

Ein Denken, das Bilder erzeugt.

Korrespondenzen zwischen Francesc Abad und Walter Benjamin

1. In Bildern denken

„Mir ging es nie ums Produzieren, ich arbeite mit Ideen“, erklärte Francesc Abad (Terrassa, 1944) Anfang 2006 in einem Interview anlässlich der Eröffnung seiner Installation *block W. B. Ein Denken, das Bilder erzeugt* im Museum von Granollers.¹ Getreu diesem Motto hat er in seiner langen künstlerischen Laufbahn nie von den wesentlichen Grundsätzen der Konzeptkunst Abstand genommen, die seine Arbeit seit ungefähr 1970 bestimmen, nämlich seit er mit der Künstlergruppe *Grup de treball* begann, das Kunstwerk als materielles Produkt eines Autors, als in sich abgeschlossenes und merkantiles Objekt in Frage zu stellen. Sein Werk kennzeichnet vor allem eine ungebrochen kritische soziale und politische Ausrichtung, das Verständnis des Kunstwerks als ständiges *work in progress*, als Werkstatt, und die Verknüpfung des künstlerischen Schaffens mit dem Ausloten von Begriffen wie Erfahrung, Erinnerung, Geschichte und Utopie, um nur die allerwichtigsten zu nennen.

In dieser Richtung hat Francesc Abad einen hybriden Stil entwickelt, der visuelle und audiovisuelle Elemente mit geschriebenen Worten und Textzitate verbindet, und zwar sowohl in seinen Installationen und Videos als auch in seinen *Denktagebüchern* – einer Äußerungsform, die alle seine Projekte begleitet. Seine Infragestellung der Rolle des Künstlers und der Kunst in einer alles zur Ware machenden Welt führte ihn zur Lektüre bestimmter Dichter, Philosophen, Soziologen und Kunsttheoretiker des 20. und 21. Jahrhunderts. Dazu gehören Paul Celan, René Char, Ossip Mandelstam, Seamus Heaney, Joseph Brodsky, Anna Achmatova, Marina Tsvetaeva, Hannah Arendt, Gayatri Spivak, Ernst Bloch, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin – Wegmarken auf einem langen, verschlungenen, aber nie richtungslosen Pfad.² Die zahlreichen Zitate in seinen Installationen und Notizbüchern mögen eklektisch wirken, in Wirklichkeit aber konvergieren sie alle in der Frage, wie Kunst der ethischen Verpflichtung nachkommen kann, die Geschichte der Unterdrückten und Besiegten angesichts einer immer ungebändigeren kapitalistischen Globalisierung vor dem Vergessen zu retten.

Unübersehbar nimmt das Denken Walter Benjamins im Werk von Francesc Abad eine Vorrangstellung ein. In einem Rückblick auf die Beziehung seines Werks zu dem

¹ Der Zeitungsausschnitt mit dem Text dieses Interviews ist in der in diesem Buch wiedergegebenen Wandcollage *F. A. – W. B. Korrespondenzen* nachzulesen. Eine interaktive Version findet sich im Internetportal URL: <http://www.mural-abad.net/index.html>. Alle im Artikel aus dieser Wandcollage zitierten Elemente werden mit der Nummer angegeben, unter der sie im Katalog zu finden sind, in diesem Fall ist es die Nummer [86].

² Mittels der Visualisierung bestimmter Begriffe setzt Francesc Abad sie der Reflexion aus, immer in einem Zusammenhang, der ihm wichtig erscheint. Es wäre daher ein Missverständnis anzunehmen, dass er philosophische Gedanken „illustriert“ (ein Irrtum, dem etwa Manuel Karasek von der Zeitung „taz“ verfiel, als er die Ausstellung „block W. B.“, Berlin 2008, kommentierte). Ebenso wenig darf man eine systematische Interpretation erwarten.

Philosophen³ hat der Künstler festgestellt, wie unterschiedlich, aber doch dauerhaft dieser Einfluss auf ihn gewirkt hat, auch wenn er sich nicht immer in direkter Form äußert. Der konstante Dialog mit den Texten des Autors so herausragender Essays wie *Einbahnstraße* (1928), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935), *Berliner Chronik* (1932) und *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* (1938), *Armut und Erfahrung* (1933), *Über den Begriff der Geschichte* (1940) und des großen unvollendeten Projekts der *Passagen* hat Francesc Abad die Möglichkeit eröffnet, die Konzeptkunst auf eine ganz persönliche und eigenständige Weise weiterzuentwickeln und ihre bereits genannten Grundsätze über zeitlich bedingte Kunsttendenzen hinaus zu erneuern. Es ist vor allem die besondere Verschränkung von Denken und Bild in Benjamins philosophischem Werk, über die sich eine innere Entsprechung zum Konzepte gestaltenden Künstler herstellt.

„Ich arbeite über das Denken von WB. Es gibt von mir keine konkrete Arbeit über seine Person, sondern nur darüber, wie sich seine Arbeitsmethode strukturiert, über seine Auffassung des Verhältnisses von Gegenwart-Vergangenheit-Erinnerung-Zeugenschaft und über seine dialektische Fähigkeit, Textfragmente zu liefern, die zugleich Bilder sind“, erläuterte Francesc Abad 2010 im Rahmen einiger Reflexionen über Walter Benjamin.⁴ Seine Bemerkung führt direkt zu einem der Schlüsselbegriffe von Benjamins Erkenntnistheorie, die er nach und nach aus verschiedenen Richtungen in seinen Schriften entwickelt. Gemeint ist der Begriff des „Denkbilds“, der das Genre seiner Kurzprosa bezeichnet (*Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, die *Städtebilder* von Metropolen wie Paris, Moskau, Marseille und anderer Orte und viele der im *Passagenbuch* gesammelten Schilderungen). Benjamin selbst gibt eine äußerst plastische Beschreibung seines Vorgehens. Die Betrachtung über den italienischen Ort San Gimignano beginnt folgendermaßen: „Worte zu dem zu finden, was man vor Augen hat – wie schwer kann das sein. Wenn sie dann aber kommen, stoßen sie mit kleinen Hämmern gegen das Wirkliche, bis sie das Bild aus ihm wie aus einer kupfernen Platte getrieben haben.“⁵ Das durch Worte wie von einem Bildhauer geschaffene Relief ist offensichtlich kein einfaches Abbild der Wirklichkeit, sondern die Herausarbeitung ihres Abdrucks in einem anderen Medium – eine Art Übersetzungsvorgang. Adorno schreibt, dass sich in den Denkbildern „Geist, Bild und Sprache“ organisch verbinden. Mir scheint es auch bezeichnend, dass Benjamin von den Worten als gegen die Wirklichkeit stoßenden Hämmern spricht, weil es auf den Widerstand des Materials hinweist und weil der Zusammenstoß, der *Schock* in seiner Theorie der Erinnerung eine große Rolle spielt.

Die antike Rhetorik kennt die literarische Form der Ekphrasis als „eine genaue Beschreibung von Personen, Sachen oder Ereignissen aufgrund eigener Anschauungen“

³ F. Abad, *Intuición-conocimiento-reflexión. Mis caminos hacia Walter Benjamin. Historia de una amistad artístico-intelectual en seis etapas* (Intuition-Wissen-Reflexion. Meine Wege zu Walter Benjamin. Geschichte einer künstlerisch-geistigen Freundschaft in sechs Etappen). In: „La maleta de Portbou“ Nr. 6, Barcelona, Juli/August, 2014. Die ausführliche Fassung ist auf Spanisch und Deutsch auf der Website <http://www.mural-abad.net/index.html> zu lesen.

⁴ F. Abad, *Gefahr und Erkenntnis. Notizen zur Aktualität Walter Benjamins*. Im vorliegenden Band S. 24.

⁵ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, (Bd. I – VII, Supl. I-III). Hg. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972-1999, im Folgenden abgekürzt als GS. *San Gimignano*, GS IV.1, 364.

(so erklärt es Gero von Wilpert's „Sachwörterbuch der Literatur“); später beschränkt der Terminus sich auf die Beschreibung von Kunstgegenständen. In Benjamins Texten geschieht jedoch mehr. Sie versenken sich in das Rätsel der Erscheinungen, um ihre Bedeutung für den Wahrnehmenden zu ergründen. Das bekannteste Beispiel eines durch Worte neu erschaffenen Bildes findet sich in der Deutung des Aquarells *Angelus Novus* von Paul Klee in den Thesen *Über den Begriff der Geschichte*. Dort interpretiert Benjamin den Blick des Engels und beschreibt, was jener sieht, als Vision eines katastrophalen Fortschritts der Zerstörung. Bild und Reflexion umschlingen sich, ja sie konstituieren sich wechselseitig.

Ein so stark der ästhetischen Erfahrung verpflichtetes Denken musste Francesc Abad unweigerlich anziehen, als er zu Beginn der achtziger Jahre auf der Suche nach einem theoretischen Fundament für sein künstlerisches Schaffen und dessen politische Verpflichtung war. Das mag auch erklären, warum eine der ersten Rezeptionen Walter Benjamins in Katalonien durch einen mit visuellen Medien arbeitenden Künstler erfolgte, sobald die von Antoni Pous realisierte katalanische Übersetzung der Thesen *Über den Begriff der Geschichte* und anderer Schriften 1984 endlich veröffentlicht war⁶. (Bereits in den 60er Jahren erfolgt, scheiterte eine frühere Publikation an der franquistischen Zensur).

Im Benjaminschen *Denkbild* ist es das Subjekt, das eine mimetische Anstrengung unternehmen muss, um die Bedeutung der Phänomene zu erschließen. Auch Francesc Abads Installationen verlangen diese Anstrengung. Die erste Konfiguration, die sich explizit auf Walter Benjamin bezieht (Teil der Installation *Parany* [Falle] von 1986) zeigt das Modell eines Dreimasters mit geblähten Segeln auf einem Sockel.⁷ Weit davon entfernt, die Bedeutung zu erklären, erzeugen die Inschrift „Walter Benjamin“ und der Titel der gesamten Installation eher Konsternation. Ihre scheinbar zusammenhanglose Verbindung stellt ein Rätsel dar, das auf seine Entzifferung zu warten scheint. Das hier geradezu ironisch zitierte Verfahren, ein Bild durch eine Inschrift zu erläutern, erinnert an die im 16. und 17. Jahrhundert weit verbreiteten allegorischen Embleme, die Benjamin in der Abhandlung „Ursprung des deutschen Trauerspiels“ (1928) untersucht hat. Seine dort entwickelte Theorie der Allegorie und des Emblems enthält den Kern seines späteren Begriffs des *dialektischen Bilds*, von dem noch die Rede sein wird. Da in diesem Fall die Geschichte des Begriffs etwas zu seinem Verständnis beitragen kann, sei daran erinnert, dass es im Deutschen für das Wort Emblem zwei Synonyme gibt: „Sinnbild“ und „Denkbild“. So zumindest steht es im „Deutschen Wörterbuch“ von Jacob und Wilhelm Grimm. Das heißt, auch wenn Walter Benjamin den Ausdruck „Denkbild“ auf eigene Weise verwendet, so handelt es sich doch nicht um einen von ihm geschaffenen Neologismus.⁸ Ein Emblem setzt sich aus einer bildlichen Darstellung (*pictura*), einer Bildüberschrift (*inscriptio*) und einem

⁶ Walter Benjamin, „Tesis sobre filosofia de la Història“. In: *Art i Literatura*. Übers. Antoni Pous, Vic: Eumo, 1984. Zusammen mit anderen Texten von Antoni Pous wurde diese Übersetzung vor einigen Jahren von Ramon Farrés revidiert und neu editiert: *Antoni Pous. L'obra essencial*. Vic: Eumo, 2005.

⁷ Wandcollage [100].

⁸ Auch in Dichtungen Stefan Georges tritt der Begriff des „denkbilds“ auf, etwa in „Des sehers wort ist wenigen gemeinsam“ aus dem Zyklus *Jahr der Seele* (IV, 51). In der Poetologie Georges bedeutet „denkbild“ aber etwas dem allegorischen Begriffsbild völlig entgegengesetztes, nämlich eine durch den visionären Dichter geschaffene mythische Figuration, in der Bild und Bedeutung zusammenfallen.

erklärenden Text (*epigrama*) zusammen, der fast unverzichtbar ist, da der Zusammenhang der das barocke Bild konfigurierenden heterogenen Elementen sich oft nicht unmittelbar erschließt.⁹ Die Allegorie versenkt sich, laut Benjamin „in den Abgrund zwischen bildlichem Sein und Bedeuten“.¹⁰ Das allegorische Bild ist keine harmonische, in sich ruhende Darstellung einer zeitlosen Idee, sondern ein Bild voller Risse, dem die Vergänglichkeit der Dinge eingeschrieben ist. Das entspricht der barocken Erfahrung der *vanitas*, also der Unbeständigkeit und Wertlosigkeit alles Irdischen. Benjamin rehabilitiert die allegorische Darstellung gegenüber dem Ideal klassischer Schönheit, insofern sie ein Bild der Geschichte ist, genauer gesagt des Totenanzlitzes der Geschichte. „Das ist der Kern der allegorischen Betrachtung, der barocken, weltlichen Exposition der Geschichte als Leidensgeschichte der Welt“.¹¹

Zu dem Segelschiff von Francesc Abad gibt es weder Epigramm noch Glosse. Es bedarf des Zuschauers und dessen Interpretation, einer Reflexion, die provoziert wird von der Spannung zwischen Objekt und Inschrift. Die Kluft lässt sich auf verschiedenen Ebenen ergründen. Zunächst könnte auffallen, dass das majestätisch den Traum von einer Überseereise und weiter Ferne repräsentierende Schiff paradoxerweise gar nicht fortschwimmen kann. Man könnte eine Parallele herstellen zu der missglückten Flucht Walter Benjamins aus dem von den Nationalsozialisten besetzten Frankreich und der Tragik, genau dann in die Falle der Polizei in Portbou gegangen zu sein, als er der Freiheit nah zu sein glaubte. Man könnte auch, von dieser historischen Reminiszenz ausgehend, an die Täuschungen denken, denen unser eigener Traum von Freiheit oft erliegt. Der Künstler selbst erklärte rückblickend, dass er vor allem eine Hommage an den ins Unbekannte aufbrechenden Intellekt im Sinn hatte. „Die Karavelle, die so aussah, als hätten damit vor mehr als vierhundert Jahren Piraten die Meere durchkreuzt, repräsentierte für mich den benjaminschen Geist. [...] Die Installation verstand sich als Einladung, einem inneren Weg zu folgen, der dem avantgardistischen Pioniergeist entsprach, aus Entdeckerlust ins Unbekannte vorzudringen. So gesehen, stellte sie eine Hommage an Walter Benjamin dar, ohne dies ausdrücklich zu sein.“ So weit die Intention des Künstlers. Was aber ästhetisch sich mitteilt, ist der Bruch der Beziehung zwischen Bild und Inschrift. Nur die Gedanken des Betrachters, die sich zwischen beiden bewegen, können Wege des Verständnisses erschließen. Darin liegt der Unterschied des modernen Denkbilds zum barocken Emblem, das eine auf die ikonographischen Konventionen gestützte Erklärung mitliefert. Das Risiko sich zu verirren gehört unweigerlich zur zeitgenössischen ästhetischen Erfahrung. Der Name der gesamten Installation *Parany* (Falle) enthält, wie intuitiv auch immer, einen Hinweis darauf.

Dieses Beispiel mag verdeutlichen, dass Francesc Abad bereits seit seiner ersten direkten künstlerischen Anspielung auf Walter Benjamin den Dialog mit dessen

⁹ Ein ganz besonders ausführliches und sogar als Dialog angelegtes Epigramm begleitet das „Bild der Hoffnung“ aus dem Emblembuch des Alciatus, LIBER EMBLEMATVM D. ANDREAE ALCIATI, NVNC DENVO COLLATIS EXEMPLARIBVS multo castigatior quam vnquam antehac editus. Kunstbuch Andree Alciati von Meyland ... verteutscht vnd an tag geben durch Jeremiam Held von Noerdlingen mit schoenen ... Figuren geziert ... URL: <http://dibiki.ub.uni-kiel.de/viewer/resolver?urn=urn:nbn:de:gbv:8:2-2005232>

¹⁰ GS I.1, S. 342.

¹¹ Op. cit., S. 343.

spezifischem Erfahrungsbegriff sucht, indem er sich auf das Verhältnis von Bild und Denken einlässt. Die Installation *Spuren*¹² verfährt ähnlich. Sie besteht aus der Fotografie eines Grabs in Portbou, das jahrelang fälschlicherweise als Grab Walter Benjamins ausgegeben wurde. Davor stehen zwei schwarze Koffer, Musterkoffer des Künstlers aus der Zeit seiner Tätigkeit als Handelsvertreter einer Textilfabrik, die zugleich an die legendäre, bei Benjamins Flucht über die Pyrenäen verschollene schwarze Aktentasche erinnern. Diesmal überlagern sich verschiedene historische und persönliche autobiographische Beziehungen und Anspielungen – darunter die auf die Koffer geklebten Fotos vom Friedhof in Portbou – wie ein Palimpsest von Bedeutungen, das erschlossen sein will. Francesc Abad, der sich zunächst für das Schicksal Benjamins im Exil interessiert hatte, weil es ihn an das Schicksal seiner Familie und unzähliger Menschen in seinem Land erinnerte, gelingt hier bereits eine über Benjamin hinausgehende Allegorie von Flucht, Verlassenheit, Tod, Vergessen und Erinnerung.

1990 folgt ein weiteres Projekt, das sich explizit auf Walter Benjamin bezieht, *La línia de Portbou* [Endstation Portbou].¹³ Die einen ganzen Saal mit einer befremdlichen Kunstlandschaft und pseudodokumentarischem Material füllende Installation bezog sich auf den durch die Pyrenäen führenden Fluchtweg von 1940, Walter Benjamins letzte Passage. Sie präsentierte sich inhaltlich als das am engsten mit der Biografie des Philosophen befasste Werk, zugleich vollzog sie aber eine Auseinandersetzung mit Texten und Begriffen. Zur Vorbereitung war der Künstler nach Frankfurt gereist, hatte das Theodor W. Adorno-Archiv besucht und den damaligen Leiter Rolf Tiedemann kennengelernt (der dann für den Ausstellungskatalog den Artikel „Diesseits von Auschwitz“ verfasste). Francesc Abad erklärte rückblickend, „dass die ganze Installation in gewisser Weise eine erfundene Biographie darstellt. Mich interessieren die Symbole, die Ikonographie. Ich bin weder Dokumentarist noch Historiker.“¹⁴ Der Umgang mit dem disparaten Material ist voller Verfremdungen und Sprünge, etwa wenn in die wandüberspannenden Fotografien der Berglandschaft blau emaillierte Straßenschilder mit Schlüsselbegriffen des benjaminschen Denkens montiert sind, oder wenn eine der Thesen *Über den Begriff der Geschichte* spiegelbildlich als Stempelrelief wiedergegeben wird.¹⁵ Wiederum war es dem Betrachter überlassen, Verbindungen herzustellen und das ganze als Konstellation wahrzunehmen. Über das Interesse für Walter Benjamin hinaus bewies Francesc Abad auch hier, wie sehr er sich der verschwiegenen Geschichte seines Landes verpflichtet weiß, denn er enthüllte ebenfalls die unselige Rolle eines Orts an der spanisch-französischen Grenze nach dem Sieg Francos und öffnete damit ein dunkles Kapitel der spanischen Geschichte, von dem fünfzehn Jahre nach Francos Tod immer noch wenig gesprochen wurde.

Das Anliegen, das historische Gedächtnis der Verlierer zu retten, stellt eine der stärksten Verbindungen zum Denken Walter Benjamins her und motiviert Francesc Abad zu einer

¹² Sala Parpalló, Valencia, 1988, jetzt Archiv des Museu de Granollers. Vgl. Wandcollage [120]. F. Abad wählte das deutsche Wort „Spuren“ als Titel in Anlehnung an das gleichnamige Buch von Ernst Bloch.

¹³ Capella de l' Hospital de la Santa Creu, Barcelona, 1990. Historisches Museum, Frankfurt a. M., 1992. Wandcollage [117].

¹⁴ F. Abad, *Intuición,-conocimiento-reflexión*, op. cit.

¹⁵ Wandcollage [113] und [102].

genauen Lektüre seiner letzten Schrift, den 1940 mitten im Krieg und in einem von faschistischen Diktaturen umzingelten Europa verfassten Thesen *Über den Begriff der Geschichte*. Dieser Schlüsseltext, der das große Passagenprojekt einleiten sollte, erhielt eine solche Bedeutung für den Künstler, dass er ihn als gedankliches Gerüst für die große 2006 im Museum von Granollers eröffnete Installation *block W.B.* verwendete. Es ging Abad dabei um einen neu strukturierten Rückblick auf die gesamte bisherige Arbeit, der großräumig das ganze Obergeschoss des Museums einnahm.¹⁶

Bei diesem Projekt mit dem bezeichnenden Untertitel „Ein Denken, das Bilder erzeugt“ handelt es sich um ein multimediales Archiv von Objekten, Bildern, Zitatsammlungen, Künstlerbüchern (*Denktagebüchern*) und Videos, Spuren vorausgegangener Installationen, die wegen ihrer meist ephemeren Beschaffenheit oft nur auf Fotografien und in Videos überdauerten. In der Installation von Granollers entsprach jeder der mit den damals bekannten 18 Thesen Benjamins frei assoziierten Themengruppen ein Computerbildschirm, wo die nun digital gespeicherten Elemente zu sehen waren¹⁷. Abad erinnert sich: „Jede Themengruppe stand in Beziehung zu einem Schlüsselsatz aus den Thesen. Gliedernd fungierten Konzepte wie Erinnern und Vergessen – die Zeit – die Flüchtigkeit des Vergangenen – Spuren – Passagen – die Geschichte der Opfer – Schmerz – Zivilisation und Barbarei – Fortschrittskritik – utopische Überschreitung – alles Begriffe, in denen meine künstlerische Tätigkeit sich mit dem Denken Walter Benjamins traf. Es ging mir darum, meine bisherigen Arbeiten im Licht der Gegenwart neu zu verstehen und neu zu überdenken.“¹⁸

Im Zusammenhang war hier zu sehen, wie die Projekte immer wieder und mit vielfältigen Mitteln auf eine kritische Aneignung der Vergangenheit zielen, wie sie Spuren der vom Verschwinden und Vergessen bedrohten Welten auflesen. Zu diesen verschwindenden Welten gehören Abads Geburtsstadt Terrassa mit ihrer industriellen Vergangenheit und seine vom Franco-Regime überschattete Jugend. Als Programm hielt der Künstler ganz im Sinne Walter Benjamins fest: „Die Verpflichtung, all demjenigen Wert beizumessen, das vom Fortschritt an den Rand gedrängt worden ist, was bedeutet, das Leiden in den Stand der Wahrheit zu versetzen.“¹⁹ Dementsprechend vergegenwärtigen seine der historischen Erinnerung der Marginalisierten und Vergessenen verpflichteten Installationen den Schmerz der Verfolgten – unter der Diktatur Francos, im Exil, in den nationalsozialistischen Vernichtungslagern, in den französischen Internierungslagern und in den Lagern des GULAG. Eins der eindrucksvollsten Beispiele stellt das Projekt *Camp de la Bota* dar. Zwischen 2004 und 2006 trug Francesc Abad Dokumentationsmaterial und Zeugenaussagen für eine multimediale Installation zusammen, die dem Gedächtnis der mehr als 1700 Oppositionellen gewidmet war, die unter Franco an einer Erschießungswand auf dem Camp de la Bota – einem Strand in Sant Adrià de Besòs (bei Barcelona) – hingerichtet worden waren. Abad wollte daran ganz bewusst in dem Moment erinnern, als die Stadtverwaltung von Barcelona beschloss, das Gebiet zuzubetonieren, um darauf den monumentalen Veranstaltungspark „Forum der Kulturen“ zu errichten.²⁰

¹⁶ Dokumentiert unter <http://www.blockwb.net/>. 2008 wurde die Installation in Zusammenarbeit mit dem Institut Ramon Llull in Berlin im Instituto Cervantes gezeigt.

¹⁷ Wandcollage [29].

¹⁸ F. Abad, *Intuición,-conocimiento-reflexión*.

¹⁹ *Denktagebuch*, 2003; Wandcollage [65].

²⁰ Wandcollage [135].

Aber nicht nur inhaltlich, sondern auch handwerklich bezieht Abad sich auf zentrale benjaminsche Konzepte. Er arbeitet mit Fragmenten wie Text- und Bildausschnitten, Zitaten, Montagen gemäß dem benjaminschen Grundsatz „Ich habe nichts zu sagen, nur zu zeigen.“²¹ Das „Zeigen“ aber meint, die Bruchstücke so in eine Konstellation zueinander zu bringen, dass die neue Kombination einen Erkenntnisschock provoziert. Francesc Abads Installationen, *Denktagebücher* und Videomontagen vermitteln durch ihre ästhetische Beschaffenheit, dass es sich um Konfigurationen fragiler und bedrohter Erfahrungen handelt, Erfahrungen eines Subjekts, dem die Sicherheit eines integralen Selbstbewußtseins und einer Weltordnung, in der alles seinen Platz und seine Bedeutung hatte, abhanden gekommen ist. In diesem Zusammenhang ist daran zu erinnern, dass Walter Benjamin in seiner Studie über Baudelaire und die Pariser Gesellschaft des 19. Jahrhunderts – angelegt als Teil des großen Projekts der *Passagen* – auf seinen Allegoriebegriff zurückkam, um nun mit dessen Hilfe die kapitalistische Welt zu beschreiben, die in jener Epoche bereits universell war: „Die Embleme kommen als Waren wieder. – Die Allegorie ist die Armatur der Moderne.“²² Die barocke Allegorie zeigte die Dinge unter dem Aspekt ihrer Vergänglichkeit als entwertete. Ähnlich gilt die Natur der als Waren gehandelten Dinge wenig, denn was zählt, ist der Tauschwert, der von ihrer Beschaffenheit und Nützlichkeit abstrahiert. Daher beobachtet Benjamin: „Die Entwertung der Dingwelt in der Allegorie wird innerhalb der Dingwelt selbst durch die Ware überboten.“²³ Daraus aber ist zu folgern: Wer diese entwertete Welt allegorisch darstellt, gibt von ihr ein wahres Bild. In diesem Sinn können Francesc Abads *Denkbilder* als allegorische Konfigurationen verstanden werden. Die entsprechende Methode ist die Montage. Benjamin sieht sogar die Notwendigkeit, Montage zum Prinzip der Konstruktion von Geschichte zu machen. In den *Passagen* schreibt er hinsichtlich des Ziels, die Geschichte im Einklang mit der marxistischen Methode zu konstruieren, ohne den Abstraktionen des Vulgärmarxismus zu verfallen: „Die erste Etappe dieses Weges wird sein, das Prinzip der Montage in die Geschichte zu übernehmen. Also die großen Konstruktionen aus kleinsten, scharf und schneidend konfektionierten Baugliedern zu errichten.“²⁴ Francesc Abad seinerseits proklamiert ganz ähnlich: „Das Fragment als Wille zur dialektischen Gesamtheit. – Miteinander dialogisierende Bilder, eine Mischung, eine Paradoxie antagonistischer Bilder, die aufeinanderstoßen, um eine Konstellation zu bilden (Fragment = Blitz). Mittels Empathie, mittels Verbindung, mittels Assoziation.“²⁵

2. Das Bild der Vergangenheit

Die Überzeugung, dass ein aus seinem alten Zusammenhang gelöstes Bruchstück eine neue Evidenz gewinnt, steht im Zentrum von Benjamins Erkenntnistheorie bis hin zu den Thesen *Über den Begriff der Geschichte*, jenem bedeutungsvollen Text, der die Grundlagen zu einem neuen Begriff historischer Erinnerung formuliert. Seine

²¹ *Passagen* N 1a, 8; Ausstellungskatalog zu *block W.B.*, Wandcollage [87].

²² *Zentralpark*, GS I.2, S. 681 [32 a].

²³ Op. cit., GS I.2, S. 660 [5].

²⁴ GS V.1, S. 575, N 2,6.

²⁵ F. Abad, *Gefahr und Erkenntnis*. In diesem Band S. 25.

Zuspitzung findet er im Begriff des „dialektischen Bilds“ als spezifisches Mittel zur Aneignung der Vergangenheit. Auch darin verschränken sich Visuelles und Begriffliches.

Benjamin entwickelt den Begriff des dialektischen Bilds im Rahmen einer Theorie der Erfahrung des modernen Menschen, der unter dem Einfluss der Industrialisierung, einhergehend mit Technisierung und Massifizierung, sich seiner Erfahrung nicht mehr ohne Weiteres zu bemächtigen vermag.²⁶ Das ganze soziale Umfeld zielt auf Zerstreuung, dazu gehört auch die Zusammenhanglosigkeit der erhaltenen Informationen (Benjamin erwähnt ausdrücklich die Presse). Es geht also um die Frage, wie der sich selbst entfremdete Mensch seiner Erfahrungen habhaft werden kann. Darum geht es im Passagenprojekt, angefangen bei den Baudelaire-Studien bis hin zur letzten Arbeit, den Thesen „Über den Begriff der Geschichte“. In dem auf Adornos Drängen für die Zeitschrift für Sozialforschung unter dem Titel „Über einige Motive bei Baudelaire“ neu formulierten Teil über den Flaneur entwirft Benjamin unter Heranziehung von Bergson, Proust und Freud einen Begriff der Erinnerung, der den Zugang zu den Schichten wahrer Erfahrung ermöglichen soll. Den Weg weist Proust mit der *mémoire involontaire*, die zutage befördert, was das Subjekt nicht mit Bewusstsein erlebt hat; denn das Bewusstsein fungiert, mit Freud gesprochen, als Reizschutz. Eine tiefe Erinnerungsspur hinterlässt demzufolge nur das unerwartete Schockerlebnis, das nicht abgefangen wird, sondern unvorbereitet eindringt, dem Bewusstsein dann aber auch nicht jederzeit verfügbar ist. Ein Erinnern, das Unbewusstes, Verdrängtes oder Vergessenes zutage fördert, kann nicht willentlich gesteuert werden. Es geschieht unerwartet und blitzartig.

Die in den Baudelaire-Studien dargelegte Unterscheidung von konservierendem, immer zugänglichem Gedächtnis und spontan aufbrechender Erinnerung tritt in den geschichtsphilosophischen Thesen verwandelt auf als Kritik am Historizismus, der nur wissen will „was gewesen ist“ und Tatsachen akkumuliert, im Unterschied zu einer das verhängnisvolle Kontinuum der herrschenden Geschichte sprengenden parteiischen und intervenierenden historischen Erinnerung von Ereignissen, die nicht in die offizielle Geschichtsschreibung eingegangen sind. Die 1940 verfassten Thesen wenden unter dem Eindruck des Vormarschs der Nationalsozialisten in Europa den an Baudelaire gewonnenen Erinnerungsbegriff in eine dezidiert politische Richtung.

Benjamin, der sah, dass der historische Fortschritt keinesfalls mit notwendiger Folgerichtigkeit zur Emanzipation der Unterdrückten führen würde, sondern genau in die andere Richtung wies, ergründet in den Thesen die Möglichkeit eines Akts blitzartig einschlagender umstürzender Erkenntnis, die in der Lage wäre, den Lauf der Geschichte anzuhalten und umzulenken. Mit anarchistischer Überzeugung vertritt er gegen das Warten auf die revolutionäre Situation, dass jeder Moment der richtige sein kann. Eine Art Alarmzustand und eine damit verbundene Wahrnehmungsbereitschaft scheinen vorausgesetzt zu sein, denn fatal wäre es, diesen Moment zu verpassen. „Das wahre Bild der Vergangenheit *huscht* vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten. (...) Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte“, heißt es in der These V.²⁷

²⁶ *Über einige Motive bei Baudelaire*, GS I.2, S. 610

²⁷ GS I.2, S. 695. Vgl. Wandcollage [123].

Das verlangt vom historischen Subjekt – in der XII. These ausdrücklich als „die unterdrückte, kämpfende Klasse“ bestimmt – größte Geistesgegenwart, damit es seine Chance nicht verpasst. Das entscheidende Bild der Vergangenheit blitzt in der Kürze eines Augenblicks auf. Dabei wird das aus seinem Kontinuum herausgesprengte Vergangene mit „Jetztzeit“ geladen, tritt also in eine flüchtige und zerbrechliche Konstellation mit der Gegenwart. Erkennt die Gegenwart (und das jeweilige historische Subjekt) sich nicht als Gemeinte, dann verliert sie eine unwiederbringliche Gelegenheit der Erinnerung, die ihr zum Bewusstsein ihrer selbst verhelfen würde.

Mit diesem Konzept einer dem Gang der Geschichte entrissenen historischen Erinnerung verbindet sich der Gedanke, dass jedem Geschlecht „eine schwache messianische Kraft“ mitgegeben wurde (These II), die es zur Rettung der bedrohten Überlieferung befähigt. Die Bemächtigung der vom Vergessen bedrohten Erinnerung der Verlierer der Geschichte muss laut Benjamin der Beweggrund des historischen Subjekts sein, nicht die Hoffnung auf eine abstrakte bessere Zukunft. Am „Bild der geknechteten Vorfahren“ nicht am „Ideal der befreiten Enkel“ gewinnt es seine Kraft (These XII).²⁸

Besonderes Augenmerk verdient das ästhetische Moment an Benjamins Theorie historischer Erinnerung. Die von der offiziellen Geschichtsschreibung unterdrückte Vergangenheit blitzt auf als unwiederbringliches *Bild* im Augenblick seiner Erkennbarkeit. Im Blitzlicht des Erkennens erstarrt der Zeitfluss für einen Augenblick. Was in diesem Moment auftaucht und erkannt wird, nennt Benjamin „dialektisches Bild“. Es handelt sich um eine Art Momentaufnahme der dialektischen Verschränkung von Objekt und Subjekt, Vergangenem und Gegenwärtigem, die der linear fortschreitenden Zeit Einhalt gebietet. – Daher der Begriff der „Dialektik im Stillstand“, ein paradoxer Begriff, da man gewöhnlich unter Dialektik eine von Gegensätzen angetriebene Denkbewegung versteht. Bei Hegel gelangt der Geist so auf jeder Stufe zu einer neuen Synthese, bis am Ende die Widersprüche aufgehoben sind. Hier aber findet keine Vermittlung mit dem Ganzen statt, sondern die Unterbrechung des fortschreitenden Verhängnisses.

Genau betrachtet setzt dieser Erkenntnisbegriff eine Fähigkeit voraus, die Benjamin in zwei seiner frühen Schriften das „mimetische Vermögen“ genannt hat. Denn die Grundlage für diesen glücklichen Moment des Erinnerns als eines Wiedererkennen scheint in der Wahrnehmung einer Ähnlichkeit zu liegen.²⁹ In der gegen 1920 verfassten Schrift „Lehre vom Ähnlichen“ heißt es, dass Ähnlichkeit nur flüchtig wahrzunehmen ist: „Ihre Wahrnehmung ist in jedem Fall an ein Aufblitzen gebunden. Sie huscht vorbei, ist vielleicht wiederzugewinnen, aber kann nicht eigentlich

²⁸ Dahinter steht eine Kritik an dem abwartenden Verhalten gerade auch der sozialistischen Parteien. In ihrem Vertrauen auf den Fortschritt der Geschichte, der in einer unbestimmten Zukunft mit unabdinglicher Notwendigkeit die Revolution bringen würde, haben sie die Zeit „in ein Vorzimmer“ verwandelt, „in dem man mit mehr oder weniger Gelassenheit auf den Eintritt der revolutionären Situation warten konnte“ (These XVIIa). In den „Gesammelten Schriften“ erscheint diese These nicht im edierten Text. Die Herausgeber haben sie in den Teil aufgenommen, den sie als Vorarbeiten zu den Thesen kennzeichnen. W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, Anmerkungen der Herausgeber, GS I.3, 1231.

Ein Satz des Sozialdemokraten J. Dietzgen bestätigt, wie berechtigt Benjamins Kritik ist: „Auf dem *Mechanismus* des Fortschritts beruht die Zuversicht der Sozialdemokratie“.

²⁹ Jeanne Marie Gagnebin sieht das ebenso. Vgl. „Über den Begriff der Geschichte“, in: Burkhardt Lindner (Hg.), *Benjamin – Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2006, S. 359-372., S. 293.

wie andere Wahrnehmungen festgehalten werden.“³⁰ Eine Übereinstimmung mit dem eben zitierten Satz aus den geschichtsphilosophischen Thesen ist unübersehbar.

Francesc Abad greift in einem *Denktagebuch* einen Absatz der *Passagen* auf, der erneut den blitzartigen und flüchtigen Aspekt des dialektischen Bilds unterstreicht: „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 anderen Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche, kontinuierliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt dialektisch: ist nicht Verlauf sondern Bild, sprunghaft. (...)“³¹ Wahrhaft erkannt wird das Vergangene in dem Augenblick, wo es für ein historisches Subjekt lesbar wird. In diesem glücklichen Augenblick hält die konstante, den Erkenntnisprozess charakterisierende dialektische Bewegung zwischen Subjekt und Objekt inne, weil Subjekt und Objekt sich für einen Moment durchdrungen haben. Erkenntnis wird hier verstanden als nicht intentionale Intuition oder, mit einem Ausdruck Benjamins, „profane Erleuchtung“.³² Dialektische Bilder, die eine Konstellation des Gewesenen mit dem Gegenwärtigen konfigurieren und insofern nicht totes Geschichtswissen, sondern eine lebendig gewordene Erinnerung darstellen, sind nicht einfache Reflexe oder Reproduktionen einer Wirklichkeit, sondern stellen eine Lesart dieser Wirklichkeit dar. Insofern sind sie *Denkbilder*.

Sicherlich wirft Benjamins Theorie der historischen Erinnerung viele Fragen auf, zum Beispiel die, wie ein spontan ausgelöstes Erkennen einem kollektiven historischen Subjekt zuteil werden kann, von dem offensichtlich in den Thesen die Rede ist. Auch ist die Gefahr nicht zu unterschätzen, dass der einschneidende Moment der Erkenntnis verpasst oder dass das Bild falsch gedeutet wird. Benjamin selbst gesteht dies in einem Fragment der *Passagen* ein: „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.“³³ Trotzdem weist Benjamins Theorie einer eingreifenden historischen Erinnerung, Resultat des Versuchs eine Erkenntnistheorie des sogar seiner Geschichte entfremdeten Menschen zu entwickeln, einen Weg, sofern es darum geht, die scheinbar festgefügte Kette des ins Desaster führenden Fortschritts zu zerschlagen. Diesen Weg erkundet Francesc Abad künstlerisch.

3. Schriftbild „Korrespondenzen“, ein Zyklus zu Manuskripten von Walter Benjamin

³⁰ *Lehre vom Ähnlichen*, GS II.1, S. 206.

³¹ Wandcollage [16]. *Passagen*, N 2a, 3 und N 3,1, GS V.1, S. 576/7.

³² In einer Reihe philosophischer Essays widmete sich Hermann Schweppenhäuser ausgiebig dem Begriff des dialektischen Bilds und unterstrich seine Bedeutung für die Konstruktion eines „häretischen“ Erkenntnisbegriffs. „Um des Subjekts wie um des Objekts willen hat Benjamin – Häretiker der Wissenschaft und Erkenntnistheorie, wie Mystiker solche der Theologie waren – dem Dogma von der Subjekt-Objekt-Spaltung sich nicht gebeugt.“ „Zur Physiognomie eines Physiognomikers“, in: *Ein Physiognom der Dinge. Aspekte des benjaminschen Denkens*. Lüneburg: zu Klampen, 1992, 47.

³³ *Passagen*, N 3,1 GS V.1, S. 577.

Walter Benjamin schafft seine Denkbilder mittels der Sprache, während Francesc Abad den umgekehrten Weg beschreitet und Gedanken mit visuellen Mitteln konfiguriert. Beiden gemeinsam aber ist eine graphische Vorstellungskraft, die oft auf überraschende Weise koinzidiert. Walter Benjamins Neigung, seine Gedanken in Bildern auszudrücken, manifestiert sich nicht nur in seinen philosophisch-literarischen Werken, sondern auch in der graphischen Gestaltung seiner Manuskripte. Sie steht in gewissem Einklang mit der hin und wieder beobachteten architektonischen Anlage des benjaminschen Denkens.³⁴ Viele seiner handschriftlichen Notizen sind optisch in der Art des „mind mapping“ strukturiert. Anstatt den Text linear aneinanderzureihen, werden Wörter und Begriffe in thematischen Blöcken gruppiert, was es erleichtert, sie miteinander in Beziehung zu setzen. Diese Art der Präsentation flieht das Diktat der horizontalen oder vertikalen Aneinanderreihung der Schrift. Außerdem wird das Schriftbild selber Bedeutungsträger – eine von der visuellen Poesie weiterentwickelte Eigenschaft, die übrigens auf barocke Gedichtformen zurückgeht. Rechtecke oder Schraffierungen dienen Benjamin der Hervorhebung. Oft finden sich zwischen den Textblöcken koordinierende Linien. Inspiriert von den graphischen Spielen der Surrealisten experimentiert Benjamin auf manchen Blättern mit der „écriture automatique“, wobei die Schrift in Zeichnung übergeht.³⁵ In einigen Manuskripten finden sich neben dem Geschriebenen kleine Zeichnungen. Es ist bekannt, dass Benjamin dem Schriftbild als Ausdruck der Sprache große Bedeutung beimaß. Er interessierte sich für die in seiner Zeit in Schwange kommende Graphologie und Typographie. Im Buch der *Passagen* findet sich eine Stelle, wo er die Reklameschilder mit den barocken Emblemen vergleicht, natürlich nicht ohne auf die historischen Unterschiede hinzuweisen.³⁶ Die Erkenntnis solcher Gemeinsamkeiten muss auch schon einige Jahre zuvor die graphische Buchgestaltung der Textsammlung *Einbahnstraße* (1928) beeinflusst haben, die der in Berlin lebende russische Fotograf Sascha Stone übernommen hatte. Breite schwarze Linien auf dem inneren Rand der Seiten markieren Straßen, an denen die Aphorismen und Miniaturerzählungen wie in Schaufenstern ausgestellt sind. Die merkwürdigen Überschriften üben ihre Anziehungskraft gleich Reklameschildern aus, um die Leser anzulocken wie die Reklame die Passanten. Das Konzept der *Passagen* kündigt sich hier bereits im Kleinformat an. Außerdem wird die alle versammelten Texte einende und im Titel ausgedrückte Idee in der gesamten Gestaltung des Buches visuell repräsentiert, das sich so als Ganzes zu einem *Denkbild* zusammenfügt.³⁷

³⁴ Vgl. Claudia Brodsky Lacour, *Architectural History: Benjamin and Hölderlin*. In: *Boundary 2*, Vol. 30, N° 1, Spring 2003, 143-168. <http://muse.jhu.edu/article/41342>

³⁵ Vgl. Heinz Brüggemann, *Über Spiel, Farbe und Phantasie*. 2. durchgesehene Aufl., Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011 – eine ausführliche Studie über die Rolle der bildlichen Darstellung bei Benjamin, darunter auch über sein Interesse an den graphischen Aspekten von Schrift und Text. Vgl. ebenfalls Bettine Menke, „Text - Bild . Benjamins schriftliche Bilder“, in: Michael Wetzel / Herta Wolf (Hg.), *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*. München: Fink, 1994, S. 47-65. Der Essay beschäftigt sich vor allem mit dem Schriftbild als „strukturellem Moment des Textes“.

³⁶ *Passagen*, GS V.1, S. 440 [J 67a, 2].

³⁷ Zur Beziehung von *Einbahnstraße* zum Projekt der *Passagen*, sowie zum Verhältnis von *Denkbild* und Allegorie vgl. den Artikel „Einbahnstraße“ von Gérard Raulet in: *Benjamin – Handbuch.*, S. 359-372.

Schon seit längerem galt Francesc Abads Aufmerksamkeit den graphischen Elementen in Walter Benjamins Manuskripten. Legt er doch selbst die in seinen *Denktagebüchern* notierten Gedanken, Projektentwürfe und Zitate seiner Lektüren unter Hinzufügung von Pfeilen, Verbindungslinien und anderen Zeichen graphisch an. Einige von Benjamins Zeichnungen montierte er in den Stadtplan von Berlin, den er 2008 als Plakat zur Ausstellung „block W. B.“ in Berlin entwarf.³⁸ Bei einer seinem eigenen Schaffen so verwandten Affinität zum Schriftbild war es geradezu unvermeidlich, dass er sich eines Tages näher mit den graphischen Elementen in Benjamins Manuskripten als einer weiteren Facette eines „Denkens, das Bilder erzeugt“ befassen würde. Aus der Vertiefung in fünf bisher noch nicht veröffentlichte Manuskriptblätter Benjamins (eine Auswahl aus einer Reihe von Blättern, die ihm vom Walter Benjamin Archiv in der Berliner Akademie der Künste durch dessen Leiter Erdmut Wizisla zur Verfügung gestellt wurden)³⁹ sind unter dem Titel „Korrespondenzen“ fünf Arbeiten entstanden, die den Dialog mit dem Philosophen weiterführen. Sie zeigen, wie Francesc Abad auf seine Weise das Konzept des *Denkbilds* umsetzt und neu interpretiert.

Abad entnimmt den Begriff der *Korrespondenzen* Benjamins Baudelaire-Studie. Ausgehend von dem programmatischen Sonett *Correspondances* (das 4. Gedicht im Zyklus *Spleen et Idéal* der *Fleurs du mal*) sagt Benjamin, dass die Korrespondenzen „Data des Eingedenkens“ sind. Sie gedenken eines früheren Lebens voller bedeutungsvoller Harmonie und Schönheit. Insofern sind sie einem „unwiederbringlich Verlorenen“ gewidmet.⁴⁰

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*⁴¹

³⁸ Wandcollage [128].

³⁹ Andere Manuskripte Walter Benjamins mit graphischen Elementen wurden bereits im Katalog *Walter Benjamins Archive. Bilder, Texte, Zeichen*. Hg. Walter Benjamin Archiv. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006, veröffentlicht.

⁴⁰ *Über einige Motive bei Baudelaire*, GS I.2, S. 638 f.

⁴¹ Leider findet sich unter Benjamins Übersetzungen aus den *Fleurs du mal* gerade dieses Gedicht nicht. Deshalb versuche ich es mit einer relativ wörtlichen Prosa-Übersetzung der beiden Quartette. In der freien poetischen Übertragung Stefan Georges fällt es schwerer, die Beziehungen zu Benjamins Kommentar zu entdecken.

*Die Natur ist ein Tempel, wo lebende Säulen
Oft wirre Worte von sich geben;
Der Mensch geht durch diesen Wald von Symbolen,
die ihn mit vertrauten Blicken betrachten.*

*Wie verhallende Echos, die in der Ferne verschmelzen
In dunkler und tiefer Einigkeit,
Weit wie die Nacht und die Helligkeit,
so entsprechen sich Düfte, Farben und Klänge.*

Der Begriff der Korrespondenzen ist wie Benjamin erinnert, „Gemeingut der Mystiker“. Die neuplatonische Kosmologie des Humanisten Marsilio Ficino etwa lehrt den Zusammenhang von Mikrokosmos und Makrokosmos, Sinnlichem und Unsinnlichem. Der italienische Philosoph nimmt an, dass die Welt von unzähligen, miteinander in Verbindung stehenden Seelen belebt ist. Dies ermöglicht eine magische Einwirkung des Menschen auf seine Umwelt. Daran mag Benjamin denken, wenn er sagt, dass Baudelaires Begriff der *correspondances* an einem Begriff der Erfahrung festhält, „der kultische Elemente in sich einschließt“⁴². Das Sonett evoziert eine synästhetische Einheit von Mensch und Natur, die in der Tat mystischem oder animistischem Denken entspricht.

Korrespondenzen beruhen auf der Wahrnehmung einer Ähnlichkeit, das heißt, zu ihrer Herstellung bedarf es eines mimetischen Verhaltens. Benjamin hat in seiner schon erwähnten Schrift *Über das mimetische Vermögen* dargelegt, wie das magische mimetische Vermögen im Lauf der Geschichte abnimmt. Er beharrt aber darauf, dass die Fähigkeit zur Mimesis nicht ganz verschwindet. Während die Menschen im Altertum überall Korrespondenzen zwischen Mikro- und Makrokosmos entdeckten, überwiege in der neueren Zeit eine weniger augenfällige, nicht direkt wahrnehmbare Ähnlichkeit, die sogenannte „unsinnliche Ähnlichkeit“. Als ein Beispiel für diese Entwicklung nennt Benjamin die menschliche Sprache, an deren Anfang vielleicht die lautliche, onomatopoetische Imitation von Naturphänomenen gestanden hat. Mit der Zeit sei dann die mimetisch sinnliche Beziehung zu den bezeichneten Gegenständen durch eine begrifflichere ersetzt worden. Auch das Verhältnis von Laut und Schriftzeichen bestehe dank einer unsinnlichen Ähnlichkeit. Benjamin erwähnt ebenfalls die Graphologie, die die Handschrift eines Menschen als bildlichen Ausdruck seines Unbewussten entziffert. „Die Schrift ist so, neben der Sprache, ein Archiv unsinnlicher Ähnlichkeiten, unsinnlicher Korrespondenzen geworden“⁴³, heißt es in der *Lehre vom Ähnlichen*.

Mir scheint, dass auch Francesc Abad mit seiner Lesart der Manuskripte als Schriftbild und ihrer Übersetzung in eigene Bilder die Korrespondenzen zu dem Philosophen mittels der Darstellung unsinnlicher, immaterieller Ähnlichkeiten oder Korrespondenzen in diesem Sinn vollzieht. Dies wollen im Folgenden die Kommentare zu den fünf Fotomontagen zeigen. Ihre Titel lauten übersetzt:

Begriff

Labyrinth – Spirale

Mummerehlen, Wort – Wolke, Einbildung

Stelle – Palimpsest – Schichten

Werkstatt – Lagerraum, Prozess – Erfahrung – Erinnerung

BEGRIFF

In der unteren Hälfte des Manuskripts 516 ist ein von Wörtern gebildetes Oval zu erkennen (darüber steht geschrieben „Der magische Kreis der Sprache“). Den Notizen nach zu urteilen gehört das Blatt in den Umkreis der sprachphilosophischen Schriften. Doch nicht dies ist es, was Francesc Abad inspiriert, sondern die ovale Form selbst, die gleichzeitig die sie bildenden Begriffe in Beziehung zueinander setzt, eint, aber auch

⁴² *Über einige Motive bei Baudelaire*, GS I.2, S. 638.

⁴³ *Lehre vom Ähnlichen*, GS II.1, S. 208.

trennt. Völlig frei assoziiert Abad damit den Laib eines geschnittenen Bauernweißbrots. Auf der Kruste der Scheiben sind Schlüsselbegriffe seiner Arbeit zu lesen: „*Stücke*“, „*memòria*“ [Erinnerung], „*fragment*“, „*assaig*“ [Essay, Versuch], „*empelt*“ [Pfropfreis, Transplantat], „*palimpsest*“, „*imaginació*“ [Vorstellung, Einbildung], „*utopia*“, „*subaltern*“. Diese Begriffe sind das tägliche Brot des Künstlers, seine Grundnahrung, so einfach, reich, notwendig und nahrhaft wie Brot. Es ist auch zu erwähnen, dass das Motiv des Brotes ein wiederkehrendes Thema in den Arbeiten von Francesc Abad darstellt. Sei es das Bild des Brots aus Stein oder die in einem *Denktagebuch* zitierte Metapher des Brots in einem Vers Joseph Brodskys über W. H. Auden. „Das Brot aus Staub / beiß hinein, teile ihnen das Brot“. ⁴⁴ Doch auch eine entgegengesetzte Lesart ist möglich: Das Brot verliert seine ursprüngliche Natur. Es wird zum materiellen Träger der Schrift. Es verwandelt sich in eine Skulptur. Die fragmentierte Form und die Schrift sind wichtiger als die Natur des Materials. Darüber hinaus gibt es noch eine weitere Korrespondenz mit dem Manuskript. Walter Benjamin hatte das Papier gedreht, um Notizen am Rand des zentralen Textkörpers aufzuschreiben. Francesc Abad imitiert diese Drehung, indem er das Brot mit der Kamera aus verschiedenen Blickwinkeln aufnimmt. Jede Einstellung bringt einen anderen Begriff zur Geltung.

LABYRINTH – SPIRALE

Rund um den Entwurf eines Briefes an Sigmund Morgenroth⁴⁵ zeichnet Walter Benjamin gekrümmte Formen, Spiralen und eine Art Labyrinth aus Rechtecken.⁴⁶ Man weiß nicht, ob die Zeichnungen irgendeine Beziehung zum Text oder zur Situation des Autors haben, oder ob sie das Ergebnis zerstreuten Gekritzels sind. Francesc Abad misst dem keine Bedeutung bei. Er stellt eine Korrespondenz mittels einer Zusammenstellung spiralförmiger Dinge her, die wie ein Leitmotiv im Lauf seiner künstlerischen Tätigkeit immer wieder aufgetaucht sind: die naturgewachsene Spirale des Schneckenhauses, die Orangenschale, mit der die Jugenderinnerung verbunden ist, wie sie getrocknet wurde, um daraus einen Tee zuzubereiten; der sonntägliche Blätterteigkringel, der ebenfalls auf den Kreis der Familie verweist; die Zeichnung zur Anordnung der Tische im Museum von Granollers für die Installation „*block W. B.*“; der Fingerabdruck – unverwechselbare Spur der Identität und Mittel zur polizeilichen Registrierung und Verfolgung; und schließlich ein Fragment des Modells „*Das Konzept des Ateneu* [Arbeiterbildungsclub]“⁴⁷, zu Ehren des anarchistischen Dichters und Autodidakten

⁴⁴ Wandcollage [24]. In der Installation *Solo cum solo* lagen in einem schmalen Regal sechs Brote neben einem Krankenhausbett als Teil eines der „Räume des Schmerzes“. Centre Nacional d'Art Contemporain Grenoble, França, 1995. Das Brot war auch präsent in der Installation *Hotel Europa* (Tarragona, 1996). Dort lag es auf einem gedeckten Tisch, unter einem Satz von René Char: „Für die Freiheit muss der Tisch immer gedeckt sein.“ Ein halb aus Stein halb aus Brot bestehender Gegenstand fand sich in der Installation *Wooden House, iron bed, straw hat* (apunts per a una exposició) [Holzhaus, Eisenbett, Strohhut (Notizen für eine Ausstellung)], Fundació Espais d'Art Contemporani, Girona, Oktober 2002.

⁴⁵ Berliner Industrieller und Kunstsammler, der zusammen mit seinem Sohn Ernst [Pseudonym Stephan Lackner] Benjamin im Pariser Exil unterstützte, in den USA Exil fand und, wie es scheint, beim New Yorker Institut für Sozialforschung dafür eintrat, Benjamin bei seinem Exilgesuch zu helfen.

⁴⁶ Walter Benjamin Archiv, Ms 937. Der Brief scheint mit den Studien zum Trauerspielbuch in Beziehung zu stehen.

⁴⁷ Entwurf zur Installation *Salvat Papasseit poetavanguardistacatalà*, Instal·lació *Del Worker's Club a l'Ateneu*, Institució de les Lletres Catalanes / Centre d'Arts Santa Mònica, Barcelona, 2010-11.

Joan Salvat Papasseit (auf eine Spirale, die den ganzen Boden des Hauptraums ausfüllt, sind Zettel mit einigen für die Biografie des Dichters zentralen Begriffen gespießt). Wieder ist es die räumliche Verteilung der Zeichnungen auf dem Manuskript, die sich auf die Verteilung der Bildausschnitte Francesc Abads überträgt, auch wenn sie sich im Fall Benjamins vermutlich dem Zufall verdankt. Abad komponiert seine Montage dagegen überlegt. Die Gesamtheit der kleinen Bilder lässt an die Vitrinen eines Naturkundemuseums denken, in denen die Mutationen einer Spezies zu beobachten sind.

Die Spirale repräsentiert für Francesc Abad ein Bild der Erfahrung, denn sie beschreibt einen nicht linearen, nicht hierarchischen und nicht abgeschlossenen Weg. Die Spirale wächst in einer kreisförmigen Bewegung. Ausgehend von einem Zentrum schleudert sie sich nach außen. Sie vereint die Selbstversunkenheit mit zentrifugaler Extroversion. So beschreibt es die Tänzerin Laura Vilar. In einer E-mail – Korrespondenz mit dem Künstler erklärt sie die Bedeutung der Spirale für die Choreografie des zeitgenössischen Tanzes: „Die Spirale erschien in dem Moment, als die Choreografen nicht mehr die Frage der Form, sondern die Frage des Inhalts in den Mittelpunkt stellten (...). Und bei diesem Perspektivenwechsel, so meine ich, half die Spirale physisch diesen Wechsel zum Blick nach innen zu vollziehen. Der Tänzer zeigte sich nicht mehr frontal, um eine virtuose Arbeit vorzuführen, sondern er sah und schuf mit seinem Körper eine dritte räumliche Dimension, so dass nun die Beziehungsflechte zur wesentlichen Achse für die Herstellung der Bedeutung wurden. (...) Physisch gesehen ist sie eine Bewegung, die von einem anfänglichen Impuls ausgeht und sich beschleunigt, um eine Spur im Raum zu hinterlassen. Die Spirale ist nie ein Ende, sondern immer der Beginn einer neuen Aktion, einer neuen Beschleunigung, die Spirale ist immer Bewegung, nie statisch.“⁴⁸

Eine andere, der Spirale verwandte Erfahrungsfigur stellt das Labyrinth dar. Bei Francesc Abad stoßen wir wiederholt auf Labyrinth, wie zum Beispiel den Irrgarten von Gängen und Stimmen in der Installation *Hotel Europa* (1996) oder das mit den Konzentrationslagern in Verbindung gebrachte Labyrinth in Skizzen aus den *Denktagebüchern*.⁴⁹ Der Bezug zu Walter Benjamin ist nicht zu leugnen. Dies beweisen zahlreiche Zitate aus Texten des Philosophen in den *Denktagebüchern*, wo bestimmte Sätze und Wörter unterstrichen und hervorgehoben werden, wie im folgenden Auszug aus *Berliner Chronik*: „An dem Nachmittag nun, von welchem ich reden will, saß ich im Innenraum des Cafés des deux magots bei St Germain des Prés, wo ich – wen habe ich vergessen – erwartete. Da kam mit einem Male und **mit zwingender Gewalt der Gedanke über mich, ein graphisches Schema meines Lebens zu zeichnen** und ich wußte im gleichen Augenblick auch schon genau wie das zu tun sei. (...) Jetzt aber, **da ich in Gedanken seinen Aufriß wieder herstellen möchte ohne ihn geradezu wiederzugeben, möchte ich lieber von einem Labyrinth sprechen**. Was in der **Kammer seiner rätselhaften Mitte** haust, Ich oder das Schicksal, soll mich hier nicht kümmern, umso mehr aber die vielen Eingänge, die ins Innere führen.“⁵⁰ Im selben Text schreibt Benjamin wenig später: „Diese **Irrkünste** hat mich Paris gelehrt; es hat den Traum erfüllt, dessen **früheste Spuren die Labyrinth auf den Löschblättern meiner**

⁴⁸ Laura Vilar, E-mail an Francesc Abad, 12. 1. 2012.

⁴⁹ Wandcollage [34]

⁵⁰ *Berliner Chronik*, GS VI, S. 491; Wandcollage [33].

Schulhefte waren.“ Frances Abad unterstreicht bezeichnenderweise „Irrkünste“⁵¹. Es erübrigt sich fast, darauf hinzuweisen, dass auch die *Passagen*, als Pariser Architektur des Warenuniversums und als Struktur der benjaminschen Denkweise eine Art Labyrinth darstellen.

Weder das wahre Bild der Vergangenheit und weniger noch das Bild von einem selbst sind auf geradem Weg zu finden. Francesc Abads Video „Autobiographisches Porträt“ (2010 von Adolf Alcañiz gedreht) kreist deshalb tastend mit Hilfe von Assoziationen und Zitaten um die Erinnerungen und Reflexionen des Künstlers.

MUMMEREHLEN, WORT - WOLKE, EINBILDUNG

Im Manuskript 1367 ist unter dem in zwei Spalten geteilten Text die Zeichnung einer Eisenbrücke zu erkennen. Doch gerade da, wo das dem Text hinzugefügte graphische Element die größte figurative Konkretion besitzt, scheinen die zur Seite gestellten Fotografien mit ihrem Bezugspunkt kaum etwas zu tun zu haben, es sei denn, man möchte eine Gemeinsamkeit in der Tatsache erkennen, dass die mehrfach abgebildete Straßenlaterne ein isoliertes, fremdes Element von Industriearchitektur in der Landschaft darstellt, so wie die Eisenbrücke zusammenhanglos auf dem Papier steht. Francesc Abad hat zu verschiedenen Zeiten eine Laterne vor seinem Haus fotografiert. Hinzu kam das Käuzchen, das wie ein Tier aus der Mythologie (Minerva) Abend für Abend auf der Laterne Stellung bezog. Das Licht des Himmels variiert je nach Wetter, Jahres- und Tageszeit. Die Fotografien zeigen das Wechselspiel von Himmelslicht und elektrischem Laternenlicht als wollten sie das Verhältnis von Technik und Natur thematisieren. Doch der Titel dieses Blatts weist darauf hin, dass die Korrespondenz woanders zu suchen ist. Das Wort „Mummerehlen“, so erzählt Benjamin in *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, ging aus einem Missverständnis des Kindes hervor, das den Namen der in einem Kindervers erwähnten Muhme Rehlen nicht richtig verstand. Das zu einer sprachlichen Neuschöpfung führende Missverständnis – Benjamin gibt noch andere Beispiele – öffnete dem Kind einen Weg in eine eigene innere Welt dank eines mimetischen Verhaltens. Mit seinen erfundenen Namen konnte es die Wirklichkeit so interpretieren, dass es ihm möglich war, an ihr teilzuhaben: „Wenn ich dabei mich und das Wort entstellte, tat ich nur, was ich tun musste, um im Leben Fuß zu fassen. Beizeiten lernte ich es, in die Worte, die eigentlich Wolken waren, mich zu mummen. Die Gabe, Ähnlichkeiten zu erkennen, ist ja nichts als ein schwaches Überbleibsel des alten Zwangs ähnlich zu werden und sich zu verhalten.“⁵² Benjamin erinnert sich auch, wie Farbtöpfe und Pinsel das malende Kind in sein eigenes Bild versetzten, so wie es dem Maler passierte, der einer alten chinesischen Fabel zufolge in seiner Schöpfung verschwand. Das mimetische Vermögen heilt für Augenblicke den Hiatus zwischen Subjekt und Objekt.

Wenn Francesc Abad mit dem Titel darauf hinweist, dass die vor seinem Haus fotografierte Laterne sein „Mummerehlen“ ist, muss man vielleicht verstehen, dass er hier seinen Versuch eines mimetischen Verhaltens erklärt. Er versetzt sich in das Bild, hüllt sich in die Wolken, als könnte er sie zu einem Teil seiner selbst machen.

Möglicherweise erschließt sich auf diesem Weg eine versteckte Lesart der am Rand des Manuskripts gezeichneten Brücke. Das im Wort „Mummerehlen“ angezeigte mimetische Verhalten stellt eine Brücke zwischen Subjekt und Objektwelt her. Dann wäre die Serie von Fotografien ein exemplarischer Versuch, mittels einer „unsinnlichen

⁵¹ *Berliner Chronik*, GS VI, S. 469 ; Wandcollage [35].

⁵² *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, GS IV.1, S. 261.

Ähnlichkeit“, nämlich eines „Denkbilds“, eine Korrespondenz zu dem mimetischen Denken Walter Benjamins herzustellen. Zugleich verdeutlicht die Serie eine Haltung, die Abad zufolge eine Grundlage seines künstlerischen Schaffens ausmacht: die Bereitschaft des geduldigen Beobachters, geistesgegenwärtig das aufzunehmen, was der Augenblick ihm bietet.

STELLE – PALIMPSEST – SCHICHTEN

Die Rückseite des Manuskripts 1363 ist ausnahmsweise eine Seite ohne Text. Eine leichte, dynamische Bleistiftzeichnung bedeckt es. Parallel versetzt nebeneinander liegende Rechtecke scheinen an Fäden zu hängen, die wie Pfeile in einer Wellenbewegung nach unten schwingen. Francesc Abad assoziiert damit die Abbildung einer kleinen Konstruktion aus dünnen, übereinandergeschichteten Holzbrettern, die auf der Vorderseite ebenfalls wellenartig abgerundet sind. Sie trägt den Titel *Stelle*⁵³ und wurde angefertigt, lange bevor der Künstler das Manuskript gesehen hatte. Es handelt sich um die Visualisierung eines mentalen Ortes, wo Begriffe und Erlebtes sich ohne chronologische Ordnung übereinanderlagern. Die Vergangenheitsreste werden von kleinen ausgeschnittenen Fotos und Zitaten repräsentiert, die mit dem künstlerischen Werk Francesc Abads in Verbindung stehen. Nur leicht sind sie mit Kopfstecknadeln auf dem Holz befestigt, wie um auszudrücken, dass die Formation nur provisorischen, notdürftigen Charakter hat und in jedem Moment verändert oder aufgelöst werden kann. Formal gesehen, entsprechen die Wellen der Holzbrettchen denen der von Benjamin gezeichneten Linien und die Papierzettel den Rechtecken. „Wirklichkeiten weben“, so beschreibt Francesc die Methode seiner Arbeit gelegentlich, wobei er bewusst eine Metapher aus der Textilindustrie wählt. Gemeint ist die Weise, unterschiedliches Material zu mischen, indem man es aufeinanderschichtet, um daraus den Faden für den zu webenden Stoff zu gewinnen.⁵⁴ Auf ähnliche Art überlagern sich im Gedächtnis Sedimente des Gelebten und bilden ein Palimpsest aus Erfahrungen. Die von der Holzfigur repräsentierte Zeit ist nicht linear, sondern ein Zugleich von *Ungleichzeitigkeiten*, wie Ernst Bloch es ausgedrückt hat, der ebenso wie Walter Benjamin die Vorstellung von Geschichte als einer linear fortschreitenden Zeit kritisiert. Benjamin zufolge muss derjenige, der nach Erinnerungen sucht, sich nicht auf eine Zeitreise begeben, sondern – er sagt es mit einem ausdrucksstarken, fast psychoanalytischen Bild – in seinem Gedächtnis graben, wobei dieses als Ort zu verstehen ist, wo das Vergangene sich verbirgt. „Wer sich der eigenen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet, muß sich verhalten wie ein Mann der gräbt. Das bestimmt den Ton, die Haltung echter Erinnerungen. **Sie dürfen sich nicht scheuen, immer wieder auf einen und denselben Sachverhalt zurückzukommen; ihn auszustreuen wie man Erde ausstreut, ihn umzuwühlen wie man Erdreich umwühlt. Denn Sachverhalte sind nur Lagerungen, Schichten**, die erst der sorgsamsten Durchforschung das ausliefern, was die wahren Werte, **die im Erdinnern stecken**, ausmacht: die Bilder, die aus allen früheren Zusammenhängen losgebrochen als Kostbarkeiten in den nüchternen Gemächern unserer späten Einsicht: wie Trümmer oder Torsi in der Galerie des Sammlers stehen.“⁵⁵ Francesc Abad unterstreicht die Wörter „Lagerungen“ und „Schichten“, beide entscheidend für sein Verständnis von

⁵³ aus dem Jahr 2007, Wandcollage [44].

⁵⁴ Wandcollage [46].

⁵⁵ *Berliner Chronik*, GS VI, 486; Wandcollage [43].

Erfahrung. Sein Artefakt „Stelle“ versammelt eklektisch Reste von „geheimnisvollen Affinitäten“, wie Benjamin es in den *Passagen* formuliert⁵⁶, zufällige wie im Traum zusammengebrachte Assoziationen, aber in diesem Fall als Konfiguration eines ganzen Lebens.

WERKSTATT – LAGERRAUM, PROZESS – ERFAHRUNG – ERINNERUNG, Das Manuskript 1127, das den Zyklus der *Korrespondenzen* abschließt, besteht aus einem graphischen Schema des Passagenprojekts. In ihrer Unabgeschlossenheit und ihrem vielleicht unvermeidlich fragmentarischen Charakter stellen die *Passagen* das Modell einer offenen Werkstatt, eines *work in progress* dar, stehen also für den Werkbegriff, dem Francesc Abad sein ganzes künstlerisches Schaffen verschrieben hat. Dem Buch der *Passagen* als einem großen Archiv all dessen, was die verschwundene Pariser Gesellschaft des 19. Jahrhunderts ausmachte, entspricht Francesc Abad hier mit einer Art eigenem Archiv, das an anderer Stelle den Titel „Die Rippen des Jahrhunderts“ erhält und das eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Holzmodell *Stelle* nicht verleugnen kann. Auch hier findet sich eine Sammlung ausgeschnittener Bilder und Texte. Gehalten aber wird sie von einem Gerüst aus Eisenstacheln, das gewöhnlich auf Mauern und Dächern angebracht wird, um die Tauben fernzuhalten. Darum lautet ein weiterer Titel dieser Installation *Espina dorsal i / o costelles del colom* [Wirbelsäule und / oder die Rippen der Taube]. Schockierend wirkt nicht nur die Aggressivität der Stacheln, sondern auch die Nachbarschaft und Überlagerung von so heterogenen und ihrem Zusammenhang entrissenen Elementen wie einem auf der Straße protestierenden Portugiesen, einer Zeichnung von Walter Benjamin, einer Reproduktion des Gemäldes *Der Schlaf* von Gustave Courbet – hier Untergrund eines handschriftlich zitierten Satzes von René Char: „Auf den Einsturz aller Beweise antwortet der Dichter mit einer Salve Zukunft“ – sowie dem Einwickelpapier einer Bäckerei, hinter dem die Fotografie der in einem nationalsozialistischen Vernichtungslager ermordeten französischen Schriftstellerin Irène Némirovski nur halb zu sehen ist. Eine Fortsetzung kann vermutet werden, da die Stacheln nicht am Rand des Fotos enden. Auch wäre es denkbar, die Ausschnitte durch andere zu ersetzen.⁵⁷ Offensichtlich handelt es sich auch hier um ein nicht zu vollendendes Werk, eine Werkstatt voller Möglichkeiten, ein *work in progress*, das auf denjenigen wartet, der es zu lesen versteht. Die Elemente bilden aber auch ein Archiv von Motiven, die bereits in früheren Arbeiten Francesc Abads vorkommen. Sie stehen in einem inneren Zusammenhang, wenn man bei Courbets schlafenden Frauen an Baudelaires damals provozierendes Gedicht *Femmes damnées* denkt, von Baudelaire eine Verbindung zu Walter Benjamin zieht, eine Gemeinschaft zwischen dem verfolgten Juden Benjamin mit Irène Némirovski sieht und den Portugiesen, der im 21. Jahrhundert ein Opfer der Wirtschaftskrise geworden ist, in die Reihe der Verlierer der

⁵⁶ *Passagen*, GS V.2, A°4, S. 993. Hermann Schweppenhäuser betont, dass die räumliche (nicht dynamische) Zeitauffassung in Benjamins Denken die Grundlage seines plastischen Denkens bildet, die sich im *Denkbild* manifestiert: „Die Einsicht ins räumliche Entstehen der Zeit gibt das Fundament eines Stilisationsprinzips ab, das durch Vermeiden dynamischer Artikulationsmuster zugunsten tektonischer jener Einsicht unmittelbar gerecht wird.“ „Schein und Wahrheit“, in: *Ein Physiognom der Dinge. Aspekte des benjaminschen Denkens*. Lüneburg: zu Klampen, 1992, S. 51.

⁵⁷ Tatsächlich dehnte F. Abad in der Ausstellung *Estratègia de la precarietat* [Strategien in prekären Zeiten] im Centre d'Arts Contemporànies ACVic (4. 4. 2013 – 15. 6. 2013) die Installation der Stacheln über die ganze Breite einer mehrere Meter messenden Wand aus, wobei er das Palimpsest unserer Zeit *Les costelles del segle* [Die Rippen des Jahrhunderts] nannte.

Geschichte einordnet. So gesehen komponieren die Elemente ein allegorisches Bild der Geschichte.

Man könnte sagen, dass das Konzept des Archivs, das dem Sammel- und Archivierungshang Walter Benjamins nahesteht, bei Francesc Abad seit dem Projekt *block W. B.* an Bedeutung gewinnt, zusammen mit der Absicht, Erinnerungsorte zu schaffen. In den Notizen über die Aktualität Walter Benjamins drückt Francesc Abad seinen Wunsch aus, „ein tragbares Archiv zusammenzustellen, das den Begriff der Weltlosigkeit, des Paria in Hannah Arendts Sinn, enthält – den Essay als Form von Th. W. Adorno – die Montage von J. L. Godard – das utopische Drängen von Ernst Bloch – die Bedeutung der symbolischen Ordnung von Lévi-Strauss – den Begriff der Subalternen von Gayatri Chakravorty Spivak – das Fragment von Warlam Schalamow – die Frage Walter Benjamins, wie und warum die Zeit zu unterbrechen ist“⁵⁸. Natürlich handelt es sich nicht um das Konzept eines festen und systematischen Archivs, sondern um das einer unabgeschlossenen Sammlung, wie es die offene Natur des menschlichen Denkens selbst verlangt.

Diesem Konzept entspricht das Projekt *Espina dorsal i / o costelles del colom*. Der Kontrast der Leichtigkeit der aufgespießten Zettel mit der aggressiven Härte der Stacheln scheint mir die Anstrengung zu vergegenwärtigen, die es kostet, so etwas Flüchtiges wie Erinnerungen festzuhalten. Sind die Zettel gefangen? Kamen sie geflogen wie die Tauben? – Völlig verschieden ist dieses Archiv von einem, das in Schubladen oder Schränken aufgehoben wird. Es schließt nichts ein, es verbirgt nichts, sondern stellt aus. Die Stücke sind gefangen und frei zugleich. Mit ihrer zufälligen Zusammenstellung konfigurieren sie ein Rätsel, das vom Betrachter verlangt, Verbindungen mittels der Reflexion oder einem plötzlichen Erkenntnisschock herzustellen. In ihrer Zerstückelung aber wartet Installation auf denjenigen, der die Konstellationen zu lesen versteht, der Korrespondenzen zu entdecken vermag. Ohne die Interaktion von Betrachter und Objekt setzt sich das Heterogene nicht zusammen. Wir haben die *Inscriptio*, aber das Epigramm zu konstruieren ist uns überlassen.

Im Grunde repräsentiert diese Konfiguration nicht das Bild einer einzigen Idee, sondern des ganzen schmerzhaften Prozesses, Verlorenes zu erinnern, wenigstens Fragmente davon zu retten, die Reste, die Lumpen. Sie repräsentiert auch die Schwierigkeit, im Schutt des vergangenen Leidens und Widerstands Momente der Hoffnung zu evozieren, dass der Lauf der Geschichte eine andere Richtung nehmen könnte.

Wenn es zutrifft, dass ein authentisches Interesse für Benjamins Projekt der *Passagen* sein geschichtsphilosophisch-politisches Programm ernst nehmen und sich den aktuellen Fragen stellen muss⁵⁹, dann kommt Francesc Abads künstlerische Arbeit diesem Anspruch voll und ganz nach. Täglich dringender stellt er die Frage, ob wir, wenn wir die „geheime Verabredung“ mit der Vergangenheit wahrnehmen, noch einen Ausweg aus den Verheerungen finden, die der Wirbelsturm der kapitalistischen Globalisierung auf seinem Weg anhäuft.

CLAUDIA KALÁSZ

⁵⁸ Im vorliegenden Band S. 23.

⁵⁹ Das fordert Irving Wohlfahrt in seinem Artikel „Die Passagenarbeit“ in: *Benjamin – Handbuch.*, S. 251-274.