er Jahre wiederfanden. Obgleich diese Lebensumstände nicht im Zentrum ihrer Schriften standen, zeigen sie Spuren von den Auswirkungen dieser traumatischen Zeit. Freud fragte sich, wie man verdrängte Inhalte erinnern oder zurückgewinnen konnte, und Benjamin war in seinen autobiografischen Schriften in vielerlei Hinsicht mit derselben Frage beschäftigt. Ihre späten Arbeiten bieten die Gelegenheit, jegliche Bemühungen, wie traumatische Geschichte erinnert werden könnte, genauer zu erfassen, und zwar nicht im Zusammenhang mit vergangenen, sondern mit gegenwärtigen Ereignissen. In unterschiedlicher Weise waren beide implizit mit der Frage beschäftigt, wie man Zeuge traumatischer Ereignisse im Moment ihres Geschehens werden und

wie man Erinnerungen von einer überwältigenden Gegenwart bilden könne. In dieser Art zu schreiben ist die Hoffnung eingeschrieben, Bezüge zum Zuhause und zur Heimat sammeln und herstellen zu können.

In diesem Zusammenhang möchte ich Freuds Bild des letzten Königs der Mauren, der »Erinnerungsstörung auf der Akropolis« (1936a) entnommen, und Benjamins Bild des *Engels der Geschichte* (Aus »Über den Begriff der Geschichte« [1940]) diskutieren. Diese späten Texte der beiden Autoren wurden in etwa zeitgleich geschrieben und offenbaren faszinierende Bilder, die ich für zentral für die Entschlüsselung des einzigartigen Zeitgeistes¹² halte, in welchem sie geschrieben wurden. Diese Bilder haben die Kraft, die zentrale Bedeutung von Bildern in Krisenzeiten hervorzuheben.

Das Bild der Klagenden

In Aufsatz »Brief an Romain Rolland. Eine Erinnerungsstörung auf der Akropolis« erinnert sich Freud an eine unerwartete Reise, die er mit seinem Bruder drei Jahrzehnte zuvor nach Athen unternommen hatte. Er geht in seiner Erinnerung eine eigenartige Reihe von Ereignissen durch und erinnert sich dann, wie er zum ersten und einzigen Mal seines Lebens oben auf der Akropolis stand und den folgenden Gedanken hatte: »Also existiert dies alles wirklich so, wie wir es auf der Schule gelernt haben?!« (Freud, 1936a, S. 251). Freud beschreibt diese Erfahrung sorgfältig und aufmerksam, und schließt damit, dass man das seltsame Phänomen »ein »Entfremdungsgefühl« [nennt]«, weiter schreibt er: »Ich machte einen Versuch, mich dessen zu erwehren, und es gelang mir auf einer falschen Aussage über die Vergangenheit« (ebd., S. 254).

Rückblickend analysiert er weiter, was er jetzt für die Motivation hinter dieser Fehlleistung hält. Seine Erklärung bezog er auf das Schuldgefühl, das er seinem Vater gegenüber empfand, ihn übertroffen zu haben. Auf der Akropolis zu stehen und diesen Moment der Größe voll anzuerkennen, hätte zu »eine[r] Regung der *Pietät*« (ebd., S. 257, Hervorh. i. O.) geführt. Die Beziehung zwischen dem Sohn und dem traditionellen Vater trug zum Ehrgeiz des Sohnes bei, ein Held zu werden und »unerreichbare Wunschdinge« (ebd., S. 256) zu fassen zu kriegen. Und doch ist dieser Ehrgeiz ambivalent und mit Schuldgefühlen verknüpft, »als wäre es das Wesentliche am Erfolg, es weiter zu bringen als der Vater, und als wäre es noch immer unerlaubt, den Vater übertreffen zu wollen« (ebd., S. 257). Freud schreibt auf wunderbare Weise über seine Phantasien als Adoleszenter, aus »der Enge und Armseligkeit unserer Lebensverhältnisse in

12 Anm. d. Ü.: Im Original deutsch.

meiner Jugend« (ebd., S. 256) ausbrechen zu wollen, »soweit zu reisen, [...], erschien mir als außerhalb jeder Möglichkeit« (ebd.). Somit ist es Freud erst dann, als er retrospektiv darüber schreibt – und nur hier –, möglich, das unterdrückte Gefühl des Erfolgs auszusprechen, das er drei Jahrzehnte zuvor auf der Akropolis erlebt hatte:

»Es war mir längst klar geworden, dass ein großes Stück der Lust am Reisen in der Erfüllung dieser frühen Wünsche besteht, also in der Unzufriedenheit mit Haus und Familie wurzelt. Wenn man zuerst das Meer sieht, den Ozean überquert, Städte und Länder als Wirklichkeiten erlebt, die so lange ferne, unerreichbare Wunschdinge waren, so fühlt man sich wie ein Held, der unwahrscheinlich große Taten vollbracht hat« (ebd., S. 256).

Freud erlebt diese Erinnerung im Moment des Schreibens wie eine völlig neue Erfahrung. Diese neue Erfahrung wird just da gemacht, als Freud in der Gegenwart äußert, was er seinem Bruder in dem Moment hätte sagen können, als er auf der Akropolis seine »Derealisation« erlebte und doch darüber schwieg:

»Ich hätte damals auf der Akropolis meinen Bruder fragen können: Weißt Du noch, wie wir in unserer Jugend Tag für Tag denselben Weg gegangen sind, der von der ...straße ins Gymnasium, am Sonntage dann jedes Mal in den Prater oder auf eine der Landpartien, die wir so gut kannten, und jetzt sind wir in Athen und stehen auf der Akropolis! Wir haben es wirklich weit gebracht!« (ebd., S. 256).

Dieser kraftvolle schriftliche Moment, in dem Freud wieder mit seinem Bruder über ihre verstummten und vielleicht sogar verleugneten Kindheitserfahrungen in Verbindung tritt, kontrastiert mit Freuds Selbstbeschreibung seiner Lebensumstände zu der Zeit der Niederschrift. Freud stellt sich wie ein alter Mann dar, der in dem Begleitbrief an Romain Rolland schreibt: »meine Produktion ist versiegt. Was ich Ihnen schließlich zu bieten habe, ist die Gabe eines Verarmten, der >einst bessere Tage gesehen hat« (ebd., S. 250); er schließt den Essay mit den Worten: »seitdem ich selbst alt, der Nachsicht bedürftig geworden bin und nicht mehr reisen kann« (ebd., S. 257). Freud schafft hier eine epische Verbindung zwischen dem Kind und dem Jugendlichen, der er einst war, der in einer armen, immigrierten Familie aufgewachsen und von einem tiefen Sehnen, weit zu reisen, erfüllt ist; einem Wissenschaftler mittleren Alters, der auf der Akropolis steht; und schließlich dem vermeintlich verarmten alten Mann, der er zu der Zeit der Niederschrift geworden war. Freud gelingt es, hier ein implizites Paradoxon zu erschaffen zwischen seiner Aussage über seine gegenwärtige Verarmung

einerseits und der Erschaffung eines solch feinen Essays, eines von Freuds schönsten schriftstellerischen Juwelen andererseits.

In diesem Text selbst spielt Freud nochmals auf seinen verarmten Zustand an, wenn er das Klagelied der spanischen Mauren durch König Boabdil, dem letzten Maurenkönig von Granada, wiedergibt, als dieser von der Neuigkeit des Falles seiner Stadt Alhama erfährt:

»Cartas le fueron venidas,
de que Alhama era ganada.
Las cartas echó en el fuego
y al mensajero mataba« (ebd., S. 255).

Freud gibt das spanische Klagelied ohne Übersetzung wieder. (Freuds Übersetzer ins Englische, James Strachey, stellte in der englischen Ausgabe eine Übersetzung zur Verfügung.) Das Klagelied wird als ein Beispiel für eine Gedächtnisverzerrung angeführt, die Freud »non arrivé« (ebd., S. 255) nennt:

»Sie kennen das berühmte Klagelied der spanischen Mauren »*Ay de mí Alhama*«, das erzählt, wie der König Boabdil die Nachricht vom Fall seiner Stadt Alhama aufnimmt. Er ahnt, dass dieser Verlust das Ende seiner Herrschaft bedeutet. Aber er will es nicht »wahr haben«, er beschließt, die Nachricht als »*non arrivé*« zu behandeln¹³« (ebd., S. 255).

Obwohl Freud sich als ein alter, seiner Ressourcen beraubter Mann darstellt, bringt das Bild des Königs eines gefallenen Königreiches, der diesen Fall nicht anerkennen kann, eine andere Seite zum Klingen. In diesem Bild könnte sich auf eine untergründige, tiefgehende Weise Freuds eigene Erfahrung zum Zeitpunkt der Niederschrift kristallisieren, in einer Art und Weise, die jedes analytische, dem Bereich der bewussten Vorstellung entspringende Verstehen übersteigt. Freud beschreibt das Verhalten des Königs als verräterisch: Es entspringt dem Bedürfnis, »dem Gefühl seiner Ohnmacht zu widerstreiten. Indem er die Briefe verbrennt und den Boten töten lässt, sucht er noch seine Machtvollkommenheit zu demonstrieren« (ebd., S. 256). In diesem Bild des Herrschers eines gefallenen Königreiches treten seine Ohnmacht und Verzweiflung offen zutage, doch werden sie auf paradoxe Weise zusammen mit seiner gleichzeitig bestehen-

13 Diesen Umstand von *non arrivé* greift Freud erstmalig 1894 auf: »Die Aufgabe, welche sich das abwehrende Ich stellt, die unverträgliche Vorstellung als »*non arrivé*« zu behandeln, ist für dasselbe direkt unlösbar; sowohl die Gedächtnisspur als auch der der Vorstellung anhaftende Affekt sind einmal da und nicht mehr auszulösen« (Freud, 1894a, S. 63, Hervorh. i. O.).

den Kompetenz und seinem Ringen gezeigt. Freud lenkt die Aufmerksamkeit auf die Handlung des Herrschers, die Briefe zu verbrennen und den Boten zu töten, als Ausdruck seiner verzweifelten Bemühungen, gegen seine nachlassenden Fähigkeiten noch etwas aufzubieten. Und doch drücken genau diese Handlungen implizit die tiefste Verzweiflung aus, weil er die Briefe zerstört, ein Bild des Textlichen, und den Boten tötet, ein Bild zukünftiger Hoffnung. Auf diese Weise wird eine tiefgründige Dialektik zwischen Verzweiflung und Um-etwas-Ringen geschaffen.

Benjamins Bilder bringen ebenso das Thema des Boten hervor, als Engel und Messiah, allerdings nicht aus theologischer Perspektive. Der Bote ist in Benjamins letztem Essay »Über den Begriff der Geschichte« (1990 [1940]) gegenwärtig, in dem einige seiner zentralen Vorstellungen über Geschichte und Erinnerung zum ersten und einzigen Male geäußert werden. In diesem, nicht zur Veröffentlichung bestimmten Essay versucht Benjamin, Marxismus mit Jüdischer Theologie zu verbinden, Materialismus mit Messianismus. Theologische und marxistische Konzepte werden neu interpretiert, umgeformt und in ein sich gegenseitig erhellendes Verhältnis gesetzt, was beiden Ansätzen erlaubt, in kohärenter Weise aufeinander abgestimmt zu werden (Hanssen, 2002; Löwy, 2005; Tiedemann, 2016 [1983]).

Benjamins Essay ist in zehn Thesen gegliedert, dessen neunte mit dem Titel *Angelus Novus* am bekanntesten ist. Dieses Bild bezieht sich auf eine aquarellierte Zeichnung Paul Klees, das Benjamin besaß und schätzte. Er stellt den »neuen Engel« als ein Bild des Engels der Geschichte dar. Obwohl Benjamin sich auf eine gemalte Zeichnung bezieht, ist das, was er im Wesentlichen darlegt, ein rein vorgestelltes Bild (Weigel, 1996), eine Projektion seiner eigenen Gefühle und Gedanken auf die subtile und karge Zeichnung des deutschen Künstlers (Löwy, 2005, S. 62; Ferris, 1996; Scholem, 1972). Das dem Bild des *Angelus Novus* gewidmete Denkbild wird als ein verdichteter Ausdruck des ganzen Manuskripts betrachtet. Trotz seines rätselhaften Ausdrucks ist es unzählige Male und in den vielfältigsten Zusammenhängen zitiert und interpretiert worden. Das Denkbild berühre etwas Tiefgründiges in der Krise der modernen Kultur, wird von Löwy vertreten, und seine prophetische Dimension schaffe dafür die Voraussetzung (2005, S. 62). Hier folgt Benjamins Darstellung des Engels der Geschichte:

»Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und

so stark ist, dass der Engel sie nicht mehr schließen kann. Der Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst« (Benjamin, 1990 [1940], S. 697f., Hervorh. i. O.).

Benjamins Engel der Geschichte ist von den tragischen Auswirkungen der Vergangenheit völlig in Beschlag genommen. Er kann sich nicht in Richtung Zukunft bewegen, weil er gezwungen ist zu bleiben, zu reparieren, was zerbrochen wurde, wem auch immer das Leben zurückzugeben, der gestorben ist. Die einzige Kraft, die ihn vorwärts schiebt, ist eine göttliche Kraft, ein Sturm vom Paradies. Somit ist das Verhältnis des Engels zur Zeit hochkomplex. Die Gegenwart existiert nur als eine Möglichkeit, den durch vergangene Katastrophen angerichteten Schaden zu bessern; die Zukunft existiert als messianisches Potenzial. Wenn er aber ein Engel ist, was ist dann seine Botschaft, seine Prophezeiung, seine Mission? Wie soll er nur in der Lage sein, eine Botschaft zu überbringen oder eine Mission zu erfüllen, wenn er angesichts der Zerstörung, die ihn mit Trauer erfüllt, erstarrt?

Die Komplexität von Benjamins klagender Figur spielt sich, wie bei Freuds letztem Maurenkönig, in der Dialektik zwischen Verzweiflung und innerem Ringen ab. Obwohl der Engel in einer passiven Haltung gefangen, von der Verwüstung erschüttert und unfähig ist, sich dem, was vor ihm liegt, zu nähern, so vermittelt er nichtsdestotrotz durch seine besondere Haltung auch eine Botschaft der Transzendenz. Er hat sich aller Illusionen über die menschliche Geschichte entledigt. Seine tieftraurige Erschütterung kann wie eine Unterbrechung der linearen Ereigniskette betrachtet werden, als ein kurzer Moment der Befreiung, ein Akt der Revolte, ein Erwachen im Jetzt. Die Aufgabe zu erinnern ist in das Konstruieren von solchen Konstellationen eingebettet, die das ›Damals‹ mit dem ›Jetzt‹ durch Momente des Auf- oder Unterbrechens der chronologischen Ereigniskette miteinander verbinden. Benjamin stellt das Konzept des Bildes wie einen Blitz, wie ein »Aufblitzen« dar, und er versteht das entsprechende Bild von historischer Erfahrung als eine Entladung einer explosiven Jetzt-Zeit-Kraft, als eine Kraft, die das »Kontinuum der Geschichte« aufsprengt. Das dialektische Bild besetzt die Gegenposition zu der von der Bewahrung ausgehenden Gefahr, und zwar vermöge der aufbrechenden, von der zeitlichen Unmittelbarkeit des Jetzt ausgehenden Kraft.

Obwohl die Vorstellung von Erlösung kein psychoanalytisches Konzept ist, kann man diesen Begriff umformulieren als Befreiung von psychischem Schmerz, was durchaus als Ziel eines analytischen Prozesses betrachtet werden könnte. Für Benjamin wird Erlösung nicht auf einer individuellen Ebene behandelt, im Zusammenhang mit der eigenen Geschichte, sondern eher auf einer so-

zialen oder universellen Ebene. Von dem Jüdischen Konzept des *tikkun* und der marxistischen Ideologie klassenloser sozialer Revolution inspiriert, übermittelt Benjamin die Botschaft von einer zukünftigen Gesellschaft, die nur durch die universelle Erinnerung ausnahmslos aller Opfer von Zerstörung und Untergang erlöst werden kann; dies ist das säkuläre Äquivalent der Auferstehung der Toten (Löwy, 2005, S. 67).

Angesichts der Katastrophe in ihren Vaterländern, entwerfen sowohl Freud als auch Benjamin in ihren Schriften denkwürdige Figuren der Klage. Obwohl ihr Denken sich in vielfältiger Weise voneinander unterscheidet, beschreiben sie beide Bilder, die in doppelter Weise über Worte allein hinausgehen: Die Bilder vermitteln verdichtete, dialektische Botschaften der Verzweiflung und des inneren Ringens, die die Grenze von Sprache überschreiten, und die Bilder stützen sich in zentraler Weise auf sinnliche-emotionale Eindrücke. Ihre Klage – sei sie verbal, wie im Falle des letzten Maurenkönigs, oder stumm, wie im Falle des Engels der Geschichte – verkörpert einen Kummer jenseits der Worte.

Späte Botschaften der Klage

Die zuvor besprochenen Bilder von klagenden Figuren werden von Freud und von Benjamin auf fesselnde Weise wie rätselhafte und ambivalent übermittelte Nachrichten dargestellt. Ich schlage vor, den bestimmten Moment der späten 1930er Jahre in Europa zu betrachten, so wie dies in diesem Bilderpaar widerspiegelt wird. Freuds Konzept der *Nachträglichkeit* und Benjamins Vorstellung des *Erwachens* weisen beide darauf hin, dass man sich der Gegenwart nur nähern kann, wenn sie durch das Prisma einer historischen Zeit betrachtet wird, die nicht mit ihr übereinstimmt. Daher kann das historische Narrativ nicht in Form tatsächlicher Ereignisse rekonstruiert werden, sondern nur in Form verdichteter Momente, die uns das ›Damals‹ im ›Jetzt‹ erleben lassen. Der von den europäischen Juden zu einer bestimmten Zeit erlebte Terror und die dazugehörige Verheerung hätten unmittelbar im Moment des Geschehens nicht internalisiert und durchgearbeitet werden können. Vielleicht können wir uns nur retrospektiv eine Vorstellung von der Intensität dieses Zivilisationsbruches für europäische Juden machen, die sich nur wenige Jahrzehnte, nachdem sie sich dazu entschlossen hatten, ihre traditionellen Glaubensüberzeugungen hinter sich zu lassen und sich mit der größeren, Deutsch sprechenden säkularen intellektuellen Kultur zu identifizieren, verfolgt sehen mussten.

Benjamins und Freuds klagende Figuren können als ein Versuch verstanden werden, sinnliche Erinnerungsspuren in Worte zu übersetzen. Diese Texte, die

Bilder präsentieren, versuchen von etwas zu sprechen, wovon damals nicht hätte gesprochen werden können. Sie strengen sich an, ein Bild zu erschaffen, das eine verbotene Botschaft überbringt, einen Schnappschuss von der Unmöglichkeit der eigenen rhetorischen Gesten. Sie bieten die Möglichkeit, darüber nachzudenken, auf welche Weise ein Bild nicht nur Inhalte verkörpert, sondern auch eine Form – oder vielmehr eine geisterhafte Form des ›Damals‹, den Ausdruck vom Geheimnis der Geschichte und der Erinnerung. Die Schriften von sowohl Freud als auch Benjamin – und insbesondere ihr Spätwerk – drücken in tiefgründiger Weise die Vorstellung aus, dass das, was beim Denken maßgeblich ist, nicht dessen teleologische Fortgang von einer gesicherten Wissenstatsache zur nächsten ist, sondern dass vielmehr der Gedankensprung, der Riss oder das Loch enorm wertgeschätzt wird – der blinde Punkt, ohne den konzeptuelles Denken nicht entstehen kann.¹⁴

Es ist faszinierend, dass sowohl bei Freuds Akropolis-Essay als auch bei Benjamins Thesen zur Geschichte von beiden Autoren vermittelt wurde, dass die Abfassung des Textes als zwiespältig erlebt wurde und deren Veröffentlichung Zweifeln unterzogen war (Benjamin hatte nicht einmal vor, seinen Essay überhaupt zu veröffentlichen). In dem offenen Brief an Romain Rolland, der seinen Essay über die Akropolis begleitet, legt Freud die rätselhafte Motivation, seine Reise zur Akropolis einer neuen Interpretation zu unterziehen, offen:

»Ein solches Phänomen, das ich vor einem Menschenalter, im Jahre 1904, an mir erlebt und nie verstanden hatte, tauchte in den letzten Jahren in meiner Erinnerung immer wieder auf; ich wusste zunächst nicht warum. Ich entschloss mich endlich, das kleine Erlebnis zu analysieren, und teile Ihnen hier das Ergebnisse dieser Studie mit« (Freud, 1938, S. 250).

In einem Brief an Gretel Adorno, der ungefähr auf Ende April bis Anfang Mai 1940 datiert wird und der dem beigefügt war, von dem wir heute wissen, dass er der Essay »Über den Begriff der Geschichte« gewesen war, drückt Benjamin eine komplexe Mischung widersprüchlicher Gefühle gegenüber der Entscheidung aus, die in dem Text ausgeführten Gedanken darzulegen¹⁵:

14 Für eine anregende Diskussion über das Denkbild als Form einer Auseinandersetzung mit einem beschädigten Leben bei Benjamin und anderen Autoren der Frankfurter Schule siehe Richter (2007).

15 Der Brief wurde von Paris aus gesandt; später in diesem Jahr musste Benjamin aus der Stadt fliehen und versuchte, schließlich in den USA Zuflucht zu finden. An der spanischen Grenze schien es, als würden er und die mit ihm fliehende Gruppe zurückgeschickt; er nahm sich daraufhin das Leben.

»Der Krieg und die Konstellation, die ihn mit sich brachte, hat mich dazu geführt, einige Gedanken niederzulegen, von denen ich sagen kann, daß ich sie an die zwanzig Jahre bei mir verwahrt, ja, verwahrt vor mir selbst gehalten habe. [...] Noch heute händige ich sie Dir mehr als einen auf nachdenklichen Spaziergängen eingesammelten Strauß flüsternder Gräser denn als eine Sammlung von Thesen aus. [...] Die Reflexionen [...] lassen mich vermuten, daß das Problem der Erinnerung (und das Vergessens) [...] mich noch für lange beschäftigen wird« (Adorno & Benjamin, 2005, S. 410)

Auf seiner Seite entschließt sich Freud dazu, ein rätselhaftes Ereignis, das er »vor einem Menschenalter« erlebt hatte, zu untersuchen. Diese verschriftlichte Untersuchung führt ihn im Verlauf des Akropolis-Essays zum Bild des letzten Königs der Mauren. Ungefähr zur gleichen Zeit entschließt sich Benjamin, Gedanken, die er »nahezu 20 Jahre« für sich behalten hatte, abzuschicken und legt in ihnen das rätselhafte Bild des Engels der Geschichte dar. Wenn wir nun Benjamins Bild eines »Straußes flüsternder Gräser« folgen, das möglicherweise auf den Mythos des Midas verweist, wo die Binsen das Geheimnis verbreiten, das Midas verbergen wollte, können wir uns fragen: Welches verbotene Geheimnis bezweckte Benjamin zu dieser Zeit heimlich weiterzuflüstern? Und genauso können wir uns fragen: Welche Botschaften hat Freud, der große Erforscher der menschlichen Psyche und ihrer dunklen, verdrängten Anteile, in seinen Schriften eben dieser Jahre verborgen? Um es allgemeiner zu formulieren: Welche verbotenen Botschaften werden in den Schriften dieser beiden europäischen jüdischen Denker in diesem bestimmten historischen Moment auf so rätselhafte Weise weiter geflüstert? Und was flüstern diese Botschaften uns heute über Gedanken, die in Zeiten großer Not geschrieben worden sind, zu?

Freuds Betonung des visuellen Bildes und Benjamins Konzept des dialektischen Bildes und des Denkbildes stellen jeweils die strukturelle Verbindung von sinnlichen Eindrücken und Formen der Darstellung dar. Neben dieser gemeinsamen Basis gibt es zwischen diesen beiden Theorien ebenso deutliche Unterschiede: Bei Freud scheint die »psychische Spur« des Gedankens verloren gegangen zu sein, und doch »muss sie da« sein. Die archäologische Metapher bezieht sich auf die Vorstellung, dass wirklich etwas da sein muss, eine Vergangenheit, der wir zur Rechenschaft gegenüber verpflichtet sind und deren Bedeutungen lesbar sind (Groarke, 2022, S. 163, Lev Kenaan, 2019, S. 91ff.). Für Benjamin zielt das dialektische Bild nie darauf ab, ein tatsächliches historisches Ereignis darzustellen, sondern lediglich darauf, in unserem gegenwärtigen Bewusstsein eine Konstellation von Brüchen oder Rissen herzustellen.

Spätere Entwicklungen in Freuds Trauma- und Erinnerungstheorie befassen sich sowohl mit positiven als auch negativen Reaktionen auf Traumata (Botella & Botella, 2005, 2013). Der positive Aspekt von Trauma ist in psychoneurotischen Symptomen verkörpert, während der negative Aspekt in einem »unrepräsentierten ›Rest«, der eben so wenig wiederholt werden wie zur Bildung eines neurotischen Symptomes führen kann«, verkörpert ist (ebd., 2005, S. 115). Obwohl sich diese Theorie auf infantile Traumata bezieht, möchte ich mich auf diese Begriffe als konstitutivem Teil des Traumatischen sowohl auf der individuellen als auch auf der gesellschaftlichen Ebene beziehen. Mit dem Traumatischen meine ich Ereignisse, die sich jenseits dessen abspielen, sie in sensorischer Weise erfassen, im Gedächtnis abspeichern oder psychisch repräsentieren zu können:

»Es gibt eine klaffende Öffnung im Bereich der Wahrnehmung, die durch eine klaffende Öffnung im Bereich der Repräsentation gedoppelt wird. Es gibt einen Bruch, eine Lücke im Stoff der Repräsentationen, im Stoff der Besetzungen der infantilen Neurose« (ebd., S. 116).

Das retrospektive Lesen der späten Schriften Freuds und Benjamins erlaubt zu entdecken, was Groarke (2022) »die Reklamation des Traumas« nennt:

»Es ist unter traumatischen Umständen nicht möglich, eine Aussage darüber zu treffen, was wirklich passiert ist. Vielmehr kommt es am Schauplatz des Traumas zu einer Wiederholung: der Akt des *zu späten* Sehens wird zu einer wiederholenden Beschreibung, einem Akt der Erinnerung, wo der Sinn der Vergangenheit rekonstruiert und zurückgewonnen wird, jenseits der Affektentleerung und der allgemeinen Leblosigkeit des Wiederholungszwanges« (S. 174f.).

Groarke führt den Begriff der »retrogressiven Bewegung« der Erinnerung ein und bringt die Möglichkeit ins Spiel, etwas aus der Vergangenheit »zurück zu träumen«, das noch erlebt werden muss, und schlägt dabei vor, dass dieser Prozess des Traum-Gedächtnisses auf die unrepräsentierten »sensorischen Reste« der Vergangenheit gerichtet ist, vor der Fixierung von Erinnerungen (ebd., S. 170f.).¹⁶

16 Nägele schlägt vor, dass sowohl Freuds als auch Benjamins Arbeiten zur Geschichte sich in doppelter Weise von dem konventionellen Begriff von Geschichte unterscheiden: Erstens unterscheidet sich ihre Auffassung von derjenigen einer linearen Zeit und Kontinuität des Historizismus, und, zweitens, ist sie vom Anders-Sein, oder anders ausgedrückt: von der Kraft der Negativität betroffen und beeinflusst. *Vergessenheit* wird als Negativität, die die Spur des Ande-

Die Bilder in diesen späten Essays erreichen nicht die Schwelle der Metapher; stattdessen wirken sie wie sensorische Erinnerungsspuren. Sie können wie Textschöpfungen in traumatischen Zeiten erscheinen, und als solches verkörpern sie die Intensität der Traumatisierung zum Zeitpunkt des Geschehens. Das retrospektive Lesen dieser Texte lässt das Traumatische in neuem Licht erscheinen, in einem Licht, in dem sie nicht zu dem dunklen Zeitpunkt ihrer Verfertigung erscheinen konnten. In dem ›Jetzt‹ des gegenwärtigen Lesens können diese Bilder wieder die traumatischen Umstände des ›Damals‹ für sich beanspruchen. Die verdichteten Bilder des letzten Königs der Mauren und des Engels der Geschichte können als Überbleibsel einer tiefen Klage verstanden werden.

Nur mit Worten, die darum ringen, das zu vermitteln, was unvermittelbar ist, sowie in dem Schweigen, das sich zwischen und um die Worte herum legt, kann die Sprache der Klage gesprochen werden.¹⁷ Wie Benjamin in tiefsinniger Weise formuliert:

»Die Klage ist aber der undifferenzierteste, ohnmächtige Ausdruck der Sprache, sie enthält fast nur den sinnlichen Hauch; und wo auch nur Pflanzen rauschen, klingt immer eine Klage mit. [...] Es ist in aller Trauer der tiefste 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« (Benjamin, 1989 [1916], S. 155).

Aus dem Englischen von Isabelle Koch-Hegener

ren ist, gesehen, die wiederum das Agens seiner phantasmatischen Verwandlung ist (Nägele, 1991, S. 54ff.).

17 In einem auf Juli 1916 datierten Brief an Martin Buber schreibt Benjamin: »Nur wo diese Sphäre des Wortlosen in unsagbar reiner Nacht sich erschließt kann der magische Funke zwischen Wort und bewegender Tat überspringen, wo die Einheit dieser beiden gleich Wirklichen ist. Nur die intensive Richtung der Worte in den Kern des innersten Verstummens hinein gelangt zur wahren Wirkung« (Benjamin, 1995, S. 326f.)

Literatur

- Anderson, D.T. (2014). Salvaging Images. *The Scandinavian Psychoanalytic Review*, 37(1), 61–68. <https://doi.org/10.1080/01062301.2014.914360>
- Aulagnier, P. (2001). *The Violence of Interpretation: From Pictogram to Statement*. London & New York: Routledge.
- Benjamin, W. (1982). Das Passagen-Werk. In ders., *Gesammelte Schriften, Fünfter Band, Erster Teil* (S. 1–654). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1989 [1916]). Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen. In ders., *Gesammelte Schriften, Zweiter Band, Erster Teil* (S. 140–157). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1989 [1929]). Zum Bilde Prousts. In ders., *Gesammelte Schriften, Zweiter Band, Erster Teil* (S. 310–324). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1989 [1931]). Kleine Geschichte der Photographie. In ders., *Gesammelte Schriften, Zweiter Band, Erster Teil* (S. 368–385). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1989 [1937]). Eduard Fuchs, der Sammler und Historiker. In ders., *Gesammelte Schriften, Zweiter Band, Zweiter Teil* (S. 465–505). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1990 [1928]). Ursprung des deutschen Trauerspiels. In ders., *Gesammelte Schriften, Erster Band, Erster Teil* (S. 203–430). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1990 [1939]). Über einige Motive bei Beaudelaire. In ders., *Gesammelte Schriften, Erster Band, Zweiter Teil* (S. 603–653). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1990 [1940]). Über den Begriff der Geschichte. In ders., *Gesammelte Schriften, Erster Band, Zweiter Teil* (S. 691–704). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1991 [1938]). Berliner Kindheit um Neuzehnhundert. In ders., *Gesammelte Schriften, Viertes Band, Erster Teil* (S. 235–304). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1995 [1892–1940]). *Gesammelte Briefe*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1998). *Gesammelte Briefe, Band IV, 1931–1934*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Benjamin, W. & Adorno, G. (2008). *Correspondence 1930–1940*. Hrsg. v. W. Hoban. Cambridge: Polity. Dt.: Adorno, G. & Benjamin, W. *Briefwechsel 1930–1940*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005.
- Benjamin, W. & Scholem, G. (1989). *The Correspondence of Walter Benjamin and Gershom Scholem, 1932–1940*. Hrsg. v. G. Smith & A. Lefevere. New York: Schocken.
- Bion, W.R. (1984). *Learning from Experience*. London: Tavistock. Dt.: *Lernen durch Erfahrung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1992.
- Botella, C. & Botella, S. (2005). *The Work of Psychic Figurability: Mental States Without Representation*. Hove, New York, NY: Brunner Routledge.
- Botella, C. & Botella, S. (2013). Psychic Figurability and Unrepresented States. In H. B. Levine, G. S. Reed & D. Scarfone (Hrsg.), *Unrepresented States and the Construction of Meaning* (S. 95–121). London & New York: Routledge.
- Cassin, B. et al. (2004). *Vocabulaire européen des philosophies*. Paris: Seuil. Engl.: *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2014.
- Didi-Huberman, G. (2005). The Supposition of the Aura: The Now, the Then, and Modernity. In A. Benjamin (Hrsg.), *Walter Benjamin and History* (S. 3–18). London & New York: Continuum.
- Eiland, H. & Jennings, M.W. (2014). *Walter Benjamin: A Critical Life*. Cambridge & London: Belknap Press. Dt.: *Walter Benjamin: eine Biographie*. Berlin: Suhrkamp, 2020.
- Ferber, I. (2013). *Philosophy and Melancholy: Benjamin's Early Reflections on Theater and Language*. Stanford: Stanford University Press.

- Ferris, D.S. (1996). Introduction: Aura, Resistance, and the Event of History. In D. Ferris (Hrsg.), *Walter Benjamin: Theoretical Questions* (S. 1–26). Stanford: Stanford University Press.
- Freud, S. (1894a). Die Abwehr-Neuropsychoosen: Versuch einer psychologischen Theorie der akquirierten Hysterie, vieler Phobien und Zwangsvorstellungen und gewisser halluzinatorischer Psychoosen. *GW 1*, 59–74.
- Freud, S. (1900a). *Die Traumdeutung*. *GW 2*, i–701.
- Freud, S. (1913c). Zur Einleitung der Behandlung. *GW 8*, 454–478.
- Freud, S. (1916–17a). *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. *GW 11*, 3–484.
- Freud, S. (1925a [1924]). Notiz über den »Wunderblock«. *GW 14*, 3–8.
- Freud, S. (1933a). *Neue Folge der Vorlesungen Zur Einführung in die Psychoanalyse*. *GW 15*, 3–170.
- Freud, S. (1936a). Brief an Romain Rolland (Eine Erinnerungsstörung auf der Akropolis). *GW 16*, 250–257
- Freud, S. (1939a). *Der Mann Moses und die monotheistische Religion: Drei Abhandlungen*. *GW 16*, 101–246.
- Friedlander, E. (2012). *Walter Benjamin: A Philosophical Portrait*. Harvard: Harvard University Press. Dt.: *Walter Benjamin: ein philosophisches Portrait*. München: C. H. Beck, 2013.
- Groarke, S. (2022). *The Feeling Intellect: An Essay on the Independent Tradition in British and American Psychoanalysis*. London & New York: Routledge.
- Hanssen, B. (2002). Portrait of Melancholy (Benjamin, Warburg, Panofsky). In G. Richter (Hrsg.), *Benjamin's Ghosts: Interventions in Contemporary Literary and Cultural Theory* (S. 169–188). Stanford: Stanford University Press.
- Kirst, K. (1994). Walter Benjamin's »Denkbild«: Emblematic Historiography of the Recent Past. *Monatshefte*, 86(4), 514–524.
- Lev Kenaan, V. (2019). *The Ancient Unconscious*. Oxford: Oxford University Press.
- Ley Roff, S. (2004). Benjamin and Psychoanalysis. In D. Ferris (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Walter Benjamin* (S. 115–133). Cambridge: Cambridge University Press.
- Löwy, M. (2001). *Walter Benjamin: Avertissement d'incendie*. Paris: PUF. Engl.: *Fire Alarm: Reading Walter Benjamin's »On the Concept of History*. London & New York: Verso, 2005.
- Mitchell, W.J.T. (1984). What Is an Image? *New Literary History*, 15(3), 503–537. <https://doi.org/10.2307/468718>. Dt.: Was ist ein Bild? In W.J.T. Mitchell (Hrsg.), *Bildtheorie* (S. 15–77). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008.
- Nägele, R. (1991). *Theater, Theory, Speculation: Walter Benjamin and the Scenes of Modernity*. Baltimore & London: Johns Hopkins University Press.
- Nägele, R. (2002). Thinking Images. In G. Richter (Hrsg.), *Benjamin's Ghosts: Interventions in Contemporary Literary and Cultural Theory* (S. 23–40). Stanford: Stanford University Press.
- Reed, G.S., Levine H.B. & Scarfone, D. (2013). Introduction: From a Universe of Presences to a Universe of Absences. In H.B. Levine, G.S. Reed & D. Scarfone (Hrsg.), *Unrepresented States and the Construction of Meaning* (S. 3–17). London & New York: Routledge.
- Richter, G. (2007). *Thought-Images: Frankfurt School Writers' Reflections from Damaged Life*. Stanford: Stanford University Press.
- Rickels, L.A. (2002). Suicitation: Benjamin and Freud. In G. Richter (Hrsg.), *Benjamin's Ghosts: Interventions in Contemporary Literary and Cultural Theory* (S. 142–153). Stanford: Stanford University Press.
- Scarfone, D. et al. (2013). From Traces to Signs: Presenting and Representing. In H.B. Levine, G.S. Reed & D. Scarfone (Hrsg.), *Unrepresented States and the Construction of Meaning* (S. 75–95). London and New York: Routledge.
- Scholem, G. (1972). Walter Benjamin und sein Engel. In S. Unseld & W. Benjamin (Hrsg.), *Zur Aktualität Walter Benjamins: aus Anlaß des 80. Geburtstags von Walter Benjamin* (S. 78–138). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Tiedemann, R. (2016 [1983]). Historischer Materialismus oder politischer Messianismus? In ders. (Hrsg.), *Dialektik im Stillstand: Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins* (S. 99–144). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Tzur Mahalel, A. (2019). The Wolf Man's Glückshaube: Rereading Sergei Pankejeff's Memoir. *Journal of American Psychoanalytic Association*, 67(5), 789–813.
- Tzur Mahalel, A. (2021). »Are We Dead?«: Time in H. D.'s Dialogue with Freud. *International Journal of Psychoanalysis*, 102(2), 297–314.
- Weigel, S. (1996). *Body- and Image-Space: Re-Reading Walter Benjamin*. London & New York: Routledge.
- Werner, N. (2019). Sigmund Freud. Nachträglichkeit, oder: Wie Benjamin das Kontinuum der Zeit aufsprengt. In J. Nitsche & N. Werner (Hrsg.), *Entwendungen: Walter Benjamin und Seine Quellen* (S. 77–96). Paderborn: Brill Fink.
- Witte, B. (1985). *Walter Benjamin*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

The visual image and the Denkbild: Sigmund Freud and Walter Benjamin on history and remembrance

Summary: The present paper offers a comparative reading of Sigmund Freud's and Walter Benjamin's thoughts on remembrance and history. Freud's dream thought, constructed from visual images, and Benjamin's dialectical image, and the Denkbild as its literary form, are presented as intriguingly intertwined concepts. They both refer to residues of regressive thought expressed through the medium of the German Bild, which can be translated as image, picture or figure. The visual image (visuelles Bild) and the Denkbild are presented as crucial to the construction of history because they present a dialectic between a condensed experience of the past (beyond the scope of words and representation) and the inevitable transformation of experience into language. Freud's and Benjamin's late writings are read in the historical context of European Jewish intellectuals facing the rise of the Nazi regime. The images discussed comparatively here are Freud's last Moorish king and Benjamin's angel of history. These condensed images are presented as lamenting figures, images of despair and struggle. They serve as examples of the visual image's ability to represent the unrepresentable and capture hidden mnemonic traces at traumatic times.

Keywords: visual image, Sigmund Freud, Walter Benjamin

Biografische Notiz

Anat Tzur Mahalel, Ph.D., ist wissenschaftliche Mitarbeiterin des Bucerius Institute for Research of Contemporary German History and Society und des Fachbereichs Jüdische Geschichte der Universität Haifa. Sie ist ebenfalls Lehrdozentin an den beiden advanced schools for psychoanalytic psychotherapy an den Universitäten Haifa und Tel-Aviv. Sie arbeitet in eigener Praxis als psychoanalytische orientierte Psychotherapeutin. Sie hat mehrere Artikel zur Geschichte der Psychoanalyse, zu Psychoanalyse und Literatur, zu Übersetzungstheorie sowie zur Biografie und Autobiografie verfasst. Ihre Forschungsinteressen umfassen Psychoanalyse und deutsche Literatur, Sigmund Freud und die Geschichte der Psychoanalyse, Übersetzungstheorie und Traumaforschung.