

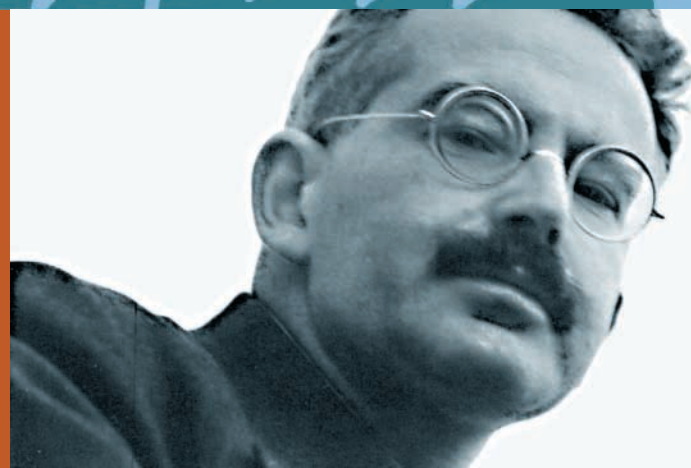
**SCHRIFT**

**BILDER**

**DENKEN**

Walter Benjamin und die Künste

Benjamin





# SCHRIFT BILDER DENKEN



# SCHRIFT BILDER DENKEN

Walter Benjamin und die Künste

Hg. von Detlev Schöttker

Suhrkamp

haus  
am  
waldsee

## Inhalt

- 6 Vorworte
- 10 Einführung  
**Detlev Schöttker**  
Benjamins Bilderwelten.  
Objekte, Theorien, Wirkungen



### I. Benjamin und die Künste in Berlin

- 32 **Erhard Schütz**  
Benjamins Berlin.  
Wiedergewinnung des Entfernten
- 48 **Eckhardt Köhn**  
„Nichts gegen die Illustrierte!“  
Benjamin, der Berliner Konstruktivismus und das  
avantgardistische Objekt
- 70 **Momme Broderson**  
Der außerordentliche Gelehrte einer ordentlichen Philosophie.  
Die Rezeption Benjamins zu Lebzeiten
- 82 **Andreas Isenschmid**  
„In mancher Hinsicht ein Glaubensbekenntnis“.  
Peter Szondis Benjamin-Rezeption
- 94 **Gerwin Zohlen**  
Benjamins Rezeption in Architektur und Architekturtheorie.  
Erkundungen zu einem unerledigten Berliner Thema



### II. Kunst, Medien und Ästhetik bei Benjamin

- 112 **Sigrid Weigel**  
Bildwissenschaft aus dem „Geiste wahrer Philologie“.  
Benjamins Wahlverwandtschaft mit der neuen  
Kunstwissenschaft und der Warburg-Schule
- 128 **Bernd Stiegler**  
Benjamin und die Photographie.  
Zum historischen Index der Bilder
- 144 **Burkhardt Lindner**  
Micky Mouse und Charlie Chaplin.  
Benjamins Utopie der Massenkunst
- 156 **Dorothee Kimmich**  
„Nur was uns anschaut sehen wir“.  
Benjamin und die Welt der Dinge
- 168 **Peter Bürger**  
Benjamins Kunsttheorie.  
Möglichkeiten und Grenzen ihrer Aktualisierbarkeit



### III. Benjamin-Rezeption in den Künsten

186	<b>Heike Gfrereis</b> Double Bind. Anmerkungen zu Benjamins Schreibweise	248	<b>Anhang</b>
194	<b>Walter Grasskamp</b> Der Autor als Reproduktion. Benjamin im Porträt	249	Daten zu Biographie, Werk und Rezeption Benjamins
208	<b>Bernhard Dotzler/Jutta Müller-Thamm</b> Film nach Benjamin. Bild und Erzählung im Denken der Kinematographie	252	Auswahlbibliographie
220	<b>Christian Schulte</b> Kairos und Aura. Spuren Benjamins im Werk Alexander Kluges	257	Autoren der Beiträge
234	<b>Claus-Steffen Mahnkopf</b> Der Angelus-Novus-Zyklus. Mit zwei Beiträgen von Julia Spinola	259	Abbildungsnachweise
		260	Register

# Benjamins Bilderwelten

## Objekte, Theorien, Wirkungen



Detlev Schöttker

„Ob sich nicht das Gefallen an der Bilderwelt aus einem düstern Trotz gegen das Wissen nährt?“ (Benjamin, *Kurze Schatten*, 1933)

### Vor der Bildwissenschaft

Wie die Schrift im Laufe ihrer Geschichte aus bildhaften Zeichen hervorgegangen ist, so bleibt sie durch Visualität und Metaphorik immer an das Bild gebunden. Ein solcher Bildbegriff geht allerdings über den der bildenden Künste weit hinaus. Er umfaßt nicht nur die realen Bilder wie Gemälde, Graphik und Photographie, sondern auch die inneren Bilder wie Traum, Erinnerung und Phantasie. Doch gibt es keine wissenschaftliche Disziplin, die diesem umfassenden Bildbegriff gerecht geworden ist. Nachdem sich die Ästhetik am Ende des 18. Jahrhunderts unter dem Einfluß des deutschen Idealismus zu einer Theorie der Kunst entwickelt hatte, standen bis ins 20. Jahrhundert hinein philosophische Fragen der Literatur und der Musik im Zentrum ihrer Aufmerksamkeit. Die realen, also physikalisch greifbaren Bilder wurden Gegenstände der Kunstgeschichte, während die inneren Bilder der Psychologie zufielen, aber auch hier wenig beachtet wurden. Mit dem Zusammenhang von Schrift, Bild und Phantasie haben sich dagegen nur wenige Außenseiter beschäftigt. Zu ihnen gehört auch Walter Benjamin.

Sein Interesse an einem umfassenden Bildbegriff basiert auf zwei Motiven: Zum einen wollte er seit seinem Aufsatz *Über das Programm der kommenden Philosophie* (1918) eine Theorie der Erfahrung entwickeln, in der innere Bilder eine zentrale Rolle spielen. Zum anderen hatten reale Bilder durch ihre massenhafte Reproduktion in Photographie, Film und Zeitschriften seit den zwanziger Jahren großen Einfluß auf die Erfahrungsbildung, so daß sie eine Herausforderung für die Kulturtheorie darstellten, der Benjamin seine Theorie der Erfahrung zuordnen wollte. Damit hat er eine Entwicklung vorweggenommen, die seit Mitte der neunziger Jahre in verschiedenen akademischen Disziplinen wie der Kunstgeschichte, der Literaturwissenschaft und der Philosophie vollzogen wird, nämlich die Hinwendung zu Bildern und ihrem Einfluß auf Denk- und Verhaltensweisen.<sup>1</sup>

Für diese Beschäftigung mit den Formen und Wirkungen bildhafter Phänomene wird inzwischen die Bezeichnung „Bildwissenschaft“ verwendet. Benjamins Schriften liefern für Fragestellungen einer solchen Disziplin Anregungen, weil sie sich nicht auf die traditionellen akademischen Fächer

<sup>1</sup> Vgl. u.a. Erich Kleinschmidt/Nicolas Pethes (Hg.), *Lektüren des Imaginären. Bildfunktionen in Literatur und Kultur*. Köln u.a.O. 1999; Hans Belting/Dietmar Kamper (Hg.), *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*. München 2000; Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?* München 1994; Gernot Böhme, *Theorie des Bildes*. München 1999; Christa Maar/Herbert Burda (Hg.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln 2004.



beschränken, sondern auch Erkenntnisse der Mythologie, der Psychoanalyse und der Theologie einbeziehen, ohne die innere Bilder nicht angemessen untersucht und erklärt werden können. Ich möchte den Bildbegriff, der Benjamins Schriften zugrunde liegt, anhand von zentralen Bereichen seines Werkes erläutern und damit die Konzeption des vorliegenden Bandes in einen werkgeschichtlichen Zusammenhang stellen.<sup>2</sup>

### Klee-Bilder und ihre Folgen

Benjamins folgenreichste Begegnung mit einem Werk der bildenden Kunst war der Erwerb von Paul Klees Zeichnung *Angelus Novus*. Er hat das Bild 1921 in einer Münchner Galerie gekauft und bis zu seinem Tod als wichtigen Besitz betrachtet (Abb. 1).<sup>3</sup> Noch im Jahr des Erwerbs wollte er eine geplante Zeitschrift nach dem Bild benennen, die seinen Eintritt in die gehobene Publizistik vorbereiten sollte (Abb. 2), und 1940 hat er die Zeichnung in der neunten seiner Thesen *Über den Begriff der Geschichte* allegorisch gedeutet, um seine Geschichtsauffassung zu begründen: „Es gibt ein Bild von Paul Klee, das *Angelus Novus* heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt“ (GS I, 697).

So viel über die sich hier anschließende Deutung der Figur als „Engel der Geschichte“ auch geschrieben wurde,<sup>4</sup> so wenig ist die Vorgeschichte des Bildes in Benjamins Werk berücksichtigt worden. Sie verweist auf die Anfänge seiner Beschäftigung mit der bildenden Kunst, die durch einen nicht erhaltenen Brief von Gershom Scholem an Benjamin eingeleitet wurde.<sup>5</sup> Scholem berichtet darin 1917 über Picassos Zeichnung *Dame mit Fächer*, die er in einer Ausstellung der „Sturm“-Galerie in Berlin gesehen hatte (Abb. 3). Benjamin bezeichnet dieses Schreiben als „Brief über Kubismus“, kündigt die Übersendung einer „Abschrift“ eines kurz zuvor verfaßten Aufsatzes „Über die Malerei“ an und trägt dann selbst Überlegungen zum Kubismus vor, die er mit einem Bekenntnis zu Klee und einer Abgrenzung gegenüber Picasso verbindet. In diesem Brief heißt es:

Von den modernen Malern Klee, Kandinsky und Chagall ist Klee der einzige, der offensichtliche Beziehungen zum Kubismus aufweist. [...] In der Tat habe ich bisher vor Picassos Bildern immer diesen Eindruck des Kraftlosen und Unzulänglichen gehabt, den Sie mir zu meiner Freude bestätigen. [...] Sie halten für die Quintessenz des Kubismus das 'Wesen des Raumes, der die Welt ist, durch Zerlegung mitzuteilen'. In dieser Bestimmung scheint mir ein Irrtum bezüglich des Verhältnisses der Malerei zu ihrem sinnlichen Gegenstande vorzuliegen. Zwar kann ich in der analytischen Geometrie die Gleichung eines zwei- oder dreidimensionalen Gebildes im Raum geben, ohne durch sie aus der Analysis des Raumes herauzutreten; nicht aber in der Malerei Dame mit Fächer [z.B.] malen, um damit das Wesen des Raumes durch Zerlegung mitzuteilen. Vielmehr muß die Mitteilung unter allen Umständen durchaus Dame mit Fächer betreffen (GB I, 394f.).



Abb. 1  
Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920, 32, Ölpaüse und Aquarell auf Papier und Karton, 31,8 x 24,2 cm, The Israel Museum, Jerusalem.

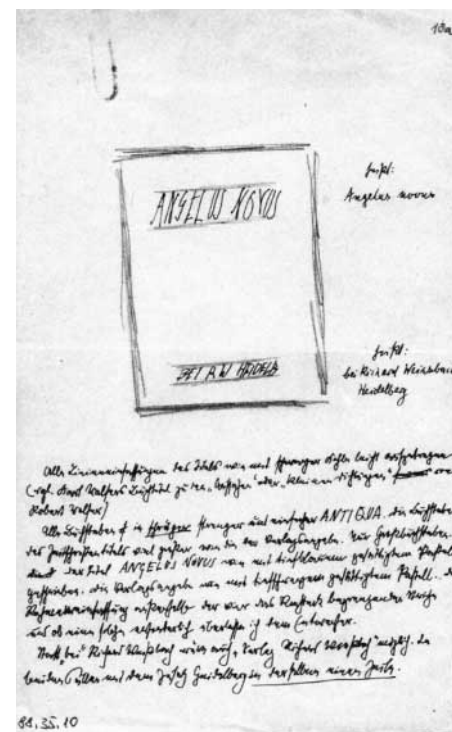


Abb. 2  
Benjamins Titelentwurf für die geplante Zeitschrift *Angelus Novus*, 1921.

<sup>2</sup> Auf die umfangreiche Forschungsliteratur kann ich hier nicht eingehen, so daß ich mich auf die Nennung weniger Arbeiten beschränke. Vgl. ansonsten die Auswahlbibliographie in diesem Band.

<sup>3</sup> Vgl. zu Erwerb und Geschichte des Bildes im Werk Benjamins Gershom Scholem, *Walter Benjamin und sein Engel* (1972). In: Ders., *Walter Benjamin und sein Engel. Vierzehn Aufsätze und kleine Beiträge*. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main 1983, S. 35-72.

<sup>4</sup> Vgl. als erste umfassende Deutung Otto Karl Werckmeister, *Walter Benjamin, Paul Klee und der 'Engel der Geschichte'*. In: *Neue Rundschau* 87 (1976), H. 1, S. 16-40.

<sup>5</sup> Vgl. die Aussage von Scholem in *Walter Benjamin, Briefe*. 2 Bde. Hg. und mit Anmerkungen vers. von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno. Frankfurt/Main 1978 (es 930) [zuerst 1966], Bd. 1, S. 156f. Die Herausgeber der *Gesammelten Briefe* Benjamins haben Scholems Aussagen übernommen (GB II, 397).



Abb. 3  
Pablo Picasso, *Femme à l'éventail*,  
1917, Bleistift auf Papier.



Abb. 4  
Paul Klee, *Vorführung des Wunders*,  
1916, 54, Aquarell und Feder auf  
Gipsgrundierung auf Karton,  
26,4 x 22,4 cm, The Museum of  
Modern Art, New York.

Anders als hier ist Benjamin in der angekündigten Schrift, die den Titel *Über Malerei oder Zeichen und Mal* trägt, nicht auf den Kubismus eingegangen, sondern hat eine Grundfrage der Malerei behandelt, nämlich das Verhältnis von sichtbarer Oberfläche und Bildbedeutung. Er versucht den Zusammenhang mit Hilfe der Begriffe Zeichen, Mal und Medium zu fassen, wobei er den Medienbegriff, der später eine zentrale Stellung in seinen Schriften einnehmen wird, an dieser Stelle erstmals verwendet.<sup>6</sup> „Hier“, so schreibt er, „ist nun der erste fundamentale Unterschied darin zu sehen, daß das Zeichen aufgedrückt wird, das Mal dagegen hervortritt. Dies weist darauf hin, daß die Sphäre des Mals die eines Mediums ist“ (GS II, 605). Als Beispiel für ein Mal nennt Benjamin unter anderem die „Wundmale Christi“. Die Beziehung zwischen Bild und Mal wird durch „das sprachliche Wort“ hergestellt, das nicht in Form von Rede oder Schrift, sondern in der Komposition des Bildes anwesend ist. „Wäre das Bild nur Mal“, schreibt Benjamin, „so wäre eben damit es ganz unmöglich, es zu benennen. [...] Diese Beziehung auf das dem Male Transzendente leistet die Komposition. Diese ist der Eintritt einer höhern Macht in das Medium des Mals [...]. Diese Macht ist das sprachliche Wort, das sich im Medium der malerischen Sprache, unsichtbar als ein solches, nur in der Komposition sich offenbarend, niederläßt“ (ebd., S. 606f.).

Obwohl diese frühen Überlegungen von einer intensiven Suche nach theoretischen Zugängen zur bildenden Kunst zeugen, hat sich Benjamin in den nachfolgenden Arbeiten nicht mit realen Bildern, sondern mit Sprache bzw. Schrift und deren Umsetzung in Literatur und Philosophie beschäftigt. Es handelt sich um die Aufsätze *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin* (1915) und *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (1916), die Dissertation *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1919) und die ihr nachfolgenden Arbeiten *Schicksal und Charakter* (1919), *Zur Kritik der Gewalt* (1921) und *Goethes Wahlverwandtschaften* (1922, erschienen 1924/25). Selbst in der umfangreichen Arbeit zu Goethes Roman, die vom Gegenstand her eine Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst möglich gemacht hätte, da die Ausgestaltung einer Dorfkapelle im Mittelpunkt des zweiten Teils steht, hat sich Benjamin nicht mit realen Bildern, sondern mit dem mythischen Hintergrund der Personenkonstellation, also mit den durch die Schrift evozierten immateriellen Bildern auseinandergesetzt (vgl. GS I, 123ff.).

Auch der Umstand, daß Benjamin zwei Jahre vor dem Erwerb des *Angelus Novus* von seiner Frau ein anderes Bild von Klee geschenkt bekam, hat keine Spuren in seinen Schriften hinterlassen, obwohl er Scholem von dem Geschenk in einem Brief vom Juli 1920 emphatisch berichtete (Abb. 4).

„Dora“, so schreibt er, „hat ihnen vielleicht schon vieles von dem genannt, womit sie mich erfreut hat; vor allem mit einem wunderschönen Bild von Klee, betitelt: Die Vorführung des Wunders.“ Aus Benjamins weiteren Hinweisen geht hervor, daß er sich offenbar nicht mehr an die vorausgehenden Briefe erinnerte, denn er schreibt: „Kennen Sie Klee? Ich liebe ihn sehr und dieses ist das schönste von allen Bildern die ich von ihm sah“ (GB II, 92f.). Dennoch hat Benjamin das Aquarell, das 1916 in Waldens „Sturm“-Galerie gezeigt wurde, in seinen Schriften nie erwähnt und offenbar wieder verkauft. Es befindet sich heute im Museum of Modern Art in New York.<sup>7</sup> Tragisch ist in diesem Falle der Umstand, daß Benjamin gerade diesen Ort der Moderne, der ihm aus Briefen anderer Emigranten vertraut war, nicht mehr erreichte, weil er den *Angelus Novus* nicht zu jenem Preis verkaufen

<sup>6</sup> Vgl. Walter Benjamin, *Medienästhetische Schriften*. Mit einem Nachwort von Detlev Schöttker. Frankfurt/Main 2002 (stw 1601).

konnte, den er für die geplante Übersiedelung in die USA benötigte. „Das A und O“, so schreibt er Anfang August 1939 an den Autor und Kunstsammler Stephan Lackner, „sind die Reisekosten. Ich denke, man müßte versuchen, zur Deckung zu bringen, was ich für den Klee haben kann und für die Reise haben muß“ (GB VI, 323; Hervorh. im Orig.).

### Verflechtung der Künste im Bild: Avantgarde und Kinderbuch

1924 hat Benjamin seine frühen Überlegungen zur Malerei in zwei Texten über Photographie und Kinderbuch-Illustrationen wieder aufgenommen. Sie haben zwar auf den ersten Blick nichts miteinander zu tun, sind aber eng miteinander verbunden. Es handelt sich um die Übersetzung eines Textes von Tristan Tzara über Man Ray, die im Juni 1924 unter dem Titel *Die Kehrseite der Photographie* in der Zeitschrift *G* erschienen ist (GS Suppl. I, S. 9ff.), und um die Rezension von Karl Hobreckers Buch *Alte vergessene Kinderbücher*, die im Dezember 1924 in der *Illustrierten Zeitung* veröffentlicht wurde (GS III, S. 14ff.). In beiden Texten hat Benjamin sich erstmals mit Werken der bildenden Kunst beschäftigt und dabei ein Thema behandelt, das schon in seinen ersten Aufzeichnungen zur Ästhetik von 1915 im Mittelpunkt stand (vgl. GS VI, 109), nämlich die Rolle von Bildern für die Phantasie.

Tzara behandelt in seinem kurzen Beitrag das von Man Ray wieder entdeckte Verfahren des kameralosen Photographierens, bei dem Gegenstände direkt auf der photographischen Platte belichtet werden, so daß die Photographie die Malerei imitieren konnte.<sup>8</sup> Man Ray hat dieses Verfahren als „Rayographie“ bezeichnet und in dem Band *Champs délicieux* (Paris 1922), zu dem Tzaras Text die Einleitung bildet, erstmals dargestellt (Abb. 5). Tzara schreibt: „Als alles, was sich Kunst nennt, gichtbrüchig geworden war, entzündete der Photograph seine tausendkerzige Lampe und stufenweise absorbierte das lichtempfindliche Papier die Schwärze einiger Gebrauchsgegenstände.“ Dann geht Tzara auf die Wahrnehmung der Abbildungen ein: „Haben wir es mit einer Wasserspirale oder dem tragischen Leuchten eines Revolvers zu tun, mit einem Ei, einem blendenden Bogen oder einem Stauwerk der Raison, einem hellhörigen Ohr mit einem mineralischen Pfiff oder einer Turbine aus algebraischen Formeln?“ (GS, Suppl. I, 11).

Benjamin hat das erste der beiden Zitate in seinem Aufsatz *Kleine Geschichte der Photographie* (1931) wiederholt (GS II, 383), nachdem er Man Ray in einem Artikel mit dem Titel *Phantasie über Kiki* (1927) als „vortrefflichen“ Photographen bezeichnet hatte, der, wie es weiter heißt, „Dada aufgenommen und in die etwas erschlafte Züge den Surrealismus hineinretouchiert“ habe (GS IV, 485). In dem Artikel selbst berichtet er über eine Pariser Ausstellung der Tänzerin und Malerin Alice Prin, die sich Kiki de Montparnasse nannte und die Geliebte von Man Ray war (Abb. 6).<sup>9</sup> Die Bilder selbst beurteilt er eher distanziert. „Ich weiß nicht“, so Benjamin, „wie zu diesen Spiegelbildern die böotischen Kenner der Malerei stehen. Vielleicht hat mancher auf ihren Wangen Vorstudien zu den rosigen Wolkenformationen zu sehen bekommen, welche ihn heftiger als die im Hintergrund der Bilder passionierten. Aber die Maler und deren Kenner stehen zu ihrer Kollegin“ (ebd., 485f.). Benjamin kannte also die ästhetischen Debatten der Avantgarde in Paris.



Abb. 5

Man Ray, *Champs délicieux*, 1922, Photogramm. – Man Rays erste „Rayographie“, die in *G* Nr. 3/1924 zu Benjamins Übersetzung des Artikels von Tzara abgebildet wurde.



Abb. 6

Kiki de Montparnasse in ihrer Galerie in Paris, 1927, Photographie.

<sup>7</sup> Die Umstände des Verkaufs sind unbekannt; die Hinweise zur Provenienz geben wenig Aufschluß. Vgl. Paul-Klee-Stiftung/Kunstmuseum Bern (Hg.), *Paul Klee. Catalogue Raisonné*, Bd. 2: 1913-1918. Bern 2000, Nr. 1651.

<sup>8</sup> Vgl. *Man Ray – Photograph*. München 1982.

<sup>9</sup> Bekannt geworden ist sie als Modell des photographischen Rückenakts *Le Vilion d'Ingres*, auf die Man Ray Schalllöcher einer Violine retouchiert hat. Benjamin könnte das Bild in der Zeitschrift *Litterature* gesehen haben, wo es im Juni 1924 erstmals veröffentlicht wurde.



Abb. 7  
Filippo Tommaso Marinetti, *Vitesse elegante - Mots en liberté (1<sup>er</sup> record)*, 1918/19, Collage auf Karton, 53 x 26,5 cm, Privatbesitz.

In diesem Sinne repräsentiert auch der Artikel von Tzara über Man Ray die wichtigsten Tendenzen der europäischen Avantgarde nach dem Futurismus, also Dadaismus, Konstruktivismus und Surrealismus.<sup>10</sup> So war Tzara zusammen mit Hans Arp, Marcel Janco und Hugo Ball Mitbegründer des Zürcher „Cabaret Voltaire“, in dem 1916 der Dadaismus geboren wurde. Benjamin und Ball standen 1917 in Bern als Hausnachbarn in Verbindung. Von Zürich ging Tzara 1920 nach Paris, wo er an dadaistischen Aktionen teilnahm, die den Surrealismus vorbereitet haben. Hier traf er Man Ray, der 1921 als Vertreter der New Yorker Dada-Bewegung nach Paris gekommen war, und sich hier der surrealistischen Bewegung anschloß. Benjamin selbst hat sich seit Mitte der zwanziger Jahre mit dem Surrealismus beschäftigt und einige Ideen in seinen Schriften verarbeitet. Die Zeitschrift *G* wiederum war das erste konstruktivistische Organ in Deutschland, das die gesamte europäische Avantgarde einbezog. Zu den Redakteuren gehörten neben dem Herausgeber Hans Richter, den Benjamin 1919 in Bern durch Hugo Ball kennengelernt hatte (GB II, 16), auch Ludwig Mies van der Rohe, der zusammen mit Le Corbusier einer der Begründer der modernen Architektur wurde.<sup>11</sup>

Die Autoren von *G* haben das Spektrum der traditionellen Bildkünste durch Photographie, Film und Architektur stark erweitert, worüber Benjamin informiert war: durch Bild-Text-Collagen (im Dadaismus), durch die Verbindung von Kunst und Technik (im Konstruktivismus) und durch die Betonung der Phantasietätigkeit (im Surrealismus). In der selben Nummer von *G*, in der Benjamins Tzara-Übersetzung gedruckt wurde, schreiben z.B. Ludwig Mies van der Rohe über *Industrielles Bauen*, Ludwig Hilbersheimer über *Konstruktion und Form*, George Grosz über *George Grosz*, Kurt Schwitters über *Konsequente Dichtung* und Raoul Hausmann über *Mode*. Noch im Jahr des Erscheinens traf Benjamin Vertreter des Futurismus - darunter Marinetti, Vasari und Prampolini - auf Capri, wie er in einem Brief an Gottfried Salomon berichtet (vgl. GB II, 493), nachdem er die „futuristische Malerei“ (vgl. Abb. 7) bereits in seinen ersten Aufzeichnungen zur Ästhetik von 1915 erwähnt hatte (GS VI, 109).

In Aufsätzen und Artikeln, die Benjamin seit Mitte der zwanziger Jahre veröffentlicht hat, wie *Neue Dichtung in Russland* (1927), *Der Surrealismus* (1929), *Erfahrung und Armut* (1933) und *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), nennt er fast alle Vertreter der europäischen Avantgardebewegungen. Doch spielen die ästhetischen Innovationen der bildenden Künste im Gegensatz zur Literatur hier eine geringere Rolle. Stattdessen hat sich Benjamin seit 1924 mit einem scheinbar abseitigen Thema der bildenden Kunst, nämlich Kinderbuch-Illustrationen beschäftigt. Dabei konnte er auf eine Sammlung zurückgreifen, die er seit 1918 gemeinsam mit seiner Frau Dora zusammengetragen hatte.<sup>12</sup> In der erweiterten Fassung seiner Besprechung zu Karl Hobrecks Buch *Alte vergessene Kinderbücher* heißt es z.B. über die Illustrationen von Johann Peter Lyser, denen Benjamin als Sammler besondere Aufmerksamkeit gewidmet hat (Abb. 8): „Das Kolorit ihrer Lithographien sticht von dem brennenden des Biedermeier ab und paßt umso besser zu dem verhärmtten, abgezehrten Ausdruck mancher Gestalten, der schattenhaften Landschaft, der Märchenstimmung, die nicht frei ist von einem ironisch-satanischen Einschlag“ (GS III, 19).

<sup>10</sup> Vgl. zu Einzelheiten Detlev Schöttker, *Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins*. Frankfurt/Main 1999 (stw 1428), S. 148ff.

<sup>11</sup> Daß Tzara in den vierziger Jahren mit George Bataille zusammenwohnte, der Benjamins Manuskripte 1940 vor seiner Flucht aus Paris in der Bibliothèque nationale versteckt hatte, sei hier nur am Rande erwähnt (vgl. GS V, 1068f.).

<sup>12</sup> Die Sammlung wurde nach der Scheidung im Jahr 1930 Benjamins Frau zugesprochen; sie befindet sich heute im Institut für Jugendbuchforschung der Universität Frankfurt/Main. Vgl. Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/Main (Hg.), *Die Kinderbuchsammlung Walter Benjamin*. Frankfurt/Main 1987 und Klaus Doderer (Hg.), *Walter Benjamin und die Kinderliteratur. Aspekte der Kinderkultur in den zwanziger Jahren*. Weinheim, München 1988.



Abb. 8  
Die Hexe Caprusche aus Johann Peter Lyser, *Das Buch der Märchen für Töchter und Söhne gebildeter Stände*, Leipzig 1837 (in Benjamins Besitz).



Es ging Benjamin also nicht um stilistische, sondern um metaphysische Fragen des Bildes. Die Überlegungen überschneiden sich mit Ideen des Surrealismus. In der Tat verwendet Benjamin in seinen Ausführungen zu den Kinderbuch-Illustrationen Begriffe, die zur selben Zeit in André Bretons *Erstem Manifest des Surrealismus* (1924) auftauchen, wie Traum, Erwachen, Phantasie und Innenleben. Während Breton von einer „Auflösung“ der „gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit“ spricht,<sup>13</sup> betont Benjamin die Unterschiede in der Wahrnehmung farbiger und schwarz-weißer Abbildungen: „Im Reich der farblosen Bilder erwacht das Kind, wie es in dem der bunten seine Träume austräumt“ (GS II, 21). Damit stehen Benjamins Überlegungen zu den Kinderbuch-Illustrationen am Anfang seiner Reflexionen über die ästhetischen Konzeptionen der Avantgarde.

In der Hobrecker-Rezension ist Benjamin außerdem auf die barocke Emblematik eingegangen, mit der er sich zur selben Zeit in seiner Habilitationsschrift über den *Ursprung des deutschen Trauerspiels* beschäftigt hat. Er äußert die Vermutung, daß Illustrationen in Kinderbüchern in „historischem Zusammenhang mit der Emblematik des Barock“ stehen könnten, da die „künstlerische Aufgabe“ derjenigen „verwandt“ sei, „welche die bilderschriftartige Kombination allegorischer Gegenstände den Zeichnern des Barock stellte“ (GS III, 17f.). Zuvor hatte er im März 1924 bereits in einem Brief an Scholem seine „Passion für barocke Emblematik“ betont und einen Hinweis auf den Erwerb von zwei einschlägigen Werken genutzt, Emblem und Kinderbuch-Illustration miteinander zu vergleichen. „Es ist kein Zweifel“, so schreibt er, „daß zwischen der Illustration der ältern Kinderbücher und der der Emblematika vielfache Beziehungen bestehen“ (GB II, 433) (vgl. Abb. 9, 10).



Abb. 10  
*Das wohlthätige Kind* aus dem *ABC und Lesebuch für die Frankischen Stiftungen*, Halle 1825, wieder abgedruckt in Karl Hobrecker, *Alte vergessene Kinderbücher*, Berlin 1924.

Abb. 9  
..... eine Tafel, die eine Rose gleichzeitig halb blühend, halb verwelkt, die Sonne in der gleichen Landschaft auf- und untergehend zeigt“. So Benjamin im *Trauerspiel*-Buch (GS I, 370) über ein Blatt aus den *Emblemata Selectiora*, Amsterdam 1704.

<sup>13</sup> Vgl. den Abdruck in Karlheinz Bark (Hg.), *Surrealismus in Paris 1919-1939. Ein Lesebuch*. 2. veränd. Aufl. Leipzig 1990 (Reclam-Bibliothek 1078), S. 82-120, hier S. 94.

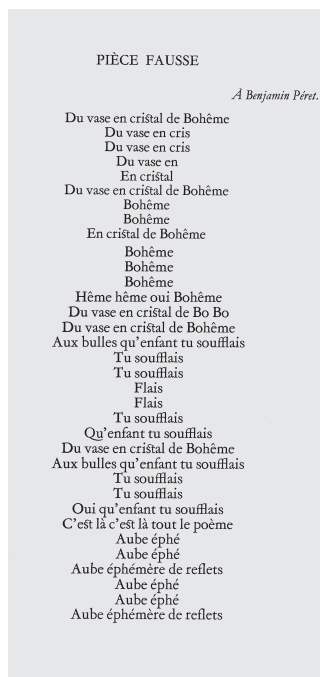


Abb. 12  
André Breton, *Pièce fausse*, 1923.

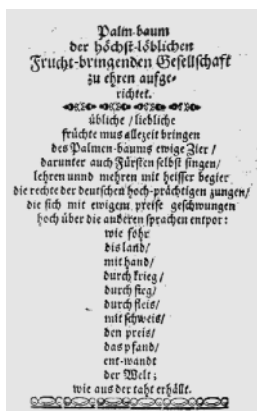


Abb. 11  
Philipp von Zesen, *Dactylischer Pocal mit Anapästischen verschmisch't. Von den sieben Zeiten der Jungferschafft*, aus: *Deutsches Helicon. Erster und Ander Theil*, Wittenberg 1641.

### Bilder hinter der Schrift: „Trauerspiel“-Buch und „Einbahnstraße“

Mit dem Verhältnis von Schrift und Bild im Barock beschäftigt sich Benjamin im zweiten Teil des *Trauerspiel*-Buches. Die barocke Allegorie wird hier als eine Form des „Geschriebenen“ aufgefaßt, die „zum Bilde“ dränge, und zwar „in der Drastik des Schriftsatzes wie in der überladenen Metapher“ (GS I, 351). Das Emblem ist damit nur Ausdruck umfassender allegorischer Tendenzen in der Literatur des 17. Jahrhunderts. „Das Bild“, so Benjamin, „ist im Zusammenhange der Allegorie nur Signatur, nur Monogramm des Wesens, nicht das Wesen in seiner Hülle. Dennoch hat Schrift nichts Dienendes an sich, fällt beim Lesen nicht ab wie Schlacke. Ins Gelesene geht sie ein als dessen ‚Figur‘. Die Drucker, ja die Dichter des Barock haben die Schriftfigur der intensivsten Aufmerksamkeit gewürdigt“ (GS I, 388).

In der Betonung der äußeren Visualität der Schrift überschneiden sich Avantgarde und Barock, wie die gemeinsame Vorliebe für Bildgedichte deutlich werden läßt (Abb. 11, 12).<sup>14</sup> Benjamin hat diese Ähnlichkeit auch im *Trauerspiel*-Buch berücksichtigt, wie die Begriffe zeigen, die er im Ruinen-Kapitel verwendet, um poetische Verfahrensweisen des Barock zu beschreiben. Sie entstammen sämtlich der avantgardistischen Poetik, die Benjamin auch in den Manifesten der Avantgarde kennengelernt hatte.<sup>15</sup> So spricht er vom „Experimentieren der barocken Dichter“ (GS I, 354), von der „offenbaren Konstruktion“, der „Ostentation der Faktur“ (ebd., 355), vom „Gesamtkunstwerk“ (356), der „Verflechtung aller Künste“ (357) und der „Simultaneisierung des Geschehens“ (370).

Nur ein Mal ist Benjamin im *Trauerspiel*-Buch ausführlicher auf ein reales Bild eingegangen. Es handelt sich um Dürers Kupferstich *Melencolia I* von 1514 (Abb. 13). An ihm verdeutlicht er seine Auffassung, daß die Allegorie Ausdruck von Melancholie ist (vgl. GS I, 326ff.). Diese Theorie, die viel diskutiert wurde,<sup>16</sup> basiert, wie sich zunehmend zeigt, auf der Lektüre von Arbeiten aus dem Kreis der Bibliothek Warburg. Zu ihnen gehört neben dem einschlägigen Buch von Erwin Panofsky und Fritz Saxl über Dürers „*Melencolia I*“ (1923) auch Aby Warburgs Schrift *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* (1920). Beide Arbeiten werden in Briefen (vgl. GB II, 509) und im *Trauerspiel*-Buch gewürdigt (vgl. GS I, S. 327f.). In der Tat hatten sie für Benjamins Bildauffassung

<sup>14</sup> Vgl. Jeremy Adler/Ulrich Ernst, *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. Weinheim 1987.  
<sup>15</sup> Vgl. die Dokumentation von Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hg.), *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. Stuttgart 1995.  
<sup>16</sup> Vgl. als Beispiel die Arbeiten von Klaus Garber, *Rezeption und Rettung. Drei Studien zu Walter Benjamin*. Tübingen 1987, S. 59ff. und Ders., *Zum Bilde Benjamins. Studien, Porträts und Kritiken*. München 1992, S. 193ff.

weitreichende Folgen, da die hier entwickelten Überlegungen zum Zusammenhang von Bildern und Denkweisen dazu beigetragen haben, eine poetische Bildform wie die der Allegorie auf eine Erfahrungsform wie die der Melancholie zurückzuführen.

Obwohl Benjamins Bemühungen gescheitert sind, durch die Übersendung des *Trauerspiel*-Buches sowie ergänzende Briefe von Hofmannsthal und Scholem auch persönlich mit Saxl, Panofsky und Warburg in Kontakt zu treten (GB III, 307ff.), fallen seine Urteile über die Arbeiten der Bibliothek Warburg zur selben Zeit sehr positiv aus.<sup>17</sup> Im Juli 1928 schreibt er an Siegfried Kracauer nach der Lektüre einer Rezension von zwei Bänden mit *Vorträgen der Bibliothek Warburg*, die in der *Frankfurter Zeitung* erschienen war, der Artikel habe seine „Vermutung bestätigt, daß die für unsere Anschauungsweise wichtigsten wissenschaftlichen Publikationen sich mehr und mehr um den Warburgkreis gruppieren“ (GB III, 400). Die Formulierung „unsere Anschauungsweise“ zielt auf die Methode der kulturwissenschaftlich orientierten Bildanalyse, deren spezielle kunsthistorische Ausrichtung die Ikonologie darstellt. Werke der bildenden Kunst werden dabei nicht nur stilistisch untersucht, sondern auch als Dokumente aufgefaßt, in denen Erfahrungsformen der Vergangenheit verarbeitet werden und damit für den Betrachter gegenwärtig sind.<sup>18</sup> Zwar haben Panofsky und Saxl die Theorie und Methode der Ikonologie erst nach dem Tod Warburgs (1928) ausgebaut, doch hat Benjamin den Grundgedanken der Ikonologie früh erkannt und auf die Literatur übertragen. Es ginge ihm, so schreibt er 1928 in einem Lebenslauf, um „eine Analyse des Kunstwerks, die in ihm einen integralen, nach keiner Seite gebietsmäßig einzuschränkenden Ausdruck der religiösen, metaphysischen, politischen, wirtschaftlichen Tendenzen einer Epoche erkennt“ (GS VI, 219).<sup>19</sup>

Wie präzise Benjamin hier einen Grundgedanken der Ikonologie wiedergibt, zeigt Edgar Winds Aufsatz *Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik*, der 1931 in der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* erschienen ist. Wind, der zu den engsten Mitarbeitern Warburgs gehörte, schreibt hier: „Dem Begriff des reinen künstlerischen Sehens, den Wölfflin in der Auseinandersetzung mit Burkhardt entwickelt hat, stellt Warburg den Begriff der Gesamtkultur entgegen, in der das künstlerische Sehen eine notwendige Funktion hat. Wer aber die Funktionsweise dieses Sehens verstehen will – so lautet die weitere Forderung –, der darf es nicht aus seinem Zusammenhang mit den übrigen Kulturfunktionen völlig herauslösen. Er muß vielmehr die doppelte Frage stellen: Was bedeuten diese übrigen Funktionen – Religion und Dichtung, Mythos und Wissenschaft, Gesellschaft und Staat – für die bildhafte Phantasie?“<sup>20</sup>

Ob Benjamin den Aufsatz gelesen hat, ist unbekannt. Dennoch dürfen die Unterschiede zwischen seiner Konzeption der Bildanalyse und der des Warburg-Kreises, die sich mit Benjamins Hinwendung zur Linken später noch vergrößerten, nicht verwischt werden. Denn Benjamin hat sich Ende der zwanziger Jahre nicht mit realen Bildern, sondern mit Bildern der Erinnerung und Phantasie beschäftigt. Dabei steht die Schrift im Mittelpunkt. Dies zeigt bereits die *Einbahnstraße* (1928), die Benjamin im Anschluß an das *Trauerspiel*-Buch aus seinen aphoristischen Texten zusammengestellt hat. Zwar wird die Schrift hier – im Sinne von Barock und Avantgarde – zur Figur, da die kurzen Texte durch die typographische Gestaltung des Buches wie Häuser einer Straße aneinandergereiht

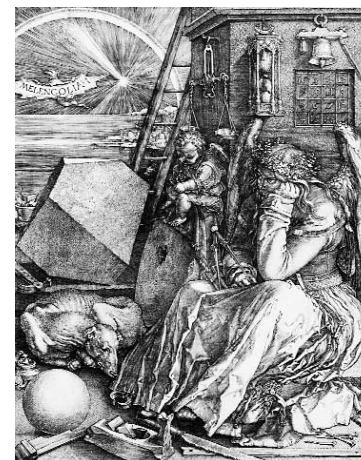


Abb. 13  
Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514,  
Kupferstich.

<sup>17</sup> Vgl. den Beitrag von Sigrid Weigel in diesem Band.

<sup>18</sup> Vgl. aus der Vielzahl der Publikationen Martin Jesinghausen-Lauster, *Die Suche nach der symbolischen Form. Der Kreis um die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*. Baden-Baden 1985 und Michael Diers (Hg.), *Porträt aus Büchern. Bibliothek Warburg und Warburg Institute*. Hamburg 1993.

<sup>19</sup> Vgl. Detlev Schöttker, *Von der Ideologiekritik zur Kulturtheorie. Zur Archäologie der Medienwissenschaft im New Yorker Exil*. In: Habbo Knoch/Daniel Morat (Hg.), *Kommunikation als Beobachtung. Medienwandel und Gesellschaftsbilder 1880-1960*. München 2003, S. 179-197, S. 187ff.

<sup>20</sup> Edgar Wind, *Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik* (1931). In: Dieter Wuttke/Carl Georg Heise (Hg.), *Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. 2., verb. und bibl. erg. Aufl. Baden-Baden 1980, S. 401-417, hier S. 405f.



Abb. 14  
 „... einen Prospekt von so jäher Tiefe“. Andrea Palladio, *Teatro Olimpico*, Ansicht der hinteren Bühnenwand mit Einblick in die mittlere Bühnenstraße, 1580, Vicenza.



Abb. 15  
 Sasha Stone, Umschlag zu Benjamins *Einbahnstraße*, 1928.

und entsprechend bezeichnet werden (wie „Fundbüro“ oder „Stehbierhalle“).<sup>21</sup> Doch sollte dieses Straßen-Bild, so schreibt Benjamin zur Konzeption des Buches im September 1926 an Scholem, „einen Prospekt von so jäher Tiefe“ erschließen wie „das berühmte Bühnenbild Palladios: Die Straße“ (GB III, 197) (Abb. 14).

Der Vergleich weist auf die gedankliche Dimension der Texte hin, die sich nicht durch Betrachtung, sondern erst durch Lektüre erschließt. Sasha Stone hat diese Tiefendimension durch die perspektivische Montage von Photographien der Großstadt auf dem Umschlag der *Einbahnstraße* angedeutet (Abb. 15), doch hat Benjamin im Text auf reale Bilder verzichtet, obwohl er das Format des Buches dem einer Broschüre anpaßte und in illustrierten Zeitschriften publizierte.<sup>22</sup> Da Stone, mit dem Benjamin befreundet war, in der Stadt viel fotografiert hat – 1929 erschien das Buch *Berlin in Bildern* –, wäre eine entsprechende Ausstattung der *Einbahnstraße* mit Photographien sicher kein Problem gewesen.<sup>23</sup> In dem Text „Hochherrschaftlich möblierte Zehnzimmerwohnung“ (IV, 88) spielt Benjamin sogar auf ein Foto von Stone an, das sich in drei Varianten in seinem Nachlaß befindet (Abb. 16). Auch für andere Texte lassen sich visuelle Entsprechungen auf zeitgenössischen Photographien finden (Abb. 17, 18). Doch zeichnet sich die *Einbahnstraße* gerade durch den konsequenten Verzicht auf gedruckte Bilder aus.<sup>24</sup> Es ging hier vielmehr darum, die metaphysische Dimension der Moderne durch Texte zu vergegenwärtigen. Benjamin hat damit ein Programm verwirklicht, das er 1918 im Entwurf zu einem Aufsatz über Adalbert Stifter wie folgt beschrieben hat: „Er kann nur auf der Grundlage des Visuellen schaffen. Das bedeutet jedoch nicht, daß er nur Sichtbares wiedergibt, denn als Künstler hat er Stil. Das Problem seines Stils ist nun, wie er an allem die metaphysische Sphäre erfaßt“ (GS II, 609).

<sup>21</sup> Vgl. Schöttker, *Konstruktiver Fragmentarismus* (Anm. 10), S. 181ff. sowie 32ff.

<sup>22</sup> Vgl. dazu den Beitrag von Eckhardt Köhn in diesem Band.

<sup>23</sup> Vgl. die Abbildungen der Berlin-Fotos in Eckhardt Köhn, (Hg.), *Sasha Stone. Fotografien 1926-1939*. Berlin 1990.

<sup>24</sup> Erst bei der Arbeit am *Passagen-Werk* hat Benjamin die Möglichkeit erwogen, ein Buch mit Bildern auszustatten. Am 10. September 1935 heißt es in einem Brief an Gretel Adorno: „Dies nämlich ist novum: daß ich mir über wichtiges und entlegnes Bildermaterial zu meinen Studien Aufzeichnungen mache. Das Buch, soviel weiß ich seit einiger Zeit, läßt sich mit den bedeutsamsten illustrativen Dokumenten ausstatten und diese Möglichkeit will ich ihm nicht von vornherein abschneiden“ (GB V, 162).



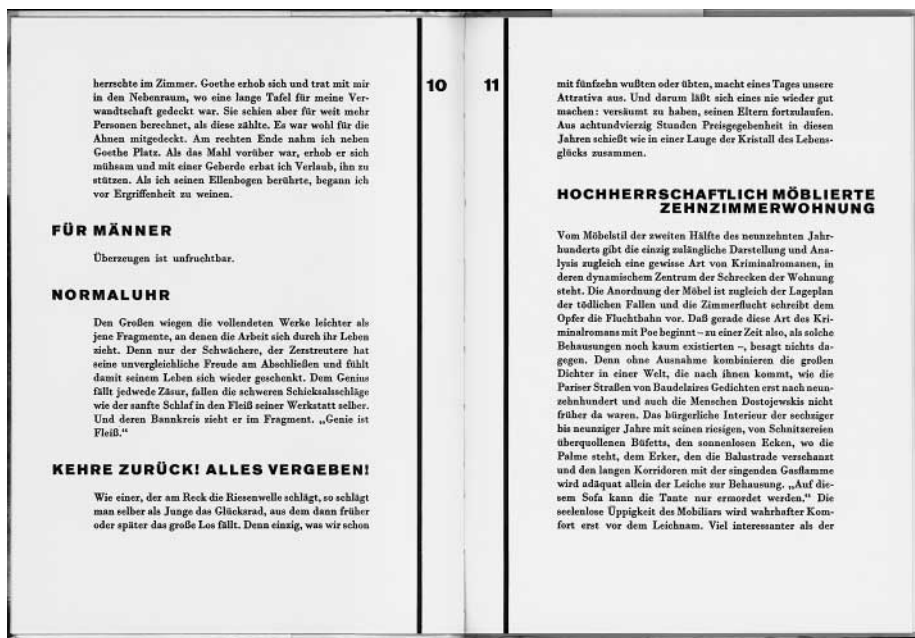


Abb. 16  
Sasha Stone, *Hochherrschafliche Zehnzimmerwohnung*, Photographie eines Berliner Interieurs, um 1925.

Abb. 17  
Doppelseite aus Benjamins *Einbahnstraße*.

### Mit Proust- und Kafka-Bildern zur „Berliner Kindheit“

Die „metaphysische Sphäre“ weckte Benjamins Interesse, als er Mitte der zwanziger Jahre mit den Ideen des Surrealismus in Berührung kam. Louis Aragon hat sie in einem Kapitel seines Romans *Paysan de Paris* (1926) dargestellt, das die Überschrift „Rede der Phantasie“ trägt. Es gehört zwar nicht zu den Abschnitten, die Benjamin 1928 für die *Literarische Welt* übersetzt hatte (vgl. Suppl. I, 16ff.), dürfte aber seiner Aufmerksamkeit nicht entgangen sein. Aragon schreibt hier unter anderem: „Dieses Laster, genannt *Surrealismus*, besteht in dem unmäßigen und leidenschaftlichen Gebrauch des Rauschgiftes *Bild* oder vielmehr in der unkontrollierten Beschwörung des Bildes um seiner selbst willen.“<sup>25</sup> Benjamin ist allerdings von dieser irrationalen Auffassung des Phantasiebildes schon in der *Einbahnstraße* abgerückt und hat es an die Intention gebunden: „Lebendig nährt den Willen nur das vorgestellte Bild. [...] Kein heiler Wille ohne die genaue bildliche Vorstellung“ (GS IV, 116).

Auch in seinem Aufsatz *Der Surrealismus* (1929) hat Benjamin eine Auffassung zum Phantasiebild vertreten, die sich von der der Surrealisten unterscheidet. Seine Aufmerksamkeit hatte nicht „der Opiumesser, der Träumer, der Berauschte“, sondern „der Leser, der Denkende, der Wartende, der Flaneur“ (GS II, 308). Die Bilderfahrung dieser Prototypen der Moderne hat Benjamin als „profane Erleuchtung“ bzw. „anthropologische Inspiration“ bezeichnet (ebd., 297) und zugleich als einen „Bildraum“ charakterisiert, der als „Welt allseitiger und integraler Aktualität“ aufzufassen sei (ebd., 309f.). Obwohl Benjamin diese Idee im *Surrealismus*-Aufsatz nicht erläutert und erst in späteren Aufzeichnungen zu den Thesen *Über den Begriff der Geschichte* wieder aufgenommen hat (GS I, 1234f.), weisen einige der literarischen Essays, die er seit 1929 verfaßt hat, einen Weg in diesen



Abb. 18  
Normaluhr in der Charlottenstraße, Berlin, 1927.

<sup>25</sup> Louis Aragon, *Pariser Landleben. Le paysan de Paris*. München 1969, S. 78 f.



Abb. 19  
Kinderfoto Franz Kafkas aus  
Benjamins Sammlung, ca. 1888/1889.

„Bildraum“. Dazu gehören vor allem die Arbeiten über Proust und Kafka, die er neben James Joyce in einem Lebenslauf von 1928 als „die drei großen Metaphysiker unter den Dichtern der Gegenwart“ bezeichnete (GS IV, S. 219).

In der Tat beschäftigte sich Benjamin in seinen Essays zu Proust und Kafka nicht mit dem Stil oder dem Aufbau ihrer Werke, sondern mit deren Bilderwelten. An Prousts Roman *A la recherche du temps perdu*, von dem er Ende der zwanziger Jahre gemeinsam mit Franz Hessel den zweiten und den dritten Band übersetzt hatte, interessierte Benjamin die Frage, welcher Art die Erinnerungen sind, die Proust zur Grundlage des Erzählens macht. „Man weiß“, so schreibt er über das Verfahren der *Recherche*, „daß Proust nicht ein Leben wie es gewesen ist in seinem Werke beschrieben hat, sondern ein Leben, so wie der, der's erlebt, dieses Leben erinnert“. Die Aussage wird wie folgt präzisiert: „Und doch ist auch das noch unscharf und bei weitem zu grob gesagt. Denn hier spielt für den erinnernden Autor die Hauptrolle gar nicht, was er erlebt hat, sondern das Weben seiner Erinnerung, die Penelopearbeit des Eingedenkens. [...] Einheit des Textes nämlich ist allein der actus purus des Erinnerns selber“ (GS II, 311f.).



Abb. 20  
Benjamin mit seinem Bruder  
Georg in Schreiberhau, ca. 1902.

Am Schluß seines Essays geht Benjamin auf den Bildcharakter des Erinnerns ein. Er setzt sich hier mit der ungewollten Erinnerung auseinander, die Proust zur Grundlage einer Vergegenwärtigung der individuellen Vergangenheit machen wollte, wie er am Beispiel der Madelaine-Episode im ersten Band der *Recherche* erläutert. „Gewiß“, so Benjamin, „treten die meisten Erinnerungen, nach denen wir forschen, als Gesichtsbilder vor uns hin. Und auch die freistehenden Gebilde der *mémoire involontaire* sind noch zum guten Teil isolierte, nur rätselhaft präsente Gesichtsbilder“ (ebd., 323). In einem 1932 verfaßten Text mit der Überschrift *Aus einer kleinen Rede über Proust, an meinem vierzigsten Geburtstag gehalten*, der Fragment geblieben ist, hat Benjamin den Bildcharakter der unwillkürlichen Erinnerung noch genauer zu beschreiben versucht und dabei im Gegensatz zu Proust deren Eigenständigkeit gegenüber der Realität betont. „Ihre Bilder“, so heißt es hier, „kommen nicht allein ungerufen, es handelt sich vielmehr in ihr um Bilder, die wir nie sahen, ehe wir uns erinnerten“ (GS IV, 1064).

Die Auseinandersetzung mit dem Erinnern und ihrer epischen Umsetzung hat dazu beigetragen, daß Benjamin für seine eigenen, 1932 begonnenen Kindheitserinnerungen eine andere Darstellungsform gesucht hat, als die, die er in Prousts *Recherche* vorfand. „Hier aber“, so schreibt er 1932 in der *Berliner Chronik*, „ist von einem Raum, von Augenblicken und vom Unstetigen die Rede. Denn wenn auch Monate und Jahre hier auftauchen, so ist es in der Gestalt, die sie im Augenblick des Eingedenkens haben“ (GS IV, 488). Die Äußerung erweist sich als knappe Poetik der *Berliner Kindheit*, die konzeptionell aus der *Berliner Chronik* hervorgegangen ist. In ihr hat Benjamin die eigene Vergangenheit in der Tat nicht als episches Kontinuum vergegenwärtigt, sondern in kurzen Sequenzen dargestellt, die aus poetischen Bildern und Reflexionen bestehen.<sup>26</sup> Auch im Vorspann zu einer 1938 vorgenommenen Überarbeitung der Texte, in der die epischen Elemente nochmals reduziert werden, heißt es: „Dagegen habe ich mich bemüht, der *Bilder* habhaft zu werden, in denen die Erfahrung der Großstadt in einem Kinde der Bürgerklasse sich niederschlägt“ (GS VII, 385; Herv. im Orig.).

<sup>26</sup> Vgl. dazu den Beitrag von Erhard Schütz in diesem Band.

Sieht man von kurz erwähnten „Ansichtskarten“ (GS IV, 254, 258) ab, dann bezieht sich Benjamin auch in der *Berliner Kindheit* nur einmal auf reale Bilder. Es handelt sich um zwei Photographien in der Episode „Die Mummerehlen“. Die erste Photographie ist nicht mehr nachweisbar, wenn sie überhaupt existierte.<sup>27</sup> Die zweite befindet sich noch heute in Benjamins Nachlaß und zeigt Franz Kafka im Alter von etwa vier Jahren (Abb.19).<sup>28</sup> Die Beschreibung beider Photographien, der möglichen und der tatsächlichen, geht ineinander über. Wie Benjamin in der ersten nicht nur sich selbst, sondern auch eine Person beschreibt, die der junge Kafka sein könnte, so im zweiten Fall nicht nur den jungen Kafka, sondern auch sich selbst. In beiden Fällen geht es um ein Kind im Studio eines Photographen:

Wohin ich blickte, sah ich mich umstellt von Leinwandschirmen, Polstern, Sockeln, die nach meinem Bilde gierten wie die Schatten des Hades nach dem Blut des Opfertieres. Am Ende brachte man mich einem roh gepinselten Prospekt der Alpen dar, und meine Rechte, die ein Gamsbarthütlein erheben mußte, legte auf die Wolken und Firnen der Bespannung ihren Schatten. Doch das gequälte Lächeln um den Mund des kleinen Älplers ist nicht so betrübend wie der Blick, der aus dem Kinderantlitz, das im Schatten der Zimmerpalme liegt, sich in mich senkt. Sie stammt aus jenen Ateliers, welche mit Schemeln und Stativen, Gobelins und Staffeleien etwas von Baudoir und von der Folterkammer haben. Ich stehe barhaupt; in meiner Linken einen gewaltigen Sombrero, den ich mit einstudierter Grazie hängen lasse. Die Rechte ist mit einem Stock befaßt, dessen gesenkter Knauf im Vordergrund zu sehen ist, indessen sich sein Ende in einem Büschel von Pleureusen birgt, die sich von einem Gartentisch ergießen (GS IV, 261).

Die Kafka-Photographie hatte Benjamin bereits in der *Kleinen Geschichte der Photographie* (1931) beschrieben: „Da steht in einem engen, gleichsam demütigenden, mit Posamenten überladenen Kinderanzug der ungefähr sechsjährige Knabe in einer Art von Wintergartenlandschaft“ (GS II, 375). 1934 übernahm er diese Beschreibung fast wörtlich in den zweiten Abschnitt seines Essays *Franz Kafka*, der die Überschrift „Ein Kinderbild“ trägt: „Es gibt ein Kinderbild von Kafka, selten ist die ‚arme kurze Kindheit‘ ergreifender Bild geworden“ (GS II, 461). Diese Überschneidungen zwischen *Kafka*-Essay und *Berliner Kindheit* sind kein Einzelfall. Denn in beiden Texten ist Benjamin auf ein weiteres Bild eingegangen, in dem ebenfalls eine Figur im Mittelpunkt steht, nämlich die des „Bucklichten Männlein“, das Archim von Arnim und Clemens Brentano durch den Abdruck des gleichnamigen Liedes in *Des Knaben Wunderhorn* (1808) bekannt gemacht haben. Benjamin selbst nennt in der *Berliner Kindheit* als Quelle Georg Scherers *Deutsches Kinderbuch* (GS IV, 303), das seit Mitte des 19. Jahrhunderts in vielen illustrierten Auflagen erschienen ist und auch eine Illustration des „Bucklichten Männlein“ enthält (Abb. 21).

Auch in diesem Fall geht es Benjamin nicht um die Figur selbst. Vielmehr weist er ihr eine allegorische Funktion zu, deren Gegenstandsbezug allerdings rätselhaft wie der Gegenstand selbst bleibt. So bezeichnet er das Männlein im letzten Abschnitt der *Berliner Kindheit* als etwas, das den „Halbpart des Vergessens“ eintreibe (GS IV, 303). Im *Kafka*-Essay nennt er es ein „Urbild der Entstellung“, die eine Form sei, „die die Dinge in der Vergessenheit“ annähmen (GS II, 432). Das Phänomen des Vergessens taucht also in beiden Fällen auf, so daß die Figur vielleicht als Symbol des Gedächtnisses fungiert, das Erinnern und Vergessen gleichzeitig ermöglicht. Während das Vergessen im letzten Abschnitt der *Berliner Kindheit* auf das individuelle Gedächtnis des

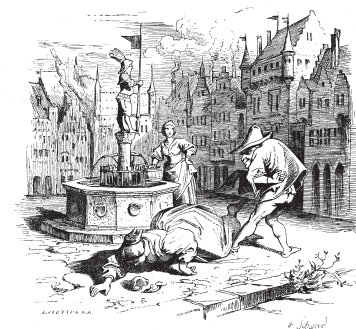


Abb. 21  
Das „Bucklicht Männlein“ aus  
Georg Scherer, *Deutsches Kinderbuch*,  
Leipzig 1873.

<sup>27</sup> Zwar gibt es in Benjamins Nachlaß ein ähnliches Foto wie das beschriebene – es zeigt Benjamin gemeinsam mit seinem jüngeren Bruder Georg vor einer Leinwand mit Alpenpanorama –, doch hat er hier keinen Hut in der Hand (vgl. Abb. 20).

<sup>28</sup> Woher Benjamin die Photographie hatte, ist nicht bekannt. Man kann vermuten, daß sie aus dem Besitz von Hugo Bergmann (1883-1975), einem Jugendfreund Kafkas, stammt, den Scholem – und durch ihn vielleicht auch Benjamin – 1919 in Bern kennengelernt hatte. 1920 war Bergmann nach Palästina ausgewandert. In Jerusalem wurde er Direktor der Jüdischen Nationalbibliothek und hat Scholem nach dessen Übersiedelung hier eine Stelle verschafft. Ein Bild Kafkas, der 1924 starb, stand nach Aussage Scholems „auf dem Klavier“ in Bergmanns Wohnung (vgl. Gershom Scholem, *Von Berlin nach Jerusalem. Jugenderinnerungen*. Frankfurt/Main 1977, S. 201ff.). Um 1930 haben Scholem und Bergmann gemeinsam ein Haus in Jerusalem bauen lassen (GB IV, 101). Vgl. zu Bergmanns Beziehungen zu Kafka die Darstellung von Klaus Wagenbach, *Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend 1883-1912*. Bern 1958, S. 60ff. und passim.



Abb. 22

„... mit einem ergreifend schönen Bildnis Bachofens versehen ...“ (GS III, 45). So Benjamin am Schluß einer 1926 erschienenen Besprechung zum Frontispiz von Carl Albrecht Bernoulli, *Johann Jacob Bachofen und das Natursymbol*, Basel 1924.

Erinnernden bezogen ist, geht es im *Kafka*-Essay auch um die kollektive Dimension des Vergessens, die Benjamin dem Mythos – hier als „Vorwelt“ bezeichnet – zurechnet. „Jedes Vergessene“, so schreibt er, „mischt sich mit dem Vergessen der Vorwelt, geht mit ihm zahllose, ungewisse, wechselnde Verbindungen zu immer wieder neuen Ausgeburten ein“ (GS II, 430). Auch in der *Berliner Kindheit* haben solche mythischen Elemente ihren Stellenwert, wie die Episode „Blumeshof“ zeigt. Hier heißt es: „So ist die Straße mir zum Elysium, zum Schattenreich unsterblicher, doch abgeschiedener Großmütter geworden“ (GS IV, 258).

In dem 1934/35 auf französisch verfaßten, zu Lebzeiten aber nicht publizierten Essay *Johann Jakob Bachofen* hat Benjamin einen Schlüssel für dieses Verfahren der Vergegenwärtigung mythischer Bilder geliefert. Über die Arbeiten von Klages schreibt er hier: „Indem er die mythischen Substanzen des Lebens wieder einbezieht, indem er sie dem Vergessen entreißt, dem sie anheimgefallen waren, erteilt der Philosoph den ‚Urbildern‘ das Bürgerrecht“ (GS II, 229f.).<sup>29</sup> Eine ähnliche Überlegung findet sich in der Besprechung von Carl Albrecht Bernoullis *Bachofen*-Buch (1924), die 1926 in der *Literarischen Welt* erschienen ist (Abb. 22). Auch hier würdigt Benjamin Klages als Denker, der die inneren Bilder als Basis zur Erkenntnis des mythischen Denkens verwendet. Er schreibt: „Unter den Wirklichkeiten der ‚natürlichen Mythologie‘, die Klages in seiner Forschung aus jahrtausendelanger Vergessenheit dem menschlichen Gedächtnis zu erneuern sucht, stehen in erster Reihe die sogenannten ‚Bilder‘ als wirkliche und wirkende Bestandteile, kraft deren eine tiefere, in der Ekstase einzig sich erschließende Welt in die Welt der mechanischen Sinne durch das Medium des Menschen einwirkt“ (GS III, 44).

### Bildwandel als Erfahrungswandel: Photographie und Film

Während die Schrift in den literarischen Essays einen Zugang zu metaphysischen Bildern eröffnen sollte, treten in den bild- bzw. medienhistorischen Arbeiten der dreißiger Jahre die realen Bilder und die gesellschaftlich geprägten Denkweisen in den Mittelpunkt. Aber auch in der ersten Arbeit, in der sich Benjamin mit einer realen Bildform auseinandersetzt, dem 1931 erschienenen Aufsatz *Kleine Geschichte der Photographie*, weist er der Schrift eine zentrale Bedeutung für die Analyse von Abbildungen zu. So ergänzt er eine Formulierung von László Moholy-Nagy, die er 1928 in der Rezension zu Bloßfeldts *Urformen der Kunst* noch ohne Einschränkung zitiert hatte (GS III, 151) – sie lautet: „Nicht der Schrift-, sondern der Photographieunkundige wird der Analphabet der Zukunft sein“, – nun wie folgt: „Aber muß nicht weniger als ein Analphabet ein Photograph gelten, der seine eigenen Bilder nicht lesen kann? Wird die Beschriftung nicht zum wesentlichen Bestandteil der Aufnahme werden?“ (GS II, 385).<sup>30</sup> Noch deutlicher wird Benjamin im zweiten *Pariser Brief* von 1936, wenn er hier über die Surrealisten schreibt: „Sie verkannten die soziale Durchschlagskraft der Photographie und damit die Wichtigkeit der Beschriftung, die als Zündschnur den kritischen Funken an das Bildgemenge heranführt (wie wir das am besten bei Heartfield sehen)“ (GS III, 505).

In der Tat plädiert Benjamin in der *Kleinen Geschichte* für eine „konstruktive Photographie“, die die Welt nicht abbildet, sondern im Sinne des als Vorbild erwähnten John Heartfield durch Einsatz von

<sup>29</sup> Nach der deutschen Übersetzung in *Text + Kritik*, H. 31/32: *Walter Benjamin*. 2. Aufl. München 1979, S. 28-40, hier S. 36.

<sup>30</sup> Die Formulierung von László Moholy-Nagy findet sich in einem nicht betitelten Diskussionsbeitrag zu dem Artikel von Ernst Kallai, *Malerei und Photographie*. In: i10 (1927), Nr. 6, S. 233-234, hier S. 233. Das Zitat lautet: „der fanatische eifer mit dem heute das fotografieren in allen kreisen betrieben wird, deutet darauf hin, daß der fotografie-unkundige der analphabet der zukunft sein wird.“ – Mit Dank an Rolf H. Krauss.

Schrift deutet (Abb. 23).<sup>31</sup> Benjamin erläutert die Idee durch ein Zitat aus Brechts Aufsatz *Der Dreigroschenprozeß*, der 1931 im 3. Heft der *Versuche* erschienen war und die Notwendigkeit einer konstruktiven Ausrichtung der Kunst bereits klar bezeichnet: „Die Lage wird dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache ‚Wiedergabe der Realität‘ etwas über die Realität aussagt. Eine Photographie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. [...] Es ist also tatsächlich ‚etwas aufzubauen‘, etwas ‚Künstliches‘, ‚Gestelltes‘. Es ist also tatsächlich Kunst nötig“ (vgl. GS II, 384).

Der Anspruch, die Photographie zum Medium gesellschaftlicher Erkenntnis zu machen, verbindet Benjamin mit Brecht und der linken Avantgarde. Zur Theorie einer gesellschaftlich eingreifenden Kunst hat er seit Anfang der dreißiger Jahre mehrere Beiträge verfaßt. Neben den Arbeiten zum epischen Theater sind dies vor allem die Aufsätze *Zum gegenwärtigen gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers* (1934), *Der Autor als Produzent* (1934) und das „Nachwort“ des *Kunstwerk*-Aufsatzes.<sup>32</sup> Der politische und gesellschaftstheoretische Anspruch, der die Eigenständigkeit der kunsttheoretischen Auffassungen Benjamins charakterisiert, unterscheidet seine Arbeiten von denen des Warburg-Kreises. Denn hier ging es in erster Linie um die Dokumentation und psychohistorische Interpretation der Bildüberlieferung, nicht aber um eine Kritik der gesellschaftlichen Funktion von Bildern.

Seit Anfang der dreißiger Jahre sind Benjamins Arbeiten zu den neuen Medien von dem Anspruch geprägt, die ideologiekritische mit der bildwissenschaftlichen Analyse zu verbinden. Dabei löst sich die Konzeption einer historisch und sozialpsychologisch orientierten Medienästhetik durchaus von den politischen Implikationen und gewinnt wissenschaftliche Eigenständigkeit.<sup>33</sup> Benjamin selbst hat in der zweiten Phase seiner bild- und medienästhetischen Überlegungen nicht mehr explizit auf Publikationen des Warburg-Kreises, sondern auf Arbeiten einer zweiten Richtung der zeitgenössischen Kunstwissenschaft zurückgegriffen, nämlich der Wiener Schule um Alois Riegl und deren Nachfolger um Carl Linfert. In deren Arbeiten ging es um eine Form der Kunstgeschichte, die sich als Geschichte des Sehens und der Wahrnehmung auffassen läßt.<sup>34</sup> Schon in seiner ersten Arbeit zur Photographie, der Besprechung zu Blossfeldts *Urformen der Kunst* (1928), betonte Benjamin, daß diese Sammlung zu „jener großen Überprüfung des Wahrnehmungsinventars“ beitrage, „die unser Weltbild noch unabsehbar verändern“ werde (GS III, 151).<sup>35</sup>

In der *Kleinen Geschichte der Photographie* heißt es über den Wandel der Wahrnehmung, der nach Benjamins Auffassung von der Photographie ausging und sich in ihren Produkten manifestiert: „Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, daß an die Stelle eines vom Menschen durchwirkten Raumes ein unbewußt durchwirkter tritt. [...] Die Photographie mit ihren Hilfsmitteln: Zeitlupen, Vergrößerungen erschließt sie ihm. Von diesem Optisch-Unbewußten erfährt er erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse“ (GS II, 371). Auch die Idee der Aura, auf die Benjamin erstmals in der *Kleinen Geschichte der Photographie* zu sprechen kommt, ist kein Phänomen der Kunst, sondern der Wahrnehmung, wie die Erläuterung zeigt, die Benjamin fast wörtlich in den *Kunstwerk*-Aufsatz übernommen



Abb. 23

..... die Wichtigkeit der Beschriftung, die als Zündschnur den kritischen Funken an das Bildgemenge heranzuführt ...“ – John Heartfield, *Der Sinn des Hitlergrußes*, 1932, Fotomontage.

<sup>31</sup> Vgl. den Beitrag von Bernd Stiegler in diesem Band.

<sup>32</sup> Vgl. dazu den Beitrag von Peter Bürger in diesem Band.

<sup>33</sup> Vgl. Detlev Schöttker, *Vom Laut zum Cyberspace. Entwicklung und Perspektiven der Mediengeschichtsschreibung*. In: Ders. (Hg.), *Mediengebrauch und Erfahrungswandel. Beiträge zur Kommunikationsgeschichte*. Göttingen 2003, S. 9–21.

<sup>34</sup> Vgl. Wolfgang Kemp, *Fernbilder. Benjamin und die Kunstwissenschaft*. In: Burkhardt Lindner (Hg.), *Benjamin im Kontext*. 2. Aufl. Königstein/Ts. 1985, S. 224–257, hier S. 224ff. Der Beitrag faßt zwei Aufsätze zu Benjamin und Riegl (1973) und zu Benjamin und Warburg (1975) zusammen. Während die Darstellung zu Warburg inzwischen mehrfach erweitert wurde, sind die Ausführungen zu Riegl immer noch wegweisend.

<sup>35</sup> Zu diesen Pionieren der Wahrnehmungsoffensive zählt Benjamin neben Blossfeld auch „Maler wie Klee und mehr noch Kandinski [sic!]“, die „seit langem damit beschäftigt“ seien, Dimensionen des Sehens zu erschließen, „in die das Mikroskop uns barsch und gewaltsam einführen möchte“ (GS III, S. 152).

hat: „An einem Sommermittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Betrachter wirft, bis der Augenblick oder die Stunde Teil an ihrer Erscheinung hat – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen“ (GS II, 378; vgl. GS I, 479ff.).

Ausführlicher hat sich Benjamin mit der Wiener Schule erstmals in der 1933 verfaßten Besprechung des Bandes *Kunstwissenschaftliche Forschungen* (GS III, 363ff.) beschäftigt. Eine theoretische Perspektive zum Verhältnis von Kunst und Wahrnehmung aber bildet sich erst im *Kunstwerk*-Aufsatz heraus, der 1936 in der *Zeitschrift für Sozialforschung* auf französisch erschien und 1939 in einer erweiterten deutschen Fassung seine endgültige Gestalt bekam. Hier heißt es zur Konzeption der Kunstgeschichte als Wahrnehmungsgeschichte:

Die Gelehrten der Wiener Schule, Riegl und Wickhoff, die sich gegen das Gewicht der klassischen Überlieferung stemmten, unter dem jene Kunst begraben gelegen hatte, sind als erste auf den Gedanken gekommen, aus ihr Schlüsse für die Organisation der Wahrnehmung in der Zeit zu tun, in der sie in Geltung stand. So weittragend ihre Erkenntnisse waren, so hatten sie ihre Grenze darin, daß sich diese Forscher begnügten, die formale Signatur aufzuweisen, die der Wahrnehmung in der spätrömischen Zeit eigen war. Sie haben nicht versucht – und sie konnten vielleicht auch nicht hoffen –, die gesellschaftlichen Umwälzungen zu zeigen, die in diesen Veränderungen der Wahrnehmung ihren Ausdruck fanden (GS I, 478 f.).

Im Sinne dieser sozialpsychologischen Konzeption der Wahrnehmungsgeschichte hat Benjamin den Film als Dokument des Erfahrungswandels gedeutet und dessen Status durch einen Vergleich mit der Psychoanalyse veranschaulicht. „Der Film“, so schreibt er, „hat unsere Merkwelt in der Tat mit Methoden bereichert, die an denen der Freudschen Theorie illustriert werden können. [...] Sie hat Dinge isoliert und zugleich analysierbar gemacht, die vordem unbemerkt im breiten Strom des Wahrgenommenen mitschwammen“ (GS I, 498). Der Film dokumentiert für Benjamin die Anpassung des Menschen an die modernen Lebensformen, die im Großstadtverkehr, aber auch in globalen Ikonen wie Charlie Chaplin oder Mickey Mouse zum Ausdruck kommen.<sup>36</sup> „Der Film“, so Benjamin, „ist die der gesteigerten Lebensgefahr, der die heutigen ins Auge zu sehen haben, entsprechende Kunstform. Das Bedürfnis, sich Chockwirkungen auszusetzen, ist eine Anpassung der Menschen an die sie bedrohenden Gefahren. Der Film entspricht tiefgreifenden Veränderungen des Apperzeptionsapparates“ (GS I, 503).

Im zweiten *Pariser Brief*, der 1936 für die Zeitschrift *Das Wort* geschrieben wurde, hat Benjamin frühere Überlegungen zum Verhältnis von „Malerei und Photographie“ wieder aufgenommen (vgl. GS II, 374). Mehr noch als der Text selbst, der einen Bericht über zwei Kongresse mit einer Besprechung von Gisèle Freunds Buch *La Photographie en France au dix-neuvième siècle* (1936) verbindet (vgl. GS III, 542ff.), zeigen die Erweiterungen, daß Benjamin hier seine Geschichte der Photographie als Geschichte der Wahrnehmung fortschreiben wollte. Die Spannweite reicht dabei von Überlegungen zum Interieur in der Architekturmalerei der Renaissance bis hin zur Werbephoto-graphie. „Disderi“, so Benjamin, „hatte den klugen Gedanken, sich ein staatliches Monopol auf die Reproduktion der im Louvre versammelten Kunstwerke geben zu lassen. Seither hat die Photographie immer zahl-

<sup>36</sup> Vgl. dazu die Beiträge von Burkhardt Lindner und Dorothee Kimmich in diesem Band.

reichere Ausschnitte aus dem Feld der optischen Wahrnehmung verkäuflich gemacht“ (GS VII, 819). In dem Aufsatz *Über einige Motive bei Baudelaire*, der 1939 in der *Zeitschrift für Sozialforschung* erschienen ist und seine Überlegungen zum Erfahrungswandel in der Moderne zusammenfaßt, liefert Benjamin auch eine komprimierte Darstellung jenes Wahrnehmungswandels, der in der Mitte des 19. Jahrhunderts von der Photographie eingeleitet wurde und im Film seinen Höhepunkt hatte: „Es kam der Tag, da einem neuen und dringlichen Reizbedürfnis der Film entsprach. Im Film kommt die chockförmige Wahrnehmung als formales Prinzip zur Geltung. Was am Fließband den Rhythmus der Produktion bestimmt, liegt beim Film dem der Rezeption zugrunde“ (GS I, 630f.).

### **Geschichte als Bild: „Passagen-Werk“ und Geschichtsthesen**

Die historische Theorie der Erfahrungsformen, die Benjamin im zweiten *Baudelaire*-Aufsatz auf der Grundlage der Gedächtnistheorien von Baudelaire, Proust, Bergson, Freud und Theodor Reik zu entwerfen versuchte, hat eine Parallele in den methodisch-theoretischen Abschnitten des *Passagen-Werkes*, an dem er seit 1934 arbeitete, um die Denk- und Erfahrungsformen der kapitalistischen Moderne darzustellen. 1927 begann Benjamin mit ersten Skizzen zu einem Essay über die Passagen in Paris, die Präsentation, Wahrnehmung und Erwerb von Waren einschneidend verändert und die Straße zum überdachten Schau- und Verkaufsraum von Luxusartikel gemacht haben. Einige der seither entstandenen Überlegungen sind in den unveröffentlichten Aufsatz *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* (1938) eingegangen, der Teil eines geplanten Buches werden sollte. Die Konzeption des Buches hat Benjamin in einer Sammlung von Fragmenten skizziert, der er 1938/39 die Überschrift *Zentralpark* gab. In ihnen wird die Idee der Allegorie aus dem *Trauerspiel*-Buch wieder aufgenommen und auf die Bilderwelt der kapitalistischen Moderne übertragen: „Die Entwertung der Dingwelt in der Allegorie wird innerhalb der Dingwelt selbst durch die Ware überboten“ (GS I, 660).

Abgeschlossen hat Benjamin aus dem Passagen-Projekt nur den Text *Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts*, der 1935 als Grundlage für ein Stipendium des Instituts für Sozialforschung entstanden ist und 1939 noch einmal in veränderter Fassung ins Französische übersetzt wurde (GS V, 45ff.).<sup>37</sup> Die meisten Theorien, die Benjamin für das *Passagen-Werk* entworfen hat, bestehen aus unzusammenhängenden Notizen. Zu den wichtigsten gehören Aufzeichnungen zu einer Theorie der Geschichtsaneignung, die im Konvolut „N“ versammelt sind (GS V, 570ff.). Sie wurden von hier zum Teil in die *Zentralpark*-Fragmente übernommen (vgl. GS I, 655ff.) und 1940 in den Thesen *Über den Begriff der Geschichte* weitergeführt (vgl. GS I, 691ff.). Die kategoriale Grundlage für die Theorie der Geschichtsaneignung liefert der Begriff des „dialektischen Bildes“. Benjamin hat die ihm zugrunde liegende Bildauffassung in immer neuen, sich vielfach überschneidenden Formulierungen dargestellt. Aus den entsprechenden Notizen geht hervor, daß er Geschichte hier nicht als Vorgang, sondern als Gedächtnisbild auffassen wollte: „Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten“ (GS V, 596). Damit grenzt sich Benjamin von allen Konzeptionen der Geschichtsphilosophie zwischen Historismus und Marxismus ab, die Geschichte als zeitliches Kontinuum auffassen, das sich chronologisch oder episch darstellen ließe.

<sup>37</sup> Vgl. zum Wandel der Konzeption in den beiden Exposés von 1935 und 1939 Detlev Schöttker, *Fortschritt als ewige Wiederkehr des Neuen. Benjamins Überlegungen zu Ursprung und Folgen des Kapitalismus*. In: Harald Hillgärtner/Thomas Küpper (Hg.), *Medien und Ästhetik. Festschrift für Burkhardt Lindner*. Bielefeld 2003, S. 103-118.

Als „dialektisch“ bezeichnet Benjamin das imaginäre Bild der Geschichtserfahrung, weil sich hier Gegenwart und Vergangenheit miteinander verbinden. „Bild ist dasjenige“, so heißt es im *Passagen-Werk*, „worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist Dialektik im Stillstand. [...] Nur dialektische Bilder sind echte (d.h.: nicht archaische) Bilder; und der Ort, an dem man sie antrifft, ist die Sprache“ (GS V, 576f.; vgl. ebd., 578). Die Schriftlichkeit der imaginären Bilder hat Benjamin in einer ergänzenden Aufzeichnung zu den Thesen *Über den Begriff der Geschichte* betont: „Will man Geschichte als einen Text betrachten“, so heißt es hier, „dann gilt von ihr, was ein neuerer Autor [André Monglond, D.S.] von literarischen sagt: die Vergangenheit habe in ihnen Bilder niedergelegt, die man mit denen vergleichen könne, die von einer lichtempfindlichen Platte festgehalten werden“ (GS I, 1238).

In den Thesen *Über den Begriff der Geschichte* und den entsprechenden Aufzeichnungen hat Benjamin das „dialektische Bild“ mit der Bildhaftigkeit des Erinnerns in Verbindung gebracht und dadurch präziser konturiert. In der fünften These heißt es: „Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten“ (GS I, 695; Herv. im Orig.). Die Konsequenzen, die sich für die Geschichtsaneignung aus dieser Bildauffassung ergeben, werden in der sechsten These formuliert: „Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen, ‚wie es denn eigentlich gewesen ist‘. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick der Gefahr aufblitzt“ (ebd.). Verbunden sind beide Aspekte in einer ergänzenden Aufzeichnung. Sie lautet: „Das im Jetzt seiner Erkennbarkeit aufblitzende Bild der Vergangenheit ist seiner weiteren Bestimmung nach ein Erinnerungsbild. Es ähnelt den Bildern der eignen Vergangenheit, die den Menschen im Augenblick der Gefahr antreten. Diese Bilder kommen, wie man weiß, unwillkürlich. Historie im strengen Sinne ist also ein Bild aus dem unwillkürlichen Eingedenken“ (GS I, 1243).

Eine Konsequenz aus dieser bildhaften Auffassung der Geschichtserfahrung war der Rückgriff auf die Theologie, deren wissenschaftliche Konzeption nicht auf historischen Tatsachen, sondern imaginären Bildern basiert. So heißt es in einer Aufzeichnung zu den Thesen *Über den Begriff der Geschichte*, in der Benjamin zwei Notizen aus dem *Passagen-Werk* verbindet: „Im Eingedenken machen wir eine Erfahrung, die es uns verbietet, die Geschichte grundsätzlich atheologisch zu begreifen, so wenig wir sie in theologischen Begriffen zu schreiben versuchen dürfen. Mein Denken verhält sich zur Theologie wie das Löschblatt zur Tinte. Es ist ganz von ihr vollgesogen. Ginge es aber nach dem Löschblatt, so würde nichts, was geschrieben ist, übrig bleiben“ (GS I, 1235; vgl. GS V 588 [N 7a, 7] und 589 [N 8, 1]).

Ziel dieser Überlegungen zum Bild ist die Kritik der historischen Überlieferung. Hier aber ist nicht die Theologie, sondern der dialektische Materialismus die Grundlage der Deutung. Der Schluß der siebten These lautet in diesem Sinne: „Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein. Und wie es selbst nicht frei ist von Barbarei, so ist es auch der Prozeß der Überlieferung nicht, in der es von dem einen an den anderen gefallen ist“ (GS I, 697). Der Begriff des Bildes fällt zwar in diesem Zusammenhang nicht, doch zeigt bereits eines der Protokolle, die im



Jahr 1931 bei Diskussionen zur Vorbereitung der Zeitschrift *Krise und Kritik* angefertigt wurden, daß Benjamin, der die Zeitschrift gemeinsam mit Brecht und Bernard von Brentano plante, die kritische Reflexion der Überlieferung nicht auf Dokumente und Berichte beschränkte, sondern auf die imaginären Bilder der Geschichtserfahrung ausdehnen wollte. Hier heißt es: „Es hat immer Bewegungen gegeben, früher vorwiegend religiöse, die so wie Marx auf die radikale Zertrümmerung der Bilderwelt ausgingen.“ Für die Analyse dieser Bilderwelt würden sich „2 forschungsmethoden“ empfehlen: „1. Theologie, 2. materialistische Dialektik“.<sup>38</sup>

### Bilder der Rezeption

Benjamins Überlegungen zur Geschichtserfahrung stehen am Ende seiner lebenslangen Beschäftigung mit den verschiedenen Formen des Bildes. Noch deutlicher als die vorausgehenden Darstellungen zum Verhältnis von Schrift, Bild und Denken zeigen sie, wie sehr das Werk ein postumes Phänomen ist. Denn keiner der Texte, in denen Benjamin Elemente seiner Theorie des dialektischen Bildes skizziert, ist im Zusammenhang formuliert oder gar zu Lebzeiten publiziert worden. Erst mit der Edition des *Passagen-Werkes* (1982) wurden die Überlegungen bekannt und konnten mit anderen Schriften in Verbindung gebracht werden. Auch wenn man eine Kenntnis der publizierten Schriften bei den Zeitgenossen Benjamins voraussetzt,<sup>39</sup> so kann doch kein Zweifel daran bestehen, daß die Rezeption des Werkes nach Benjamins Tod eine qualitativ und quantitativ ganz andere war als die zu Lebzeiten, weil Editionen und Kommentare erst die Voraussetzungen für eine umfassende Aneignung von Benjamins Schriften und Theorien geschaffen haben.<sup>40</sup> Auch hier spielen Bilder eine zentrale Rolle.

So sind fast alle Texte Benjamins nicht nur von Aphorismen und Fragmenten durchsetzt, die durch Offenheit und Prägnanz bereits auf Verknüpfung und Interpretation angelegt sind; auch die Texte selbst sind so stark metaphorisch, daß sie trotz ihres hohen Theoriegehalts einen poetischen Charakter haben.<sup>41</sup> Die Tendenz zur Allegorisierung, die sich unter anderen in der Deutung von Figuren wie dem „Bucklichten Männlein“ oder dem „Angelus Novus“ zeigt, verstärkt die poetische Tendenz und hat dazu beigetragen, daß Interpreten geradezu magisch von Benjamins Schriften angezogen wurden. Eine Charakterisierung der Autorschaft Baudelaires, die Benjamin in den *Zentralpark*-Fragmenten liefert, läßt sich deshalb auf ihn selbst anwenden: „Baudelaire war ein schlechter Philosoph, ein guter Theoretiker, unvergleichlich aber war er allein als Grübler. Vom Grübler hat er die Stereotypie der Motive, die Unbeirrbarkeit in der Abweichung alles Störenden, die Bereitschaft jederzeit das Bild in den Dienst des Gedankens zu stellen. Der Grübler, als geschichtlich bestimmter Typus des Denkers ist derjenige, der unter den Allegorien zu Hause ist“ (GS I, 669).

Auch die photographischen Porträtaufnahmen, die Benjamin zu Lebzeiten von sich anfertigen ließ, haben seine postume Rezeption geprägt, da sie in vielen Publikationen präsent sind.<sup>42</sup> Den Anfang dieser Porträts bildet eine Büste von Julia Cohn, die durch Photographien von Sasha Stone bekannt ist. Benjamin hat sie selbst veranlasst: „Hast Du den Kopf von Stone photographieren lassen?“, fragt er im Dezember 1926 während seines Aufenthaltes in Moskau in einem Brief an Julia Cohn

<sup>38</sup> Akademie der Künste, Berlin/Bertolt Brecht-Archiv 217/06. Zit. nach Erdmut Wizisla, *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt/Main 2004.

<sup>39</sup> Vgl. den Beitrag von Momme Brodersen in diesem Band.

<sup>40</sup> Vgl. dazu auch die Beiträge von Gerwin Zohlen, Bernhard Dotzler und Jutta Müller-Thamm sowie Christian Schulte in diesem Band.

<sup>41</sup> Vgl. dazu den Beitrag von Heike Gfrereis in diesem Band.

<sup>42</sup> Vgl. dazu den Beitrag von Walter Grasskamp in diesem Band.



Abb. 24  
Sasha Stone, Photographie der Büste  
Benjamins von Jula Cohn, 1927.

(GB III, 221). Dies ist dann geschehen, da die Seitenansicht die Jahreszahl 1927 trägt (Abb. 24). Auf weiteren photographischen Porträts nimmt Benjamin die von Dürer dargestellte Haltung des Melancholikers ein, dessen Kopf vom Denken so schwer geworden ist, daß er durch die Hand gestützt werden muß (vgl. Abb. 13). Während die Haltung auf einer der frühen Photographien von Charlotte Joël (1929) noch eine gewisse Leichtigkeit hat, tendieren die weiteren Aufnahmen von ihr und Gisèle Freund (1938) zur Darstellung im Sinne Dürers (Abb. 25, 26, 27).

Gewicht bekommt die Aufnahme von Gisèle Freund aber erst durch die Reihe, in die Benjamin hier gestellt wird. Es handelt sich um eine größere Anzahl farbiger Aufnahmen, die die Photographin Ende der dreißiger Jahre gemacht hat. Darunter sind Porträts von André Gide, Paul Valéry, James Joyce, Virginia Woolf, T.S. Eliot, Jean Cocteau, Louis Aragon, Jean-Paul Sartre, Henri Matisse und Marcel Duchamp.<sup>43</sup> Benjamin, der mit Gisèle Freund bekannt war, ist unter ihnen nicht nur der einzige Deutsche, sondern als einziger auch einem größeren Publikum unbekannt, so daß er durch die Photographie einen Status bekommt, den er erst postum erlangen sollte, nämlich den eines berühmten Denkers der Moderne.

Die Selbstdarstellungen, die Benjamin in seinen Briefen von sich geliefert hat, entsprechen denen der photographischen Porträts. Auch hier präsentiert er sich als exzentrischer Einzelgänger, akademischer Außenseiter und tiefgründiger Denker, so daß eine Äußerung, die er wiederum in den *Zentralpark*-Fragmenten über Baudelaire macht, auch auf ihn zutrifft: „Keine in die Kraft der Sache eingehende Betrachtung Baudelaire's kann es geben, die sich mit dem Bild seines Lebens nicht auseinandersetzt“ (GS I, 665). Vor allem in den späten Briefen nehmen die Selbstdarstellungen zu. Sie werden zum Leidensweg mit Geldnot, Einsamkeit, Existenzangst, Internierung und Fluchtversuchen, die in Port Bou mit dem Tod durch Erschöpfung und eine Überdosis Morphium enden. In allen literarischen, filmischen und musikalischen Werken, die sich mit Benjamins Leben auseinandersetzen, steht neben der Figur des Engels, der auf eine allgemeine Katastrophe verweist, Benjamins Tod in Port Bou im Mittelpunkt.<sup>44</sup>

Aber auch in wissenschaftlichen Publikationen ist Benjamin als Person präsent, seitdem Peter Szondi Benjamins Schriften zu Beginn der sechziger Jahre für die Literaturwissenschaft erschlossen hat.<sup>45</sup> So nimmt Karl Schlögel in seinem 1984 erschienenen Buch *Moskau lesen* mit dem *Moskauer Tagebuch* die „Spur Walter Benjamins“ in der russischen Metropole auf und verfolgt fast zwanzig Jahre später in seinem Buch *Im Raume lesen wir die Zeit* „Benjamins Weg zur Bibliothèque Nationale“, um ihn dann noch einmal virtuell „in Los Angeles“ auftreten zu lassen.<sup>46</sup> Auch Giorgio Agamben, der langjährige Herausgeber der italienischen Benjamin-Ausgabe, hat in seinen Büchern *Homo sacer* (1995, dt. 2002), *Was von Auschwitz bleibt* (1998, dt. 2003) und *Ausnahmezustand* (2003, dt. 2004), die als „Homo Sacer“-Projekt fungieren, mit Hilfe von Benjamins Erfahrungen und Theorien das politische, juristische und anthropologische Spannungsfeld zwischen der „soveränen Macht“ und dem „nackten Leben“ durchmustert.

<sup>43</sup> Vgl. die Zusammenstellung in Gisèle Freund, *Die Poesie des Portraits. Photographien von Schriftstellern und Künstlern*. München u.a.O. 1998.

<sup>44</sup> Vgl. neben den Beitrag von Claus-Steffen Mahnkopf in diesem Band vor allem Erdmut Wizisla/Michael Opitz (Hg.), *Glückloser Engel. Dichtungen zu Walter Benjamin*. Frankfurt/Main, Leipzig 1992; Michael Opitz, *Zwischen Nähe und Distanz. Zur Benjamin-Rezeption in der DDR*. In: Klaus Garber/Ludger Rehm (Hg.), *global benjamin. Internationaler Walter Benjamin-Kongress 1992*. 3 Bde. München 1999, Bd. 3, S. 1277-1320; Lorenz Jäger, *Benjamins Sprache und ihre Rezeption in der Dichtung der Gegenwart*, ebd., S. 1453-1465.

<sup>45</sup> Vgl. den Beitrag von Andreas Isenschmid in diesem Band.

<sup>46</sup> Karl Schlögel, *Moskau lesen. Die Stadt als Buch*. Berlin 2000 [zuerst 1984], S. 368ff.; Ders., *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. München, Wien 2003, S. 128ff. und 476ff.



Abb. 25  
Charlotte Joël, Photographie, um  
1929.



Abb. 26  
Charlotte Joël, Photographie, um 1929,  
abgedruckt mit einer Programm-Ankündi-  
gung in: *Südwestdeutsche Rundfunk-*  
*zeitung*, Nr. 35 vom 1. Sept. 1929, S. 2.

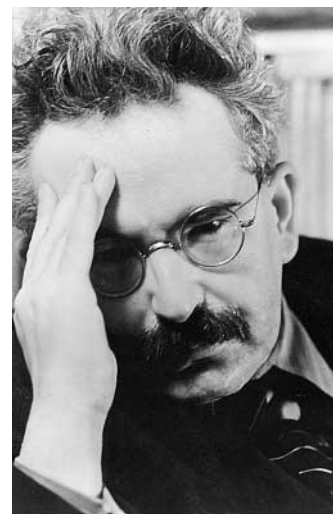


Abb. 27  
Gisèle Freund, Photographie, 1938.

Ein herausragendes Beispiel für die Aneignung der Person Benjamins findet sich in Jorge Sempruns Autobiographie *Unsre allzu kurzen Sommer* (1998, dt. 1999). Semprun verwendet Benjamins eigene Medien des Erzählens, nämlich Schrift, Erinnerung und Photographie, um sich an die mögliche Anwesenheit des Autors im Pariser Café „Select“ im Sommer des Jahres 1939 heranzutasten. Durch diese erinnernde Annäherung an eine Erfahrung oder Vorstellung im Medium der Schrift hat er eine der schönsten Benjamin-Porträts der Literatur geschaffen – also Schrift, Bilder, Denken im Sinne Benjamins zusammengeführt:

Ich weiß nicht und werde es nie wissen, ob der Mann, der am Ende des Tisches saß und dessen Meinung den anderen besonders wichtig zu sein schien, tatsächlich Benjamin war. Später, als ich Fotos von ihm gesehen habe, meinte ich, den Unbekannten des Select wiederzuerkennen, dem die anderen deutschen Flüchtlinge aufmerksam lauschten, wenn er, selten, das Wort ergriff. [...] War er jene wortkarge Person, die sich diskret im Hintergrund hielt, dessen Worte seine Landsleute jedoch besonders zu interessieren schienen? Faktisch ist das möglich. An jenem Tag war Benjamin noch nicht von der französischen Polizei aufgegriffen worden, die ihn im Lager von Nevers internieren ließ, aus dem er Ende des Monats befreit wurde. Im Jahr darauf floh er vor seinen Landsleuten, der Gestapo, überschritt illegal die spanische Grenze und beging Selbstmord in Port-Bou, unter Umständen, die nie ganz geklärt worden sind. Seit langem lese ich Walter Benjamin: seine Essays, die beiden Bände des *Passagen-Werks*, seine letzten Thesen über den Begriff der Geschichte. Eine unerschöpfliche Lektüre; ständig entdeckt man darin neue Reichtümer, neue Deutungsmöglichkeiten. Jedesmal, wenn ich mit Entzücken die sowohl hermetische wie gleißend prägnante Prosa von Benjamin lese, frage ich mich, ob er jene kleine Person war, die sich hinter einer Wasserkaraffe und Bergen von Zeitungen verstecken zu wollen schien, am Ende des Tisches des Select, an einem Tag Anfang September 1939. Ich werde es nie erfahren, aber ich gäbe alles darum, daß es wahr wäre, daß ich das Glück gehabt hätte, ihm, wenn auch anonym, begegnet zu sein, diesem schmerzlichen, gequälten – auch quälenden: labyrinthisch wie die Welt dieses Jahrhunderts selbst, die zu entziffern er sich bemühte – Genie des zeitgenössischen Denkens.<sup>47</sup>

<sup>47</sup> Jorge Semprun, *Unsre allzu kurzen Sommer*. Frankfurt/Main 2001 [st. 3263] [zuerst Paris 1998, dt. 1999], S. 242ff.

Die Siegessäule auf dem Königsplatz, um 1905.



# Benjamin und die Künste in Berlin

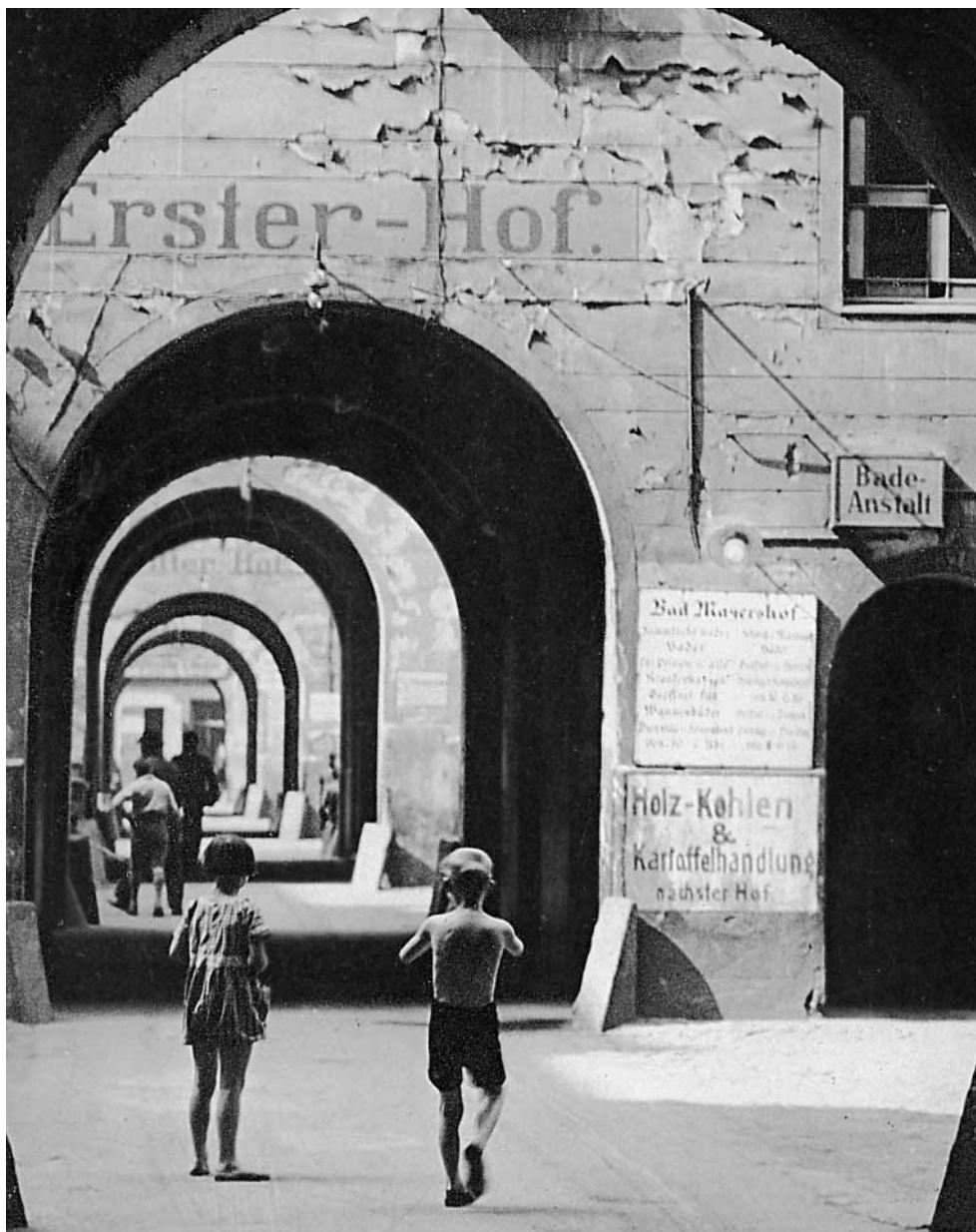
# Benjamins Berlin

Wiedergewinnung des Entfernten

+

Erhard Schütz

„Von den Höfen, welche das meiste fassen / Und es auch festgehalten haben bis heute.“  
Berliner Hinterhöfe in Mietskasernen, hier der Meyers Hof in Berlin-Wedding.



## Berlin und Benjamin

Wer ein sichtbares Zeichen sucht, findet seit dem Jahr 2000 in der Nähe des Kurfürstendamm bei den Leibniz-Kolonnaden einen Walter-Benjamin-Platz. Wer noch über einen Stadtplan aus der Mitte der 1990er Jahre verfügt, auch eine Walter-Benjamin-Straße (Abb. 1), parallel zur Delbrückstraße eingezeichnet, in der einmal das „burgartige Villenhaus“ stand, das die Familie Benjamins seit 1912 bewohnte.<sup>2</sup> Wer sie am Ort aufsucht, wird statt ihrer jedoch den Seebergsteig finden. So haben die Nazis 1936 die Dunckerstraße nach dem chauvinistischen Theologen Reinhold Seeberg benannt. Die Umbenennung zu Ehren Benjamins, wie sie die Kartenmacher antizipierten, haben konservative Kräfte verhindert – und das wohl endgültig. Überhaupt wird, wer sich in Berlin auf die Spuren Benjamins macht, schnell in jene „Irrkünste“ eingeführt, von denen Benjamin sagte, er habe sie in Paris gelernt (GS VI, 469). Kaum eine der vielen Adressen, unter denen zunächst die Familie und späterhin er selbst in Berlin registriert war, läßt noch etwas von der Zeit der Jahrhundertwenden-Kindheit oder den Erwachsenenjahren der Zwischenkriegszeit erahnen. In der *Berliner Chronik*, einer Vorstufe zur *Berliner Kindheit*, schreibt Benjamin 1932: „Lange, jahrelang eigentlich, spiele ich schon mit der Vorstellung, den Raum des Lebens – Bios – graphisch in einer Karte zu gliedern. Erst schwebte mir ein Pharusplan vor, heute wäre ich geneigter zu einer Generalstabskarte zu greifen, wenn es die vom Innern von Städten gäbe. Aber die fehlt wohl, in Verkennung der künftigen Kriegsschauplätze“ (GS VI, 466). Der Bomben-, nicht der Bürgerkrieg, an den Benjamin damals dachte, hat mit seinen Spuren nicht nur die Benjamins getilgt. Fast mehr noch als das Abwesende, Zerstörte oder Überbaute jedoch verstört, wenn man dann tatsächlich in der Prinzregentenstraße 66, an einem ebenfalls völlig verwandelten Ort, einen Hinweis findet: „In dem früher hier stehenden Haus lebte von 1930 bis zu seiner Emigration 1933 Walter Benjamin“. Daß die Baupolizei ihn aus dieser Wohnung heraussetzen wolle und sich damit „in völliger Harmonie“ mit seinen ökonomischen Schwierigkeiten befinde wie mit der Aussichtslosigkeit, den „Kampf um Lebensraum in Presse und Rundfunk auf Berliner Boden aufzunehmen“, hatte Benjamin im Sommer 1932 aus dem italienischen Poveromo an Gershom Scholem geschrieben, wo er auf Kosten Wilhelm Speyers lebte (GB IV, 123). Von dort meldete er im September, daß er eine „kleine Folge“ begonnen habe, „von der schon die Hälfte“ vorliegt: „...Berliner Kindheit um 1900 – eine Darstellung meiner frühesten Erinnerungen“ (ebd., 131). Als Benjamin Ende November 1932 nach Berlin zurückkehrte, blieb ihm nur noch wenig Zeit und Gelegenheit für das, was die Tafel in der Prinzregentenstraße stolz verkündet: „schrieb hier Teile seiner ‚Berliner Kindheit um 1900‘“.

Als Darstellung seiner frühesten Erinnerungen hatte Benjamin die Texte charakterisiert; aber nicht nur dadurch hatten sie wenig mit dem zu tun, was heute als die Berlin-Literatur jener Jahre gilt. „Siegessäule“, „Steglitzer Ecke Genthiner“, „Pfaueninsel und Glienicke“, „Blumeshof 12“, „Hallesches Tor“, „Anhalter Bahnhof“ oder „Pergamon-Museum“ – die explizite Topographie

„Da ich als geborner Berliner  
einige Gewalt über Bären zu  
haben glaube, ...“<sup>1</sup>



Abb. 1

Mitte der 1990er Jahre wurde geplant, den Seebergsteig im Grunewald in Walter-Benjamin-Straße umzubenennen. Die Straße liegt in der Nähe von Benjamins letztem Elternhaus in der Delbrückstr. 23 (im Zweiten Weltkrieg zerstört). In der 4. Auflage des Falk-Plans von Berlin wurde die Straße bereits eingetragen.

<sup>1</sup> Walter Benjamin an Gretel Karplus, San Antonio (Ibiza), ca. 25. Juni 1933 (GB IV, 249f.).

<sup>2</sup> Hilde Benjamin, *Georg Benjamin*. 3. Aufl. Leipzig 1987, S.18.

seiner Texte zu Berlin liegt meist abseits der breiten Boulevards, den die Feuilletons damals vom Kurfürstendamm über Potsdamer Platz, die Friedrichstraße hin zum Alexanderplatz durch Berlin publizistisch zu durchmessen pflegten.<sup>3</sup> Am ehesten noch im Tiergarten kreuzten sich die Wege. Zwar spekulierte Benjamin in der *Berliner Chronik*: „Erst dem Film eröffnen sich optische Zufahrtsstraßen in das Wesen der Stadt wie sie den Automobilisten in die neue City führen“ (GS VI, 470), aber vom journalistischen und literarischen Film-Berlin der sogenannten Zwanziger Jahre ist so gar nichts bei ihm zu finden. Gleichwohl wird, wenn es um die Kultur dieser Zeit, um das Berlin der Weimarer Republik geht, sein Name meist ganz vorn genannt. Zwar verstand sich Benjamin eher als deren Antipode, aber immer wieder dient er als Kronzeuge der feuilletonistischen Kartierungen der Stadt. Ohnehin erscheint er für gewöhnlich – zusammen mit Franz Hessel – als Gewährsmann angeblicher Metropolen-Flanerie, wiewohl es doch für beide mit dem Flanieren in Berlin nicht weit her war.

„Obwohl Walter Benjamin Hessels Weggefährte ist und von ihm an die Kunst der Stadtbeobachtung und -beschreibung herangeführt wurde, mußte sich Benjamin bemühen, den Anschluß an den Zeitgeist zu finden.“<sup>4</sup> Wie bizarr diese Formulierung aus einem der jüngsten literarischen Reiseführer ist, so sehr trifft zu, daß das, was man seit dem letzten Viertel des 20. Jahrhunderts unter zeitgeistiger Repräsentation Berlins versteht, von Benjamin mißbilligt, ja, ignoriert wurde. Dabei muß man nicht nur an seinen Verriß zur Lyrik Erich Kästners, Walter Mehrings und Kurt Tucholskys denken. Zwar hat er mit Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* und Siegfried Kracauers *Die Angestellten* zwei kanonische Texte durch Kritiken gewürdigt, aber was heute geradezu reflexhaft für das damalige Zeitgeist-Berlin zu stehen pflegt, Hans Falladas *Kleiner Mann – was nun?*, Erich Kästners *Fabian* oder Irmgard Keuns *Das kunstseidene Mädchen*, findet sich nicht auf seiner Leseliste, die neben *Heimliches Berlin* und *Charlott etwas verrückt*, den Romanen seiner nahen Freunde Franz Hessel und Wilhelm Speyer, allenfalls Peripheres vermerkt, etwa Hermann Kestens *Ein ausschweifender Mensch* oder Arthur Landsbergers bereits 1918 publizierter „Berliner Roman“ *Der Fall Hirn* – einer der zahlreich aufgelisteten Kriminalromane, von den Schmutz- und Schund-Wächtern damals als Asphaltliteratur schlechthin verschrien, die ihn immerhin in der Hinsicht als zeitgeistigen Großstadt-Leser ausweisen.

### Schreiben über Berlin

Über Berlin zu schreiben, ein Bild von Berlin zu liefern, war damals en vogue – vor allem in Berlin. Jeder neu hinzukommende Schriftsteller oder Journalist machte sich als erstes über die Stadt her. Simultaneität und Tempo sind die Schienen, auf denen die Texte mit der Stadt verkehrten. Die Vielfalt Berlins wird als Nebeneinander, Simultaneität, als Gleichzeitigkeit des Widersprüchlichen apportiert. Nach Möglichkeit in Serien, wie etwa die zehnteilige *Reise nach Berlin*, die der süddeutsche Dichter Hans Heinrich Ehrler 1928 für die *Vossische Zeitung* schrieb, oder die Reihe Hermann Sinsheimers, nachdem er, aus München kommend, 1930 die Feuilletonleitung des *Berliner Tageblatts* übernommen hatte. Das können ebenso lose Folgen sein, wie die Reihe *Berliner Existenzen* von Gabriele Tergit, genauso wie eine *Dichterstaffette auf dem Autobus*, vom Alexanderplatz bis nach

<sup>3</sup> Vgl. dazu Christian Jäger/Erhard Schütz (Hg.), *Glänzender Asphalt. Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik*. Berlin 1994.

<sup>4</sup> Silvio Vietta (Hg.), *Das literarische Berlin im 20. Jahrhundert*. Stuttgart 2001, S. 51.



Halensee, an der Alfred Döblin, Arnolt Bronnen, Walter von Molo, Walter Mehring, Alfred Polgar, Oskar Loerke, Alice Berend, Leonhard Frank und Arnold Zweig teilnahmen.<sup>5</sup>

Benjamins fundamentales Notat zur Wahrnehmung in der *Einbahnstraße* markiert implizit auch den Nachteil des Autochthonen gegenüber den Zugereisten – ihm ist die Stadt immer schon Gewohntes. „Was den allerersten Anblick [...] einer Stadt [...] so unvergleichlich und so unwiederbringlich macht, ist, daß in ihm die Ferne in der strengsten Bindung an die Nähe mitschwingt. Noch hat Gewohnheit ihr Werk nicht getan. Beginnen wir erst einmal uns zurechtzufinden, so ist die Landschaft mit einem Schlage verschwunden wie die Fassade eines Hauses wenn wir es betreten. [...] Haben wir einmal begonnen, im Ort uns zurechtzufinden, so kann jenes früheste Bild sich nie wieder herstellen“ (GS IV, 119f.). Wo der Konkurrent von außen sich auf die enthusiastische Evidenz des Hier-und-Dort verlassen mag, bleibt ihm als Ressource zunächst nur die Differenz von Heute- und-Damals, das Gespür fürs Gewesene. Das macht ihn konservativer, skeptischer gegen das angeblich Neue am Neuen. Zugleich bringt es ihn in die Gefahr der Sentimentalität: „Selige Wehmut, von andern belächelt, die das Herz des Altberliners ergreift, wenn er Bilder seiner Vaterstadt sieht – Häuser, Straßen und Plätze – so, wie sie einst in seiner Kinderzeit gewesen.“<sup>6</sup>

Was Erdmann Graeser, gewissermaßen als Rückblick auf den Rückblick seiner Stadtwanderung, unter dem Titel *Der Rhythmus von Berlin* zwischen 1923 und 1927 für die *Vossische Zeitung* geschrieben, formuliert, ist genau jene Verlockung des Autochthonen, der es nach Benjamin zu widerstehen gilt. Dagegen wiederum hilft schon das Hier-und-Dort, das dem Weltläufigeren, dem nicht nur Daheimgebliebenen zu Gebote steht. Aus der Verbindung der zeitlichen mit den räumlichen Elementen entsteht ein analytischerer Blick, der sich nicht bei der Verklärung von Gefühlen beruhigen, sondern die Konstellation erkennen, Erfahrungen festhalten und Perspektiven konstruieren will. Bei Franz Hessel, aber auch bei Victor Auburtin, die jene „elliptische Lebensweise Berlin-Paris“ pflegten, wie sie Walter Benjamin 1926 gegenüber Gershom Scholem sich eher gezwungenermaßen attestierte (vgl. GB III, 194), war das fokussiert auf Urbanität und Weltläufigkeit und durchaus in homöopathischen Dosen als Didaxe zur Kultivierung der Reichshauptstadt angelegt. Hessel erborgte sich für *Spazieren in Berlin* aus Wilhelm Speyers Roman *Charlott etwas verrückt* die Formulierung vom „demokratischen Großstadtfrohsinn“.<sup>7</sup> Bei Benjamin geht die Perspektive freilich darüber weit hinaus, auf grundlegende Erkenntnis des gegenwärtigen Gesellschaftszustandes wie der Geschichte, zentriert um Begriff und Funktion von Metropole und Erinnerung.

Dennoch konzentriert sich Benjamin nicht auf Berlin. Im Gegenteil: was die Dimensionen des Metropolitanen sondiert, führt vor allem über Paris und Moskau. Von dort jedoch geht der Blick nach Berlin zurück, der oft zitierten Sentenz entsprechend: „Schneller als Moskau selber lernt man Berlin von Moskau aus sehen“ (GS IV, 316). Das ist seine Replik auf Fontanes Formulierung: „...Erst die Fremde lehrt uns, was wir an der Heimat besitzen. Das hab ich an mir selber erfahren“,<sup>8</sup> den Eingangssatz der *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, den Benjamin in einem seiner Rundfunkbeiträge für Kinder zitieren wird (GS VII, 138). Nicht unplausibel ist daher der Vorschlag, die Folge der Textkonvolute von *Einbahnstraße*, *Moskauer Tagebuch*, den ersten Entwürfen der *Pariser*

<sup>5</sup> *Dichterstaffette auf dem Autobus*. In: *Berliner Tageblatt*, Nr. 1 vom 1. Januar 1929.

<sup>6</sup> Erdmann Graeser, *Verschwundenes Berlin. Ein Spaziergang*. In: *Vossische Zeitung*, Nr. 6 vom 10. Februar 1929, Beilage, S. 1ff.

<sup>7</sup> Franz Hessel, *Spazieren in Berlin*. Berlin, Wien 1929, S. 156. Vgl. Wilhelm Speyer, *Charlott etwas verrückt*. Berlin 1927, S. 56.

<sup>8</sup> Theodor Fontane, *Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Erster Teil: Die Grafschaft Ruppin*. Berlin, Weimar 1991, S. 1.



Abb. 2

„.... die Feuerlache, die auf dem Asphalt sie spiegelt.“  
Berlin Friedrichstraße/Ecke Taubenstraße, um 1930.

*Passagen*, der Radioserie über die Großstadt Berlin, *Berliner Chronik*, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* und das fortgesetzte *Passagen-Werk* „nicht als eine Folge, sondern als Konstellation von Städtebildern, als *einen Text*“ zu lesen, denn so komme es „zu einer surrealistischen Überblendung der verschiedenen konkreten Städte – Berlin, Paris, Moskau u.a. – und es entsteht sich [sic!] eine neue Realität: die moderne Metropole als mentales Bild“.<sup>9</sup> Das ist legitim und wie an der Arbeit von Willy Bolle zu sehen, durchaus auch produktiv. Indes lohnt sich die auf Berlin fokussierende Lektüre mindestens ebenso sehr: zum einen, weil damit eine mögliche spezifischere Physiognomie von Metropole in Frage steht, zum anderen, weil im Kern der Texte, die um Berlin zentriert sind, – *Einbahnstraße*, Kinderfunksendungen, *Berliner Chronik* und *Berliner Kindheit* – sich sukzessiv die Frage nach Funktion und Konditionen von Erinnerung geltend macht.<sup>10</sup> Ehe sich nun aber der Akzent gravierend zur Erinnerung hin verschiebt, ist Berlin für Benjamin vor allem anderen der Ort des Berufs und ein Schauplatz der Arbeit – mithin Kampfplatz.

### Schreiben in Berlin

„Was macht zuletzt Reklame der Kritik so überlegen? Nicht was die rote elektrische Laufschrift sagt – die Feuerlache, die auf dem Asphalt sie spiegelt“ (GS IV, 132) (Abb. 2). Mit dieser Formulierung greift Benjamin in der *Einbahnstraße* nicht nur die ikonische Abkürzung Berlin jener Jahre auf – die im regennassen Asphalt sich spiegelnden Leuchtreklamen –, sondern wendet sie zugleich reflexiv auf die Situation des Schreibenden. Das Berlin der Weimarer Republik, von dem Hans Sahl sagte, daß es gegenüber Paris „eben doch die fortschrittlichere, modernere Stadt war“,<sup>11</sup> schien vor allem anderen die avancierte Medienmetropole – nicht nur Deutschlands. Berlin ist damals gleichermaßen Stadt der kaum noch zählbaren Theater und Unterhaltungsbühnen, Stadt des Films und Ursprungsort des Rundfunks, Stadt der massenhaften und avantgardistischen Verlage und der größten Vielfalt wie höchsten Auflagen der Presse. Kaum ein Autor, der sich nicht gezwungen sah, seine Arbeit durch Berlin und die Konkurrenz darin zu definieren.

Walter Benjamin tut dies auf besonders radikale Weise. Für ihn schürzt sich die Situation in Reklame, charakterisiert als der „merkantile Blick ins Herz der Dinge“ (GS IV, 131f.). Sie betrifft – offenkundig nicht erst im Betrieb, sondern allenthalben in der Stadt – die Grundlage des eigenen Metiers: „Die Schrift, die im gedruckten Buch ein Asyl gefunden hatte, wo sie ihr autonomes Dasein führte, wird unerbittlich von Reklamen auf die Straße hinausgezerrt [...], Film und Reklame drängen die Schrift [...] in die diktatorische Vertikale. Und ehe der Zeitgenosse dazu kommt, ein Buch aufzuschlagen, ist über seine Augen ein so dichtes Gestöber von wandelbaren, farbigen, streitenden Lettern niedergegangen, daß die Chancen seines Eindringens in die archaische Stille des Buches gering geworden sind. Heuschreckenschwärme von Schrift, die heute schon die Sonne des vermeinten Geistes den Großstädtern verfinstern, werden dichter mit jedem folgenden Jahr werden“

<sup>9</sup> Willy Bolle, *Physiognomik der modernen Metropole. Geschichtsdarstellung bei Walter Benjamin*. Weimar, Wien 1994, S. 265.

<sup>10</sup> Vgl. dazu Detlev Schöttker, *Erinnern*. In: Michael Opitz/Ermut Wizisla (Hg.), *Benjamins Begriffe*, Bd. 1. Frankfurt/Main 2000, S. 260-298.

<sup>11</sup> Zit. nach Wolfgang Nagel, *Fliehen – wie geht das überhaupt? Ein Gespräch mit Hans Sahl*. In: *Die Zeit*, Nr. 22 vom 22. 5. 1987, S. 24.

<sup>12</sup> Detlev Schöttker, *Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins*. Frankfurt/Main 1999 (stw 1428), S. 181.

<sup>13</sup> Ebd., S. 187.

(ebd., 103). Nötig sei es daher, statt weiterhin „die anspruchsvolle, universale Geste des Buches“ zu pflegen, eine „prompte Sprache“ auszubilden, wie sie sich „in Flugblättern, Broschüren, Zeitschriftenartikeln und Plakaten“ finde (85) (Abb. 3).

Das schreibt Benjamin freilich in einem – wenngleich schmalen – Buch, 1928 in der *Einbahnstraße*. Deren Texte imitieren nicht nur mit ihren Schlagworttiteln und ihrer Kürze von meist nur wenigen Zeilen jene „prompte Sprache“, von der in ihr die Rede ist, sie stellen sich nicht nur in ihren „kleinen Stücken“ auf den Markt ein, wie Benjamin später Gershom Scholem an der *Berliner Kindheit* erläutert, „eine Form, zu der mich erstens der materiell gefährdete, prekäre Charakter meiner Produktion, zweitens die Rücksicht auf ihre marktmäßige Verwertbarkeit immer wieder führt“ (GB IV, 134). Dieses „soi-disant ‚Aphorismenbuch‘“ verhält sich auch durch eine „besondere und überraschende Einrichtung“ (GB III, 181) mimetisch zur Stadt, ist angelegt wie eine „Straße“, das pars pro toto der Stadt (vgl. ebd., 197): „Die Komposition folgt einem städtebaulichen Analogieprinzip, das den Grundgedanken des Konstruktivismus, nämlich die Angleichung von Kunst und Technik, literarisch umsetzt.“<sup>12</sup> Schon der Titel indiziert seine forcierte Modernität: Nach zunächst anderen, wie z.B. „Straße, gesperrt“, ist er einer der jüngsten Novität. Wie Detlev Schöttker angemerkt hat, trat das Verkehrszeichen „Einbahnstraße“, das in markanter Wiederholung die Fotomontage des Umschlags von Sasha Stone dominiert, erst am 1. September 1927 in Kraft, „so daß die Einrichtung entsprechender Straßen vor allem in Berlin mit der Einrichtung des Buches zusammenfällt“.<sup>13</sup>

Zwar beziehen sich die Texte des Bandes auf viele ganz verschiedene Orte, wie Florenz, Heidelberg, Neapel, Lucca, Marseille, Moskau, Riga, Sevilla u.a., aber nicht nur in den Reflexionen der Reklamereflexe ist der Schriftort Berlin präsent. Titel wie „Kaiserpanorama“, „Deutsche trinkt deutsches Bier!“, „Stehbierhalle“ (Abb. 4), „Betteln und Hausieren verboten!“ evozieren Berlin, ein stärker antiquarisches allerdings, als der Titel des Bandes und die Ikonen der ubiquitäreren Modernität in anderen Überschriften wie „Tankstelle“, „Baustelle“, „Tiefbau-Arbeiten“, „Bürobedarf“, „Wegen Umbau geschlossen!“ oder „Technische Nothilfe“ nahelegen. Vermittelt durch die verdichtete Welt der Dinge und das, was man damals „verdinglichtes Bewußtsein“ nannte, erscheinen auch die Bewohner Berlins auf dem Tapet: „Aus den Dingen schwindet die Wärme. Die Gegenstände des täglichen Gebrauchs stoßen den Menschen sacht aber beharrlich von sich ab. [...] Von seinen Nebenmenschen erwarte er keine



Abb. 3  
„Heuschreckenschwärme von Schrift...“  
Das Pschorr-Haus am Potsdamer Platz, 1928.



Abb. 4  
Stehbierhalle am Hausvogteiplatz, Ecke am Bullenwinkel in Berlin, um 1900.

Hilfe. Schaffner, Beamte, Handwerker und Verkäufer – sie alle fühlen sich als Vertreter einer aufwässigen Materie, deren Gefährlichkeit sie durch die eigene Roheit ins Licht zu setzen bestrebt sind“ (GS IV, 99). Auf die andere soziale Seite, die Macher der öffentlichen Meinung eingeschlossen, zielt die Überlegung zur populären Forderung nach der Todesstrafe, freilich darin, noch unahnbar, die Roheit der nahen Zukunft antizipierend: <sup>14</sup> „Dreitausend Damen und Herren vom Kurfürstendamm sind eines Morgens wortlos aus den Betten zu verhaften [...]“ (GS IV, 102). Inmitten seines „vereinsamten Flachlandes“ wird Berlin faktisch zum Deckbild des Schreckens an der modernen Metropole:

Wie alle Dinge in einem unaufhaltsamen Prozeß der Vermischung und Verunreinigung um ihren Wesensausdruck kommen und sich Zweideutiges an die Stelle des Eigentlichen setzt, so auch die Stadt. Große Städte, deren unvergleichlich beruhigende und bestätigende Macht den Schaffenden in einen Burgfrieden schleißt und mit dem Anblick des Horizonts auch das Bewußtsein der immer wachenden Elementarkräfte von ihm zu nehmen vermag, zeigen sich allerorten durchbrochen vom eindringenden Land. Nicht von der Landschaft, sondern von dem, was die freie Natur Bitterstes hat, vom Ackerboden, von Chausseen, vom Nachthimmel, den keine rot vibrierende Schicht mehr verhüllt. Die Unsicherheit selbst der belebten Gegenden versetzt den Städter vollends in jene undurchsichtige und im höchsten Grade grauenvolle Situation, in der er unter den Unbilden des vereinsamten Flachlandes die Ausgeburten der städtischen Architektonik in sich aufnehmen muß (GS IV, 100).

Angesichts der massierten Texte über das Schreiben und die Situation des Schriftstellers hat Willy Bolle die *Einbahnstraße* als eine „phylogenetische Studie über den Schriftsteller als Gattung“ bezeichnet.<sup>15</sup> Allerdings ist es auch ein Buch über Liebe, das Reisen – und Technik. Benjamin spricht in der *Einbahnstraße* von der „Technik des Schriftstellers“ wie der „Technik des Kritikers“ (GS IV, 106 u. 108) und deklariert gleich eingangs: „Meinungen sind für den Riesenapparat des gesellschaftlichen Lebens, was Öl für die Maschinen“ (ebd., 85). Damit bindet er nicht nur die Reflexion des Schreibens an die technische Sphäre zurück, sondern bewegt sich auch in jenem Raum des Berlin-Stereotyps, das zeitgenössisch – insbesondere im Vergleich mit Wien – Berlin als Stadt der industrialisierten Technik imaginierte und als „Ingenieur“ personalisierte.<sup>16</sup>

Berlin ist für Benjamin der genuine Ort industrialisierter Technisierung, deren gebotene soziale Bewältigung unter geradezu apokalyptischen Vorzeichen steht. In diesen Endkampf sieht er sich als Autor unmittelbar involviert. Und so ist Berlin zugleich für ihn der Austragungsort des Kampfs in dem und um das, was er selbst „Amüsierindustrie“ (GS IV, 561) und sein Freund Adorno später dann „Kulturindustrie“ genannt hat. Darin ist, seinem Selbstverständnis nach, Benjamins Prosa auch dort, wo sie vermeintlich völlig abseits von Berlin sich bewegt, in Rezensionen zu Kräuterbüchern, Sprachlehren oder zur Goetheforschung, durch Berlin bestimmt – geprägt von der Reflexion auf die dort verdichteten Medien und der spezifischen Wahrnehmung des bürgerlich sozialisierten Großstädtlers. Allein schon der Umstand, zur dissoziierten Brotarbeit sich gezwungen zu sehen, verbindet ihn mit dem, was er als „Erlebnis‘ des Arbeiters an der Maschinerie“ ausmacht (GS I, 632), mit der regulativen Idee der Lohnarbeit, dem „Immer-wieder-von-vorn-anfangen“ (ebd., 636). Benjamin schreibt sich selbst als Schreib-Arbeiter ein in die Stadt der industriellen Arbeit – auch des Schreibens.

<sup>14</sup> Vgl. dazu Michael Günther-Kaminski/Michael Weiß, „...als wäre es nie gewesen.“ *Juden am Ku'damm*. 2. Aufl. Berlin 1990.

<sup>15</sup> Vgl. Bolle, *Physiognomik der modernen Metropole* (Anm. 9), S. 265 u. 299.

<sup>16</sup> Vgl. dazu Erhard Schütz, *Glitzernde Reflexe. Berlin in Feuilletons der Weimarer Republik*. In: *Jahrbuch 1998 der Berliner Wissenschaftlichen Gesellschaft*. Berlin 1999, S. 315-330, bes. S. 321ff. Dieser Topos reicht bis in die Jahrhundertwende zurück, fundiert etwa in Walther Rathenaus Diagnose der „Mechanisierung“, und findet sich exemplarisch bei Karl Kraus, dem Benjamin in der *Einbahnstraße* eine exzeptionelle Position einräumt, indem er ihn als einzige personalisierte „Adresse“ anführt (GS IV, 121). Zu Kraus über Berlin vgl. Peter Sprengel/Gregor Streim, *Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik*. Wien 1998, S. 180-189.

<sup>17</sup> Vgl. Sabine Schiller-Lerg, *Walter Benjamin und der Rundfunk*. München u. a. O. 1984.

### „... aber was hat das denn mit Berlin zu tun?“

Was Benjamin im Sinne dieser Frage (GS VII, 107) in Berlin zu schreiben hat, ist ihm auf der Oberfläche so zusammenhangslos wie die Aufgaben der Fabrikarbeit: Referate über Vorträge, Berichte über Besuche ausländischer Autoren in Berlin, über diverse kulturelle Ereignisse, darunter auch Berichte über Ausstellungen. Darin wird die Ausstellung, wie in vielen zeitgenössischen Ausstellungsberichten, die sich aus Anlaß der *Grünen Woche* oder der *Internationalen Automobilausstellung* von der Ausstellungsbegeisterung der Berliner fasziniert zeigen, nicht nur zum paradigmatischen Ort der Selbstreferenz Berlins, sondern zugleich auch zu einem Ort für das Schreiben. Ausstellungen erscheinen ihm nämlich als „die vorgeschobenen Posten auf dem Terrain der Veranschaulichungsmethoden“, mithin als „Kehrseite [...] der Reklame“ (GS IV, 527). Seine an der *Berliner Ernährungsausstellung* und der Ausstellung *Gesunde Nerven* gewonnene Gewißheit, daß „die kontemplative Haltung“ zu vermeiden, hingegen ein „Moment der Überraschung“ nötig sei (ebd., 559f.), führt ihn auf die Formel: „Die Aufgabe der echten, wirksamen Darstellung ist geradezu, das Wissen aus den Schranken des Faches zu lösen und praktisch zu machen“ (559). Und sie führt ihn zu den Kindern, die „darum so gut vermitteln“ können, „weil sie ja die eigentlichen Laien sind“ (ebd.).

Damit umriß Benjamin zugleich Adressaten und Darstellungsverfahren seiner Radiobeiträge für Berliner Kinder. Nicht minder Brotarbeit als die Beiträge für Zeitungen haben sie doch einen deutlich anderen Status. Benjamin hat sich geschmeichelt, daß sein guter Stil daher rühre, nicht „Ich“ zu schreiben. Hier, in den mindestens 17 Beiträgen, die Benjamin zwischen 1929 und 1931 zu einer 33 Sendungen umfassenden Serie über die Großstadt Berlin lieferte, spricht ein Ich, das sich alle Mühe gibt, zumindest imaginär mit seinem Publikum zu interagieren.<sup>17</sup> Vor allem konturiert er darin ein Bild der Stadt, das sich aus vielfältigen Facetten, aus Gegenwart und Vergangenheit, und immer wieder mit Perspektive auf die Zukunft zusammensetzt. Wo ihm die Gegenstände der Darstellung nicht vorgegeben waren, wie in den Fabrikrundgängen bei Borsig (Abb. 5) und der Hirsch Kupfer u. Messing AG, nahm er sie aus seinem eigenen Interesse oder aus dem, woran er gerade für die Zeitung arbeitete. So erzählt der passionierte Sammler in zwei Sendungen von Berliner Spielzeugwanderungen, vom Puppentheater, von seiner Leidenschaft für Märkte, spricht vom Straßenhandel, über Fontanes *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* oder über E. T. A. Hoffmann. Das Buch Werner Hegemanns, das er für die *Frankfurter Zeitung* zu besprechen hatte, wird Grundlage einer Sendung über Mietskasernen und ein Artikel unter dem Titel *Wat hier jelacht wird, det lache ick* liefert die Vorlage zu einer Sendung über den Berliner Dialekt, mit der er seine Rundfunkbeiträge für Kinder beginnt.

In ihnen, wiewohl sie sich zu einem Gutteil historischen Gegenständen widmen, erscheint am ehesten das formelhaft neue Berlin, in seinem „rasenden Lebenstempo“ (GS VII, 70), Leuten, die „Betrieb machen“ (ebd., 72), „keine Zeit“ haben (77), dirigiert von „Wünschen, denen manchmal mit unheimlicher Geschwindigkeit entsprochen werden muß“ (115), geprägt von „Egoismus“, „Kurz-sichtigkeit“ und „Anmaßung“ (122). Letzteres ist die Grundfiguration der Spekulation, während der Zeitdruck von der industriellen Arbeit herrührt. Relativ spät erst kommt er explizit auf die „Haupt-



Abb. 5

Turm der Borsig AG in Berlin-Tegel von Eugen Schmolz, erbaut 1924.



Abb. 6

Luftaufnahme von Berliner Mietskasernen, aus: *Berlin in Bildern* von Adolf Behne und Sasha Stone, 1929.

sache“ zu sprechen, wodurch Berlin „mit der Zeit seine drei Millionen Einwohner sich zugelegt hat, unter denen auch wir sind, [...] dem wir's vielleicht selber verdanken, daß wir hier als Berliner miteinander Bekanntschaft machen. Das sind „Großindustrie und Großhandel“ (111).

Mehr als das Gegenwärtige und Neue interessieren Benjamin Dauer und Herkunft. Selbst bei Borsig endet die Werksbesichtigung mit der Reflexion auf das „hohe Alter“, das „bei einer Fabrik genausowenig Zufallssache wie bei einem Menschen“ sei. „So wie ein Mensch, um alt zu werden, auf lange Sicht leben muß, nicht wegen jeder Kleinigkeit sich aufregen darf und nicht alles naschen, worauf er gerade Lust hat, so muß auch ein großes Unternehmen, wenn es alt werden will, sehr besonnen, vorsichtig, gründlich arbeiten“ (116f.). In diesem geradezu Hebelschen Rat schießt utopisch zusammen, was Benjamin am eigenen Leben und der Gesellschaft zwischen schärferen Klassenunterschieden, Inflation und Arbeitslosigkeit ex negativo erfuhr (vgl. 77f.). Überhaupt findet sich immer wieder eine Art Diätik des Großstadtlebens, so wenn Benjamin den Imperativ aus Franz Hessels *Heimliches Berlin* – „genieße alles, besitze nichts“<sup>18</sup> – für Kinder übersetzt: „Je mehr ein Mensch von einer Sache versteht und je mehr er weiß, wieviel Schönes von einer bestimmten Art es gibt – ob das nun Blumen, Bücher, Kleider oder Spielsachen sind –, desto mehr kann er an allem, was er davon weiß und sieht, seine Freude haben, desto weniger ist er darauf versessen, es gleich zu besitzen, sich zu kaufen oder schenken zu lassen“ (GS VII, 104).

Benjamins didaktisches Programm zielt gerade auf das Antipodische zum Selbstbild des zeitgenössischen Berlin ab; statt mit Tempo, Novitäten und Konsum versucht er, die Kinder mit Ausdauer, Vielfalt und Kennerschaft zu imprägnieren. Zwar imaginiert er seine Zuhörerschaft insgesamt etwas wunschhaft als nicht vorwiegend bürgerlich (besonders deutlich im Beitrag über *Die Mietskasernen*), doch wendet er sich mit Bedacht ihrer Lebenswelt zu, indem er den Wandel der Stadt immer wieder den Veränderungen des Kinderlebens, sei es der Lektüre, sei es der Spiele, aufzeigt. Anders als im Alarmismus der *Einbahnstraße* ist hier, fast noch forciert wirkend, Zukunft unter die optimistische Perspektive sukzessiver Verbesserungen gestellt. Die Feststellung, daß sich nach dem Ersten Weltkrieg hinsichtlich der Mietskasernen „die Dinge sehr verändert haben“ (Abb. 6), wird dann überführt in einen Blick auf die nahe Zukunft: „Anstelle des Steins tritt ein schmales Gerüst von Beton oder Stahl, anstelle der kompakten, undurchdringlichen Wände treten riesige Glasplatten, anstelle der gleichförmigen vier Wände treten tief eingeschnittene, freiliegende Treppen, Plattformen, Dachgärten. Die immer zahlreicheren Menschen, die in solchen Häusern wohnen werden, werden allmählich

<sup>18</sup> Franz Hessel, *Heimliches Berlin* (1927). Frankfurt/Main 1982, S. 100.



Abb. 7

„.... ein Brückenschicksal so merkwürdig wie manches Schicksal von Menschen.“  
Die Cornelius-Brücke am Landwehrkanal, Berlin-Tiergarten.

durch sie verändert werden. Sie werden freier, weniger ängstlich, aber auch weniger kriegerisch sein. Sie werden sich für das zukünftige Bild der Stadt mindestens so begeistern können, wie sich heute schon die Menschen für Luftschiffe, Autos oder Ozeandampfer begeistern“ (ebd., 123). Doch nicht nur, wenn er von Fabrik, Verkehr und Mietskaserne spricht, stellt Benjamin seinen kindlichen Zuhörern Berlin vor Augen, sondern gerade auch in dem, was sich scheinbar völlig von der Stadt entfernt. So hält er plötzlich in der *Berliner Spielzeugwanderung* mit der Frage inne, was denn das mit Berlin zu tun habe, um gegenzufragen: „Wo glaubt ihr denn, kann man in Deutschland eine solche Wanderung durch das ganze Reich der Spielsachen hindurch unternehmen, außer in einem Berliner Warenhaus?“ (ebd., 107f.).

Benjamins Kinder-Berlin ist insgesamt geprägt von einem auf die Gegenwart bezogenen Rückblick, nicht nur indem er immer wieder im 19. Jahrhundert ansetzt, sondern auch indem er gegen das Berlin der Zeit von Luftschiff, Auto, Ozeandampfer, Krafterzeugung, Verkehrswesen und Bildfunk immer wieder auf Literatur verweist, auf Autoren zumal, Hoffmann, Glaßbrenner, Rellstab, Zille oder Döblin, die sowohl das „andere“ Berlin repräsentierten als auch die medialen Konkurrenzen und Allianzen ihrer Produktion reflektiert haben – wie er selbst seine Zuhörer immer wieder mit den Konstellationen von Rede, Schrift und Bild konfrontiert. Benjamins Berlin für Kinder ist also nicht der Ort der zeitgenössischen Oberfläche, sondern Ort der Durchquerungen und Übergänge von Zeit-Räumen, von Vergangenheit und Gegenwart, Stadt und Land, Tradition und Neuem, Mythos und Moderne.

Eine Abbeviatur dessen liefert die Corneliusbrücke am Rande des Tiergartens, „die auch noch heute das private, fast ländliche Aussehen bewahrt hat, während sie aus einer der unbegangenen, abgelegenen nun diejenige wurde, über die sich der ganze Autoverkehr von der City in den Westen ergießt. Es ist, wenn man darüber nachdenkt, ein Brückenschicksal so merkwürdig wie manches Schicksal von Menschen“ (94f.) (Abb. 7).

### **Kindheit in Berlin**

Benjamin setzt sich im *Dämonischen Berlin* selbst ins Bild, entweder indirekt oder, wenn er E. T. A. Hoffmann einen „Anseher“ nennt, aber auch direkt, als ein sich erinnerndes Kind: „Und ich erinnere mich an einen Leseabend, an dem ich unter der Hängelampe am riesigen Eßzimmertisch allein saß – es war in der Carmerstraße – im ganzen Hause kein Laut, und während ich in den ‚Bergwerken von Falun‘ las, alle Schrecken wie Fische mit stumpfen Mäulern sich allmählich in der umgebenden Dunkelheit um die Tischkanten sammelten, so daß meine Augen wie an eine rettende Insel sich auf die Buchseiten hefteten, aus denen doch alle diese Schrecken kamen“ (88f.).

Überhaupt geht die Arbeit für den Kinderfunk zunehmend einher mit der Erinnerungsarbeit an der eigenen Kindheit. Zwar ist zurecht immer wieder darauf hingewiesen worden, daß die ersten drei Texte Benjamins zur eigenen Kindheit auf eine Publikation am 3. Dezember 1926 in der *Literarischen Welt* zurückdatieren, die dann auf sechs erhöht, unter der Überschrift *Vergrößerungen* genau den Mittelpunkt der 60 Texte der *Einbahnstraße*, den „Nukleus von Benjamins Kindheitserinnerungen“ bildeten.<sup>19</sup> Doch dort waren sie noch einmontiert und eingeschlossen in einen unbedingten Willen zur Konstruktivität. Nun aber verschiebt sich die Perspektive von den Umbruchspotentialen in der Gegenwart zunehmend auf die Widerstandspotentiale des Vergangenen, von der produktiven Zerstörung hin zum resistenten Überdauern.

Was Benjamin im Vorwort zur geplanten Buchausgabe der *Berliner Kindheit* geschrieben hat, bezieht sich jedoch nicht erst auf das Exil im engeren Sinne: „Ich hatte das Verfahren der Impfung mehrmals in meinem inneren Leben als heilsam erfahren; ich hielt mich auch in dieser Lage daran und rief die Bilder, die im Exil das Heimweh am stärksten zu wecken pflegen – die der Kindheit – mit Absicht in mir hervor“ (GS VII, 385). Ohne Zweifel beginnt die Rückwendung auf die eigene Kindheit schon im Zusammenhang der Krisen, in die er privat geraten war: der Tod der Mutter und die Scheidung von seiner Frau, durch die ihm die Kindheit seines Sohnes Stefan, dem die *Berliner Kindheit* gewidmet ist, weitgehend entging. Ebenso gewiß scheint, daß das Gefühl der Exilierung schon vor 1933 einsetzte, und dies nicht grundlos. Benjamins Aufenthalte im Ausland waren nicht zum wenigsten der finanziellen Notlage geschuldet, die wiederum mit den Krisen seiner Autor-Existenz zusammenhing. Aber auch dies war nicht vorrangig privater Natur. Was Benjamin 1932 sarkastisch in der Terminologie der Gegner als „Kampf um Lebensraum in Presse und Rundfunk auf Berliner Boden“ bezeichnet hatte, war nicht einmal überzogen. Denn im Verlauf der Wirtschaftskrise kam es in den Verlagen und Medien fast durchweg zu politischen Anpassungen an konservative bis rechtspopulistische Tendenzen. Das gilt für die beiden großen Berliner Verlagshäuser Ullstein und Mosse ebenso wie für die *Frankfurter Zeitung*, und – jedenfalls nach Benjamins Einschätzung – die *Literarische Welt*, an die er sich eng gebunden fühlte. Besonders verbittert reagiert er daher auf Absagen durch Willy Haas. So schrieb Benjamin im Herbst 1932 an Scholem: „.... den Brief, den die Redaktion der Literarischen Welt mir geschrieben hat, um mir mitzuteilen, daß sie zur Zeit auf meine Mitarbeit keinen Wert legt, werde ich der Handschriftenabteilung der Bibliothek Jerusalem hinterlassen, die, wenn es nach den Dispositionen des deutschen Vaterlands geht, recht schnell in seinen Besitz käme“ (GB IV, 140). Berlin als Mittelpunkt der Autor-Existenz

<sup>19</sup> Vgl. Bernd Witte, *Bilder der Endzeit. Zu einem authentischen Text der „Berliner Kindheit“ von Walter Benjamin*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 58 (1984), H. 4, S. 570-592, hier S. 570.



war also höchst prekär geworden. Und was Benjamin fortan aus der *Berliner Kindheit* noch publizieren konnte, erschien meist anonym oder mit Pseudonymen versehen, und nicht ohne präventive Eingriffe der Redaktion.<sup>20</sup>

Benjamin hatte von vornherein die Kindheitserinnerungen nicht als individuell-private angelegt. Bei der intendierten Impfung, so Benjamin in einem Brief 1938, sei das Überhandnehmen des Gefühls der Sehnsucht unbedingt zu vermeiden gewesen: „Ich suchte es durch die Einsicht, nicht in die zufällige biographische, sondern in die notwendige gesellschaftliche Unwiederbringlichkeit des Vergangenen in Schranken zu halten“ (GB VI, 80). Vergleicht man indes die Stücke der *Berliner Kindheit* mit dem, was all die Jahre zuvor und noch parallel dazu den Markt der Text-Bilder über Berlin prägte, dann erscheinen Benjamins Texte zunächst sehr privat. Als Benjamin seine Erinnerungen – noch unter dem Titel *Berliner Chronik* – aufzuschreiben begann, reflektierte er bereits, daß dies keine Autobiographie im engeren Sinne sein könne, denn die „hat es mit der Zeit, dem Ablauf und mit dem zu tun, was den stetigen Fluß des Lebens ausmacht. Hier aber ist von einem Raum, von Augenblicken und vom Unstetigen die Rede“ (GS VI, 488). Doch auch die Chronik ist ihm noch zu episch, zeitgebunden. Darum unterwirft er seine Niederschrift einem immer wieder aufgenommenen Kondensations- und Umgruppierungsprozeß, an dessen Ende ungemein dichte Texte stehen, in denen sich Kindheit und Erwachsenenheit, Berlin damals und heute, Fremde und Heimat, Nähe und Ferne unablässig übereinander schieben, sich spiegeln, auseinandertreten und zusammenprallen.

Zwei Bewegungsrichtungen sind dabei bestimmend. Die eine vertikal, in dem die Texte „keineswegs chronistisch erzählen sondern einzeln Expeditionen in die Tiefe der Erinnerung darstellen“ (GB IV, 135), die andere horizontal: „Der Wert des Buchs [...] besteht gerade hier im Beieinander der einzelnen Teile“ (ebd., 134). Auch das gehört dazu, wenn Benjamin vom Räumlichen der Texte spricht. Das hat nicht nur mit der Mnemotopik, mit der Verortung der Erinnerungen zu tun, auch nicht mit dem von Benjamin immer wieder hervorgehobenen Umstand, daß es sich hier um Erinnerung großbürgerlicher Kindheit handele, deren Räume nun einmal nicht vorzugsweise Straße und Arbeitsstätten sind. Es soll auch eine Spezifik seines – und nicht nur seines – Berlins erfassen, ist also auch in dieser Hinsicht ein „Meisterwerk topographischer Hermeneutik“.<sup>21</sup> War eingangs schon festgestellt worden, daß die Topographie des Benjaminschen Berlins wenig mit der in den zeitgenössisch kurrenten Texten gemein hat, so kann man mit Karl Heinz Bohrer die Beobachtung noch zuspitzen, daß Benjamins Berlin einen ausgesprochenen „Interieur-Charakter“ hat.<sup>22</sup> Und wenn man hinzunimmt, daß ein wesentlicher Teil der Texte sich im Verfügungsbereich der Mutter bewegt oder, wie einer der Schlüsseltexte, *Blumeshof 12*, im Bereich der Großmutter mütterlicherseits, dann kann man durchaus sagen, daß Benjamin hier den Begriff der Metropole faktisch auf seine Kernbedeutung der Mutter-Stadt zurückgeführt hat.<sup>23</sup> Aber das charakterisiert dieses Berlin nicht hinreichend. Schon gar nicht läßt es den Schluß zu, daß hier keine „Erkenntnis über die Stadt der Moderne“ zu haben sei, sondern lediglich die „Suche nach der eigenen Kindheit“ als das „tiefste Interesse der Dichter“.<sup>24</sup>

20 Vgl. dazu das Nachwort von Rolf Tiedemann zu Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. Gießener Fassung. Frankfurt/Main 2000, S. 115-129, bes. 124f.

21 So Karl Schlögel, *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. München, Wien 2003, S. 134.

22 Karl Heinz Bohrer, *Labyrinth zwischen „Ereignis“ und „Interieur“*. In: *Merkur* 48 (1994), H. 2, S. 95-108, hier S. 100.

23 Vgl. dazu Bolle, *Physiognomik der modernen Metropole* (Anm. 9), S. 327.

24 So Bohrer, der das Labyrinth – via *Berliner Kindheit* – sogar auf das *Passagen-Werk* ausgedehnt wissen will (vgl. Anm. 22, S. 108).

Während Paris, abgesehen von der Autopsie des Besuchers und vorübergehenden Bewohners, ein Projekt der Bibliothek wurde, ist Berlin eins der Erinnerung und der Verinnerlichung, nicht nur der persönlichen freilich.<sup>25</sup> War das der *Einbahnstraße* erkennbare gegenwärtige Berlin ebenso wie das der Radiobeiträge noch ein offener Schwellenort zwischen Paris und Moskau, so ist das erinnerte Berlin ein Schwellenort zwischen der unwiederbringlichen Bürgerwelt der Vergangenheit und der katastrophisch drohenden Zukunft. Berlin erscheint als Ort der Innen-Räume, der eingeschlossenen Übergangs- und Austauschräume, die sich nicht nur faktisch polemisch gegen das Zeitgenössische des nazistischen Straßenpöbels und seiner Aufmärsche setzten.

Blitzartig wird die Differenz zu Paris klar, wenn man das Berliner Pendant zu den Passagen der dortigen „Verinnerlichung der Straße“ in Benjamins Berlin-Texten aufsucht.<sup>26</sup> Es ist der Hof. In einer Vorstufe zu den Kindheitstexten hatte Benjamin skandiert: „Und wie hoffnungslos wäre / Im Namen der Stadt Berlin / Nur etwa zuerst von ihren Straßen reden zu wollen / Die am wenigsten in sich haben und nicht / Von den Höfen welche das meiste fassen / Und es auch festgehalten haben bis heute“ (GS VII, 708; vgl. ebd., 118). Der Berliner Hof ist, was die Loggia für die Wohnung, ein paradigmatischer Schwellenort (Titelabb.). „Die Schwelle“ hat Benjamin notiert, „ist eine Zone. Und zwar eine Zone des Überganges. Wandel, Übergang, Fliehen liegen im Worte schwellen [...], andererseits ist notwendig, den unmittelbaren tektonischen Sachverhalt festzustellen, der das Wort zu seiner Bedeutung gebracht hat. Wir sind sehr arm an Schwellenerfahrungen geworden“ (GS V, 1025). Um eben die geht es ihm im erinnerten Berlin.

In dieser Perspektive wird selbst der Tiergarten zum Innen-Raum der Stadt, nämlich zu einem Ort des eingeschlossen-überschreitenden Innersten, einer kulturell erzeugten Natur. Das wird besonders deutlich, wenn man Benjamins Tiergarten-Bild mit dem kontrastiert, das zeitgenössisch ausgeschrieben wurde: Der Tiergarten als „Nebel- und Märchenland“, Ort von Frühling, Sonntag oder Sommernacht, Ort des anderen der Stadt in der Stadt.<sup>27</sup> Er ist harmonisierte Natur, gemilderte Landschaft, zugleich aber auch – als beispielsweise „Kurfürstendamm der kleinen Leute“<sup>28</sup> – sentimentale Sozialversöhnung, Wohngegend der feinen und Unterhaltungsort der kleinen Leute. Er ist das „Gemüt der großen Stadt“ (Abb. 8 u. 9).<sup>29</sup> Als Ort versicherter Konstanz und Kontinuität ist er gegenwärtig entzogen, verbunden um so mehr mit Kindheit und Erinnerung: Ein Ort, so Franz Hessel, an dem man sich „glücklich verirrt“.<sup>30</sup> Für Walter Benjamin ist er, an Hessel anschließend, die Schule des Verirrens und des „Geschlechts der Schwellenkundigen“ (GS IV, 238). „Es gibt aber“, hatte Benjamin in der *Berliner Chronik* notiert, „in Berlin eine Gegend, mit der dies Subjekt tiefer als mit jeder andern, die es bewußt in ihr erlebte, verbunden ist. Gewiß hat es Stadtgegenden gegeben, in denen ihm gleich tiefe oder gleich erschütternde Erfahrung zu machen bestimmt war, aber in keiner hat sich so unlösbar die Gegend selber ins Geschehen eingemischt. Die Gegend, von der ich hier spreche, ist das Tiergartenviertel.“ Und als Antwort auf die selbstgestellte Frage, ob „vierzig Jahre nicht ein zu frühes Alter sei, die wichtigsten Erinnerungen des eignen Lebens heraufzurufen“, führt er die Erinnerung an seinen studentischen „Mitkontrahenten Ernst Joël“ an, mit dem er sich das studentische „Heim“ am Tiergarten geteilt hatte – die Erinnerung an einen Toten, an einen, der ihm einen grundlegenden „zauberischen Aspekt“ der Stadt eröffnet habe. Gemeint ist die oben

<sup>25</sup> Vgl. Schlögel, *Im Raume lesen wir die Zeit* (Anm. 21), S. 128-136.

<sup>26</sup> Bohrer, *Labyrinth* (Anm. 22), S. 96.

<sup>27</sup> Hermann Sinsheimer, *Tropisches Berlin*. In: *Berliner Tageblatt*, Nr. 486 vom 15. 10. 1931 (Morgenausgabe).

<sup>28</sup> Hardy Worm, *Tiergarten-Zauber*. In: Ders., *Mittenmang durch Berlin. Streifzüge durchs Berlin der zwanziger Jahre*. Berlin 1981, S. 86f., hier S. 87.

<sup>29</sup> Erdmann Graeser, *Im Tiergarten*. In: *Vossische Zeitung*, vom 8. 6. 1924 (Beilage).

<sup>30</sup> Franz Hessel, *Tiergarten* (Anm. 7), S. 173-178, hier S. 174.

<sup>31</sup> Peter Szondi, *Nachwort*. In: Walter Benjamin, *Städtebilder*. Frankfurt/Main 1963, S. 82.

schon angeführte Ausstellung über *Gesunde Nerven*, die von Joël verantwortet wurde und der Benjamin die Einsicht in das notwendig Chokhafte der Erfahrungsbildung verdankte (GS VI, S. 476f.).

Der Tiergarten wird in der Hinsicht metonymischer Ort der Stadt, daß er, was die Stadt der Konvention nach sein soll, in sich einschließt wie auch selbst ist: Labyrinth. So steht eben jener immer wieder zitierte Passus der *Berliner Kindheit* unter dem Titel *Tiergarten*: „Sich in einer Stadt nicht zurechtfinden heißt nicht viel. In einer Stadt sich aber zu verirren, wie man in einem Walde sich verirrt, braucht Schulung. [...] Diese Kunst habe ich spät erlernt; sie hat den Traum erfüllt, von dem die ersten Spuren Labyrinth auf den Löschblättern meiner Hefte waren“ (GS IV, 237; GS VII, 393; vgl. ebd., 98; GS V, 647). Die Stadt, die „ihr Labyrinth [...] dem Geschlechtstrieb öffnete“ (GS IV, 287), ist der Ort labyrinthischer Erfahrung und labyrinthischer Praxis, aufgenommen und geübt in der Kindheit. So wird die Textur der *Berliner Kindheit* selbst zu einem Labyrinth, zum Werk jener Kunst, sich nicht zurechtzufinden.

Das Labyrinth ist für den, der sich in ihm bewegt, ein Ort der Angst, sich zu verlieren, zugleich auch einer der Hoffnung, es gebe darin einen Plan und die Chance des guten Ausgangs. Doch geht es bei Benjamin noch um mehr, um das, was man den „labyrinthischen Menschen“ nennen könnte, um den Bewohner, den die Stadt hervorgebracht hat und der ihr korrespondiert. „Das Labyrinth“, hat Benjamin in seinen Baudelaire-Beiträgen geschrieben, „ist der richtige Weg für den, der noch immer früh genug am Ziel ankommt. [...] Das Labyrinth ist die Heimat des Zögernden. Der Weg dessen, der sich scheut ans Ziel zu gelangen, wird leicht ein Labyrinth zeichnen. So tut es der Trieb in den Episoden, die seiner Befriedigung vorausgehen. So tut es aber auch die Menschheit (die Klasse), die nicht wissen will, wohin es mit ihr geht“ (GS I, 668f.). Wer im Labyrinth sich bewegt, soll wissen, worauf es hinausläuft – aufs Ende. Die Kindheitserinnerungen halten mit ihrem Labyrinth die Ferne im Nächsten für die Stadt offen, bewahren ihre Aura, die im Dauerschrecken des Alltags unter Nationalsozialismus und Exil verloren wäre.

„Benjamins ‚verlorene Zeit‘“, schrieb Peter Szondi, „ist nicht die Vergangenheit, sondern die Zukunft.“<sup>31</sup> Benjamins Berliner Kindheit stellt als Ort sich dar, an dem der Erwachsene im erinnerten Kind endgültig seine versäumte Chance wahrnimmt und sich in den schockhaft aufblitzenden Bildern von Verspäten, Verirren, Versagen und Versäumen, Ungeschick und Nichtankommen als gemeint erkennt, zugleich aber auch die erleichternde Lust verspürt, die die jähe Einsicht ins Zuspät, Verfehlen und Vergebens bietet.



Abb. 8 und 9

„... hat sich so unlösbar die Gegend selber ins Geschehen selber eingemischt.“

Tiergarten in Berlin, Photographien von Sasha Stone, um 1929.



Wie das „zu spät gekommene Kind“ in *Berliner Kindheit*, schafft der zu spät gekommene Intellektuelle sein Pensum: „Aber es war kein Segen dabei“ (GS IV, 247). Ebenso gilt die Umkehrung als Wunschfigur, wenn schon etwas eingetroffen ist, dann muß es auch gewünscht worden sein: „Die Fee, bei der er einen Wunsch frei hat, gibt es für jeden. Allein nur wenige wissen sich des Wunsches zu entsinnen, den sie taten; nur wenige erkennen darum später im eigenen Leben die Erfüllung wieder“, heißt es in *Wintermorgen* (ebd.). Für Benjamin ist es der Wunsch des Kindes, „ausschlafen zu können“ (ebd., 248). Aus der Sicht des Erwachsenen heißt es dann: „später ging er wirklich in Erfüllung. Doch lange dauerte es, bis ich sie darin erkannte, daß noch jedesmal die Hoffnung, die ich auf Stellung und ein sicheres Brot gehegt hatte, umsonst gewesen war“ (ebd.). Darin eingeschlossen ist auch die Hoffnung auf eine Publikation als Buch, von dem Benjamin sich gewiß war: „Es hat tausenden von vertriebenen Deutschen etwas zu sagen“ (GB VI, 72). Aber eben der immer schon antizipierten, enttäuschenden Erfüllung wegen waren diese Texte so angelegt, daß wenn sich der Wunsch nach ihrer Konstellation nicht erfüllen sollte, der je einzelne ihn in sich bergen mußte – bestimmt von „Zeit und Studium“ und der „Disziplin“, welche „es dem Autor verbietet, Effekte aus der ersten Begegnung zu schlagen, der, wenn sie nicht als Impression verwertet, sondern als Samenkorn dem Schoße des Gewohnten eingesenkt wird, später der wunderbare Baum erwachsen kann, dessen Früchte das Aroma der ‚nächsten Nähe‘ haben“ (GS VI, 454).

### **Kinder Berlins**

Das Kind kann ja, was der Erwachsene durchaus nicht vermag, das Neue wiedererkennen. Uns haben, weil wir sie in der Kindheit vorfanden, die Lokomotiven schon Symbolcharakter. Unsern Kindern aber die Automobile, denen wir selber nur die neue, elegante, moderne, kesse Seite abgewinnen. Es gibt keine seichtere, hilflosere Antithese als die reaktionäre Denker wie Klages zwischen dem Symbolraum der Natur und der Technik sich aufzustellen bemühen. Jeder wahrhaft neuen Naturgestalt – und im Grunde ist auch die Technik eine solche, entsprechen neue ‚Bilder‘. Jede Kindheit entdeckt diese neuen Bilder um sie dem Bilderschatz der Menschheit einzuverleiben (GS V, 493).

Diese Passage aus dem *Passagen-Werk* konturiert vielleicht am deutlichsten, worum es Benjamin mit der *Berliner Kindheit* ging: um das Wiedererkennen des Neuen, um eine kulturalisierte Naturgeschichte der Erfahrung, hier an der Großstadt. Technik wie Architektur sind Benjamin „Zeugnis eines Kollektivtraums“ (ebd., 213) – entsprechend werden ihm die eigenen Kindheitsnotate zur Matrix einer anderen, nachfolgenden Erfahrung: Er habe sich „bemüht, der Bilder habhaft zu werden, in denen die Erfahrung der Großstadt in einem Kinde der Bürgerklasse sich niederschlägt“. Benjamin sieht die Möglichkeit, „daß solchen Bildern ein eignes Schicksal vorbehalten ist. Ihrer harren noch keine prägenden Formen, wie sie im Naturgefühl seit Jahrhunderten den Erinnerungen an eine auf dem Lande verbrachte Kindheit zu Gebote stehen. Dagegen sind die Bilder meiner Großstadtkindheit vielleicht befähigt, in ihrem Innern spätere geschichtliche Erfahrung zu präformieren“ (GS VII, 385). Was Benjamin im Kinderfunk über die zukünftigen Metropolenbewohner prognostizierte, das wurde noch während der Aufzeichnungen zur eigenen Kindheit desillusioniert: „Sie werden freier, weniger ängstlich, aber auch weniger kriegerisch sein. Sie werden sich für das zukünftige Bild der Stadt mindestens so begeistern können, wie sich heute schon die Menschen für Luftschiffe, Autos oder

Ozeandampfer begeistern“ (ebd., 123). Das Naturgefühl von Großstadtarchitektur und -technik ging erst einmal einen anderen, den katastrophischen Weg der Berausung und Destruktion. Die Auslöschung der Stadt und darin auch seiner Wohnungen in ihr hat Benjamin nicht mehr miterlebt. Das naturale Urbild dessen aber hatte er schon an seiner Kindheit gewonnen, an einem Bild, das noch einmal die Differenz von Hof und Straße erhellt: „Das merkwürdigste [...] aller Straßenbilder aus meiner frühen Kindheit – merkwürdiger als der Einzug der Bären, den ich mit neun Jahren an der Seite eines Kinderfräuleins [...] ansah, merkwürdiger als die Pferdebahn, die die Schillstraße passierte oder dort ihre Endstation hatte, ist – das muß um 1900 gewesen sein – eine vollkommen menschenleere wie ausgestorbene Straße, auf die die schweren polternden Wassermassen ununterbrochen herabströmten. [...] mitten in den asphaltierten Straßen der Stadt fühlte ich mich den Naturgewalten preisgegeben“ (GS VI, 468).