

**Den Lücken in der zu Geschichte geronnenen Vergangenheit
nachspüren: Clara Fureys *When Even The* (2018) und Walter
Benjamins Blick für die Diskontinuität der historischen Zeit**

Martina Gimplinger

When Even The

Neunzig Minuten lang liegt der erratische, metallene Gegenstand starr und still vor uns auf der Bühne. Als wäre er dem Ort, dem er einmal angehörte, und der Verwendung, die man ihm einmal zugeschrieben hatte, entrissen worden. Seine feste, stählerne Materialität lässt ihn viele Jahre überdauern, selbst in dem jetzt abgenutzten, verbogenen, verrosteten Zustand. Die Wölbung, die sein fester Metallkörper aufweist, verleiht ihm etwas Bewegliches. Sie scheint von einer vergangenen Dynamik zu zeugen, die im Widerspruch zur offensichtlichen Schwere und Unbeweglichkeit des Materials steht. Die Innenseite, in die breite Querverstrebungen eingelassen sind, ist insgesamt etwas flacher als der sie umschließende Rahmen und in regelmäßigen Abständen gelöchert. Kurz nachdem der Gegenstand erneut im Lichtkreis auf der Bühne erscheint, sehen wir eine junge, weiße Frau mit nacktem Oberkörper und in Bluejeans durch eine Seitentür in den Raum eintreten. Sie hält den Kopf leicht nach vorne unten gebeugt, sodass ihr die schwarzen, kinnlangen Haare vors Gesicht fallen. Sie stellt sich an ein Ende des metallenen Gegenstands – ihr nackter Rücken zeigt sich uns im Gegenlicht des Scheinwerfers, Schulterknochen und Wirbelsäule zeichnen sich deutlich ab. Dort geht sie zu Boden, relativ zügig und fließend, bis sie flach und ruhig auf dem Boden zum Liegen kommt, mit ausgestrecktem Körper – wie

zur Verlängerung des Gegenstands geworden. Noch einmal bewegt sie sich vorsichtig und minimal hin und her – bevor sie etwa sieben Minuten lang unverändert so da liegen bleibt. Den Gegenstand wird sie während des gesamten Abends nie berühren – sie bleiben stets *nebeneinander*. Sie atmet tief und sichtbar, mit dem Gewicht tiefer Nachdenklichkeit. Mit jedem Atemzug strömt geradezu spürbar durch ihren ausgestreckt am Boden liegenden Körper. Ihr Bauch wird langsam groß und voll, dann wieder klein und flach – Schatten und Licht zeichnen sich in rhythmischer Abfolge darauf ab. Mit jeder tiefen Ein- und Ausatmung assoziiere ich einen nach innen gerichteten, aufmerksamen¹ Blick, der nichts mehr im Außen fixiert, weder den metallenen Gegenstand noch den umgebenden leeren Raum oder uns Zuschauende. Der neunzigminütige Abend endet, indem die junge Frau zügig zu einer leerstehenden Wand geht und ihre Handinnenflächen dagegen drückt. Sie kippt ihre Stirn leicht nach vorn, bis sie die Wand berührt. Eine kleine Kopfbewegung deutet einen Kuss an. Dann geht sie auf die kleine Seitentür zu, durch die sie zu Beginn des Abends gekommen ist, und verschwindet.

2017 folgt die Musikerin, Tänzerin und Choreographin Clara Furey einer Einladung des Musée d'Art Contemporain de Montréal (MAC), um im Rahmen einer Ausstellung eine Performance zu entwickeln.² Auf Vorschlag der Ausstellungskurator*innen integriert Furey eine flach am Boden liegende, menschliche Umrisse aufweisende, eingedrückte Bleiskulptur namens *Coaxial Planck Density* (1999) von Marc Quinn. Im Sommer 2018 setzt Furey die in Montréal begonnene Recherche im Wiener Museum Moderner Kunst (mumok) fort, um ebenda im Rahmen des ImPulsTanz-Festivals zu performen.³

Das betonte „Atmen-Liegen“ in *When Even The* möchte ich folgend im Licht eines *Eingedenkens*, wie es Walter Benjamin versteht, erschließen: nicht als abrufenden, sondern wachrufenden Akt der Erinnerung, eine Praxis, die der jüdischen Mystik entlehnt ist.⁴ Durch den Akt des *Eingedenkens* wird der Blick von der Gegenwart auf

¹ In der Meditation gibt es eine Wahrnehmungstechnik, die ebenfalls im Liegen ausgeführt wird, um beim Atmen auf das Heben und Senken der Bauchdecke zu achten. So sollen die Meditierenden in einen Zustand tiefer Entspannung hineingehen, bei gleichzeitiger Achtsamkeit für den gegenwärtigen Augenblick.

² Es handelte sich um die MAC-Ausstellung *A Crack in Everything*, die dem Werk von Leonard Cohen gewidmet war. <https://macm.org/en/exhibitions/virtual-exhibition-leonard-cohen/> (Zugriff am 10. Januar 2021)

³ *When Even The*; Konzept/Choreographie/Performance: Clara Furey, Europa-Premiere: 28. Juli 2018, ImPulsTanz-Festival Wien, gezeigt im Wiener mumok, gesehen am 31. Juli 2018 um 19:00 Uhr.

⁴ Siehe Benjamin, Walter: „Über den Begriff der Geschichte“, in: ders., *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*. Hg. v. Siegfried Unseld. 18. Aufl. Frankfurt am Main 2018, S. 251–263, und Löwy, Michael:

die Vergangenheit zu einer ethischen Forderung, die für einen unbeachteten Augenblick der Vergangenheit Verantwortung übernimmt – mit der Hoffnung, ihn zu transformieren. Es *verkörpert* ein Verhältnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart, das nicht von Prinzipien der Linearität, Kausalität und Kontinuität bestimmt ist. So kann der geschichtlichen Zeit anders im Jetzt begegnet werden, nämlich als potentiell reversibel und reparabel.⁵

Vergangenheit ist nicht Geschichte

Der mir während der Aufführung zunächst unbekannt metallene Gegenstand ist, wie ich durch die nachträgliche Lektüre des Programmhefts erfahre, ein *Fundstück* von Heimrad Bäcker.⁶ Dieser, ein österreichischer Schriftsteller und Fotograf, hat ihn im Rahmen seiner jahrelangen Begehungen und Spaziergänge auf den Geländen der oberösterreichischen Konzentrationslager Mauthausen und Gusen zusammen mit anderen Gegenständen vorgefunden und aufgesammelt.⁷ In Anwesenheit des irritationsstarken Gegenstands nähert sich Clara Furey vorsichtig nachspürend der fortwährenden Frage des Umgangs mit einer von nationalsozialistischer Vernichtung und Verfolgung markierten Vergangenheit. Da Geschichte sich erst konstituiert, indem sie erzählt wird, stellt die unbewältigbare Dimension der Vernichtung der nationalsozialistischen Menschheitsverbrechen eine Herausforderung für den Akt der Überlieferung dar. Laut Martina Kopf ist der Begriff *Überlieferung* vor dem Hintergrund von Gewaltgeschichte ein irreführender Ausdruck, da er einen verfügbaren Wissens- und Erfahrungsschatz nahelegt, der einfach weitergegeben werden könne: „Tatsächlich handelt es sich aber um ein Wissen, das erst gemeinsam erarbeitet und

Fire Alarm. Reading Walter Benjamin's 'On the Concept of History'. Aus dem Französischen von Chris Turner. London/New York 2005, hier S. 31–33 und S. 60–68.

⁵ Vgl. Mosès, Stéphane: „Der Engel der Geschichte“, in: ders., *Der Engel der Geschichte. Franz Rosenzweig, Walter Benjamin, Gershom Scholem.* Frankfurt am Main 1994, S. 134–160, hier S. 141 und S. 153–154.

⁶ Bäcker betitelt den Gegenstand nur mit dem Überbegriff *Fundstück*. Der schwere, metallene Gegenstand ist etwa einen Meter breit und zwei Meter lang; seine Form ähnelt einer Bahre; Ralf Lechner von der Gedenkstätte Mauthausen legt in einem persönlichen Gespräch einen Verwendungszusammenhang mit der Rüstungsindustrie nahe; seine Überlieferungsgeschichte bleibt lückenhaft. Eine Abbildung ist im Ausstellungskatalog zu Heimrad Bäcker zu finden: Eder, Thomas/Hochleitner, Martin (Hgg.): *Heimrad Bäcker.* Graz 2002.

⁷ Im Gegensatz zu den *Fundstücken* finden Bäckers literarische Arbeiten breite wissenschaftliche Beachtung. Vor allem die *Nachschriften*, in denen er die Methode der konkreten Poesie auf ausschließlich zeitgeschichtliche Dokumente (v.a. von Täter*innen des Nationalsozialismus) überträgt. Siehe Greaney, Patrick: „Aestheticization and the Shoah: Heimrad Bäcker's *transcript*“, in: *New German Critique*, Nr. 109 (Winter 2010), S. 27–51.

errungen werden musste, um über die Grenzen des Sagbaren hinweg Gestalt zu gewinnen.“⁸

Das Ringen der „Sieger*innen“ und „Besiegten“ um die Überlieferung der Vergangenheit an nachfolgende Generationen ist im Spannungsverhältnis von Erinnerung und deren Abwehr sowie von Fragen der Schuld und Verantwortung und deren Verleugnung anzusiedeln. Die Täter*innen wollten absichtsvoll verdecken und vertuschen, damit die Erinnerung sich nicht gegen die von ihnen begangenen Taten wenden kann. Den Opfern hingegen ginge es um den Aufbau einer nachhaltigen Erinnerungskultur, deren Akt der Überlieferung auch Momente der Stille und der Abwesenheit einschließt.⁹ Die „Geschichte der Sieger*innen“ setzt dabei auf geschichtliche Kontinuität, mit der sie von einer Generation an die nächste weitergegeben wird, um das Andauern dieser Geschichte sicherzustellen. Diese Kontinuität entlarvt Benjamin als täuschende Illusion, die von einer Mythologie der Sieger*innen betrieben wird, um die Geschichte der Besiegten auszulöschen.¹⁰ In Susan Buck-Morss' Worten:

Eine Geschichtskonstruktion, die nicht vorwärts, sondern rückwärts auf die *tatsächlich stattgefundene Zerstörung* [Hervorhebung im Original] der materiellen Natur blickt, liefert einen dialektischen Gegensatz zum futuristischen Mythos des historischen Fortschritts (der sich nur aufrechterhalten lässt [sic], indem man das Geschehene vergißt [sic]).¹¹

Das Kontinuum der „Geschichte der Sieger*innen“ verdankt sich einem positivistischen Verständnis der historischen Zeitlichkeit, das auf einem physikalischen Zeitmodell der newtonschen Mechanik basiert, in dem die unendliche Kette von Ursachen und Wirkungen scheinbar kontinuierlich, linear und lückenlos ablaufen kann.¹² Laut Stéphane Mosès enthüllt sich der Sinn der Geschichte für Benjamin aber gerade nicht „im Verlauf ihrer Evolution, sondern in den Bruchstellen ihrer scheinbaren Kontinuität, in ihren Rissen und ihren Störungen“¹³. Benjamin kritisiert die positivistische Überlieferung von Vergangenheit und nimmt die

⁸ Kopf, Martina: *Trauma und Literatur. Das Nicht-Erzählbare erzählen – Assia Djebar und Yvonne Vera*. Frankfurt am Main 2005, S. 22.

⁹ Vgl. Assmann, Aleida: *Formen des Vergessens*. Göttingen 2016, S. 54 und S. 134.

¹⁰ Benjamin: „Über den Begriff der Geschichte“, hier S. 253–254.

¹¹ Buck-Morss, Susan: *Dialektik des Sehens: Walter Benjamin und das Passagen-Werk*. Aus dem Englischen von Joachim Schulte. Frankfurt am Main 1993, S. 123.

¹² Zur Auflösung des physikalischen Zeitmodells bei Benjamin siehe Mosès, Stéphane: „Die Metaphern des Ursprungs. Namen, Ideen und Sterne“, in: ders., *Der Engel der Geschichte. Franz Rosenzweig, Walter Benjamin, Gershom Scholem*. Frankfurt am Main 1994, S. 87–112, hier S. 90.

¹³ Ebd., S. 106.

Nichtlinearität ihrer Vermitteltheit ernst, indem er den zeitlichen Schnitt zwischen den Lebenden und den Toten zur eigentlichen Bedingung von Überlieferung erklärt und die Realität des Todes – vielleicht besser: die Realität der Gezielt-zu-Tode-Gebrachten – als Grundlage für die Instabilität der Geschichte voraussetzt.

Mithilfe einer diskontinuierlichen Auffassung von historischer Zeit, die sich für Benjamin durch die Anerkennung der Realität der Toten erschließt, vermag sich die Vergangenheit erneut zu öffnen – dies verlangt nach einem *anderen* Verhältnis zwischen Gegenwart und Vergangenheit. *When Even The* kann als körperlich-sinnliche Annäherung an das Gewaltsam-aus-dem-Leben-Gerissene innerhalb eines zeitlichen Gefüges verstanden werden, das Vergangenheit nicht länger als von der mythischen Unmittelbarkeit der Gegenwart abgelösten, nostalgischen Bezugspunkt adressiert.¹⁴ Für Benjamin geht es weder um eine melancholische Klage noch um ein mystifizierendes Nachsinnen, ihm werden die ungesehenen Augenblicke der „Besiegten“ zu einer Quelle für aktive Handlungen in der Gegenwart.¹⁵ In einer dem Programmheft beigelegten *Note of the artist* erzählt die junge Tänzerin, dass sie den metallenen Gegenstand gewählt habe, um positiv über das Leben und die Schönheit jener Menschen zu meditieren, die mit dem Objekt in Berührung gekommen sind.¹⁶ Sie spürt dem ungesehenen Leben von Gewaltsam-zu-Tode-Gebrachten nach, die oft ausschließlich von einer Geschichte der Gewalt definiert werden. Dabei bewegt sich Furey in einem eigenen Tempo, das sich keiner linearen, progressiven Form von Zeitlichkeit unterzuordnen scheint. Ihre Bewegungen folgen einem zeitlich strukturierten Ablauf, der sich in seinem Grundprinzip oft wiederholt: Zunächst sehen wir eine sich sehr langsam aufbauende Bewegung, die sich ungewöhnlich viel Zeit nimmt, um von einer Bewegung in die nächste überzugehen, und oft von einem nur winzigen, visuell kaum wahrnehmbaren Impuls (bspw. dem Bewegen des rechten Daumens) ausgeht. Dem folgt meist ein Moment des Anhaltens und Stillstellens von Bewegung, was zu einem längeren Verbleiben in und Halten einer bestimmten Körperposition führt, begleitet von tiefer Atmung. Danach folgt eine oft abrupte Verlagerung und Veränderung der gehaltenen Bewegung. Die körperliche Kraft, die Furey braucht, um ihren Körper für längere Zeit – etwa in der Hocke oder auf

¹⁴ Vgl. Buck-Morss: *Dialektik des Sehens*, S. 8.

¹⁵ Benjamin: „Über den Begriff der Geschichte“, S. 260.

¹⁶ Furey Clara: „My interest is in creating a sacred space around it, in meditating positively on the lives and the beauty of the people who were to come in contact with this object [...]“.

abgestützten Ellenbogen über dem Boden – still zu halten, wird abrupt losgelassen, um eine neue körperliche Position anzustoßen. Durch das Anhalten und Halten der menschlichen Bewegung werden die Übergänge, Unterbrechungen und Leerstellen im Fluss der Zeit körperlich-sinnlich erahnbar.

Das *Fundstück* bleibt

Der metallene Gegenstand, neben dem Clara Furey im Wiener mumok performt, steht in krassem Gegensatz zu dem bleiernen Gegenstand aus der MAC-Sammlung in Montréal. Während Furey in Montréal neben einem intentional-künstlerischen Gegenstand des bildenden Künstlers Marc Quinn performt, ist das *Fundstück* ein zurückgelassener, abgenutzter Gegenstand, den Heimrad Bäcker nach seinem Fund auf den Arealen der oberösterreichischen Konzentrationslager Mauthausen und Gusen weder verändert noch bearbeitet hat. Bäcker beging ab 1960 vor allem vernachlässigte Bereiche der Orte des Verbrechens und fand an ihren Rändern scheinbar belanglose Gegenstände. Er kehrte Zeit seines Lebens an die Orte der Verbrechen zurück – sie *blieben* fixer Bezugspunkt seiner künstlerisch-schriftstellerischen Arbeit.¹⁷ Er sammelte zu einer Zeit, als der Ort des Verbrechens, der Umgang mit seinem Gedächtnis und seinen Gegenständen im Nachkriegs-Österreich noch mit einer gewissen Gleichgültigkeit behandelt und ehemalige Baracken der Konzentrationslager als Wohnhäuser genutzt, Gegenstände von Anrainer*innen entfernt oder als Brennmaterial verwendet wurden.¹⁸ Bäcker selbst sieht sich im Rahmen seiner Objektrecherchen mit einem unauflösbaren Widerspruch konfrontiert: Er nimmt Gegenstände fort, entfernt sie aus ihrem hermeneutischen Bedeutungszusammenhang – gerade um sie vor dem Verschwinden, dem Überwuchern und möglicherweise verklärender Aneignung zu bewahren. Seit 2015 befinden sich der fotografische Nachlass sowie die *Fundstücke* von Bäcker als Schenkung seines Stiefsohnes Michael Merighi im mumok Wien. Während Bäcker seine schriftstellerischen Arbeiten mit großer Genauigkeit dokumentiert und datiert, fehlen bei den *Fundstücken* genaue Angaben zu Ort und Zeit. Dass Bäcker den metallenen Fund weder datiert noch genau lokalisiert, ist nicht bloß das Ergebnis einer

¹⁷ Zu Bäckers Involvierung in den Nationalsozialismus als junger Mensch (mit 18 Jahren wurde er NSDAP-Mitglied) siehe Amann, Klaus: „Heimrad Bäcker. Nach Mauthausen“, in: *Heimrad Bäcker. Rampe-Porträt*. Linz 2001.

¹⁸ Siehe Allmeier, Daniela et al. (Hgg.): *Erinnerungsorte in Bewegung. Zur Neugestaltung des Gedenkens an Orten nationalsozialistischer Verbrechen*. Bielefeld 2016.

Vernachlässigung, sondern der Versuch, die Vergangenheit nicht abzuschließen und sie für die Gegenwart bedeutend zu machen.

Der Engel der Geschichte bleibt

Im französischen Exil 1940 kehrt Walter Benjamin zu einem Bild von Paul Klee zurück, das er bereits 1921 käuflich erworben hat. Im Blick des dort abgebildeten engelhaften Wesens in Menschengestalt verdichtet Benjamin seine eigene radikale Kritik einer zeitlich basierten Fortschrittsideologie und verfasst den, wie sich bald zeigen wird, letzten Text seines Lebens. Diese engelhafte Gestalt blickt mit weit aufgerissenen Augen und offen stehendem Mund auf eine katastrophale, „geschlossene“ Vergangenheit, während sie mit dem Rücken voran und gegen ihren Willen in die Zukunft getrieben wird.¹⁹ Sie möchte verweilen, um die „Toten zu wecken“ und das „Zerschlagene zusammenzufügen“²⁰ – Benjamins Text repräsentiert hier die messianische Unterbrechung des unumkehrbaren, positivistischen Geschichtsverlaufs. Doch die Hoffnung auf Unterbrechung, in der Neues entstehen könnte, bleibt in der körperlichen Verfassung der engelhaften Figur uneingelöst. Während Benjamins Text den Mythos des Fortschrittsgedankens bloßstellt, bleibt die engelhafte Gestalt versteinert im Angesicht des Grauens.²¹ Gelähmt in ihrer Bewegung, ist sie in „einer unheilbaren Perversion der Zeit“ festgehalten und „zur grenzenlosen Wiederholung derselben Tragödie“²² verurteilt. Der tragisch-mahnende und zugleich empfangende Blick des Engels der Geschichte vermag in manchen Betrachter*innen eine besondere Aufmerksamkeit auszulösen: André Lepecki beispielsweise sieht der engelhaften Figur beim Sehen zu und erblickt darin eine aufblitzende Abweichung von der „grenzenlosen Wiederholung derselben Tragödie“.²³ Benjamin bezog sich bereits 1921 mit seiner neugegründeten Zeitschrift *Angelus Novus* auf eine engelhafte Gestalt. Hier diente sie ihm jedoch als optimistische Metapher für eine Zeitschrift, die mit der Aktualität der Weltereignisse Schritt halten sollte.²⁴ Der Differenz zwischen den beiden engelhaften Figurationen wollen wir im

¹⁹ Siehe Benjamin: „Über den Begriff der Geschichte“, S. 255.

²⁰ Ebd.

²¹ Vgl. Mosès: „Der Engel der Geschichte“, S. 151.

²² Ebd., S. 152.

²³ Vgl. Lepecki, André: „Choreographic angelology. The dancer as worker of history (or, remembering is a hard thing)“, in: ders., *Singularities. Dance in the Age of Performance*. London/New York 2016, S. 143–176.

²⁴ Vgl. ebd., S. 154–46.

Licht einer performance-affinen Lesart weiter nachgehen: Die frühere Figur bleibt von dem Potential der Abweichung, das in jeder Wiederholung ihrer nächsten Performance gegeben ist, affektiv unbeeindruckt. Sie muss ihre Performance und damit sich selbst permanent auslöschen, um immer wieder neu im Jetzt erscheinen zu können. Sie überlebt nicht – ihre dienende Haltung muss gegenüber dem kritischen Potential der Abweichung blind bleiben, um sich ganz den westlichen, transzendentalen Gesetzen des *Flows* zu ergeben. Das Prinzip des *Flows* als ontologische Grundbedingung von Körpern fällt laut Lepecki zeithistorisch mit dem Aufkommen der klassischen Physik zusammen.²⁵

Anders verhält es sich mit der späteren Engelsfigur, die Benjamin mit seinem materialistischen Blick erlösen wird. Mit Lepecki *bleiben* wir bei dem unerlösten Engel, der sieht *und* fühlt. Es ist ein Engel in Menschengestalt, der affektiv markiert ist von der Zeit und der Geschichte. Es handelt sich zwar um eine immobile Engelsfigur, aber keineswegs um den Blick einer neutralen Beobachterfigur: Ihr Blick verkörpert eine Abweichung innerhalb eines zeitlichen Kontinuums der „Geschichte der Sieger*innen“. Ihr untröstlicher Blick birgt eine Aufmerksamkeit für die qualitative Unterschiedlichkeit der Zeit, für die Einzigartigkeit jedes Augenblicks.²⁶ Diese Art von Aufmerksamkeit geht dem kritischen Bewusstsein von der Wiederholung voraus: „Angels of history deserve their name because they persist in existing, in surviving, and in so doing they insistently witness, experience, and endure the brutal and violent motions of history.“²⁷ Die affektive Arbeit des sehenden-fühlenden Engels von 1940 schafft die Möglichkeit einer Erinnerung, die die „tatsächlich stattgefundene Zerstörung“ nicht vergisst – während er gewaltsam von ihr distanziert wird. Das Potential der Abweichung, das sich zwischen erzwungener, raumzeitlicher Entfernung und affektiver Nähe in seinem tieftraurigen Blick zu kristallisieren beginnt, hängt allerdings noch von der linearen Zeitebene des Vor und Zurück ab: Die engelhaftige Figuration vermag die lineare Zeitachse weder durch ein Seitwärts-Stolpern noch durch ein Stillstehen zu verlassen. Die philosophisch-theologischen Engel Benjamins und die choreographisch-politischen Adaptionen Lepeckis durchdringen einander in

²⁵ Vgl. ebd., S. 152.

²⁶ Auch Bergson geht davon aus, dass keine zwei simultan ineinander übergehenden Augenblicke identisch seien. Im Gegensatz zu Benjamin thematisiert er die Auflösung der Formalisierung der Zeit nicht als historische Frage. Siehe Deleuze, Gilles: „Chapter II. Duration as Immediate Datum“, in: ders., *Bergsonism*. Aus dem Französischen von Hugh Tomlinson/Barbara Habberjam. New York 1991, S. 37–49.

²⁷ Lepecki: „Choreographic angelology“, S. 150.

einer Energie der „turbulenten Verwirrung“ [Übers. M.G.]²⁸. Im Plural verkörpern sie spezifische historische Bewusstseinszustände, in denen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu kollidieren beginnen.

Im Licht von Benjamins Rehabilitierung der Toten der Vergangenheit kann die Tanzperformance *When Even The* als intensive, vom Kontinuum der historischen Zeit abweichende Auseinandersetzung mit dem Nachleben einer einschneidenden Gewaltgeschichte gelesen werden. Durch das körperlich-sinnliche Nachspüren von Clara Furey vermag die Vergangenheit in Momenten des Verschwindens von Bewegungen im Fluss, in Form von „Funken der Hoffnung“²⁹ in der Erfahrung der Gegenwart neu aufzuscheinen. Doch ist dies eine Hoffnung, die sich jenseits von nur positiven oder negativen Blickregimen zu zeigen gibt. Die immer offenen Augen des Engels und der nach innen gerichtete, aufmerksame Blick Fureys entblößen einen selektiven Blick auf die Geschichte: In Anwesenheit des historisch bedeutenden, nur lückenhaft überlieferten *Fundstücks* lassen sie winzige Funken von ungesehenem, vergangenem Leben aufblitzen – in ihrer uneinordenbaren Komplexität.

²⁸ Ebd., S.143: „This chapter moves between three figures of angels [...] blended together in turbulent confusion.“

²⁹ Benjamin: „Über den Begriff der Geschichte“, S. 253.

Referenzen

- Allmeier, Daniela et al. (Hgg.): *Erinnerungsorte in Bewegung. Zur Neugestaltung des Gedenkens an Orten nationalsozialistischer Verbrechen*. Bielefeld 2016.
- Amann, Klaus: „Heimrad Bäcker. Nach Mauthausen“, in: *Heimrad Bäcker*. Rampe-Porträt. Linz 2001.
- Assmann, Aleida: *Formen des Vergessens*. Göttingen 2016.
- Benjamin, Walter: „Über den Begriff der Geschichte“, in: ders., *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*. Hg. v. Siegfried Unseld. 18. Aufl. Frankfurt am Main 2018, S. 251–263.
- Buck-Morss, Susan: *Dialektik des Sehens: Walter Benjamin und das Passagen-Werk*. Aus dem Englischen von Joachim Schulte. Frankfurt am Main 1993.
- Deleuze, Gilles: „Chapter II. Duration as Immediate Datum“, in: ders., *Bergsonism*. Aus dem Französischen von Hugh Tomlinson/Barbara Habberjam. New York 1991, S. 37–49.
- Eder, Thomas/Hochleitner, Martin (Hgg.): *Heimrad Bäcker*. Graz 2002.
- Greaney, Patrick: „Aestheticization and the Shoah: Heimrad Bäcker’s transcript“, in: *New German Critique*, Nr. 109 (Winter 2010), S. 27–51.
- Kopf, Martina: *Trauma und Literatur. Das Nicht-Erzählbare erzählen – Assia Djebar und Yvonne Vera*. Frankfurt am Main 2005.
- Lepecki, André: „Choreographic angelology. The dancer as worker of history (or, remembering is a hard thing)“, in: ders., *Singularities. Dance in the Age of Performance*. London/New York 2016, S. 143–176.
- Löwy, Michael: *Fire Alarm. Reading Walter Benjamin’s ‘On the Concept of History’*. Aus dem Französischen von Chris Turner. London/New York 2005.
- MAC-Ausstellung *A Crack in Everything*. <https://macm.org/en/exhibitions/virtual-exhibition-leonard-cohen/> (Zugriff am 10. Januar 2021).
- Mosès, Stéphane: „Der Engel der Geschichte“, in: ders., *Der Engel der*

Geschichte. Franz Rosenzweig, Walter Benjamin, Gershom Scholem. Frankfurt am Main 1994, S. 134–160.

- Mosès, Stéphane: „Die Metaphern des Ursprungs. Namen, Ideen und Sterne“, in: ders., *Der Engel der Geschichte. Franz Rosenzweig, Walter Benjamin, Gershom Scholem.* Frankfurt am Main 1994, S. 87–112
- *When Even The*; Konzept/Choreographie/Performance: Clara Furey, Europa-Premiere: 28. Juli 2018, ImPulsTanz-Festival Wien, gezeigt im Wiener mumok, gesehen am 31. Juli 2018.

Gimplinger, Martina: „Den Lücken in der zu Geschichte geronnenen Vergangenheit nachspüren: Clara Fureys *When Even The* (2018) und Walter Benjamins Blick für die Diskontinuität der historischen Zeit“, in: Beate Hochholdinger-Reiterer, Annemarie Matzke, Nikolaus Müller-Schöll, Sandra Umathum (Hg.): *Zwischenstand: Was heißt es, sich im Forschungsfeld Theaterwissenschaft zu orientieren?* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2022 / Vol. 9 / Ausg. 1), S. 22-32, DOI 10.21248/thewis.9.2022.107, CC BY 4.0.