Ulrike Landfester

„Die ganze entstellte Welt der Kindheit"

Walter Benjamins Berliner Labyrinthe

I. Passagen

„‚Ich will dir was erzählen / von der Mummerehlen'", zitiert das erzählende Ich in der nach eben dieser „Mummerehlen" benannten Eingangspassage zur Gießener Fassung der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* und kommentiert: „Das Verschen ist entstellt; doch hat die ganze entstellte Welt der Kindheit darin Platz."[1] Der Kommentar enthält in nuce die Poetik der Kindheitserinnerungen an Berlin, die Walter Benjamin im Frühjahr 1932 auf Ibiza als *Berliner Chronik* niederschreibt und dann noch im selben Jahr zum nie abgeschlossenen Projekt der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* umzufassen beginnt. Im Begriff der „entstellten Welt" kristallisiert sich die doppelte Erfahrung der zeitlichen Distanz des Erwachsenen zu seiner Kindheit und der räumlichen Entfernung des Reisenden zu seiner Heimat, die seit dem Frühjahr 1933 das traumatische Gewicht des von der nationalsozialistischen Machtergreifung erzwungenen Exils gewinnt, zu einer Formel, die die beiden Komponenten der ent-stellten Ortsbindung und der erzählten Verzerrung des Erinnerten aufeinander anweist, um daraus das Bauprinzip einer schöpferischen Bewegung zwischen dem Erinnerten und seiner textuellen Konkretisation zu gewinnen.[2]

Dieses Bauprinzip prägt sowohl die Geschichte der *Berliner Kindheit* bis hin zur Fassung letzter Hand als auch deren Erscheinungsbild von Anfang an in einer Dimension, in der die thematische Figur der Entstellung als Raumfigur eine unauflösliche Verbindung mit ihrer Textgestalt eingeht. Bereits die *Berliner Chronik* (VI, 465–519), entstanden auf den darin kolportierten „Vorschlag [...], für eine Zeitschrift eine Folge von Glossen über alle was mit in Berlin von Tag zu Tag erscheine in loser, subjektiver Form zu geben" (VI, 476), realisiert die

---

1 Walter Benjamin: Berliner Kindheit um neunzehnhundert. Gießener Fassung. Hrsg. und mit einem Nachwort von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 2000, S. 9. Zitatnachweise aus dieser Ausgabe mit Sigle G und Seitenzahl künftig im Text.

2 Zum Stellenwert der textbezogenen Selbstreflexion in Benjamins Werk als Effekt und Gegenstand seines Schreibens vgl. Davide Giuriato: Löschblatt. Vom Umgang mit Walter Benjamins Handschriften. In: MLN 117 (2002) S. 560–575, sowie ders.: Folded Manuscripts. Walter Benjamin's Marginal Writing. In: Dirk Van Hulle, Wim Van Mierlo (Hrsg.): Reading Notes. Amsterdam/New York 2004, S. 195–206. (Variants. Bd. 2/3)

„lose, subjektive Form" in einer Folge von Abschnitten, die, untereinander nicht durch einen narrativen Zusammenhang verbunden, sich gleich den Lettern im *Lesekasten* der späteren *Berliner Kindheit* ihrer Ent-Stellung und Neukonfiguration durch das Begehren des Lesenden zur Verfügung stellen, so, wie die Hand des Kindes einst „die Lettern in die Leiste schob, in der sie sich zu Wörtern reihen sollten" (G 71). Die Umschrift von der *Chronik* zur *Kindheit* steigert dieses Konfigurationspotential in einem Ausmaß, dass die Frage nach Benjamins Anordnung der einzelnen Abschnitte für die letztere lange unbeantwortbar geblieben ist. Erst seit 1981 in der Pariser Nationalbibliothek die Fassung letzter Hand wieder entdeckt wurde, die Benjamin vor seiner Flucht aus Paris 1940 dort hatte verstecken lassen, und sieben Jahre später dann auch die sogenannte Gießener Fassung von 1932/33 auftauchte, lässt der Vergleich zwischen beiden Fassungen sowohl hinsichtlich der Textabschnitte selbst als auch hinsichtlich ihrer in den beiden Fassungen deutlich voneinander abweichenden Reihenfolge Mutmaßungen über den Prozess zu, in dem Benjamin selbst das Potential der Entstellung in seiner Arbeit realisierte.

Ein solcher Vergleich erbringt bereits auf den ersten Blick den Befund, dass das Bauprinzip der schöpferischen Bewegung in der Fülle räumlicher Bilder verankert ist, mit denen die Texte ihren Gegenstand schon in der *Chronik* vermessen. Für Benjamins Ästhetik der Erinnerung kommt, wie Nicolas Pethes nachgewiesen hat, „der Raumordnung der Stadt eine geradezu wahrnehmungskonstitutive Funktion zu":

> Der Stadtraum ist [...] per se Ort eines kulturellen Gedächtnisses: nicht nur auf der Oberfläche der Situierung der Situierung von Monumenten und der Markierung historischer Bezugsstellen, aus der die Stadt auch Ort einer ganz konkret zu verstehenden Archäologie ist, sondern vor allem auch, indem die Topographie der Stadt – Straßennetz, Straßennamen, geographische Situierung – sich als Gerüst ihrer Ereignisgeschichte durch die Zeit hindurch erhält.[3]

Dabei ist das wesentliche Definiens der Raumbilder vom Lesekasten bis zur Stadt durchweg weder das Paradigma eines je geschlossenen Innen noch auch das Oppositionspaar von Innen und Außen, sondern vielmehr jenes Dritte, das in dem seit 1927 entstehenden großen Stadt-Werk Benjamins den Namen der Passagen trägt: die Orte des Übergangs, deren Bedeutung für das Berliner Werk in den darin geschilderten Räumen auch dann, wenn sie zunächst als geschlossenes Innen oder offenes Außen vor Augen des Lesers treten, am Ende immer die Struktur der Passage zutage fördert: Die *Chronik* und die *Kindheit* sind, wie Winfried Menninghaus in seinem Buch über Benjamins *Schwellenkunde* aufge-

---

[3] Nicolas Pethes: Mnemographie. Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin. Tübingen 1999, S. 205. (Communication. Bd. 21)

wiesen hat, gemeinsam mit der *Einbahnstraße* „das Berliner Passagen-Werk Benjamins; sie markieren buchstäblich seine ‚eigenen' Passagen."[4]

Im Anschluss an Menninghaus' Frage, „ob nicht erst die rites de passage das konstituieren, wozwischen sie passages sind"[5], und die von Pethes am „prozessualen Charakter"[6] von Benjamins Niederschrift der *Kindheit* gewonnene Beobachtung, dass „[d]en Stadtraum als Schwellenraum zu erfahren heißt, die Orte der Übergänge zu markieren"[7], lässt sich die Passage nicht nur als Metazeichen für die „Welt der Schwellen und der Übergangsriten"[8] lesen, als die der Gegenstand der Berliner Topographie durch diese Texte hervorgebracht wird, sondern sie bildet insbesondere aus der Perspektive auf diese Topographie des Kindheitsraumes, wie sie in *Chronik* und *Kindheit* entworfen wird, eine poetologische Figur: Ausgefaltet im ganzen Spektrum zwischen der Passage im Sinne des räumlichen Durchgangs und derjenigen im Sinne des historisch Geschehenden, verweist der Gegenstand der Erinnerungen stets über das transitorisch Entstellte und Entstellende des Erzählten hinaus auch auf die Textform, in der der einzelne Abschnitt auf dem Papier seinen Raum als Passage besetzt. Sie ist somit das Konstituens einer „autoreferentielle[n] Poetik"[9], die kraft ihrer Raumbildlichkeit für jede Passage inhaltlich wie strukturell die Anschlussfähigkeit an die anderen Passagen des – aus ihnen als Ganzes erst konstituierten – Raumes *Berliner Kindheit* behauptet.[10]

---

4 Winfried Menninghaus: Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos. Frankfurt a.M. 1986, S. 43.

5 Ebd., S. 55.

6 Pethes: Mnemographie (Anm. 3) S. 296. Die folgenden Überlegungen basieren wesentlich auf der brillanten Analyse, mit der Pethes nachgewiesen hat, dass die antisequentielle Textgestalt der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* Ausdruck einer spezifischen Poetik des Erinnerns ist, „weil die Erinnerung nur das verfügbar halten kann, was außerhalb einer geschlossenen Ereigniskette steht. In dieser Absage an eine Poetik der Kontinuität, die in der Struktur der Erinnerung selbst begründet ist, liegt der Schlüssel für die Textgestalt der Berliner Kindheit." (S. 270) Zur Kindheit insgesamt ebd., S. 263–302.

7 Ebd., S. 265.

8 Menninghaus: Schwellenkunde (Anm. 4) S. 51.

9 Pethes: Mnemographie (Anm. 3) S. 295.

10 Zu den Schwierigkeiten, die diese Figur der Erschließung des *Passagen-Werks* bereitet hat, vgl. die von Rolf Tiedemann in seiner Einleitung zu Band V der *Gesammelten Schriften* (V/1, 9–41) gewählte Metaphorik: „Die Fragmente des eigentlichen Passagenwerks" könne man „den Baumaterialien für ein Haus vergleichen, von dem nur gerade erst der Grundriß abgesteckt oder die Baugrube ausgehoben ist." Den Abschnitten der Exposés sollten „ebenso viele Geschosse in dem zu bauenden Haus entsprechen". „Neben der Baugrube findet man die Exzerpte aufgehäuft, aus denen die Mauern errichtet worden wären", und „Benjamins eigene Reflexionen [...] hätten den Mörtel abgegeben, durch den das Gebäude zusammenhalten sollte." (V/1, 12f.) Anhand dieses Bildes soll „der Leser sich mit der Architektur des Ganzen vertraut" machen, um „jenes Gebäude, das Benjamin nicht errichtet hat, vor seinem spekulativen Auge in wie immer schattenhaften Umrissen sich abbilden" (V/1, 14) sehen zu können. Eingesetzt zur „ersten Orientierung in dem Labyrinth, welches die Edition [dem Leser] zumuten muß" (V/1, 14) ist die architektonische Meta-

Schon der frühe, 1927 mit Franz Hessel für einen gemeinsamen Zeitungsartikel verfasste Entwurf *Passagen* (V/2, 1041–1043) realisiert die Passage in diesem Sinn, ist doch die „zwischen neuen Hotels mit angelsächsischen Namen" sich auftuende „neueste Pariser Passage" (V/2, 1043) darin Anlass und Matrix des Erzählens von einer Vielzahl von Übergängen, die weit mehr als nur architektonische Raumbilder miteinander verbinden. Einerseits beschwören „Sandsteinschwellen", „Wendeltreppe" und „ausgetretene Stiege", „Mosaikschwellen im Stil der alten Restaurants", „Glastüre" und „Triumphtor" (V/2, 1041) eine Stadttopographie, die ihren Sinn aus der unauflöslichen Verschränkung der synchronen Bewegung des Passierens mit der diachronen des Geschehens bezieht: Mit der Entstehung des „neue[n] Durchgangs" ist „eine der ältesten Passagen der Stadt verschwunden", „verschlungen" von einer anderen Art Übergang, nämlich dem „Durchbruch des Boulevard Haussmann", an dem der Typus der Passage als „merkwürdige[m] Wandelgang" wiederum eine spezifische, auf den Übergang allein nicht reduzible Qualität gewinnt. Was die Passage vor dem reinen „Durchbruch" der Straßenführung ebenso auszeichnet wie vor der geschlossenen Form der „neuen Hotels", ist die architektonische Hybridisierung des Hauses mit der von ihm hergestellten passierbaren Verbindung zwischen verschiedenen Straßen; ihretwegen ist „bei diesen seltsamen Mischgebilden von Haus und Straße [...] jedes Tor Eingang und Ausgang zugleich", und dies nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich, markiert sie doch als „raumgewordene Vergangenheit" stets auch den Übergang, an dem die Stadt ihren Ort in der Geschichte vergegenwärtigt.

Konstituiert die Figur des Übergangs so eine Topographie des Erzählens, das seine eigene Bewegung als die des Passierens im doppelten Sinne des Protokolls flanierender Wahrnehmung und des sich vollziehenden Textgeschehens reflektiert, so erfüllen die von der Architektur der Passagen selbst nachdrücklich abgehobenen Waren darin andererseits die Funktion, von der transportablen Gegenständlichkeit der käuflichen Dinge auf diejenige der Worte hinzudeuten, in denen sich dieses Geschehen gleichsam gegen die Gegenstände vollzieht. Das

---

pher des ‚zu bauenden Hauses' bis in die Wiederaufnahme des Schlüsselbegriffs ‚Labyrinth' ein Effekt, der sich der Omnipräsenz räumlicher Denkfiguren in Benjamins Werk weit über das *Passagen-Werk* selbst hinaus verdankt, deren Potential aber nur bedingt realisieren kann. Das ‚Haus' nämlich vertritt ein Strukturprinzip, das die Spannungen, die das Textmaterial zum *Passagen-Werk* weniger durchziehen denn als Material erst konstituieren, nicht decken kann: den geschlossenen Raum, der Benjamins Bauwerk von seiner ganzen Anlage her gerade nicht ist, und die Folgerichtigkeit seines Aufbaus vom Bauplan über den Grundriss zu Baugrubenaushub und Mauererrichtung, die es, wie die Applikation des Bildes selbst performativ sichtbar macht, entschieden nicht aufweist. Die poetologische Metapher und ihr Gegenstand fallen an der Trennung auseinander, die die Einleitung selbst zwischen der poetologischen Metaphorik des *Passagen-Werks* und dessen Gegenständen auf Inhaltsebene vornimmt: „die Rede ist von Straßen und Warenhäusern, von Panoramen, Weltausstellungen und Beleuchtungsarten, von Mode, Reklame und Prostitution, vom Sammler, vom Flaneur und vom Spieler, von der Langeweile. Die Passagen selber sind da nur ein Thema neben vielen." (V/1, 15)

Innere jener Maschinen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine neue Ära des Passagierverkehrs einleiten, „kupferne Eingeweide neuester Autos", wird in den Binnenräumen dieser Passagen unter dem „künstlichen Regen" einer Außenraumsimulation dem Blick der Neugierigen geöffnet; dieser Blick aber wird dann sofort auf zu lesende Zeichen weitergelenkt, „auf schwarzen Plättchen in Straßchiffren" mit „Preise[n] der Lederwaren und Grammophonplatten und gestickten Kimonos" (V/2, 1041), die ihm die „Eingeweide" des Textes öffnen: Der Mechanismus textueller Bildführung lässt die „schwarzen Plättchen" und die „Grammophonplatten", die „Straßchiffren" und die „gestickten Kimonos" in eine Ähnlichkeitsbeziehung ein, die ihrerseits das Prinzip der Auswahl und Anordnung der anschließenden Schilderungen von in den Passagen angebotenen Waren präfiguriert.

Diese Schilderungen gruppieren die aufgezählten Waren in einer Folge, die gezielt die Funktion der Mode für den menschlichen Körper in Szene setzt: Ein Friseur, ein Geschäft für von Schauspielerinnen im Theater unter allzu enthüllenden Kostümen getragene Seidentrikots und ein „Schönheitsinstitut" leiten das Thema ein; dann werden „Schirme und Stöcke" als „eine Phalanx farbiger Krücken", „Bauchbinden" für Gladiatoren und „Bandagen" für Mannequins, „Kragenknöpfe" und „Schnürsenkelgehänge", „Gebisse in Gold und Wachs und zerbrochen" und nicht zuletzt eine „staubige Brautschleife" (V/2, 1042) zu einem Ensemble kombiniert, dass das modische Accessoire zwischen Prothese – Krücken und Gebisse – und Hilfsmittel dafür, das instabile Gebilde des modisch bekleideten Körpers zusammenzuhalten – Bauchbinden und Bandagen, Knöpfe, Schnürsenkel und Schleifen – sukzessive seines Glanzes beraubt. In Radikalisierung des hier noch vergleichsweise diskret anklingenden barocken Topos von der Zerfallsgewissheit menschlicher Körperlichkeit fasst die spätere Fassung *Pariser Passagen II* (V/2, 1044–1059) die Seinsweise der Waren in den Passagen dann bereits direkt in die Metapher tödlicher Krankheit – „An diesen Höhlenwänden wuchert als unvordenkliche Flora die Ware und geht, wie die Gewebe in Geschwüren, die regellosesten Verbindungen ein" –, um die „regellosesten Verbindungen" dann doch einem Regelwerk zu unterstellen, das den ordnenden Zugriff des Erzählenden in den Text einschreibt: „Eine Welt geheimer Affinitäten: Palme und Staubwedel, Föhnapparat und die Venus von Milo, Prothese und Briefsteller finden sich hier, wie nach langer Trennung zusammen", konstelliert durch jenen Sachwalter der „schwarzen Magie der Tore" (V/2, 1045), als der der Flaneur gegen den Verdacht verteidigt werden muss, „er habe aus der physiognomischen Erscheinung der Menschen sein Studium gemacht" (V/1, 541). Als Passierender, als Kreatur und Medium der Passage, studiert der Flaneur nicht den Menschen, sondern jene Menschenförmigkeit der dinglichen Welt, kraft derer er im „*System der Pariser Straßen: ein Adernnetz der Imagination*" (V/2 1208 [Hervorh. im Orig.]), im System der Passagen aber die darunter liegende Physiologie „geheimer Affinitäten" erkennt – und damit zugleich die Affinitäts-

beziehung, die den diagnostischen Text als „Prothese und Briefsteller" mit dem Erkannten unlösbar verbindet.

Es ist diese Affinität von Text und Gegenstand, die am Ende des Entwurfs von 1927 noch einmal mit eben dem Gestus unterstrichen wird, der sie zunächst buchstäblich hinter sich lassen zu wollen scheint: In einem Akt entschlossener Binarisierung tritt das erzählende Ich endlich aus dem „Wandelgang" (V/2, 1041) der Passage hervor – „Feuerleiter, Regenrinne: ich stehe im Freien" (V/2, 1042) –, um damit nur desto pointierter noch einmal den Ort der Passage zu erreichen, das „Triumphtor" (V/2, 1043), unter dem der letzte Satz des Entwurfs in einem Dritten zwischen Innen und Außen schließt. An dieser Stelle bemächtigt sich das poetologische Potential der Passagen-Figur endgültig des architektonischen Bildes, markiert die Ankunft des erzählenden Ichs im „Triumphtor" doch die Entgrenzung der Passage vom topographisch lokalisierbaren Phänomen zur eigentlichen Wahrnehmungsmatrix des *Passagen-Werks*. Hier beginnt die Identifikation der Stadt durch die Passage im Zeichen der Mythologie des Übergangs, des „Schwellenzauber[s]", mit dem die „[v]orm Eingang der Eisbahn, des Bierlokals, des Tennisplatzes, der Ausflugsorte" omnipräsenten „Penaten" jeden Raum zu „geheimnisvollen Schwellen" verwandelt, selbst den „im Interieur der Bürgerwohnung": „Stühle, die eine Schwelle, Photos die den Türrahmen flankier[en], sind verkommene Hausgötter und die Gewalt, die sie zu beschwichtigen haben, trifft uns noch heute mit den Klingeln ins Herz" (V/1, 283), und von hier aus greift der „Schwellenzauber" durch „dies Klingeln" auch auf das Medium der Bilderfolge zu, wenn es „im Kaiserpanorama mit der leisen Erschütterung des weichenden Bildes einsetzt und das nächste verkündet" (V/1, 141).

Die Wahrnehmungsmagie, die von der Passagen-Matrix ausgeht, wird von Benjamin mit dem Traum codiert: „Passagen sind Häuser oder Gänge, welche keine Außenseite haben – wie der Traum." (V/1, 513) In seiner Eigenschaft als jenes Dritte zwischen dem wachem Bewusstsein und der völligen Bewusstlosigkeit des Todes, kraft derer ihm die romantische Kunstlehre die Bedeutung des Quellgrundes aller Poesie zugeschrieben hatte, ist der Traum Austragungsort und zugleich Möglichkeitsbedingung der Poetik des schöpferischen Entstellens, wie Sigmund Freud sie 1900 in seiner *Traumdeutung* beschrieben hat. Benjamin setzt diese Poetik in einem Sprachspiel um, das Traum und Raum nach derselben Logik miteinander verbindet, mit der aus der „Muhme Rehlen" der *Berliner Kindheit* die „Mummerehlen", aus der „Markthalle" die „Mark-Talle" wird: „Das XIX Jahrhundert ein Zeitraum (ein Zeit-traum)", hält Benjamin in dem unter anderem zu *Traumstadt und Traumhaus* zusammengestellten Konvolut K fest; wie der einzelne „Schläfer [...] – darin dem Irren gleich –" seine körperlichen Empfindungen in „Wahn oder Traumbild" übersetzt, „so geht es auch dem träumenden Kollektivum, das in Passagen in sein Inneres sich vertieft." (V/1, 491f.)

Dieses Innere findet in der äußeren, architektonischen, Konkretisation der Passagenfigur des Stadt-Raums einen universalen Schauplatz, dessen Gesamtheit

Benjamin den Namen des Labyrinths zuordnet: „Die Stadt ist die Realisierung des alten Menschheitstraumes vom Labyrinth. Dieser Realität geht, ohne es zu wissen der Flaneur nach" (V/1, 541). Wie die der Passage, so ist auch die Figur des Labyrinths eine poetologische, spricht sie doch von der Gesamtheit der Passagen, aus denen sie besteht, im architektonischen Bild von der Gesamtheit des Textes, in dem sie erscheint.[11] Wenn „[d]as Gleichnis des Labyrinths [...] bezogen auf Texte zunächst einmal der Einsicht Rechnung [trägt], dass das Lesen kein ‚geradliniger' Vorgang ist", also „der Parcours des Textes selbst [...] diesen gewundenen Lese-Weg erzwingt"[12], dann hypertrophiert die Figur des Labyrinths im *Passagen-Werk* wie in der *Chronik* und der *Berliner Kindheit* die labyrinthische als Qualität jeden Lektürevorgangs zu Textgestalten, die jede lineare narrative Kohärenzstiftung verweigern. Als hermeneutisches Instrument in den Text eingeschrieben, konstituiert sie darin gleichsam den Ariadne-Faden, an dem entlang die verlorene Erinnerung an jene Bedingungen des Erinnerns wiederzufinden ist, die dem Bewusstsein der „Menschheit" als dessen labyrinthische Konfiguration eine von diesem Bewusstsein selbst nicht entzifferbare Form geben:

> Man zeigte im alten Griechenland Stellen, an denen es in die Unterwelt hinabging. Auch unser waches Dasein ist ein Land, in dem es an verborgenen Stellen in die Unterwelt hinabgeht, voll unscheinbarer Örter, wo die Träume münden [...]. Das Häuserlabyrinth der Städte gleicht am hellen Tagen dem Bewußtsein; die Passagen [...] münden tagsüber unbemerkt in die Straßen. (V/1, 135)

Nachts aber verdichten sie ihren Un-Schein zum „kompaktere[n] Dunkel" (V/1, 135) einer Raumstruktur, die nur als unsichtbare überhaupt sichtbar werden kann, weil sie, schattenhaft unter dem Schein liegend, dessen Voraussetzung ist. In der Labyrinthgestalt, als der sich die Stadt „am hellen Tage" dem Blick darbietet, ragt eine Grenze zwischen Bewusstsein und Nichtbewusstem in das „wache[s] Dasein", die, wiewohl sie tags nur unlesbar, im Irrgang, erfahren werden kann, doch die Struktur der Grenze selbst wahrnehmbar macht:

> Die Stadt ist nur scheinbar gleichförmig. [...] Nirgends, es sei denn in Träumen, ist noch ursprünglicher das Phänomen der Grenze zu erfahren als in Städten. Sie kennen heißt jene Linien, die jene Linien, die längs der Eisenbahnüberführungen, quer durch Häuser, innerhalb des Parks, am Ufer des Flusses entlang als Grenzscheiden verlaufen wissen; heißt diese Grenzen wie auch die Enklaven der verschiedenen Gebiete kennen. Als Schwelle zieht die Grenze über Straßen; ein neuer Rayon fängt an wie ein Schritt ins Leere; als sei man auf eine tiefe Stufe getreten, die man nicht sah. (V/1, 141)

---

11 Vgl. dazu Pethes: Mnemographie (Anm. 3) S. 209f.

12 Monika Schmitz-Emans: Text-Labyrinthe. Das Labyrinth als Beschreibungsmodell für Texte. In: Kurt Röttgers und dies. (Hrsg.): Labyrinthe. Philosophische und literarische Modelle. Essen 2000, S. 135–166, hier S. 135. (Philosophisch-literarische Reflexionen. Bd. 2)

Die „tiefe Stufe", „die man nicht sah", ist der Anteil der Vergangenheit an der Gegenwart, räumlich gefasstes Bild dafür, dass die „Tatsache, daß wir in dieser Zeit" – dem „Zeitraum" des 19. Jahrhunderts – „Kinder gewesen sind, [...] mit in ihr objektives Bild hinein [gehört]" (V/1, 492). Sie markiert das „teleologische Moment" (V/1, 492), das diesem „Zeitraum (Zeit-traum)" aus der sprachlichen Affinität von Erwachen und Erwachsen-Werden seinen Sinn verleiht. Wenn dem „träumende[n] Kollektiv [...] seine Kinder der glückliche Anlass zum eignen Erwachen werden", mobilisiert der „Schritt ins Leere" die paradoxe Produktivkraft eines Übergangs, an dem das Gewesene als „neuer Rayon" im Zeit-Raum der gegenwärtigen Stadt seine eigentliche Bedeutung erlangt: „Aufgabe der Kindheit: die neue Welt in den Symbolraum einzubringen. Das Kind kann ja, was der Erwachsene durchaus nicht vermag, das Neue wiedererkennen." (P 493)

Die Aufgabe, „die neue Welt in den Symbolraum einzubringen", erfüllt Benjamins Kindheit, indem sie aus den beiden Figuren der Grenze und des Labyrinths die der Passage als dritte, poetologische Figur für den Zeit-Raum Berlin entbindet. Die *Berliner Chronik*, die Gießener Fassung der *Berliner Kindheit* und schließlich deren Fassung letzter Hand vollziehen den „Schritt ins Leere", als der das Erzählen von Grenze und Labyrinth in ihnen einsetzt, in drei unterschiedlichen Textpassagen, die markant unterschiedliche poetologische Schwerpunkte für die jeweils folgende Berliner Erinnerungslandschaft präfigurieren. Von diesen Eingangspassagen aus lassen sich sowohl diese Schwerpunkte, wie sie innerhalb der drei Textkonstellationen sichtbar werden, als auch die Spuren der Übergänge rekonstruieren, die die drei Konstellationen miteinander verbinden: Die Topographie des Tiergartens, mit dem die *Berliner Chronik* einsetzt, definiert die Figuren der Grenze und des Labyrinths als Parameter eines Zeichensystems, das Stadtplan und Text aneinander annähert (II.). Die Gießener Fassung der *Berliner Kindheit* entwickelt daraus jene Poetik von Ähnlichkeit und Entstellung, mit der *Die Mummerehlen* Labyrinth und Grenze im Zeichen des schöpferischen Sprachspiels aufeinander anweist (III.). Die Passage *Loggien* endlich am Anfang der Fassung letzter Hand senkt den Aspekt des Sprachspiels in eine Räumlichkeitsmetaphorik ein, die Grenze und Labyrinth in der Sprache selbst zusammenführt: Mit dem Kindheitsraum Berlin Garant der Identität des Schreibenden, ist die Sprache gleichzeitig das Labyrinth und die Grenze, in dem und an der der Schreibende sich als unrettbar ent-stellt erfährt: das Labyrinth, in dem der Irrgang des Exils statt des ersehnten Innen immer nur das Außen erreicht, die Grenze, die mit der nationalsozialistischen Gegenwart Berlins die Passage in den Kindheitsraum im Moment des erschriebenen Übergangs als unwiderruflich verstellt bewusst macht (IV.).

II. Ein „Zeichensystem"

Die *Berliner Chronik* präsentiert sich als Text in der Gestalt eines Irrgartens, dessen einzelne Passagen im Sinne des Textabschnitts durchweg inhaltlich Passagen zu den anderen in ihr versammelten Abschnitten eröffnen.[13] Einer der so eröffneten Wege ist insofern von einer der Chronik eigentümlichen Bedeutung, als er in der *Berliner Kindheit* später fast vollständig zurückgenommen wird: die Geschichte nämlich von der Entwicklung der topographischen Poetik hin zu ihrer Konkretisation im Buch. Die Geschichte beginnt im zweiten Abschnitt der *Chronik*: „Lange", berichtet der Erzähler darin, „spiele ich schon mit der Vorstellung, den Raum des Lebens – Bios – graphisch in einer Karte zu gliedern." (VI, 466) In Ermangelung einer „Generalstabskarte [...] vom Innern von Städten" hat der Erzähler sich zu diesem Zweck

> ein Zeichensystem ausgedacht und auf dem grauen Grund solcher Karten ginge es bunt zu, wenn die Wohnungen meiner Freunde und Freundinnen, die Versammlungsräume der mancherlei Kollektiva von den „Sprechsälen" der Jugendbewegung bis zu den Versammlungsorten der kommunistischen Jugend, die Hotel- und die Hurenzimmer, die ich für eine Nacht kannte, die entscheidenden Tierparkbänke, die Schulwege und die Gräber, deren Füllung ich beiwohnte, die Stellen, an denen Cafés prangten, deren Namen heute verschollen sind und uns täglich über die Lippen kamen, die Tennisplätze auf denen heut leere Mietshäuser und die gold- und stuckverzierten Säle, die die Schrecken der Tanzstunde beinah Turnsälen gleichmachten, wenn all das dort deutlich unterscheidbar eingetragen würde. (VI, 466f.)

In der konjunktivischen Listenbildung seiner Untauglichkeit dafür überführt, den „Raum des Lebens" diskursiv so zu gliedern, dass „all das dort deutlich unterscheidbar eingetragen würde", weicht das kartographische Zeichensystem dem literarischen, aufgerufen in Léon Daudets *Paris vécu*, mit dem die Stadt Paris Modell des Erinnerns wird. „[...] von Paris her" stehen „streng umschrieben die beiden einzigen Formen vor mir", in denen das topographische Erzählen von Erinnerung „auf legitime Art, das heißt mit der Gewähr der Dauer geschehen kann" (VI, 467).

Die erste Form ist die Poetik von Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu*, eine Poetik der sich selbst fortzeugenden Kombinatorik von Bildern, zwischen denen erst die „Gewähr der Dauer" entsteht: „Wer einmal den Fächer der Erinnerung aufzuklappen begonnen hat, der findet immer neue Glieder, neue

---

[13] Pethes konstatiert in diesem Zusammenhang, „der Versuch der Berliner Chronik, einen durchgehenden, womöglich chronologische geordneten Text zu schreiben", habe „scheitern" müssen, „weil die Erinnerung nur das verfügbar halten kann, was außerhalb einer geschlossenen Ereigniskette steht." Pethes: Mnemographie (Anm. 3) S. 269f. Da die *Chronik* aber selbst dezidiert nicht chronologisch angelegt ist, oktroyiert die Formulierung von ihrem Scheitern m.E. hier ein vom Text nicht gedecktes Telos des Erzählens; ihre Passagenförmigkeit wäre stattdessen ebenfalls der Idee der Chronik als einer „poetologische[n] Konstruktionsskizze" (S. 269) der Kindheit zu subsumieren.

Stäbe, kein Bild genügt ihm, denn er hat erkannt; es ließe sich entfalten, in den Falten erst sitzt das Eigentliche". Die Stelle der zweiten Form bleibt hier zunächst offen, um erst später und auch dann nur indirekt besetzt zu werden, nämlich als an Paris gewonnene Form des Irrganges: „Sich in einer Stadt nicht zurechtzufinden – das mag uninteressant und banal sein. [...] In einer Stadt aber sich zu verirren – wie man in einem Wald sich verirrt – das bedarf schon einer ganz anderen Schulung," und „[d]iese Irrkünste hat mich Paris gelehrt; es hat den Traum erfüllt, dessen früheste Spuren die Labyrinthe auf den Löschblättern meiner Schulhefte waren" – „mehr als ein Irrgarten ein Irrstollen" (VI, 469), deutet Paris als Modell des Erzählens erstmals auf die poetologische Figur der Passage.

Mehrere Abschnitte später wird das Bild des Irrstollens in einer Schwierigkeit des Schreibens konkret, die unmittelbar mit der Entstehung der *Chronik* verbunden ist. Von der Regel geprägt, „das Wort ‚ich' nie zu gebrauchen, außer in den Briefen" (VI, 475), gerät der Erzähler mit seiner Zustimmung zu dem „Vorschlag [...], für eine Zeitung eine Folge von Glossen über alles was mir an Berlin von Tag zu Tag bemerkenswert erscheine in loser, subjektiver Form zu geben", in die Situation, erfahren zu müssen, „daß dies Subjekt, das jahrelang im Hintergrund zu bleiben war gewohnt gewesen, sich nicht so einfach an die Rampe bitten ließ." (VI, 476) Deshalb verwandelt „das geheimnisvolle Werk der Erinnerung – die eigentlich das Vermögen endloser Interpolationen im Gewesenen ist –", das „Tiergartenviertel" (VI, 476) in dem ursprünglich als Vorwort geplanten Eingangsabschnitt kurzerhand aus dem Hintergrund des Erzählens in seinen Vordergrund, zur Rampe, an der die Sprache zum Ich gebracht werden kann. Diese Geste entbirgt das Programm jener Verräumlichung, die mehrere Abschnitte später programmatisch begründet, warum die *Berliner Chronik* in Abgrenzung zum Typus der Autobiographie die von ihrem Titel konnotierte chronologisch-lineare Erzählweise performativ unterläuft:

> Denn die Autobiographie 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. (VI, 488)

Wieder ist es Paris, vor dessen Hintergrund der Erzähler begründet, warum „das Regiment [...], das Städte über die Phantasie führen", die Menschen darin gegen die Räume zurücktreten lässt: Die Stadt, „in der die Menschen am rücksichtslosesten einander beanspruchen," vollzieht ihre „Revanche" an ihm, indem die den „Schleier, welchen sie im Verborgnen aus unserm Leben gewirkt hat, weniger die Bilder der Menschen als die der Schauplätze" (VI, 490f.) zeigen lässt. Hier wiederholt sich die Erfindung des kartographischen Zeichensystems, die das Modell des Stadtplans an die Literatur über Paris vermittelt hatte, als „mit zwingender Gewalt" sich einstellender „Gedanke [...], ein graphisches Schema meines Lebens zu zeichnen" (VI, 491). Diesmal aber ist es nicht die poetologische Metapher des Fächers, die dieses Schema in das diskursive Format ‚Text' überführt, sondern diejenige des Labyrinths. Mit der „Reihe von Stammbäumen", in denen

er seine Beziehungstopographie festhält, geht es dem Erzähler allerdings nicht um das, „was in der Kammer seiner rätselhaften Mitte haust, Ich oder Schicksal", sondern um „die vielen Eingänge, die ins Innere führen" – „Soviel Urbekanntschaften, soviel Eingänge ins Labyrinth" (VI, 491) – und, wichtiger noch, darum, dass die von diesen Bekanntschaften gebildeten Gruppen ihrerseits aufeinander durchlässig sind: „So treten auf dem Hintergrund der Stadt die Menschen, die um mich gewesen waren, zur Figur zusammen" (VI, 492).

Welche Bedeutung diese Figur für die Poetik der *Berliner Chronik* entfaltet, zeigt sich zunächst an der noch im selben Abschnitt durchgeführten Gegenprobe. Anders als das des an Paris gewonnenen Labyrinths erweist sich das früher an Berlin entwickelte „ähnlich tiefe Sinnbild" (VI, 492) der vier von einer Gruppe von Freunden in einem Antiquitätengeschäft erstandenen antiken Ringe, an deren Geschichte der Erzähler die der von ihnen gestifteten Beziehungen zu erzählen versucht, als nicht tragfähig, so dass der Abschnitt mitten im Satz abbricht – nicht zufällig innerhalb eines vom Erzähler verfassten, der Besitzerin des vierten Ringes zugesandten Sonetts, repräsentiert dessen Form doch dieselbe Geschlossenheit, derentwegen das Sinnbild des Ringes sich mit der konzeptionellen Offenheit der *Chronik* nicht vereinbaren lässt. Demgegenüber verdichtet sich gegen Ende der *Chronik*, zu einem Zeitpunkt der Niederschrift also, zu dem das Geschriebene selbst bereits buchförmig ist, die Verräumlichung des Erzählens im Zeichen des Labyrinths zu einer radikalen Identifikation von Buch und Welt: „Die Welt, die sich im Buch eröffnete und dieses selbst, waren um keinen Preis zu trennen und vollkommen eins." (VI, 514)

Weder „Inhalt und Thema, Gegenstand und Stoff" noch auch „die Anzahl seiner Seiten [...] oder sein Papier" sind dem Buch äußerlich; beides zusammen erst erzeugt es als eine Raumform, in der die „Welt handgreiflich da" ist, so dass sie „das Buch an allen seinen Teilen [verklärte]": „Sie brannten in ihm, strahlten von ihm aus; sie nisteten nicht nur im Einband oder in den Bilder; Kapitelüberschriften und Anfangsbuchstaben, Absätze und Kolonnen waren ihr Gehäuse. Man las sie nicht aus, nein, man wohnte, hauste zwischen ihre[n] Zeilen" (VI, 514f.). Hier, in der diskursiv begründeten Topographie des Schriftbildes, wird der implizite Leser der Chronik entworfen, der die „Absätze und Kolonnen", in denen der Text seine Passagen-Haftigkeit ausstellt, als ein „Gehäuse" betritt, das es zwischen den Zeilen – im Anderen der linearen Anordnung von Worten und Sätzen – zu bewohnen gilt. Für ihn gibt es, wie für das zu Weihnachten mit solchem Buch beschenkte Kind,

> nichts schöneres als in dieser ersten Durchmusterung des Geschichtenlabyrinths die unterschiedlichen Luftströme, Düfte, Helligkeiten und Geräusche auszuwittern, die aus seinen verschiednen Kammern und Gängen kamen. Denn wirklich zogen sich die längeren Geschichten, vielfältig unterbrochen, um als Fortsetzungen wieder aufzutauchen als unterirdische Gänge durch das Ganze (VI, 515).

Geschichten wie die von der allmählichen Verfertigung der Labyrinth-Poetik beim Schreiben, die den Leser wie das Kind nach der ersten „Durchmusterung des Geschichtenlabyrinths" immer wieder an die Quelle des Schreib-Gaben-Tischs zurückbringt, „als schritte ich eine kleine Estrade hinab, die mich von meinem Geisterschloß wieder zu ihm hinabführte." (VI, 515)

In der Erzähllogik der Chronik erfüllt das Tiergartenviertel die Funktion dieser „kleinen Estrade", die vom „Geisterschloß" der Identifikation von Buch und Welt an den Gabentisch führt, von dem aus sich seine – des Tiergartenviertels – Geschichte „durch das Ganze" des Kindheitsraumes zieht. Ganz im Sinne dessen, was das *Passagen-Werk* mit der Funktion, die die Kinder des „träumende[n] Kollektiv[s]" für dessen „Erwachen" übernehmen, als „Aufgabe der Kindheit" (V/1, 492f.) beschreibt, unterstellt Benjamins Widmung an seinen eigenen Sohn diese Geschichte einer mythopoetischen Instanz, die, wie die im Text selbst den Tiergarten als Ziel ihrer Spaziergänge festlegenden „Kinderfräulein", metonymisch für die Figur der Passage steht: das Kind Stefan für die Kindheit des Erinnernden, die Kinderfräulein aber für die Straßen und Wege, auf denen das erinnerte Ich in den Tiergarten gelangt, und damit für das, was der Erzähler als „die zurückrufen [will], die mich in die Stadt eingeführt haben" (VI, 465). Die hermeneutische Doppelgestalt aus Kinderfräulein einerseits und Straßen und Wegen andererseits eröffnet den Tiergarten in einem Spannungsfeld zwischen Fremdheit und Sexus, das um die Figur des Labyrinths angeordnet ist: „Ich glaube, die erste ‚Straße', die ich so" – auf dem Weg in den Tiergarten – „entdeckte, die mir nichts Wohnliches mehr, keinerlei Heimat war und zwischen Läden Preisgegebensein und an den Übergängen auch Gefahren spüren ließ, war die Schillstraße", von der aus die in ihrem Namen dazu prädestinierte „Herkulesbrücke" in die mythischen Tiefen des Tiergartens führt; am „Ende der Bendlerstraße" nämlich „tat sich das Labyrinth auf, dem seine Ariadne nicht fehlte: der Irrgarten um Friedrich Wilhelm III und die Königin Luise" (465).

Straßen und Brücke führen zu einem Zentrum, das, der Struktur einer *mise en abyme* folgend, kein Zentrum ist, sondern ein Labyrinth, von dem aus die Wege zum Tiergarten ihrerseits als solches sichtbar werden. Labyrinth aber ist dieses Zentrum nicht im Sinne des Irrgartens um das Doppelstandbild des Königspaares, sondern in demjenigen eines domestiziert fließenden Wasserlaufs, der das Bild der Schrift in den Text einträgt und es gleichzeitig kausal auf das Standbild derer bezieht, die „auf ihren bebilderten Empiresockeln mitten aus Blumenbeeten wie von den magischen Zügen versteinert strebten, die ein kleiner Kanal in den Sand schrieb" (VI, 465), ist es doch nicht der Urheber des Standbilds, das dieses im Text zur Erscheinung bringt, sondern die „magischen Züge[n]" des Schreibenden. Und wie nicht der Irrgarten, sondern die geschriebene Natur das Labyrinth konstituieren, so ist auch „seine Ariadne" zwar metonymisch in diesem enthalten, ihr „Lager" aber an einem Ort außerhalb, der wiederum nur über die „besondere Bewandtnis" der Verweiskraft dieses „hohenzollerschen Labyrinth[s]" bestimmt werden kann, „in dem von sich nichts wis-

send machenden, sehr banalen Aussehen des Vorplatzes an der Tiergartenstraße, wo nichts verriet, daß man nur wenige Meter von der seltsamsten Stelle der Stadt entfernt ist." (465) „[M]ehr als genau" gibt der Vorplatz in entschieden antimimetischer Pointe Auskunft über das „hier oder unweit" befindliche Lager der Ariadne, leitet er doch zu einem nur mehr sprachlich bestimmbaren Ort über, dem Topos „Liebe", über den das Wort „Fräulein" als „kalter Schatten" fällt, „der das Geliebte verschwinden läßt", indem er das Weibliche unter der Konventionsbindung der erwachsen-formellen Anrede dem Begehren entfremdet. (VI, 465f.)

Eigentliches Zentrum des Labyrinths ist deshalb die „Ohnmacht", die „nicht am Anfang oder vor aller Bemühung um die Sache liegt, sondern mitten in ihr" (VI, 466), mitten in jenem Konflikt zwischen Zeichen und Bezeichnetem, Schrift und Imaginärem, für den die *Chronik* die Lösung einer beides verbindenden Passage sucht. Als „Mitte meines Lebens in Berlin" trägt diese Lösung hier den Namen der „Ohnmacht vor der Stadt", umgesetzt in „einem sehr schlechten Orientierungssinn" des Erzählers, dessentwegen es „dreißig Jahre gedauert hat, bis mir das Wissen um rechts und links in Fleisch und Blut überging, bis ich herausbekam, wie man einen Stadtplan benutzt" (466). Diese Ohnmacht ist sowohl Möglichkeitsbedingung als auch Effekt der Fremdheit, die das erzählende Ich in der Stadt erfährt, wird doch dessen schlechter Orientierungssinn mehrere Abschnitte später mit der Fremdheit seiner Herkunftsfamilie in der Stadt, „die von den Toten zeugt, von den Toten sich erfüllt zeigt", dadurch begründet, dass diese Toten nicht zur eigenen Geschichte gehören:

> Daß mein Gefühl für jene Tradition der Stadt Berlin, die nicht in ein paar Daten umschrieben ist [...] – für jene topographische Tradition, die die Verbindung mit den Toten dieses Bodens darstellt, begrenzt ist, liegt schon darin beschlossen, daß die Familien meiner beiden Eltern nicht zu den Eingeborenen gehören. Das setzt dem kindlichen Erinnern – und dies ist es mehr als das kindliche Erleben selbst, das sich im folgenden bekundet, seine Grenze. (VI, 489)

„[U]nter den sonderbarsten Verhältnissen" dieser Grenzerfahrung inszeniert Benjamin das „Erwachen [s]eines Geschlechtstrieb[s]" (VI, 512) während eines Irrgangs, durch den er den Weg zum Gottesdienstbesuch in einer Synagoge verfehlt. Auf dem Weg, der von vornherein ein abgelenkter ist, weil er nicht zur Synagoge selbst führt, sondern zu einem mit seiner Begleitung beauftragten „Verwandten [...], den ich abholen sollte", deutet der ungewisse Grund dafür, dass der Erzähler nicht an sein Ziel gelangt – „sei es nun, daß ich die Adresse vergessen hatte, sei es, daß ich mich in der Gegend nicht zurechtfand" (512) – auf die Orientierungslosigkeit des in einer assimilierten jüdischen Familie aufwachsenden Kindes, das in der „Gegend" zwischen der konstitutionellen Fremde der jüdischen Diaspora-Kultur und dem preußisch-protestantischen Habitus des von Friedrich Wilhelm III. ausgebauten ‚hohenzollernschen Labyrinths' die Adresse des Übergangs zwischen beidem vergessen hat. An die Stelle dieser Adresse

tritt nun, erzeugt aus dem Zusammenfluss des Bewusstseins, „viel zu spät" zu sein, mit der Erkenntnis, „wie durchaus gleich das alles sei", ein „großes Lustgefühl" an der Straße selbst, „als hätte sie mir damals schon die Kupplerdienste zu verstehen gegeben, welche sie später dem erwachten Triebe leisten sollte." (VI, 512)

An dieser Stelle fließt die Erfahrung der Fremde mit dem zweiten großen Erzählstrang zusammen, den das Tiergartenviertel eingangs exponiert hatte, der erotischen Aufladung des Stadtraumes nämlich, die mit dem unauffindbaren Lager der Ariadne begonnen hatte. In demselben Abschnitt, der Paris vom Labyrinth aus mit der Figur der Passage verknüpft, findet der Erzähler „sein Zentrum, die Kammer des Minotauros" in „eine[m] kleinen Bordell in der Rue La Harpe das ich mit Aufbietung meiner letzten Kräfte (und zum Glück nicht ohne den Faden einer Ariadne) betrat", und findet dort nicht nur seine „beklommensten Erwartungen" eingelöst, sondern auch seine „graphischen Träumereien" – die „Labyrinthe auf den Löschblättern meiner Schulhefte" – übertroffen (VI, 469). Hier gewinnt die Raumfigur der Passage, in deren Zeichen Paris „mehr als ein Irrgarten ein Irrstollen" (VI, 469) ist, eine geradezu pornographische Dimension, die ihrerseits auf die damit in den zahlreichen weiteren Abschnitten über die Omnipräsenz der Huren in Berlin verbundenen, zunächst nicht-sexuell konnotierten Übergänge ausstrahlt.

So hat zwar „ein Gefühl, die Schwelle der eignen Klasse nun zum erstenmal zu überschreiten an der fast beispiellosen Faszination, auf offener Straße eine Hure anzusprechen, Anteil", auch wenn immer „am Anfang dieses Überschreitens einer sozialen Schwelle auch das einer topographischen" steht, „dergestalt, daß ganze Straßenzüge so im Zeichen der Prostitution entdeckt wurden" (VI, 471f.). Da aber die Kontaktaufnahme des wohlhabenden Bürgerssohnes und der Hure die soziale Differenz zwischen beiden nicht etwa überwindet, sondern im Gegenteil immer wieder neu bestätigt, ist sie gerade nicht „Überschreitung", sondern „ein eigensinnig-wollüstiges Verharren auf der Schwelle, ein Zögern, das das triftigste Motiv in dem Umstand hat, daß diese Schwelle ins Nichts führt", zur Schwelle selbst, an der die Stadt erst zur Stadt wird: „Unzählig aber sind in den großen Städten die Stellen, wo man auf der Schwelle ins Nichts steht und die Huren sind gleichsam Laren dieses Kultus des Nichts" (VI, 472). Deshalb sind sie selbst dann anwesend, wenn eigentlich die Rede von der Wohnung der Tante Lehmann ist, einem Interieur von derart umfassend gründerzeitlich-musealer Wohlanständigkeit, dass darin selbst komplexe Passagenkonstruktionen wie das „Bergwerk [...], in dem kleine Männer Karren führten, mit der Spitzhacke schufteten, mit Laternen in die Stollen leuchteten, in den Förderkörben aufwärts und abwärts in Bewegung waren", zum Spielzeug verniedlicht in einem „gläsernen Rhombus [...] auf den Tisch zu stellen" sind – die Steglitzer Straße aber, an der die Wohnung liegt, ist selbst eine Passage, die Verbindungsstraße nach Steglitz nämlich, wo sich „als Hüterinnen des Vergangnen viele Huren niedergelassen" (VI, 472) haben. Und deshalb auch entwirft die „Physiologie der Caféhäuser"

(VI, 482) einige Abschnitte später das Berliner Kaffeehaus als einen Raum, in dem Schreiben und Sexus untrennbar ineinander übergehen, paradigmatisch verdichtet im „Prinzeß-Café", in dem „ein verlaßner, ungefähr kreisförmiger, mit violettem Tuch ausgespannter und violett beleuchteter Raum der oberen Etage, in dem immer eine ganze Anzahl von Plätzen leer war, indessen auf andern Liebespaare so wenig Raum wie nur möglich einnahmen", dem Erzähler zur Bühne physiologischen Lehrtheaters wird: „Ich nannte diesen Zirkel ‚die Anatomie'." (VI, 483f.)

Der Tiergarten, den die beiden Themen der Fremdheit und des Sexus in fast leitmotivischer Weise auf andere Abschnitte und von ihm aus auch diese untereinander durchlässig halten, wird nach etwa einem Drittel der Chronik wieder selbst Gegenstand einer Passage, die seinen „Eingang an der Lichtensteinbrücke" darin noch einmal programmatisch auf den gesamten Text hin öffnet. Dieser Eingang ist dabei der „am wenigsten belebte, er führte auch in seinen abgestorbensten Teil", in einen „tote[n] Winkel" nämlich, der „ein Bild des Bevorstehenden, also ein weissagender Winkel" ist (VI, 484). Gleich dem Labyrinth der Eingangspassage eignet auch diesem Winkel seine prophetische als mythische Qualität, diesmal allerdings nicht von der griechischen Mythologie gestiftet, sondern vom Animismus einer archaischen Fremde:

> [W]ie es Pflanzen gibt, von denen die Primitiven behaupten, daß sie ihnen die Kraft geben, in die Ferne zu sehen, so gibt es Orte, die solche Kraft an sich haben: verlassene Promenaden können es sein, auch Wipfel, besonders städtischer Bäume, die gegen die Mauern stehen, Bahnhofschranken und vor allem die Schwellen, die geheimnisvoll zwischen Bezirken der Stadt sich erheben. Im Grunde war eine solche Schwelle auch das Lichtensteinportal, die zwischen den beiden westlichen Parks. Es war als setzte in beiden, an der Stelle wo sie sich am nächsten waren, das Leben aus. (VI, 484f.)

„Weissagender Winkel" ist dieser „abgestorbenste[n] Teil" des Tiergartens nicht nur hinsichtlich der Präzision, mit der er vom Kindheitsraum des Erzählers auf seine Bedrohung durch die Geschichte hin vorausdeutet, sondern auch und vor allem hinsichtlich des Textes, als der dieser Raum sich vor wie nach dieser Passage entfaltet – als Text über verlassene Promenaden, Mauern, Bahnhofschranken und Schwellen. So meint der „Winkel" mit dem Ort selbst auch die Perspektive, den Blickwinkel, aus dem die *Chronik* zu lesen ist, und bildet damit ein Pendant zur Identifikation von Buch und Welt: als Text-Raum, in dem die Räume zwischen den einzelnen Abschnitten wie „das, längst geschlossene, Portal" (VI, 485) zum Tiergarten den Eingang zur bergwerksartig von Stollen jeder Form durchzogenen Unterwelt der Geschichte offen halten.

III. Die Mummerehlen

Die Umschrift der *Berliner Chronik* zur *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* zeichnet sich zunächst durch eine Schärfung des Profils aus, welches das Welt und Buch vereinigende ‚Gehäuse' des Textes charakterisiert: Zu den „Absätzen und Kolonnen" kommen nun Kapitelüberschriften, die die Räume zwischen den Abschnitten zusätzlich hervorheben. Dieser Veränderung im Textbild entspricht inhaltlich eine stärkere Fokussierung des Bildmotivs, mit dem die *Berliner Chronik* die Photographie an die Figur der Passage angeschlossen hatte: Der Freundeskreis, mit dem das erzählende Ich es nach seiner Rückkehr aus Paris unternommen hatte, „Freundinnen aus den Quartieren des Viertels an uns zu ziehen und im ganzen der pariser Gepflogenheit, das quartier zu bewohnen, treu zu bleiben", hatte durch „Raubzüge Sonntag nachmittags, auf denen eine Moabiter Passage, der Stettiner Tunnel oder die Freiheit vor dem Wallnertheater entdeckt wurde" (VI, 470), zwischen dem Großraum Berlin und den Innenräumen von Wohnungen, Versammlungssälen und Kaffeehäusern eine eigene Sphäre des Flanierens kolonialisiert. Als „die Seite der Stadt, der wir damals nachgingen" war diese Sphäre „die einzige" gewesen, „die wirklich der photographischen Aufnahme zugänglich ist" (470). In scharfem Kontrast zur mechanischen Ablaufsorientiertheit des „heutige[n], fließende[n], funktionale[n] Dasein[s]" städtischer Architektur, wie sie in der „modernen Fabrik" (470) ihren Ausdruck findet, hatten Passage und Tunnel mit der Freiheit vor dem Theater das Andere der instrumentellen Kulissenhaftigkeit des gegenwärtigen Berlin zugänglich gemacht. In der Gegenwart des Erinnerns aber ist die Photographie, die Beute dieser Raubzüge gewesen war, Zeichen des Überganges in eine Vergangenheit, von der aus der Übergang selbst seine technische Überholtheit preisgibt:

> Man kann solche Bilder vielleicht mit Bahnhöfen vergleichen, die in diesem Zeitalter, wo die Eisenbahn zu veralten beginnt, im Allgemeinen auch nicht mehr die echte „Einfahrt" geben, in der die Stadt sich von ihrem Weichbild, ihren Außenvierteln wie in den Zufahrtsstraßen des Automobilisten aufrollt. (470)

Wenn die Photographie erinnertes Medium einer Passagenstruktur ist, als die der Bahnhof zum Zeitpunkt des Erzählens der Zufahrtsstraße des Automobilisten zu weichen beginnt, dann liegt die poetologische Pointe dieses Vergleichs in jenem Anderen des Bildes verborgen, für das der Name der Schrift in diesem Abschnitt ostentativ nicht genannt wird, ist doch das Medium, das im textimmanenten Geschichtsverlauf vom Einst zu „diesem Zeitalter" das Bild ablöst, das des geschriebenen Textes. „Der Bahnhof gibt gleichsam die Anweisung auf ein Überraschungsmanöver, aber auf ein veraltetes, das nur auf das alte stößt" – inhaltlich auf die Photographie bezogen, die noch als „Momentaufnahme" (470) am Stadtraum versagt, zielt dieses Überraschungsmanöver auf die Wiederkehr des ‚veralteten' Mediums Schrift.

Tertium comparationis des Vergleichs zwischen Schrift und Bild ist die Beweglichkeit, die der Photographie noch mangelt: „Erst dem Film eröffnen sich optische Zufahrtsstraßen in das Wesen der Stadt wie sie den Automobilisten in die neue City führen." (VI, 470) Eben diese Beweglichkeit aber ist es, mit der der hier anschließende nächste Abschnitt dann die Schrift gegen ihre Verdrängung durch die neuen Bildmedien behauptet. In Rückgriff auf den letzten Satz dieses Abschnitts, mit dem der erste Satz des folgenden den dazwischen liegenden Leerraum zugleich überwindet und als Differenzmarkierung ausstellt, wird „dieser Durchblick" an das Schreiben zurückgebunden, würde er doch

> kein Vertrauen verdienen, gäbe er von dem Medium nicht Rechenschaft, in dem diese Bilder allein sich darstellen und eine Transparenz annehmen, in welcher, wenn auch noch so schleierhaft die Linien des Kommenden wie Gipfelzüge sich abzeichnen. Die Gegenwart des Schreibenden ist dieses Medium. (VI, 470f.)

Insofern „dieser Durchblick" zunächst eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Passagenstruktur und Photographie und dann eine zwischen „optischen Zufahrtsstraßen" und Film postuliert, diese Ähnlichkeitsbeziehungen dann aber aus der „Gegenwart des Schreibenden" begründet, eröffnet er den Text der *Chronik* als eine ‚optische Zufahrtsstraße', die das Medium Film zugunsten des sich selbst reflektierenden Schreibprozesses instrumentalisiert. Von der zeitgenössischen Filmtechnik aus gesehen, entsprechen die Leerräume, die die Abschnitte der *Chronik* voneinander trennen, den unbelichteten Abschnitten der Filmrolle, die die aufeinander folgenden Bilder voneinander trennen. Während aber der Film die scheinhafte Gegenwart der in ihm abgebildeten Figuren dadurch gewährleistet, dass die voneinander jeweils nur geringfügig unterschiedenen Bilder in einer Geschwindigkeit präsentiert werden, die das Auflösungsvermögen des menschlichen Auges überfordert, bezeichnen die unbelichteten Abschnitte des Textes in der *Chronik* wie in der *Berliner Kindheit* mit der Ähnlichkeit der aufeinanderfolgenden Bilder stets auch Differenzen, aufgrund derer der Text als Ganzes die Gegenwart des Schreibenden über die Figur der Entstellung sichtbar macht. Aufeinanderfolgend gelesen, widerstehen die Passagen des Textes dem Formprinzip narrativer Kohärenz, über das Geschriebenes sich an die mimetische Simulationsmacht des Filmes annähern kann, mit einer Konsequenz, derentwegen ihre lineare Lektüre ein bis zur Unkenntlichkeit entstelltes Bild produziert.

‚Optische Zufahrtsstraße' ist der Text daher nur unter der Bedingung, dass die Entstellung nicht nur als Ausdruck, sondern vor allem als Möglichkeitsbedingung für die Gegenwart des Schreibenden in seinem Text gelesen und lesend appliziert wird; nur dann entbirgt das Bild seine „Transparenz" und damit das Potential dessen, was, in der *Chronik* der „weissagende Winkel" und hier ein „prophetischer Winkel" (G 53) ist. Aus diesem Winkel hebt das Bild die Technologie des Films in der eines Schreibprozesses auf, der sich seiner prophetischen Qualität noch vor jeder historischen Perspektive auf die Zukunft des Dargestellten in den „Gipfelzügen" jener „Linien" vergewissert, mit denen die Handschrift

die Grenze zwischen Gegenwart und Vergangenheit überschreitet: „Schreiben ist der Weg der Wiederaneignung des verlorenen vergangenen, des In-Besitz-Nehmens der Heimat, in der sich das Kind, das man war, aufhält“[14], und das „Kommende[n]“ daher nicht zuerst die Lebensrealität des gegenwärtigen Exils, sondern der Text, in dem der Schreibende das Schrift-Bild seiner Bewegung auf die Heimat zu entwirft.

Der Eingangsabschnitt der Gießener Fassung, *Die Mummerehlen* (G 7–10), führt diese Poetik der Entstellung als Effekt einer doppelt codierten Spannung ein, die einerseits zwischen zweidimensionaler Bildlichkeit und dreidimensionaler Räumlichkeit entsteht, andererseits innerhalb des Feldes der Bildlichkeit zwischen Schrift bzw. Sprache und ikonischem Abbild.[15] Sein Ausgangspunkt ist die zweidimensionale Komponente der Sprache, die deren schöpferisches Potential aus der Entstellung der zwei Worte „Muhme Rehlen“ zur Phantasiegestalt der „Mummerehlen“ entbindet. Dadurch gewinnt das erzählende Ich einen Zugang zur Topographie der Kindheitswelt, der deren sprachlich verfasste Linearität durchquert: „Das Mißverstehen verstellte mir die Welt. Jedoch auf gute Art, es wies die Wege, die in ihr Inneres führten.“ Das Prinzip der Entstellung gibt diese Wege in Form einer Bewegung im Raum frei, anhand derer zugleich das ikonische Bild in diese Urszene des Erzählens eintritt, zunächst in der Form des Wortes „Kupferstiche“, der das erzählende Ich gestisch seinen verborgenen Sinn abringt: „[Ich] steckte [...] unterm Stuhl den Kopf hervor: das war ein ‚Kopf-verstich‘.“

Auf der Wörtlichkeit des Gesprochenen insistierend, bringt die Geste einen Raum hervor, der betreten werden kann – „Wenn ich dabei mich und das Wort entstellte, tat ich nur, was ich tun mußte, um im Leben Fuß zu fassen“ –, indem sie dem Ich die Fähigkeit verleiht, durch Worte seine Gestalt im Raum zu definieren, „in die Worte, die eigentlich Wolken waren, mich zu mummen.“ Die Ähnlichkeit zwischen Wort und Bewegung im Raum wird damit als Basis menschlicher Identifikationsprozesse schlechthin historisch verankert – „Die Gabe, Ähnlichkeiten zu erkennen, ist ja nichts als ein schwaches Überbleibsel des alten Zwangs, ähnlich zu werden und sich zu verhalten“ –; von Worten ausgehend aber setzt der „alte[n] Zwang[s], ähnlich zu werden“, einen Prozess in Gang, der die Identifikation verweigert. Die Ähnlichkeitsbeziehung, in die die Worte das erzählende Ich mit „Wohnungen, Möbeln, Kleidern“ einlassen, verstellt eine solche Beziehung zum „eignen Bilde“ mit solcher Nachhaltigkeit, dass die Staffage im Atelier des Porträtphotographen anhand ihrer gegenständlichen Verweiskraft die Darstellung des Kindes bis zur Unkenntlichkeit entfremdet: „Ich aber bin entstellt von Ähnlichkeit mit allem, was hier um mich ist.“ (G 9)

---

[14] Pethes: Mnemographie (Anm. 3) S. 301.

[15] Vgl. dazu Helmut Kaffenberger: Denkbilder des dritten Raums? Walter Benjamins Theorie des Ähnlichen. In: Claudia Breger, Tobias Döring (Hrsg.): Figuren des/der Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume. Amsterdam/Atlanta 1998, S. 39–64. (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft. Bd. 39)

Einen Ausweg aus dieser Lage bietet allein das Verfahren, das „eigne[n] Bild[e]“ nicht als mimetische Kopie seines Gegenstands, sondern als ein von seinem Repräsentationscharakter unabhängiges Artefakt herzustellen, in das das Ich dann erst eintritt. War die Schwierigkeit eines Selbstentwurfs, der nicht Ursprung, sondern Resultat des Erzählens ist, in der *Berliner Chronik* dadurch gelöst worden, dass das Tiergartenviertel aus dem Hintergrund in den Vordergrund dieses Entwurfs trat, so ist es hier die Geschichte eines Bildes, in der sich die poetologische Formel vom Text als einem Ort verdichtet, der die Sichtbarkeit des Ich ermöglicht. Der Vers von der Mummerehlen weist den Weg zu diesem Bild, indem er die sprachliche Entstellungserfahrung in die Suche nach einem ihr – der Mummerehlen – ähnlichen Bildzeichen überführt: „Gelegentlich vermutete ich sie im Affen, welcher auf dem Tellergrund im Dunst von Graupen oder Sago schwamm. Ich aß die Suppe, um ihr Bild zu klären.“ (G 9)

Das Bild im „Tellergrund“ ist die Gelenkstelle, die das erzählende Ich über das bunte „Chinaporzellan“ seiner Kindheit dann in der Gegenwart des Erinnerns „nach soviel Jahren noch einmal zum Werk der Mummerehlen hingeleitet“ wird, zu der Geschichte eines Malers aus China, der sein „neuestes Bild“ zeigt:

> Ein Park war darauf dargestellt, ein schmaler Weg am Wasser und durch einen Baumschlag hin, der lief vor einer kleinen Tür aus, die hinten in ein Häuschen Einlaß bot. Wie sich die Freunde aber nach dem Maler umsahen, war der fort und in dem Bild. (G 10)

Dort aber bleibt er nicht, wie auch der Autor des Sprach-Bildes von der *Berliner Kindheit* darin nicht als Porträt aufzufinden ist: „Da wandelte er auf dem schmalen Weg zur Tür, stand vor ihr still, kehrte sich um, lächelte und verschwand in ihrem Spalt“, und so ist auch das erzählende Ich nicht nur „ins Bild entstellt“, sondern auf dem Weg dazu, im „Spalt“ zwischen Trägermedium und darauf aufgetragenem Zeichen zu verschwinden. „Ich ähnelte dem Porzellan, in das ich mit einer Farbenwolke Einzug hielt“; die Geschichte, die der Farbauftrag erzählt, ist nur der Ort des Übergangs, an dem das Ich darin seinen „Einzug“ in die Geschichte hält, um zugleich in dem Material aufzugehen, das hinter der Wolke unsichtbar wird.

So werden auch die autobiographischen Spuren unsichtbar, mit denen die *Chronik* das erzählende Ich mit dem historischen Subjekt Benjamin identifiziert hatte. Der folgende Abschnitt, *Tiergarten* (G 11–15), setzt mit einer Formulierung ein, die die von der *Chronik* hergestellte Verbindung zwischen Berlin und Paris als Heimat und Reiseziel löscht, indem sie den „Baumschlag“ aus dem Bild des chinesischen Malers zu einer lebensgeschichtlich ursprungslosen Metapher erweitert: „Sich in einer Stadt nicht zurechtfinden, heißt nicht viel. In einer Stadt aber sich zu verirren wie man in einem Walde sich verirrt, braucht Schulung“, diese Schulung aber erwirbt das erzählende Ich hier nicht, wie das der *Chronik*, an Paris, sondern an den Spuren seines eigenen Schreibens: „Diese Kunst habe ich spät erlernt; sie hat den Traum erfüllt, von dem die ersten Spuren Labyrinthe aus den Löschblättern meiner Hefte waren.“

Im Zeichen solcher „Kunst" ist der Tiergarten der Kindheit nicht mehr, wie der der *Chronik*, ein Ort der schöpferischen metonymischen Verschiebungen zwischen labyrinthischer Topographie und Schrift, sondern ein Ort der Desorientierung zwischen Sprach- und Bilderfahrung. Deshalb „war dieser Park, der wie kein anderer den Kindern offen scheint, auch sonst für mich mit Schwierigem, Undurchführbarem verstellt", damit, dass der räumliche Irrgang auch die Beziehung zwischen Worten und Gegenständen organisiert:

> Wie selten unterschied ich die Fische im Goldfischteich. Wie viel versprach die Hofjägerallee mit ihrem Namen und wie wenig hielt sie. Wie oft suchte ich das Gebüsch umsonst, in dem mit roten, weißen, blauen Türmchen ein Kiosk im Stil der Ankersteinbaukästen stand. (G 12)

In Goldfisch, Allee und Kiosk schließt das Signalement des Tiergartens mit seinen Tieren, Wegen und Bauten dem Kind zu einem Labyrinth zusammen, das erst der Erwachsene erschließt: „[N]ach langer gemeinsamer Entfernung aus der Stadt" kehrt der Erzähler mit der Hermesfigur eines „Bauer[s] von Berlin", den die im Wort „Bauer" offen bleibende Unterscheidung zwischen Landwirt und Architekt als erwachsenes alter ego der erzählten Kinderfigur ausweist, in „diesen Garten" zurück, um darin die „Saat des Schweigens" (G 13) schriftlich vollzogenen Erinnerns zu säen und so den Tiergarten als Raum der Kindheit erst zu konfigurieren.

Dieser „Bauer" „ging die Steige voran, und ein jeder war ihm abschüssig" (G 13f.), weil die „Steige" der schriftlich entworfenen Topographie nicht den physikalischen Gesetzen der gegenständlichen Welt gehorchen, sondern der Logik des Erinnerns als einer literarisch begründeten, wie sie die Anspielung auf die „Mütter allen Seins" (G 14) am Ende dieser Steige in Goethes *Faust* verankert. Erst diese Logik ermöglicht es, das Zentrum des Kindheitsraumes Tiergarten an seinen Rändern auszumachen, in den „Tiergartenvillen" – „von uns zum ersten Male wurden sie beim Wort genommen" –, in denen sich hier übergangslos das Treppenhaus der elterlichen Villa öffnet. Dieses öffnet sich nicht auf den Innenraum der Wohnung, sondern hält die Erinnerung selbst im Übergang gefangen: „Unter den Karyatiden und Atlanten, den Putten und Pomonen aber, die mich damals angesehen hatten," sind dem erinnernden Ich „nun die liebsten jene angestaubten aus dem Geschlecht der Schwellenkundigen, die den Schritt ins Dasein oder in ein Haus behüten. Denn sie verstanden sich aufs Warten" – auf die richtungslose Schwellenexistenz, an der der Tiergarten seine historische Dimension in die griechische Mythologie zurückschreibt: „In ihrem Zeichen wurde der alte Westen zum antiken", wird die Fracht der Lastkähne auf dem Landwehrkanal zu den „Äpfeln der Hesperiden", die der Namensgeber der „Brücke des Herakles" einst den wachhabenden Nymphen gestohlen hatte, nur um sie durch Athene wieder zurückgegeben zu sehen, und „wieder hatten, wie in meiner Kindheit, die Hydra und der Nemeische Löwe Platz in der Wildnis um den Goldenen Stern." (G 15)

Es ist diese Idee von der Wiederkehr der Bilder, mit der der Abschnitt *Kaiserpanorama* (G 17–19) die Ähnlichkeit zwischen *Die Mummerehlen* und *Tiergarten* aufweist. Die Ähnlichkeit ist zunächst eine strukturelle, ist es doch, wie in der Abfolge der Abschnitte selbst, ein „großer Reiz der Reisebilder, die man im Kaiserpanorama fand, daß gleichviel galt, bei welchem man die Runde anfing." *Kaiserpanorama* stellt die Lektüreanweisung für einen Text bei, der der nichtvisuellen, also außerhalb der Text-Bild-Rhetorik der Kindheit liegenden, Sinnesreize bestenfalls dazu bedarf, seine Struktur zusätzlich zu markieren, und sich damit dem Medium Film überlegen zeigt. Während die „Musik, die später Reisen mit dem Film erschlaffend macht, weil durch sie das Bild, an dem die Phantasie dich nähren könnte, sich zersetzt", weil also der sinnhafte akustische den optischen Effekt entstellt, ist das „Klingeln, welches wenige Sekunden eh das Bild ruckweise abzog, um erst eine Lücke und dann das nächste freizugeben, anschlug", ein selbstreferentielles Signal des beschriebenen Gegenstands, das zum selbstreferentiellen Signal des Textes wird: Hier noch auf das Prinzip der Lücke zwischen den „ruckweise" aufeinander folgenden Passagen des Textes verweisend, ist das Klingeln zwei Abschnitte in *Das Telefon* (G 23–25) später Signal für die inhaltlichen Verbindungen zwischen diesen Passagen.

In der *Chronik* war die Erzählung vom Telefon Bestandteil einer Geschichte gewesen, die seine Qualität als Medium für die Vernetzung der väterlichen Geschäftsbeziehungen zwischen der Wohnung und deren Äußerem bezogen und als solches die Topographie der Wohnung selbst erschlossen hatte:

> In meiner Kindheit ist das Telefon aufgekommen. Ich habe es also noch in irgend einen Winkel des Korridors angenagelt gekannt, wo es durch sein schrilles Geläut aus der Finsternis die Schrecken der berliner Wohnung mit dem endlosen Gang, der aus dem dämmerigen Eßzimmer in die hinteren Schlafräume führte, steigerte. Zu einer wahren Höllenmaschine wurde es, wenn die Schulkameraden in der verbotenen Zeit, zwischen zwei und vier Uhr, anriefen. (VI, 498)

Im Text der *Kindheit* kommt das Telefon demgegenüber in einem Vergleich auf, demzufolge „im Nachhall die Geräusche der ersten Telefongespräche mir sehr anders in den Ohren liegen als die heutigen" (G 23). *Das Telefon* erzählt von der Entstellung, die die Bedeutung des Fernsprechmediums zwischen der Zeit, in der „das Telefon entstellt und ausgestoßen zwischen der Truhe für die schmutzige Wäsche und dem Gasometer in einem Winkel des Hinterkorridors" hing, „von wo sein Läuten die Schrecken der berliner Wohnung steigerte" (G 24), und derjenigen erfahren hat, in der das erzählende Ich seine Bedeutung dem Begriff des „Exil[s]" (G 23) unterstellt: Hatte der „Aufruhr" seines Klingelns das erinnerte Kind „gnadenlos der Stimme ausgeliefert, die da sprach" und sprechend eine „unheimliche Gewalt" (G 24) ausübte, so besteht die eigentlich „unheimliche Gewalt" des Telefons zur Zeit des Erinnerns darin, dass es „Trost der Einsamkeit" im Exil fern der Kindheitsheimat spendet, „an Stätten, wo alles seinem Anruf entgegenträumte oder ihn zitternd wie ein Sünder erwartete" (G 23).

Aus diesem Abschnitt gewinnt auch *Die Siegessäule* (G 20–22) ihren eigentlichen Sinn, die zwischen *Kaiserpanorama* und *Das Telefon* als Erinnerung an eines jener Bauzeichen in den Text ragt, mit dem das Stadtbild Berlins die ultimativ in den Nationalsozialismus und damit in den Grund für das Exil der erzählenden Ichs einmündende Ideologisierung des Vaterlands feierte. Als Zeichen für das auf die Machtübernahme von 1933 zudrängende patriotische Deutschtum steht sie in dem Abschnitt „auf dem weiten Platz wie das rote Datum auf dem Abreißkalender" (G 20) des Geschichtsprozesses, dem Benjamins Kindheitsraum zum Opfer fällt, Sinnbild für das „Prachtwerk, der illustrierten Chronik dieses Krieges, die so schwer auf mir lag, weil ich sie nie beendete", und damit vor allem für „die Unlust, die für mich von ihrem goldgepreßten Deckel ausging" (G 22). In dem „Gold vom Freskenzyklus des Umgangs, der den inneren Teil der Siegessäule verkleidete", widerspiegelt sich auf dem Deckel des Buchs die heroische Verklärung, mit der der gewonnene Krieg darin zur Bildfolge deutschen Heldentums stilisiert worden war. Das erinnerte Kind, das den Umgang angeblich „nie betreten" und sich damit dem raumgewordenen Sog dieser Stilisierung verweigert hat, imaginiert die „Helden, deren Taten dort in der Säulenhalle dämmerten, im Stillen ebenso verrufen wie die Scharen, die von Wirbelwinden gepeitscht, in blutende Baumstämme eingefleischt, in Gletscherblöcken vereist im finstren Trichter" von Dantes *Inferno* für ihre Vergehen gestraft werden, im Unterschied zu diesen aber in der Literatur keine ‚optische Zufahrtsstraße' besitzen, die ihr Wesen zu vermitteln, geschweige denn zu plausibilisieren vermöchte. In Ermangelung dieser Dimension sind die „Leute", die die Siegessäule besteigen und damit ihre Bedeutung beglaubigen, von derselben Flächigkeit wie die „Figurinen der Klebebogen", als die das erinnernde Ich „solche Püppchen vor den Portalen, hinter Büschen, zwischen Pfeilern und wo es sonst mich lockte," verteilt: „Püppchen", in denen die Tiefenschärfe der Weltliteratur im „ewige[n] Sedantag" des Nationalsozialismus zum vergessenen Hintergrund eines Panoramas bedrohlicher Unreflektiertheit verblasst.

Auf der anderen Seite von *Das Telefon* steht der emphatisch vertikalen Topographie von *Die Siegessäule* die horizontale der *Schmetterlingsjagd* (G 26–28) gegenüber. Hatte die streng binär zwischen unten – dem Umgang mit den Fresken – und der „strahlende[n] Viktoria" „droben" (G 22) gegliederte Architektur der Säule den Kindheitsraum vorübergehend zentral geordnet, so ist die Bewegung, die die Schmetterlingsjagd prägt, eine nachdrücklich zentrifugale zu den „Sommerwohnungen in der Umgebung", die unbeschadet ihrer jeweiligen exakten Lokalität dem Kind immer die Möglichkeit bieten, eine „Schmetterlingssammlung" (G 26) anzulegen. Modus des Sammelns sind die „heißen Jagden, die mich so oft von den gepflegten Gartenwegen fort in eine Wildnis" und damit aus der Sphäre des Flaneurs hinaus locken, bis an den Rand einer Selbstaufgabe, die „in Licht und Luft mich aufzulösen" wünscht, „nur um unbemerkt der Beute mich zu nähern und sie überwältigen zu können". Hier erscheint das Motiv des Raubzugs wieder, mit dem das erinnerte Ich der *Chronik* sich flanierend des pas-

sagenhaften Wesens der Stadt bemächtigt hatte (vgl. VI, 470); diesmal aber werden die Wege zu diesem Wesen nicht euphorisch als Passagen und Tunnel zur Freiheit erfahren, sondern als Spur von „Zerstörung, Plumpheit und Gewalt" (G 27), und diesmal hat dieses Wesen nicht räumliche Konturen, sondern die mythologischen jenes Bildes, mit dem die griechische Antike der Seele die Form eines Topos verliehen hat: „[...] zitternd und dennoch voller Anmut [hielt] sich in einer Falte des Netzes der erschrockne Schmetterling. Auf diesem mühevollen Wege ging der Geist des Todgeweihten in den Jäger ein." (G 28)

Was hier in den „Jäger" eingeht, ist „die fremde Sprache, in welcher dieser Falter und die Blüten vor meinen Augen sich verständigt hatten". Vom mythologischen Konnotat der Seele bereits mit der Qualität einer sprachlichen Übertragungsoperation ausgestattet, realisiert *Schmetterlingsjagd* das, was die Keimerzählung der *Chronik* dazu am assoziativen Übergang des Wortes „Brauhausberg" zum ‚Blauhausberg' als Reiz „diese[r] Worte, die auf der Grenze zweier Sprachbereiche, dem der Kinder und der Älteren stehen" (VI, 495), beschrieben hatte. Auch in der Kindheit hat der Brauhausberg als „Name alle Schwere verloren, enthält von einem Brauhaus überhaupt nichts mehr und ist allenfalls ein vom Blauen umwitterter Berg, der im Sommer sich aufbaute, mich und meine Eltern zu behausen" (VI, 495; G 28). Jetzt aber ist die „fremde Sprache", auf die hin die Schmetterlingsjagd die Grenze zwischen den Sprachbereichen „der Kinder und der Älteren" überschreitet, die des jüdischen Volkes, dem die ‚Älteren' des Erzählers zugehören, und damit die einer Kultur, die der Nationalsozialismus eben als in ihrer deutschen Heimat für kompromisslos fremd erklärt. So tritt vor dem deutschen Wort ‚Blau' in den auf seinem Hintergrund erscheinenden Schmetterlingen das ganze Spektrum zwischen „Trauermänteln" und hoffnungsvollen „Aurorafaltern", in der das Erinnern an die Kindheit statt hat:

> Und darum liegt das Potsdam meiner Kindheit in so blauer Luft, als wären seine Trauermäntel und Admirale, Tagpfauenaugen und Aurorafalter über eine der schimmernden Emaillen von Limoges verstreut, auf denen die Zinnen und Mauern Jerusalems vom dunkelblauen Grunde sich abheben. (G 28)

Entstellt durch die ideologische Verzerrung, der das Judentum in der deutschen Heimat durch den Nationalsozialismus verfällt, wie durch die rein imaginäre Ortsbestimmung, die die jüdische Glaubenspraxis in Berlin mit ihrer rituellen Bezugnahme auf Jerusalem in das Selbstverständnis der assimilierten Diasporagemeinde einträgt, sind die „Zinnen und Mauern Jerusalems" im Trägermedium einer der „Emaillen von Limoges", mit der der Erinnernde Frankreich noch als Freiraum zwischen Heimat und Fremde in den Text einspielt, jene „Adresse", die das erzählende Ich schon in der *Chronik* „in der Gegend" zwischen dem Großraum Berlin und dem Kultraum Synagoge „vergessen" hat, und die nun auch in der *Kindheit*, im *Erwachen des Sexus* zwischen Eigenem und Fremdem, als Initiationserlebnis in das „Kupplerische der Straße" (VI, 512; G 32f.) wiederkehrt.

Als Modus der entstellenden Verbindung von Worten im Sinne der *Mummerehlen* führt dieses „Kupplerische" hier zwei kürzere Abschnitte der *Chronik* zu *Markthalle Magdeburger Platz* (G 43–44) zusammen. „Vor allem denke man nicht, daß da von einer Markt-Halle die Rede war. Nein, man sprach ‚Mark-Talle'", hatte der Erzähler der *Chronik* formuliert,

> und wie diese beiden Wörter in der Gewohnheit des Sprechens verschlissen waren, daß keines seinen ursprünglichen „Sinn" beibehielt, so waren in der Gewohnheit dieses Ganges verschlissen alle Bilder, die er bot, so daß ihrer keines sich dem ursprünglichen Begriff von Einkauf oder Verkauf darbietet. (VI, 475)

In der Kindheit nicht mehr „verschlissen", sondern „verschliffen" und damit von der natürlichen Verfallserscheinung in die Nähe der glättenden Herstellung einer künstlichen Oberfläche gerückt, verbindet die Konfiguration der beiden Worte zur Rede über die „Gewohnheit des Sprechens" nun auch die Sprachreflexion mit dem in der *Chronik* noch allein stehenden Abschnitt über die mythologisch aufgeladene Fruchtbarkeitserotik der „schwerbeweglichen Weiber, Priesterinnen der käuflichen Ceres, Marktweiber aller Feld- und Baumfrüchte, aller eßbaren Vögel, Fische und Säuger" (G 43). Irdisch-säkulare Vertreter der „Mütter allen Seins", zu denen der „Bauer von Berlin" den Erzähler in *Tiergarten* nicht führt – „Brodelte, quoll und schwoll es nicht unterm Saum ihrer Röcke, war nicht dies der wahrhaft fruchtbare Boden?" –, beherrschen diese „Kupplerinnen" die „glatten, stinkenden Gassen" (G 43f.) zwischen den Worten und jener halb begehrlichen, halb abgestoßenen Lust am Körperlichen, die, in *Das Fieber* (G 45–51) in den deliranten Phantasien des kranken Kindes an die Gegenwart der Mutter geknüpft, den Rundlauf der Bilder aus *Kaiserpanorama* vor den Augen des stationären Erzählers in *Das Karussell* (G 52) einer von dessen eigener Bewegung im Raum überforderten Wahrnehmung verwandelt. „Das Brett mit den dienstbaren Tieren", die sprachliche Rekonstruktion des Kindheitsraumes im Zeichen des Tiergartens, entfaltet in dem Maß, in dem es die „überm Boden [...] die Höhe" gewinnt, „in der man am besten zu fliegen träumt", eine Dynamik, mit der es „unsichrer Grund" wird: „Und die Mutter stand da, der vielfach gerammte Pfahl, um den das landende Kind das Tau seiner Blicke warf."

Zusammen mit *Erwachen des Sexus* kommt dem Abschnitt *Das Karussell* später in der Fassung letzter Hand der *Berliner Kindheit* eine Sonderrolle zu, die beider Bedeutung für die Gießener Fassung durch ein Paradoxon unterstreicht: Der Fassung letzter Hand als Beilage angeschlossen, sind beide Texte von ihr buchstäblich ent-stellt, insofern sie dem Haupttext zwar zugehören, aber nicht Teil von ihm sind. Mit *Erwachen des Sexus* gliederte Benjamin auf den Rat Gershom Scholems hin eine Passage aus, die, bereits in der *Chronik* ausgeführt, die in ihrer poetologischen Auseinandersetzung mit der Muttersprache des Schreibenden die erotisch-begehrliche Identifikation von Stadt und Frauenkörper über den verfehlten Gang zur Synagoge in allzu prekärer Weise mit dem Judentum

verknüpfte.[16] Das Karussell führt diese Auseinandersetzung im Sinne der Entstellungspoetik der Gießener Fassung weiter, indem es die Zentrifugalkraft des sich drehenden „Brett[s] mit den dienstbaren Tieren" mit dem nichtlinearen Erzählen in einzelnen Bildern identifiziert. Die Position der Mutter ist die der Matrix solchen Erzählens, die, als Pfahl dem Konstruktionsmaterial des Bretts verwandt, wie später der Textabschnitt *Das Karussell* selbst gleichzeitig in und jenseits der Konstruktion steht, indem sie darin das Wissen um das Prinzip der ‚vielfach gerammten' Bilder als den Ort im Text bereitstellt, an dem die Blicke des Lesenden ihr Auflösungsvermögen wiedergewinnen können.

Zweierlei also verbindet *Erwachen des Sexus* und *Das Karussell*: In beiden Texten wird die Schlüsselposition von der Mutter besetzt, und beide Texte koppeln die Wirkung, die die über die Mutter codierte Bewegung im Raum auf die Wahrnehmung des Erzählers hat, an dessen jüdische Geburt. Die Zugehörigkeit zum jüdischen Volk wird matrilinear vererbt, die Mutter also ist es, die ihr Kind qua Geburt zum Angehörigen ihrer Glaubensgemeinschaft macht; deshalb veranlasst und organisiert sie in *Erwachen des Sexus* den Gang in die Synagoge, und deshalb erscheint sie dem Kind auf dem sich drehenden Karussell „in einem Orient" (G 52), so dass die Dekoration des Karussells für einen Augenblick Staffage und Katalysator der Erinnerung an die räumliche Herkunft des jüdischen Volkes wird, und deshalb auch trägt die Verbindung zwischen dem mütterlichen Pfahl und den Blicken des Kindes in dem Wort „Tau" den Namen des letzten Buchstabens im hebräischen Alphabet.

Doch ist es dann schon in der Gießener Fassung der *Kindheit* gerade nicht die Figur der Mutter, um die das „landende Kind" mit dem Tau das letzte Bild der Folge anlegt, aus der seine Geschichte wie Worten aus Buchstaben hergestellt werden kann, sondern eine Figur, die wie *Die Mummerehlen* einem Kindervers entstammt, diesmal aber nicht durch das erzählte Kind, sondern a priori entstellt ist: *Das bucklichte Männlein* (G 109–111). Dieses „Männlein" ist eine Gegenfigur zu dem „Bauer von Berlin", an den der Erzähler seine hermeneutische Arbeit am Tiergarten delegiert. Obwohl dem „Bauern" alle Pfade „abschüssig" werden, bestellt er das Feld der Kindheitserinnerung als Landwirt doch in einer horizontal ausgerichteten Bewegung, mit der die architektonische Komponente seines Namens auf die um den Garten liegenden Gebäude verweist. Das „bucklichte Männlein" dagegen betreibt seine hermeneutische Arbeit entlang einer vertikalen Achse, die die bauliche Unterwelt Berlins als andere Seite der hochaufragenden Siegessäule erschließt, im Blick des erinnerten Kindes durch „jene waagrechten Gatter, die auch dann erlaubten, vor einem Schaufenster sich aufzustellen, wenn grade unter ihm ein Schacht sich auftat, welcher dazu diente,

---

16 Am 15.1.1933 schrieb Benjamin an Scholem, dem er das Manuskript der *Kindheit* geschickt hatte, er würdige „die ganz besondern Erwägungen, die Du dem Stück ‚Erwachen des Sexus' widmest. Diese Erwägungen überzeugen mich und ich werde dementsprechend verfahren." Benjamin: Briefe. Hrsg. von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno. Bd. 2. Frankfurt a.M. 1993, S. 560.

mit etwas Licht und Luft die Kellerluken, die in der Tiefe sich befanden, zu versorgen." (G 109)

Anders als die „Mummerehlen" ist das „bucklichte Männlein" nicht Verfremdungseffekt produktiven Missverstehens, sondern umgekehrt Bildfigur für eine Fremdheit, die der Blick in den ‚Schacht' der Erinnerung erst freisetzt. Wenn dieser Blick das Erhoffte – „den Anblick eines Kanarienvogels, einer Lampe oder eines Bewohners" – verfehlt, wenn die Zeichen vertrauter Alltagskultur sich entziehen, drängen bedrohliche Visionen in die so entstandene Leerstelle, dann

> konnte es geschehen, daß sich nachts der Spieß umkehrte und ich selbst im Traum dingfest gemacht wurde von Blicken, die aus solchen Kellerlöchern nach mir zielten. Gnomen mit spitzen Mützen warfen sie. Doch kaum war ich vor ihnen bis ins Mark erschrocken, waren sie schon wieder fort.

Was in der *Chronik* noch ein ‚Raubzug' (vgl. VI, 470) gewesen war, von dem das erinnerte Ich die Freiheit eines Kindheitsraumes voller Passagen und Tunnel davongetragen hatte, ist nun ein Überfall, der sich von diesen Passagen aus gegen das erzählte Ich ebenso sehr richtet wie gegen das erzählende. Kaum „erschrocken" gesehen und „schon wieder fort", verfällt die erinnerte Wahrnehmung einer Logik des iterierten Verlusts, an der die Kindheit im Kinderlied vom „bucklicht Männlein" die Entstellung nicht mehr als produktives Instrument eigener Schöpfung, sondern als Chiffre einer der Schöpfung vorgängigen Entstelltheit erkennt: „‚Tät mir'n Krug wegschnappen'", „Hat mein Töpflein brochen", „Hat [mein Müslein] schon halber 'gessen" – „Wo es erschien, da hatte ich das Nachsehen." (G 109f.) So ist der Rückblick des Erwachsenen auf die Kindheit ein „Nachsehn, dem die Dinge sich entzogen", bis „aus dem Garten [...] ein Gärtlein" wird, Kammer und Bank zu Kämmerlein und Bänklein schrumpfen, und es ist, „als wüchse ihnen ein Buckel, der sie selber nun der Welt des Männleins für sehr lange einverleibte. Das Männlein kam mir überall zuvor." (G 110)

„Überall zuvor" gekommen, garantiert das „Männlein" jene Ähnlichkeit des Ich mit seinem Bild, die sich dem Ich der *Mummerehlen* entzieht, indem es das Ich im Verlauf seines Verschwindens im Bild als dieses Bild selbst konstituiert: „Es sah nur immer mich. Und desto schärfer, je weniger ich von mir selber sah" (G 111); es ist der imaginierte Blick dessen, was sich durch die Wahrnehmung des Schreibenden als Gegenüber, als Adresse des Geschriebenen herstellt, wie der chinesische Maler aus *Die Mummerehlen* des Publikums seiner Freunde bedarf, um das zurückbleibende Bild als Spur seines Verschwindens gelesen zu wissen. „Je weniger ich von mir selber sah", je weiter das schreibende Ich sich wie der Maler durch den selbstgemalten Türspalt in jene Spalten zwischen den Passagen der *Kindheit* zurückzieht, die den Text zu seiner Ähnlichkeit mit dem Schreibenden entstellen, desto enger wird das poetologische Abbildungsverhältnis zwischen dem „bucklichten Männlein" und dem Ich der *Kindheit* auf der Ebene der Beziehung zwischen Text und Bild: Während die Photographie, so *Die Mummerehlen*, die Identität des Schreibenden als dem Bild selbst vorgängi-

ges Faktum nicht darstellen kann, kann der durch seine Passagenstruktur zum Bild gestaltete Text diese Identität durch die Hypertrophierung der handschriftlichen „Gipfelzüge" (VI, 471) zur mythophysiognomischen Entstellung des „bucklichten Männleins" als reproduzierbare Figur des Schreibens erzeugen – reproduzierbar nicht allein in und mit diesem einen Text, sondern auch im Sinne der Signatur einer zwischen Text und Bild operierenden Autorschaft, als die Gretel Adorno in einem Brief vom 31.10.1934 das „Männlein" in Benjamins Essay zu Kafka (II/2, 409–438) wiedererkennt: „[...] ich war entzückt über Deinen Einfall, die einzelnen Kapitel als Bilder zu setzen. Nicht umsonst kommt hier das ‚bucklicht Männlein' wieder vor"[17], als titelgebende Figur eines der Bilder, in denen Benjamin Kafka nach dem Bauprinzip der *Berliner Kindheit* entwirft.[18]

In rekursiver Wendung der Entstellungsfigur wird diese Ähnlichkeit noch einmal als eine Differenz inszeniert, die die antisequentielle Anlage des Erzählens ein letztes Mal mit dem Einzugsbereich des Bildmediums Film zusammendenkt, indem die einzelnen Bilder, aus denen der Text entlang der Leeräume zwischen ihnen zusammengesetzt ist, in der Gestalt des Männleins so aufeinander angewiesen werden, als ob sie „rasch vorbei [flitzen] wie jene Blätter der straff gebundnen Büchlein, die einmal Vorläufer unsrer Kinematographen waren" (G 111). Im Sinne einer schlichten Parallelisierung von Abschnittsfolge im Text und Bilderfolge im Film gelesen, steht diese Metapher für die Verlebendigung des visuell Wahrgenommenen zur ‚optischen Zufahrtsstraße' in scharfem Kontrast zu dem antisequentiellen Gefüge, als das der Text jede „straff gebundne" Kohärenzbildung verweigert – ein Gefüge zudem, das er im Anschluss an diese Metapher anhand einer Auflistung der einzelnen Abschnitte noch einmal als narrativ inkohärentes betont.

Poetologisch aber ist das kinematographische Bild mit der Gestalt des „bucklichten Männlein" untrennbar verbunden: Wo das „straff gebundne Büchlein" auf der grundlegenden Ähnlichkeit insistiert, die, gestiftet von der Figur der Passage, die einzelnen Bilder miteinander verbindet und als solche „Vorläufer" des von jeder Sequenzierung zwangsläufig erzeugten Entstellungseffektes im Text ist, da insistiert umgekehrt das „bucklicht Männlein" auf der Entstellung, die im Verlauf einer nichtlinearen, gleichsam selbst ‚buckligen' Lektüre Ähnlichkeitseffekte entbirgt. Im Licht dieser Effekte bezeichnet die Poetik der Entstellung in der Gießener Fassung präzise den Moment, den Benjamin in den Worten, die er der bis 1938 entstandenen Fassung letzter Hand voranstellte, autobiographisch markiert: „Im Jahr 1932, als ich im Ausland war, begann mir klar zu werden, daß ich in Bälde einen längeren, vielleicht einen dauernden

---

17 Gretel Adorno – Walter Benjamin. Briefwechsel 1930–1940. Hrsg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz. Frankfurt a.M. 2005, S. 179.

18 Hier steht *Das bucklicht Männlein* nicht am Ende, sondern auf der dritten von insgesamt vier Positionen, unmittelbar hinter einem Abschnitt über ein Kinderbild Kafkas (vgl. II/2, 425).

Abschied von der Stadt, in der ich geboren bin, würde nehmen müssen"[19] – ähnlich ist der Text der Gießener Fassung seinem Verfasser wesentlich darin, dass er zu dem Zeitpunkt, zu dem die vorübergehende räumliche Entstellung seines Auslandsaufenthalt in die dauerhafte des Exils umschlägt, in der Gestalt des „bucklichten Männleins" die Erkenntnis verdichtet, dass der Grund für diese Entstellung die aus der Sicht des Nationalsozialismus physisch manifeste Entstelltheit des jüdisch Geborenen ist.

IV. Loggien

Trotz der strukturellen und inhaltlichen Verwandtschaft, die die Gießener Fassung und die Fassung letzter Hand der *Berliner Kindheit* miteinander verbindet, zeichnet sich eine erhebliche Verschiebung des poetologischen Schwerpunktes zwischen beiden ab. Wie in der früheren, so ist auch in der späteren Fassung die Eingangspassage erster Schauplatz der entsprechenden Profilbildung: Eigens für die *Berliner Kindheit* geschrieben, nimmt *Loggien* jene Verräumlichung des Erzählens aus der *Chronik* wieder auf, die in der Gießener Fassung gegen die Poetik der Entstellung zurückgetreten war. Diesmal aber ist es nicht die Topographie des Tiergartens, die die Beziehung zwischen Erzählen und Raum dominiert, sondern eine Serie von Innenräumen unterschiedlichster Größe und Anordnung. Noch immer beziehen sie ihren Sinn aus ihrer Durchlässigkeit aufeinander, aber es sind nicht mehr Weg und Straße, die die Passagen dominieren, sondern die scharf gezogenen Umrisslinien der überschrittenen Raumgrenzen, Türen und Tore, Truhendeckel, Fensterläden, die den Übergang nicht länger der Bewegung des Passierens, sondern der Binäropposition von offen oder geschlossen unterstellen. Der „prophetische Winkel" (L 407), aus dem *Der Fischotter* die im *Vorwort* zur Fassung letzter Hand ausgesprochene Hoffnung Benjamins aufnimmt, es möchten „die Bilder meiner Großstadtkindheit vielleicht befähigt [sein], in ihrem Innern spätere geschichtliche Erfahrung zu präformieren" (L 385), ist hier nicht mehr nur die Perspektive des erinnernden „Nachsehn[s]" (G 110); er ist dem Kindheitsraum vielmehr als Bauprinzip jener strengen, hart gefügten Konturen immanent, die, zusammengenommen, das Prisma bilden, in dem das „Nachsehn" in drei Blickführungen zerfällt: in die Erinnerung an die Heterotopie der historischen Stadt Berlin, in die Konstruktion der Utopie Heimat und in die Atopie des nie zum Druck gelangten Buchs *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*.

Loggien (L 386–388) spannt die Poetik des Übergangs, deren rhetorischer Ausdruck diese Topik ist, in einen Bogen vom Innenraum des Mutterleibs bis zu dem des Grabmals ein. Zu Beginn des ersten Satzes allerdings, der mit der Mutter die Schlüsselfigur der beiden beigelegten Passagen *Das Karussell* und *Erwa-*

---

19 So heißt es im *Vorwort* (VII/1, 385) zur Fassung letzter Hand (VII/1, 385–433). Zitate aus diesem Text werden fortan mit Sigle L und Seitenzahl im laufenden Text nachgewiesen.

chen des Sexus am Ursprung des Erzählens platziert, hat das erzählende Ich den ersten dieser beiden Innenräume bereits verlassen, um aus der sprachlichen Operation des Vergleichs zwischen Leben und Erinnerung – „Wie eine Mutter, die das Neugeborene an ihre Brust legt ohne es zu wecken, verfährt das Leben lange Zeit mit der noch zarten Erinnerung an die Kindheit" – die Identifikation von Mutter und Stadt zu entbinden: „Nichts kräftigte die meine inniger als der Blick in Höfe, von deren dunklen Loggien eine, die im Sommer von Markisen beschattet wurde, für mich die Wiege war, in die die Stadt den neuen Bürger legt." (L 386) Unter der Herrschaft der Karyatiden, die später im Abschnitt *Tiergarten* im Treppenhaus der elterlichen Villa als Schutzgöttinnen des nicht vollzogenen Übergangs wiederkehren werden und als solche schon hier „die Loggia des nächsten Stockwerks" tragen, wird dem Ich im Rückblick „alles [...] im Hof zum Wink", zu „Botschaften [...] im Geplänkel grüner Rouleaux", vor allem aber zu noch unerschlossenen Ahnungen des dem Erzählenden bereits gegenwärtigen Unheils: „wie viele Hiobsposten ließ ich klug im Poltern der Rollläden uneröffnet, die in der Dämmerung niederdonnerten."

Die uneröffneten „Hiobsposten" aber prägen die Topographie der Grenzbefestigungen, die das erinnerte Kind von der Loggia aus wahrnimmt, in einer Anordnung, in deren Verlauf diese Befestigungen die schützende Bedeutung von „Laubdach" und „Hauswand" sukzessive an bedrohlichere Konnotationen verlieren. So ist die das Kind „am häufigsten" beschäftigende „Stelle" die, wo „der Baum stand, [...] im Pflaster ausgespart, in das ein breiter Eisenring versenkt war. Stäbe durchzogen ihn so, daß sie das nackte Erdreich vergitterten"; „nicht umsonst so eingefaßt", beschwören eiserner Ring und Gitterwerk das Bild von Ketten und Gefängnis und deuten zugleich auf die „waagerechten Gatter" (L 429) voraus, durch die der Blick des Erzählers in *Das bucklichte Männlein* am Ende der *Kindheit* auf die kulturellen Bedingungen seiner Entstelltheit fällt. An dieser Einfassung verschiebt sich die Wahrnehmung weiter zu den Umschlagplätzen jener Bewegung, die den Erzählenden später aus Berlin drängt, erst zu den „Droschkenhaltestellen", deren Bäume „außerdem umzäunt sind" und die dem Kind deshalb „entlegenere Provinzen meines Hofes" waren, und schließlich zum „Bahndamm", von dem aus der Reisende die Höfe Berlins als Enklaven einer vergangenen Zeit erfährt, in die „der Sommer [sich] [...] eingesperrt und von der Landschaft losgesagt zu haben" (L 386f.) schien.

Noch innerhalb der Höfe aber gewinnt diese Zeit im Rückblick die Konturen des in ihr bereits angelegten Verlustes, in der doppelt entstellten „Palme", die, insofern „längst nicht mehr der dunkle Erdteil sondern der benachbarte Salon als ihre Heimat empfunden wurde", an ihrem Platz im Hof „um so obdachloser" wirkt, vor allem aber in dem „pompejanische[n] Rot, das in breitem Bande an seiner Wand entlang lief" (L 387). Die römische Stadt Pompeji war 79 n.Chr. zusammen mit Herculaneum und Stabiae vom katastrophischen Ausbruch des Vesuv zerstört worden und zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht zuletzt deshalb eine der wichtigsten Stätten archäologischer Arbeit, weil sich dank der Schnel-

ligkeit, mit der der Vulkanauswurf sie samt ihrer Einwohner begraben hatte, an ihr ein ungewöhnlich präzises Bild römischer Alltagskultur gewinnen ließ. Das „pompejanische Rot" des Hofes, auf den die Loggien hinausgehen, zieht eine Parallele sowohl zwischen dem Vulkanausbruch und der nationalsozialistischen Machtergreifung, die Benjamins Heimat unter sich begraben hatte, als auch zwischen den in Pompeji vorgenommenen Ausgrabungen und der von Benjamin betriebenen Erinnerungsarbeit.

Als Ausdruck und Trägermedium des „radikal illusionslose[n] Blick[s] auf die historisch katastrophale Gegenwart, der den Erinnerungsvorgang erst eigentlich motiviert"[20], nimmt die Farbe die Anspielungen auf, mit denen die *Chronik* das Gedächtnis – „Es ist das Medium des Erlebten wie das Erdreich das Medium ist, in dem die toten Städte verschüttet liegen" (VI, 486) – explizit an die Archäologie angeschlossen hatte. So wird „die Kindheitserinnerung [...] zum Indikator einer sich selbst zerstörenden Kultur"[21], indem sie das „pompejanische Rot" zu einer Chiffre für die Katastrophe verdichtet, die die *Loggia* von der Wiege in ein Grabmal verwandeln wird: Kann die Loggia dem Erinnernden im Rückblick zwar den Trost spenden, „der in ihrer Unbewohnbarkeit für den liegt, der selber nicht mehr recht zum Wohnen kommt", so hat „[a]n ihnen [...] die Behausung des Berliners ihre Grenze" nicht nur ihrer praktischen, sondern vor allem ihrer historisch durch das Exil erzwungenen Unbewohnbarkeit wegen, aufgrund derer das erinnerte Kind sich „auf seiner Loggia wie in einem längst ihm zugedachten Mausoleum auf[hält]" (L 387f.).

Mit der Raumfigur der Loggia gewinnt das Textbild der *Berliner Kindheit* eine neue Bedeutungsdimension. Während die Gießener Fassung die poetologische Metafigur der Passage in erster Linie von einer Beziehung zwischen Text und Bild her realisiert, gibt die dezidierte Wiederaufnahme der Verräumlichung in der gegenüber auch der *Chronik* noch deutlich geschärften Form architektonisch organisierten Erzählens den Textblöcken der *Kindheit* ein Profil, das ihr Erscheinungsbild selbst der Loggia annähert. Im Gegensatz zur Gießener Fassung, deren Textabschnitte durchweg ohne jeden Absatz in sich geschlossen sind, weisen die Textabschnitte in der Fassung letzter Hand auch dort, wo sie ansonsten wörtlich aus der Gießener Fassung übernommen sind, Absatzgliederungen auf, die das Textbild so auf die Räume zwischen den Abschnitten hin öffnen, wie die balkonartigen Bauformen der Loggien die darin beschriebenen Häuser auf die Höfe zwischen ihnen. Indem es der antisequentiellen Erzählweise des Textes bildhaft eine Verwandtschaft zwischen Gegenstand und Schrift des Erinnerns einträgt, verstärkt das Textbild eine Ähnlichkeit, die die Gießener Fassung bereits enthalten, aber noch nicht ausgespielt hatte, diejenige nämlich zwischen der *Berliner Kindheit* und einem Stadtplan: Wie der Stadtplan, vereinigt der Text der *Berliner Kindheit* in seiner spezifischen Präsentation ikonische und

---

[20] Christina Ivanovic: Das Unbehagen in der Zeit. Kindheitserinnerung als Kulturkritik bei Benjamin und Mandelstam. In: DVjs 71 (1997) S. 461–493, hier S. 463.

[21] Ebd.

indexikalische Zeichen, indem er in seinen Abschnitten abbildet, was die Titel der Abschnitte markieren, so, wie der Stadtplan die maßstabsgetreue Wiedergabe des Stadtraumes über seine indexikalische Verknüpfung mit den darauf verzeichneten Straßennamen lesbar macht.

Auf der Basis dieser Ähnlichkeit inszeniert der Text die Entstellung der Heterotopie Berlin zu einer zwischen Utopie und Atopie schillernden Raumerfahrung zunehmenden Orientierungsverlusts. Von den dreißig Abschnitten, die die *Kindheit* in der Fassung letzter Hand bilden, tragen sieben einen heterotopisch lesbaren Namen: *Kaiserpanorama* und *Die Siegessäule*, *Tiergarten*, *Steglitzer Ecke Genthiner*, *Pfaueninsel und Glienicke*, *Blumeshof 12* und *Krumme Straße*. Die ersten sechs dieser Namen bezeichnen Abschnitte, die bereits in der Gießener Fassung vorhanden sind, aus der Perspektive der *Loggien* nun aber eine zusätzliche Bedeutung entfalten. So verschiebt der direkte Anschluss von *Kaiserpanorama* und *Die Siegessäule* an den Eingangsabschnitt der *Loggien* den Aspekt der visuellen Wahrnehmung von Bildern zur Darstellung eines Blicks, der, wie der des Kindes von der Loggia in den Hof, „Hiobsposten" uneröffnet lässt: Wie der „Aschenhimmel", der im Kaiserpanorama am Ende die durch einen „Defekt in der Beleuchtung [...] [entfärbte] Landschaft" (L 389) überwölbt, wird nun auch die „Prachtausgabe von Dantes ‚Hölle'" (L 390), deren Bildern das Kind im Umgang der Siegessäule wiederzubegegnen fürchtet, als Prätext dessen lesbar, was das „pompejanische Rot" der Hofwand ankündigt.

In der Gießener Fassung war es der Abschnitt *Blumeshof 12* (G 64–69; L 411–414) gewesen, der die Folge heterotopischer Titel abgeschlossen hatte, und damit derjenige Abschnitt, der die – ihrerseits noch aus der *Chronik* übernommene – Keimzelle zu *Loggien* enthält. In der Wohnung der Großmutter, die dem erinnerten Kind [u]nter sämtlichen hochherrschaftlichen Wohnungen, in denen ich herumkam, [...] die einzige weltbürgerliche" ist, steht die Loggia noch im Zeichen des „fast unvordenkliche[n] Gefühls von bürgerlicher Sicherheit [...], das von dieser Wohnung ausging", bildet sie darin doch gleichsam die Fortsetzung der Position, in der die Großmutter „auf ihrem teppichbelegten und mit einer kleinen Balustrade verzierten Erker, welcher auf den Blumeshof hinausging" (L 411), das souveräne Selbstbewusstsein einer im Umfang mit fremden Räumen erfahrenen Weitgereisten repräsentiert. Das Glück, mit dem das Kind in dieser Wohnung, in der „der Tod nicht vorgesehen" (L 412) ist, die Loggia als einzigen Raum entdeckt, der seiner Durchlässigkeit wegen den Sonntag zu fassen vermag, wandelt sich vor dem Hintergrund von *Loggien* zum Reflex auf das Bild des „Mausoleums", das nun von der Loggia der elterlichen Wohnung aus auch die Erinnerung an die Loggia am Blumeshof einfärbt: „Der wichtigste von diesen abgelegenen Räumen" ist die Loggia nun nicht mehr, weil sie die Zeit zum Stillstand bringen zu können scheint, sondern weil sie als erster der Texträume der *Kindheit* das fast „unvordenkliche Gefühl bürgerlicher Sicherheit" als trügerisches, ultimativ in den Stillstand des Todes einmündendes bereits vorgedacht hat.

So ist es auch nicht mehr nur das Glück der flanierenden Entdeckung, mit dem der wie *Loggien* neu in die Fassung letzter Hand eingefügte Abschnitt *Krumme Straße* (L 415–416) einsetzt; die „Passagen und Galerien", von denen „[d]as Märchen" der Kindheitserzählung spricht, sind vielmehr „beiderseits mit Buden voller Lockung und Gefahr bestellt". *Krumme Straße* übersetzt die Sexualisierung der Stadt, die mit *Erwachen des Sexus* ausgegliedert worden war, in eine Gegenüberstellung zwischen dem Schwimmbad, zu dem die Straße führt, und dem auf dem Weg dorthin liegenden „Laden für Schreibbedarf", an der die erotische Verführungskraft der Stadt in Erinnern und Vergessen auseinander tritt. Das Schwimmbad ist Tor zu einer Unterwelt, in der die Auslöschung droht; „[d]en Fuß über die Schwelle setzen bedeutete, von der Oberwelt Abschied zu nehmen", um in „der überwölbten Wassermasse im Innern" nicht etwa zu vergessen, sondern vergessen zu werden: „Sie war der Sitz einer scheelen Göttin, die darauf aus war, uns an die Brust zu legen und aus den kalten Kammern uns zu tränken, bis dort oben nichts mehr an uns erinnern werde." (L 415f.)

Diese Inversion des Mythos vom Fluss Lethe, aus dem trinkend die in die Unterwelt eintretenden Toten sich der Erinnerung an ihr Leben begeben, zu eine mütterlichen Göttin, die die Erinnerung der Lebenden an den von ihr Gesäugten auslöscht, wird von den Besuchen gerahmt, die das erzählende Ich auf seinem Weg zum und vom Schwimmbad dem Schreibwarenladen abstattet. Selbst auf der Grenze zwischen dem Text und seiner Umgebung lokalisiert – dort, „[w]o die Krumme Straße im Westen auslief" –, ist dieser Laden Schauplatz einer Grenzüberschreitung, die das erinnerte Ich an der bloßen Unterhaltungsliteratur der „billigen Nick-Carter-Hefte[n]" im Schaufenster vorbei dorthin führt, „wo ich im Hintergrund die anstößigen Schriften zu suchen hatte" (L 415). Ziel der Überschreitung sind nicht die „Kupplerdienste" (VI, 512) der Straße – „An dieser Stelle war kein Verkehr" (L 415) –, sondern der Doppelsinn schriftlicher Selbstverständigung zwischen Schöpfung und onanistischer Selbstbezüglichkeit: Der Anspruch, „unvermittelt in den Schoß der papierenen Schöpfung vorzustoßen", der später über den „Bann, den die auf Scherzpostkarten und Broschüren faßlich dargestellte Unzucht um mich legte" (L 416), mit der Lust des Pubertierenden an semipornographischen Innuendi assoziiert wird, gilt nicht minder jenem Medium, in dem der Erzählende sich der Gefahr zu entziehen sucht, „dort oben" vergessen zu werden, dem Text, für den der Laden den „Schreibbedarf" bereitstellt. So geht in *Krumme Straße* der heterotopische Verweis auf einen historischen Ort bereits in der gekrümmten Bewegung selbstreferentiellen Erzählens zwischen Erinnern und Vergessen auf, mit der der Abschnitt die Signatur des „bucklichten Männleins" präfiguriert.

Krumme Straße ist eine dezentrale poetologische Gelenkstelle zwischen denjenigen Abschnitten des Textes, deren Überschriften ein indexikalisches Verhältnis zur Topographie Berlins signalisieren, und denen, in denen der dargestellte Raum dieses Verhältnis schon in den Überschriften unterläuft oder, in den meisten Fällen, gar nicht erst markiert, während gleichzeitig auch die Bindung

der indexikalischen Überschriften an die Heterotopie Berlin von den Textabschnitten selbst zersetzt wird: Sämtliche adressierten Passagen, einschließlich *Blumeshof 12*, sind Orte, in denen das heterotopische Gerüst des Erinnerns in der utopischen Dimension der rekonstruierten Heimat aufgeht, in einem Umschlagplatz zwischen Gegenwart und Vergangenheit, als der *Markthalle* in der Fassung letzter Hand nicht zufällig den früheren Zusatz *Magdeburger Platz* nicht mehr im Titel führt. Schauplatz eben jener vergessenen Adresse, anhand derer das Ich in *Erwachen des Sexus* in die Straßen der Stadt gefunden hatte, ist die Fassung letzter Hand aber nicht nur auf der Ebene ihrer heterotopischen Bezüge, sondern auch auf der der Utopie: Die Geschichte von dem Bild des chinesischen Malers, mit dem *Die Mummerehlen* in der Gießener Fassung den Übergang des erzählenden Ichs in das von ihm geschaffene Textbild möglich gedacht hatte, ist, wie das Bild vom Affen auf dem Suppentellergrund einem geometrischen „Rautenmuster", der kristallinen Form der „unentschlossenen Flocken des ersten Schnees" gewichen, in denen die „Mummerehlen" „fast gar keine Stimme" (L 418) mehr besitzt.

Loggien führt diese Spannung zwischen Heterotopie und Utopie bereits durch den Kunstgriff ein, mit dem der Text das erinnerte Kind zwar in der Loggia des elterlichen Hauses situiert, diesen Ort aber zugleich im titelgebenden Plural der Bauform als solcher von diesem Ursprung loslöst. Die Adressen, unter denen die Heimat fortan im Text erscheint, sind Namen, die nicht Orte, sondern Übergänge bezeichnen, so dass auch und besonders das Innere des Elternhauses im Zeichen der Passage seinen utopischen Gehalt aus der permanenten Irritation des Inneren durch das Außen erhält. Die Gestalt der Heimat spiegelt sich in diesem Inneren in Raumformen, die ihre Bedeutung aus ihrer Durchlässigkeit beziehen, angefangen von der „Truhe für die schmutzige Wäsche" (L 391), neben der das Telefon angebracht ist, über den Ofen, in dem der Bratapfel seine „Reise durch das dunkle Land der Ofenhitze" (L 398) antritt, bis zu dem Nähkasten, an dem das erzählende Ich der Versuchung erliegt, sich „in das Netzwerk auf der Hinterseite zu vergaffen", mit dem sich die „Ausnähsachen" der Kinder als Metapher für das Projekt der *Kindheit*-Textur zu erkennen geben, „das mit jedem Stich, mit dem ich von dem Ziele näherkam, verworrner wurde" (L 426).

Im Zeichen der Textur weist die Fassung letzter Hand zudem zwei signifikante Veränderungen in der Reihe der mannigfachen Schränke und Kästen auf, die die Gießener Fassung durchzogen haben: Während *Der Lesekasten* und mit ihm die Anweisung auf die mechanische Kombinierbarkeit der Textbausteine zu einem sinnvollen Ganzen fehlt, bleibt von den Schränken nur das Kernelement, *Der Strumpf* (L 416–417), erhalten, das an den Strumpfpaaren, in die der Griff des Kindes sich „so tief wie möglich in ihr Inneres" versenkt, das Wissen preisgibt, „daß Form und Inhalt, Hülle und Verhülltes dasselbe sind" (L 416f.).[22] Dieses Wissen verbindet *Der Strumpf* mit dem letzten der in die Fassung letzter

[22] Vgl. dazu Kaffenberger: Denkbilder (Anm. 15) S. 43ff.

Hand neu eingefügten Abschnitte. *Der Mond* (L 426–428) übersetzt die Situation dessen, dem die Passage in die Heterotopie der Stadt Berlin versperrt ist, in eine Ortsbestimmung, die die Heimat nun auch ihres utopischen Potentials beraubt. Die „Gegen- oder Nebenerde", als die sich die Heimat hier zu erkennen gibt, „ist nicht die, welcher der Mond als Satellit folgt, sondern die selbst in einen Mondtrabanten verwandelte" (L 426f.), eine nicht einmal mehr durch metaphorische Übertragungsoperationen zugängliche Atopie in der allegorischen Gestalt des toten Vaterlandes: „Ihr breiter Busen, dessen Atemzug die Zeit war, rührt sich nicht mehr; endlich ist die Schöpfung heimgekehrt und darf nun wieder ihren Witwenschleier antun, den der Tag ihr fortgerissen hatte." (L 427) Das Gestirn, dem die romantische Literatur das Potential der wahrheitsfähigen Vermittlung zwischen „dem Schauplatz unseres Tagesdaseins" (L 426) und der visionären Macht des Traums zugeordnet hatte, entstellt das, was das erzählende Ich als Bild der Heimat entworfen hat, zur Realität einer Künstlichkeit, die – so schon die Tilgung des chinesischen Bildes aus *Die Mummerehlen* – ihrem Schöpfer keine Bleibe gibt.

Das Licht, mit dem der Mond diese „Nebenerde" „beirrend [...] erhellt", macht die „Hiobsposten" eines Autors lesbar, der im schreibend inszenierten Irrgang nach der Passage zurück in die Loggia des elterlichen Hauses gesucht hatte. Diesmal aber hält das „Poltern der Rolladen" die Wahrheit über diese „beirrende" Schöpfung nicht uneröffnet, diesmal dringt der „blasse Strahl [...] durch die Bretterjalousie zu mir herein" und zwingt dem erzählenden Ich seine Entstelltheit kompromisslos auf: „Wenn [der Mond] im Zimmer stand und ich erwachte, so war ich ausquartiert, denn es schien niemanden als ihn bei sich beherbergen zu wollen." (L 427) Aus der Vergessenheit, die der Schlaf nach derartigem Erwachen noch einmal zu schenken vermag, scheint die Ortsgewissheit der eigenen „Stube" in den Wachzustand allein durch die Hand hinübergerettet werden zu können, die in *Der Strumpf* in der „weiche[n], wollene[n] Masse" des Strumpfes „‚Das Mitgebrachte'" (L 416) ergreift; wenn aber die Hand des Erwachenden in *Der Mond* „sich beherz[t], über den Grabenrand des Schlafes zu tauchen, in dem sie Deckung vor dem Traum gefunden hatte" (L 427), findet sie jenseits dieses „Grabenrand[es]" ebenfalls die Identität von Form und Inhalt, die Identität nämlich von Sein und Nichtsein der Welt: „Von meinem eigenen Dasein war nichts übrig als der Bodensatz seiner Verlassenheit." (L 428)

Es ist dieser Bodensatz, über dem das Eis der Eisbahn auf den „labyrinthischen Wasserläufen" (L 429) um die Rousseau-Insel bereits brüchig geworden ist, als das „Entmenschte, Schamlose" (L 428) der Musik von *Zwei Blechkapellen* von *Der Mond* zu *Das bucklichte Männlein* hinüberleitet. Wie in der Gießener Fassung die Schlusspassage des Textes, treibt das „bucklichte Männlein" nach seiner Neubearbeitung den Preis des Schreibens nun als jenen „Halbpart des Vergessens" (L 430) ein, den *Krumme Straße* zwischen der Ortsbindung des Vergessens an die Adresse des Schwimmbads und dem ‚Schreibbedarf' der Erinnerung angesiedelt hatte. Die in der *Kindheit* „raumgewordene Vergangenheit"

(V/1, 1041) aber trägt die bucklige Signatur der „Gipfelzüge" (VI, 470) hier bereits im Licht des von *Der Mond* ausstrahlenden Wissens, dass die die schreibend entworfene Utopie Heimat und die historische Heterotopie des nationalsozialistischen Berlin gegenwärtig so, wie sie im labyrinthischen Bild der sie verknüpfenden Passagen als Text aufeinander bezogen werden, keinen Ort finden, an dem ihre Publikation dem Vergessen ihres Erzählers „da oben", im „ewigen Sedantag" der Siegessäule, Einhalt gebieten könnte. „Wie man aus der Wohnung, wo einer haust, und aus dem Stadtviertel, das er bewohnt, sich ein Bild von seiner Natur und Wesensart machen kann" (L 406), so ergibt das unabgeschlossene, historisch letzte von Benjamins Berliner Labyrinthen deshalb ein Bild, das wie die „leere, feuchte Grotte" des Fischotters „mehr [...] Tempel denn [...] Zufluchtsstätte" (L 407) wäre – wenn nicht der „Tempel" vom Erzähler der Fassung letzter Hand schon in *Loggien* als Mausoleum erbaut worden wäre.