
Philipp Pabst, Kerstin Wilhelms

Lebensraum und Bürgerklasse

*Mythische Topographien in Walter Benjamins
»Berliner Kindheit um neunzehnhundert«*

Einleitung. – Autobiographisches Erinnern, so kann man bei Harald Welzer lesen, wird maßgeblich durch die Kategorien Raum, Zeit und Selbst beeinflusst.¹ Die Autobiographieforschung hat vor allem die letzten beiden Kategorien fokussiert,² während der Relevanz von Räumlichkeit in autobiographischen Schriften erst seit dem *spatial* und *topographical turn* verstärkt Beachtung zukommt.³ Dabei hat bereits Immanuel Kant deutlich gemacht, dass Raum und Zeit für den Menschen von korrespondierender Bedeutung sind: Sie stellen das Apriori menschlicher Erkenntnis dar, so dass beide Kategorien die Wahrnehmung einer äußeren Umwelt erst ermöglichen. Ebenso wie die Zeit ist nach Kant der Raum ein kognitives Konzept, kein realweltliches.⁴ Das führt zu der Überlegung, dass für ein sich selbst schreibendes Ich sowohl die individuelle als auch die gesellschaftliche Codierung von Räumlichkeit relevant ist. Gaston Bachelard und Michel de Certeau stellen diesen gesellschaftlichen Codierungen individuelle Aneignungen von Raum und Räumlichkeit zur Seite, so dass die Codierungsarbeit als eine Aushandlung zwischen gesellschaftlichen Raumordnungen und individuellen Raumpraktiken verstanden werden muss.⁵ Dies führt zu der These, dass in Autobiographien ein Ich die gesellschaftlichen Raumordnungen verhandeln und sich zu ihnen in Bezug setzen muss, während der Raum das Ich dabei überhaupt erst konstituiert. Auf diese Weise erscheint das autobiographische Ich als eingebettet in die gesellschaftlichen Koordinaten seiner Zeit. Vor diesem theoretischen Hintergrund erweist sich Walter Benjamins *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* als signifikanter Text. Es stellt sich die Frage, wie das Verhältnis von Raum, Zeit und Ich, das jeden autobiographischen Text prägt, in Benjamins Prosaminiaturen figuriert ist und inwiefern es die Texte konstituiert. Bisherige Untersuchungen haben die augenfällige räumliche Dimension der *Berliner Kindheit* nicht außer Acht gelassen. Der Akzent lag dabei meist auf der labyrinthischen Struktur des Textes, die als ein Resultat des wiederum labyrinthisch verfassten Gedächtnisses gelesen wurde.⁶ An diese Auseinandersetzung mit mythisch codierten Räumen gilt es anzuschließen. So ist das Labyrinth ein Indikator einer grundlegenden mythischen Topographie, die diverse Texte der *Berliner Kindheit* kennzeichnet. Mit dem Mythos tritt ein Begriff auf den Plan, dem Christoph Jamme eine Erzählstruktur attestiert, die

keine raum-zeitliche Bindung aufweist, die aber als Funktionsträger für ritualisierte Praktiken kulturell rückgebunden ist.⁷ Diese Erzählstruktur ist mit Claude Lévi-Strauss als ein Ensemble mythischer Elemente (Mytheme) zu verstehen, die wie sprachliche Elemente beständig kombiniert beziehungsweise re-kombiniert werden können.⁸ Dass dieses Verhältnis von Beständigkeit (der Mytheme) und Varianz (der Kombination) dem Mythos einen besonders tradierbaren Charakter verschafft, sodass er in verschiedenen Kulturen und Zeiten gemeinschaftsbildende Funktionen erfüllen kann, wurde von Hans Blumenberg deutlich gemacht.⁹ In diesem Artikel gehen wir der von Stefan Goldmann aufgestellten These nach, dass der Herakles-Mythos in der Autobiographie stets aufs Neue aktualisiert und für Subjektbildung nutzbar gemacht wird.¹⁰ Davon ausgehend zeigen wir, dass Walter Benjamin eine spezifische Form des Umgangs mit diesem Mythos beziehungsweise dessen Mythenen vorstellt. So hat Benjamin selbst das Konzept des Mythos in seinen Essays zu Kafka, zu Goethes *Wahlverwandtschaften* und zu Bachofen gedehnt,¹¹ abstrahiert und als begriffliches Stimulans für Analogisierungen von archaisch-mythischen und modernen Gesellschaftsstrukturen operationalisiert.¹² Wie angedeutet greifen neben diesen Abstraktionen des Mythos in den literaturkritischen und kulturwissenschaftlichen Arbeiten ebenso Benjamins poetische Texte auf mythische Zusammenhänge zurück. In der *Berliner Kindheit* aber – und das ist ein entscheidender Unterschied – ist der Mythos nicht nur ein reflexives Abstraktum, sondern in der Regel ein räumliches Konkretum, eine für das autobiographische Ich erfahrbare, zum Beispiel architektonische Entität oder räumliche Relation innerhalb der Diegese. Wie zu zeigen ist, gehen Mythos, Raum und Erinnerung in der *Berliner Kindheit* eine integrale Beziehung ein. Die mythischen Topographien der Prosaminaturen, so unsere These, stehen in einem reziproken Konstitutionsverhältnis zu den Erinnerungen eines exilierten Ichs und bringen Raumbilder einer gesellschaftlichen Klasse zu einer spezifischen Zeit hervor. Davon ausgehend stellt sich erstens die Frage, weshalb die *Berliner Kindheit* intensiv auf räumlich figurierte Mytheme zurückgreift und was zweitens die Funktionen dieser Mytheme sind.

Das »Verfahren der Impfung«: Erinnerung und Topik. – Der Mythos wird in Benjamins Prosa auf eine andere Art operationalisiert als in der chronologisch konzipierten Autobiographik, die eine jahrhundertealte Tradition aufweist. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die Toposforschung, die darauf hinweist, dass mythische Narrative seit der Antike schematische Allgemeinplätze liefern, die die Autobiographie strukturieren. Wie Stefan Goldmann erläutert, sind Lebensbeschreibungen nach tradierten Schemata aufgebaut, die (auto-)biographische Darstellungsschablonen zur Verfügung stellen.¹³ Diese determinierten *loci communes* sind Stationen, die schriftlich abgeschritten werden, um ein Leben festzuhalten. An dieser Stelle muss man Goldmann ergänzen, denn

auch die räumliche Dimension von Autobiographien ist topisch gestaltet. Wie die Geburt, die Erziehung, die berufliche Ausbildung und die Heirat, zählen gleichermaßen das Elternhaus, der Garten, der Arbeitsplatz etc. zur Topik der Autobiographie. Besonders toposbedürftig ist die Kindheitsphase, die sozusagen einen blinden Fleck im Leben darstellt und lediglich von sporadischen Erinnerungsfetzen aufgehellt wird. Deshalb bedarf es einer Hilfskonstruktion, die die Gedächtnislücken füllt. Eine kulturell vermittelte Topik kommt hier zum Zuge, die die Kohäsion kindlicher Erinnerungen ermöglicht. Goldmann hat anhand von Autobiographien des 18. und frühen 19. Jahrhunderts darauf hingewiesen, dass das Toposrepertoire wesentlich aus der antiken Mythologie stammt und vor allem den Herakles-Mythos betrifft.¹⁴ So werden laut Goldmann in vielen Autobiographien beeindruckende Leistungen des Kindes hervorgehoben, Lehrer und Erzieher genannt und die Konflikte mit diesen behandelt; daneben gibt es auch konkrete Rekurse auf den Mythos. So erwähnen beispielsweise Johann Gottfried Seume und Adam Bernd beide, dass sie, genau wie der griechische Heros, mit Kuhmilch aufgezogen wurden.¹⁵ Um die lückenhafte Erinnerung narrativ zu füllen, wird die Kindheitsphase mit Mythen angereichert, die Bestandteile einer kollektiven und daher, im Gegensatz zur eigenen Kindheitsvergangenheit, verfügbaren Erzählung sind. Cesare Pavese ist gar der Ansicht, dass der Mythos immer in Kindheits Erzählungen auftaucht, da seine Räumlichkeit und Zeitlichkeit eine Allgemeingültigkeit besitzt, die auf alle realen Orte und Zeiten verweisen und von diesen nutzbar gemacht werden können.¹⁶ Das heißt, dass der mythischen Fundierung von Kindheits Erzählungen, wie sie in der Autobiographie laut Goldmann angelegt ist, immer schon eine gesellschaftliche Allgemeingültigkeit inhärent ist, die von Benjamin genutzt wird, wie die folgenden Ausführungen zeigen werden. In der *Berliner Chronik*, die eine frühe Fassung des Textes darstellt und als poetologische Vorarbeit gelesen werden kann, reflektiert Benjamin den Status der Textsammlung und kommt zu dem Schluss, dass sie keine Autobiographie im engeren Sinne sein soll. Nicht alle Erinnerungen sind gleichermaßen autobiographisch, nur eine chronologisch erzählte Erinnerung ist nach Benjamin als autobiographische zu bezeichnen:

»Erinnerungen, selbst wenn sie ins Breite gehen, stellen nicht immer eine Autobiographie dar. Und dieses hier ist ganz gewiß keine, auch nicht für die berliner Jahre, von denen hier ja einzig die Rede ist. 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. Denn wenn auch Monate und Jahre hier auftauchen, so ist es in der Gestalt, die sie im Augenblick des Eingedenkens haben.«¹⁷

Die retrospektive Methode der *Berliner Kindheit* bringt eine Anachronie hervor, sie produziert fragmentierte Einblicke in die »Stadt, die hier beschworen wird« (BC, 488) *Berliner Chronik* und *Berliner Kindheit* lenken den Fokus der Kindheits-

beschreibung auf den Raum, in dem sich das autobiographische Ich bewegt und durch den es sich selbst erfährt. Raum und Ich sind in Benjamins Autobiographik eng miteinander verzahnt, weshalb das Verhältnis von Zeit und Ich oft räumlich vermittelt ist. Der singuläre, subjektive Blick eines Individuums im Kindheitsstadium verbindet sich mit einer gesellschaftssoziologisch figurierten Perspektive. Es ist die bürgerliche Kindheit zu einer bestimmten Zeit (um neunzehnhundert) und an einem bestimmten Ort (Berlin), die durch die niedergeschriebene, subjektive Erinnerung repräsentiert werden soll.¹⁸ Das eigene Leben im Stile einer Kohärenz suggerierenden Autobiographie zu schreiben, käme hingegen einer unaufrichtigen Methode gleich, da die Erinnerung, »nicht erzählend, noch viel weniger berichtend [vorgeht], sondern im strengsten Sinne episch und rhapsodisch an immer anderen Stellen ihren Spatenstich« (BC, 467) ansetzt. Das menschliche Gedächtnis ähnelt Benjamin zufolge in seiner Struktur dem Erdreich, in dessen Inneren sich einzelne Bilder als zusammenhanglose »Kostbarkeiten« (BC, 467) freigraben lassen.

Will man die Funktion fragmentierter Erinnerungsbilder in Benjamins autobiographischem Schreiben nachvollziehen, gibt das Vorwort der *Berliner Kindheit* Auskunft. Der Ausgangspunkt des Erinnerungs- und Schreibprozesses ist eine sachlich formulierte Befürchtung, die von einem sich im Exil befindenden Ich gehegt wird: »Im Jahr 1932, als ich im Ausland war, begann mir klar zu werden, daß ich in Bälde einen längeren, vielleicht einen dauernden Abschied von der Stadt, in der ich geboren bin, würde nehmen müssen.« (BK, 9) Während die Zeit im Vorwort der *Berliner Kindheit* zumindest auf ein Jahr genau bestimmt ist, lässt sich der Ort des Schreibaktes nicht explizit benennen. Das schreibende Ich ist nicht lokalisierbar, es informiert lediglich vage darüber, dass es sich »im Ausland« (BK, 9) befindet, aber noch keinen endgültigen Abschied von seiner Heimatstadt nehmen konnte. Mit dieser Ortsunbestimmtheit weist der Text bereits in seiner ersten Zeile auf eine räumlich verfasste Problemsituation hin: Die ortlose Schreibsituation korreliert mit einem räumlichen Mangelgefühl, von dem das Ich beschlichen wird. Es hat keinen konkreten Ort, weil Berlin seine Rolle als primärer und verfügbarer Bezugsraum nicht mehr einlösen kann. Um der prekären Raumsituation entgegenzuwirken, evoziert das Ich bewusst die »Bilder, die im Exil das Heimweh am stärksten zu wecken pflegen – die der Kindheit« (BK, 9). Die schriftliche Aufzeichnung der Erinnerung bewahrt und archiviert die Stadt Berlin in Textform, aber die *Berliner Kindheit* ist höchstens sekundär von diesem konservativen Impetus geprägt. Es geht dem schreibenden Ich vornehmlich um das Heimweh, das sich ankündigt und nun eigeninitiativ hervorgerufen und bewältigt werden soll, bevor es über das Ich hereinbricht. Im Vorwort ist in diesem Zuge von einem »Verfahren der Impfung« die Rede (BK, 9). Die zielgerichtete Erinnerung tritt als vorbeugende Maßnahme auf, die das Ich gegen den drohenden dauernden Entzug des als Heimat empfundenen Raums Berlin wappnen soll. Demgemäß haben die Erinnerung und das Schreiben eine

präventiv-therapeutische Funktion. Ähnlich wie bei der medizinischen Impfung wird der Patient gestärkt, indem ihm die Krankheitserreger in abgeschwächter Form zugeführt werden. Mit dieser Methode sind zugleich Gefahren verbunden. So darf der Impfstoff nicht die Kontrolle über den Körper erlangen, genauso wie das »Gefühl der Sehnsucht« (BK, 9) nicht dominieren darf; darüber will der Erinnernde Herr werden. Das Vergangene wird demnach, so die Prämisse dieser mnemotechnischen Therapie, nicht nur als biographisch unwiederbringlich betrachtet, sondern als notwendig gesellschaftlich irreversibel aufgefasst: »Ich suchte es [das Gefühl der Sehnsucht] durch die Einsicht, nicht in die zufällige biographische, sondern in die notwendige gesellschaftliche Unwiederbringlichkeit des Vergangenen in Schranken zu halten.« (BK, 9) Aus diesem kurzen Zitat wird deutlich, dass keine Erinnerung das Vergangene vollständig zurückholt, es ist de facto für immer verloren. Zudem wird der biographischen Erinnerungsunfähigkeit selektive Zufälligkeit unterstellt, während ihr eine gesellschaftliche Notwendigkeit gegenüber gestellt wird. Die biographisch-chronologische Methode ist daher von geringerem mnemotechnisch-therapeutischem Wert als das Verfahren der Impfung, welches dezidiert räumlich und bildhaft operiert. »Das [Verfahren der Impfung] hat es mit sich gebracht, dass die biographischen Züge, die eher in der Kontinuität als in der Tiefe der Erfahrung sich abzeichnen, in diesen Versuchen ganz zurücktreten. Dagegen habe ich mich bemüht, der Bilder habhaft zu werden, in denen die Erfahrung der Großstadt in einem Kinde der Bürgerklasse sich niederschlägt.«

Ausgehend von dieser Programmatik erschließt sich zwingend, dass der Text keiner kohärenten Chronologie folgt, wie sie in Autobiographien Goethe'scher Prägung maßgeblich ist. Das Verfahren der Impfung verdrängt hingegen die autobiographische Chronologie zugunsten einer fragmentierten, gesellschaftlichen Räumlichkeit, die in Form von Bildern verdichtet und in einzelnen, kontrollierbaren Dosen verabreicht wird. Die mythische Überformung der Topographie, so die These, steht in einem integralen Zusammenhang mit diesem Verfahren, das Bilder der eigenen Kindheit erinnert, die intersubjektiven Status haben sollen und somit nicht eine Biographie repräsentieren, sondern als Bilder einer Klasse firmieren. In den »Loggien« heißt es etwa, dass nichts die Erinnerung »inniger kräftigte als der Blick in die 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 legte« (BK, 11). Raum und Gesellschaft werden enggeführt, indem eine Lebensphase erinnert wird, die symptomatisch für alle bürgerlichen Großstadtkindheiten stehen soll. Es ist zuerst ein »Blick in die Höfe« (BK, 11), der dann auf eine spezifische Loggia zuläuft, die wiederum als repräsentativer Wiegenraum des städtischen Bürgertums firmiert und also nicht allein mit einer individuellen Biographie in Verbindung steht. Ein auffälliges architektonisches Merkmal der beschriebenen Loggien sind die »Karyatiden« (BK, 11), die als

historisierende Bauelemente aus dem antiken Griechenland übernommen werden und als tragende Säulen in Form von mythischen Frauenfiguren den Gebäuden Stabilität verleihen. Die Karyatiden »herrschen über die Loggienhöfe des Berliner Westens« (BK, 11) und stellen eine Beziehung zwischen den Wohnungen des großstädtischen Bürgertums und der altgriechischen Architektur her. Insbesondere die Polis als antike Gemeinde von Bürgern wird mit den in Benjamins Text beschriebenen Karyatiden zu einem Bezugspunkt des Berliner Bürgertums. Dabei kommt den Figuren in sowohl statisch-architektonischer als auch in selbstrepräsentativer Hinsicht eine stabilisierende Funktion zu, indem die *Berliner Kindheit* hier eine Topographie figuriert, die auf ein bürgerliches Selbstverständnis hinweist, das eine, wenn schon nicht streng genealogische, so doch zumindest kulturelle Verbindungslinie zum altgriechischen Bürgertum beansprucht. Die Karyatiden sind ein kennzeichnendes, ja gemeinschaftsstiftendes Merkmal, mit dem die Bürgerklasse ihre Bildungsaffinität nach außen repräsentiert und über das sie zugleich andere gesellschaftliche Schichten exkludiert. Denn die Bürgerklasse, so Frauke Berndt, steht in der *Berliner Kindheit* »weder für ein Realsubstrat noch für ein soziologisches Phänomen, sie steht für das exklusive (Bildungs-)Erlebnis, das dem Leser in einem atemberaubenden Durchgang durch die Mythologie angeboten wird.«¹⁹ Die mythischen Topographien, bzw. die antikisierenden und auf mythologische Figuren anspielenden Architekturelemente sind somit als räumliche Konfigurationen dieses Bildungserlebnisses lesbar. Das autobiographische Ich der *Berliner Kindheit* ist selbst in dieser bürgerlichen Tradition zu verorten. Auch sein eigener Wiegenraum wird von den Karyatiden gestützt. Die Sozialisation durch die griechische Antike und Mythenwelt ist wesentlich für die Raumwahrnehmung in Benjamins Impfsfragmenten, erst die Kenntnis der Heroengeschichten erlaubt hier die mythische Überformung des Raums. Den Bildern, die die Auto-Immunsierung bewirken sollen, wird im Vorwort eine Qualität zugeschrieben, die vor dem Hintergrund von Goldmanns Toposforschung aufschlussreich ist. Ihrer sollen »noch keine geprägten Formen [harren], wie sie im Naturgefühl seit Jahrhunderten den Erinnerungen an eine auf dem Lande verbrachte Kindheit zu Gebote stehen« (BK, 9).²⁰ Folgt man Benjamin, so hat das Erinnern und Schreiben im Jahre 1932 also noch keine Topik, »keine geprägten Formen« (BK, 9), für eine bürgerliche Großstadtkindheit ausgebildet, anders etwa als eine Kindheit auf dem Lande, die bereits jahrhundertlang mit fest etablierten schematischen Allgemeinplätzen und Darstellungsmustern ausgestattet ist. Damit gibt die *Berliner Kindheit* zu erkennen, dass sie über die topische Verfasstheit von Lebensbeschreibungen informiert ist, die sie mit der räumlichen Dimension der Darstellung zusammen bringt. So sind Topiken immer auch an Lebensräume gebunden, wie man an der binären Unterscheidung von Land- und Großstadtleben ersehen kann. Bürgerlich-urbane Biographien sind nach Benjamin zu jung, um spezifische

Topoi entwickelt zu haben, woraus zu schließen ist, dass die Bilder, die produziert werden, den Anspruch haben, nicht topisch zu sein. Neben der erläuterten räumlichen Verfasstheit der Benjamin'schen Erinnerungsarbeit ist die *Berliner Kindheit* ebenso von einer mehrstufigen, zeitlichen Bedingtheit geprägt. So sind »die Bilder meiner Großstadtkindheit vielleicht befähigt, in ihrem Innern spätere geschichtliche Erfahrungen zu präformieren« (BK, 9). Die mit dem Blick des Kindes beschriebenen Bilder erzeugen eine Atmosphäre der Geborgenheit, aus der wiederum das Impfungsverfahren erwächst, das Heimweh hervorruft und den Schreibenden gegen die Sehnsucht des »aus der Geborgenheit Entratenen« (BK, 10) immunisiert. Auf diese Weise wird die Perspektive des 1932 schreibenden Ichs in die beschriebene Kindheit eingetragen, um daraus das »Entraten aus der Geborgenheit« zu erklären. Die Gegenwart des schreibenden Ichs (1932) ist somit auf eine Vergangenheit (um 1900) gerichtet, die wiederum Erklärungen für die gegenwärtige Situation des schreibenden Ichs liefern soll.

Die mythische Topographie des »Tiergartens«. – Der etablierte Zusammenhang von Autobiographie und Mythos wird in der *Berliner Kindheit* im Rahmen der räumlichen Darstellung repräsentiert und reflektiert. Ein anschauliches Beispiel für diese Transformation der autobiographischen Gattungskonvention liefert die Tiergarten-Miniatur. Zu Beginn des Textes steht die Überlegung, dass das Verirren in einer Stadt kein Leichtes ist,²¹ vielmehr ist es eine »Kunst« (BK, 23), die »sich erst spät erlernt [habe]; sie hat den Traum erfüllt, von dem die ersten Spuren Labyrinth auf den Löschblättern meiner Hefte waren. Nein, nicht die ersten, denn vor ihnen war das eine, welches sie überdauert hat. Der Weg in dieses Labyrinth, dem seine Ariadne nicht gefehlt hat, führte über die Bendlerbrücke, deren linde Wölbung die erste Hügelflanke für mich wurde.« (BK, 23)

An der Abfolge des ersten und zweiten Satzes erkennt man die für Benjamins Denkbilder kennzeichnende, prozessuale Relativierung des Geschriebenen. Zuerst heißt es, die frühesten Spuren eines Labyrinths seien auf den Löschblättern des Kindes zu finden, wodurch Schrift und Text selbst mit labyrinthischen Strukturen assoziiert werden. Im nächsten Satz korrigiert sich das autobiographische Ich und verortet das früheste Labyrinth im Stadtraum Berlins, den es durch die Erwähnung der Bendlerbrücke konkret lokalisiert. Es folgt eine Raumerfahrung, die durch das Motiv des Verirrens und der Orientierungslosigkeit geprägt ist. So verhindert das Labyrinth etwa immer wieder, dass das Ich einen bestimmten Kiosk findet, der in einem Gebüsch liegt. (BK, 24) Der erinnerte Gang in den Tiergarten wird zunächst teleologisch eingeführt, über die Bendlerbrücke gelangt man zu einem Punkt, der als »Ziel« (BK, 23) bezeichnet ist. Hier stehen zwei Denkmäler von Friedrich Wilhelm III. und Königin Luise, die dem beschriebenen Raum eine historische Dimension geben, aber nicht zum Zentrum der Aufmerksamkeit für das schauende Ich werden:

»Lieber als an die Herrscher wandte ich mich aber an ihre Sockel, weil, was darauf vorging, wenn auch undeutlich im Zusammenhange, näher im Raum war. Daß es mit diesem Irrgarten etwas auf sich hat, erkannte ich seit jeher an dem breiten, banalen Vorplatz, der durch nichts verriet, daß hier, [...] der sonderbarste Teil des Parkes schläft. [...] Hier nämlich oder unweit muß ihr Lager jene Ariadne abgehalten haben, an deren Nähe ich zum ersten Male erfuhr, was mir als Wort erst später zufiel: Liebe.« (BK, 23)

Wie der Passus verdeutlicht, erzeugt die Erinnerung den beschriebenen Park aus einer dezidiert kindlichen Raumperspektive. Mit den Herrscherdarstellungen des Bildhauers Johann Friedrich Drake kann das Kind weniger in Kontakt treten als mit deren Sockeln, auf denen die insgesamt 6,50 Meter hohen Statuen stehen. Die Sockel sind »näher im Raum«, wobei sich diese »Nähe« auf den Blickwinkel des Kindes bezieht, das sich direkt am Fuße der Standbilder befindet.

Das Denkmal zeigt Friedrich Wilhelm III. im schlichten militärischen Überrock ohne Orden und Abzeichen sowie ohne Kopfbedeckung. Er lehnt an einem Gedenkstein, der das Profilbild von Königin Luise zeigt, welche überlebensgroß in einer eigenen Statue unweit von der Abgebildeten dargestellt ist. Der Herrscher ist dezent, fast unscheinbar gestaltet. Im Kontrast zum Standbild steht das antikisierende Relief, das, ähnlich wie die Karyatiden in den Loggien des Bürgertums, als tragendes Element eingesetzt ist. Es zeigt dicht gedrängte, leicht bekleidete Menschen, die sich in der freien Natur befinden.²² Dies verweist auf die Öffnung des Parks, der bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts als Jagdgebiet der Kurfürsten von Brandenburg genutzt wurde.²³ Das Sockelrelief preist den Park als Lustgarten der Bevölkerung und verwendet dafür eine zeitlich-historisch nicht exakt fixierbare Darstellung. Die Berliner Bevölkerung wird dabei zugunsten einer anonymen mythologischen Menschengruppe ersetzt. Das Denkmal, das zu einem wesentlichen Teil mit Spenden aus der bürgerlichen Bevölkerung finanziert wurde, ist Friedrich Wilhelm III. gewidmet, der für die Umgestaltung des Parks verantwortlich war. Es trägt die Inschrift: »Ihrem Könige Friedrich Wilhelm III. Die dankbaren Einwohner Berlins 1849.«²⁴ Demzufolge erzeugt Benjamins Text über die sporadische, aber dezidiert räumlich-architektonische Thematisierung des Standbilds einen Konnex zwischen der deutschen Geschichte des 19. Jahrhunderts, dem Berliner Bürgertum und einer Ästhetik, die auf antikisierende Gestaltungsmodi zurückgreift. Dadurch wird der Berliner Tiergarten zum explizit bürgerlichen Raum, in dem der Bürger selber durch den Mythos ersetzt wird, seine Klasse erhält keine individualisierenden Repräsentationsweisen, im Gegensatz zum Adel. Doch der Tiergarten ist nicht nur ein bürgerlicher, er ist auch ein autobiographischer Raum. Diese Verbindung entsteht durch die mythischen Strukturen des Textes, denn wie es Stefan Goldmann nahelegt, bezieht sich die *Berliner Kindheit* mit der Verwendung des Labyrinths als Raumstruktur und der Erwähnung der Ariadne auf eine antike Heldengeschichte. Es ist der Mythos

von Theseus, der im kretischen Labyrinth den Minotaurus erschlagen will und zur Orientierung einen Faden von Ariadne überreicht bekommt. Im Tiergarten vermutet das Kind Ariadnes Lager, womit es sich mit dem antiken Helden und Liebhaber parallelisiert, da es an dieser Stelle des Parks zum ersten Mal Liebe erfahren wird.

Ein weiterer Heldenmythos hält Einzug in die Raumfiguration des Textes, wenn das autobiographische Ich nach dreißig Jahren in den Tiergarten zurückkehrt, um die Villen des Parks zu besichtigen: »Unter den Karyatiden und Atlanten, den Putten und Pomonen, die mich damals angesehen hatten, standen mir nun am nächsten jene angestaubten aus dem Geschlecht der Schwellenkundigen, die den Schritt ins Dasein oder in ein Haus behüten. Denn sie verstehen sich aufs Warten. Und so war es ihnen eins, ob sie auf einen Fremden warteten, die Wiederkehr der alten Götter oder auf das Kind, das sich vor dreißig Jahren mit der Mappe an ihrem Fuß vorbeigeschoben hat. In ihrem Zeichen wurde der alte Westen zum antiken, aus dem die westlichen Winde den Schiffern kommen, die ihren Kahn mit den Äpfeln der Hesperiden langsam den Landwehrkanal herauflößen, um bei der Brücke des Herakles anzulegen. Und wieder hatten, wie in meiner Kindheit, die Hydra und der Nemäische Löwe Platz in der Wildnis um den Großen Stern.« (BK, 25)²⁵

In einem Umcodierungsprozess werden inflationär mythische Zeichen an den Berliner Raum gekoppelt. Eine Reihe architektonischer Figuren, von stützender und / oder dekorativer Funktion, begegnet dem autobiographischen Ich, während es sich in der Umgebung der Villen aufhält. Diejenigen Figuren, die nicht näher benannt sind, aber aus dem »Geschlecht der Schwellenkundigen« (BK, 25) stammen, evozieren bei dem nun Erwachsenen die Erinnerung an die kindlich-mythische Erschließung des Tiergartens.²⁶ Sie haben eine katalytische Wirkung und sind der Ausgangspunkt für eine semiotische Re-Codierung des Raums: Wie in Kindheitstagen wird der »alte Westen zum antiken« (BK, 25). Der Tiergarten ist dabei eine domestizierte, kulturell und architektonisch erschlossene »Wildnis« inmitten des Stadtraums. Dieser mythische Raum, der ein Leben an sich vorbeiziehen lässt, wird erneut mit der mythischen Heldensage von Herakles enggeführt, indem Elemente aus dessen »Aufgaben« erwähnt und mit Bedeutung für das autobiographische Ich aufgeladen werden: So können der Hinweis auf die Äpfel der Hesperiden²⁷ als Garanten ewiger Jugend verstanden werden, als Wunsch, die Zeit anzuhalten oder zurückzudrehen. Über den Mythos wird hier also der autobiographische Wunsch, die Jugend(-erinnerung) festzuhalten, an einen Berliner Ort (den Landwehrkanal) gebunden. Dabei ist es beachtenswert, dass an den Raum um den Großen Stern (Siegessäule) Mytheme nicht ausschließlich durch das autobiographische Ich herangetragen werden. In Gestalt der noch heute existierenden Herkulesbrücke arbeitet der Tiergarten seiner mythischen Überformung in die Hände. Die heutige Brücke führt über

den Landwehrkanal und ist ein schmuckloser Neubau – mit der Herkulesbrücke um 1900 teilt sie nicht mehr als den Ort und den Namen. Die Brücke, die in der *Berliner Kindheit* erwähnt wird, ist mit zwei großen Sandstein-Skulpturen verziert, die Motive des griechischen Herakles-Mythos aufgreifen.²⁸ Der Heros ist im Kampf mit einem Zentauren und dem Nemäischen Löwen zu sehen, flankiert werden die zentralen Skulpturen durch vier Sphinxen. Diese mythologischen Stilisierungen sind in die metonymische Ausbuchstabierung des Berliner Raums integriert – ein »Wörtlichnehmen«, wie es Benjamin formuliert,²⁹ das vom autobiographischen Ich im »Verfahren der Impfung« nutzbar gemacht wird.

In der Tiergarten-Miniatur hat der Mythos zwei Quellen: Erstens geht er vom autobiographischen Ich aus, das durch seine bildungsbürgerliche Sozialisation souverän über mythologische Erzählungen verfügt und diese in fragmentarischer Form in den Raum transferiert und ihn dadurch konstituiert. Die subjektive Überformung wird durch die architektonische Beschaffenheit des Ortes stimuliert, denn der Raum Berlin ist zweitens faktisch und in Stein mit dem Mythos verbunden, wie es am Beispiel der Herkulesbrücke deutlich wird. An dem dargestellten Sachverhalt wird sichtbar, dass sich Raum und Ich in der Autobiographie wechselseitig bedingen und konstituieren. Erst die doppelte Überformung erzeugt die mythologische Topographie, die den Tiergarten der *Berliner Kindheit* räumlich konstituiert.

Anders beschaffen als in Autobiographien des späten 18. und des 19. Jahrhunderts ist der Zugriff der *Berliner Kindheit* auf den Mythos und seine narrative Verwendung. So findet die Thematisierung nicht etwa statt, um die Biographie mit einem schematischen Gemeinplatz zu füllen, der benötigt wird, um einen konzisen Lebenslauf zu schreiben. Benjamins autobiographischer Text adaptiert hingegen Fragmente aus der griechischen Mythologie und integriert sie in die räumliche Figuration seiner Diegese. In Abgrenzung zu Stephan Goldmann lässt sich festhalten, dass die *Berliner Kindheit* sich weniger etablierter mythologischer Darstellungsmuster bedient, als Mythen vielmehr räumlich konkretisiert. Damit gerät der mythologische Topos der Autobiographie zum Ort im autobiographischen Text. Die Verräumlichung des Toposbestands transformiert einerseits die Gattungskonventionen, andererseits verdeutlicht das Darstellungsverfahren auch, dass sich der Text nicht von der Topik der Autobiographie freisprechen kann – er ist über sie informiert und muss sich ihr gegenüber positionieren. Er kann sie zwar umwandeln, aber weder ignorieren noch hinter sich lassen. Es ist der Raum der Kindheit, nicht der zeitliche Fortlauf der Biographie, der in Verbindung mit dem Mythos steht. Der Tiergarten wird durch das autobiographische Ich mythologisch codiert, in ein analoges Verhältnis zum kretischen Labyrinth gesetzt und zudem von der Herakles-Sage durchdrungen. Diese Umcodierung ist insofern relevant, als sie den autobiographischen Raum in einen überindividuellen Kontext stellt und die mit der Methode der Impfung verbundene Forderung nach

einer gesellschaftlich-bürgerlichen Perspektive auf die Kindheitsräume einlöst. Die Erinnerungen an die Stadt Berlin stehen stellvertretend für eine bürgerliche Großstadtkindheit, die qua Sozialisation und Bildung über die Möglichkeit einer mythischen Erfassung des Raums verfügt. Der Ausgangspunkt des Schreibens ist das Heimweh, gegen das sich das autobiographische Ich impfen möchte, dies kann es nicht erreichen, wenn es seine Biographie und ihren zeitlichen Fortlauf in den Fokus stellt. Nur die intersubjektiven Bilder des Kindheitsraums können gegen einen drohenden, dauerhaften Abschied von der Geburtsstadt schützen, da sie verhindern, dass sich der zu Impfende in subjektiv-autobiographischen Bildern verliert. Wie erläutert, soll das Gefühl der Sehnsucht das Ich nicht überwältigen; das Verfahren der Impfung dient der Selbststabilisierung.

»Die Schmetterlingsjagd«: autobiographische Topographien zwischen Mythos und Aufklärung. – In der Miniatur »Die Schmetterlingsjagd« führt uns der Text heraus aus den »Bildern einer Großstadtkindheit« (BK, 9), hinein in das sommerliche Umland Potsdams, wo das autobiographische Ich seine Ferien als Kind verbracht hat. Die Erinnerung an diese Orte wird über ein Erinnerungsstück, die »Anfänge einer Schmetterlingssammlung«, eingeführt: »An sie [die Sommerwohnungen in der Umgebung] erinnerte noch lange an der Wand meines Knabenzimmers der geräumige Kasten mit den Anfängen einer Schmetterlingssammlung, deren älteste Exemplare in dem Garten am Brauhausberge erbeutet waren.« (BK, 20)

Die Schmetterlingssammlung weist eine doppelte Konnotation auf. Zum einen verweist sie auf ein enzyklopädisch-aufklärerisches Wissensideal der positivistischen Sammlung und Systematisierung, mit dem hier erneut die Erinnerungen eines »Kindes| der Bürgerklasse« (BK, 9) als geprägt von einer bestimmten Bildungsvorstellung dargestellt werden. Zum anderen enthält die Sammlung den morbiden Unterton einer eigentlich schaurigen Aufbewahrung verendeter bzw. zum Zwecke der Exhibition getöteter und danach präparierter Lebewesen. Diese Dopplung findet sich in den Topographien wieder, die einer sommerlichen Landhausidylle eine »Wildnis« entgegenstellen:

»Kohlweißlinge mit abgestoßenen Rändern, Zitronenfalter mit zu blanken Flügeln vergegenwärtigten die heißen Jagden, die mich so oft von den gepflegten Gartenwegen fort in eine Wildnis gelockt hatten, in welcher ich ohnmächtig der Verschwörung von Wind und Düften, Laub und Sonne gegenüberstand, die dem Flug der Schmetterlinge gebieten mochten.« (BK, 20)

In diesem dschungelähnlichen Raum jenseits des Gartens jagt das Ich nun seinem zukünftigen Exponat hinterher. Das Motiv der Jagd ist ein autobiographischer Topos,³⁰ der wiederum auf den Herakles-Mythos verweist. So muss Herakles gleich in drei seiner Aufgaben ein wildes Tier einfangen. Dass Benjamin den Topos der Jagd benutzt, führt zum einen dazu, dass die Erinnerung an die Sommerhäuser erneut mythisch überformt werden, zum anderen

gesteht der Text damit eine Topik ein, die er im Vorwort noch leugnet, deren Auftreten sich aber durch die Verlagerung der Handlung aus dem städtischen in den ländlichen Raum erklären lässt. Denn während Benjamin, wie erläutert, der Großstadtlichkeit noch »keine geprägten Formen« (BK, 9) attestiert, unterstellt er der Kindheit auf dem Lande eine jahrhundertealte Topik, in die Erinnerungen eingefasst werden. Der autobiographische Ort prägt hier nicht nur die Erinnerungen des Ichs, sondern auch die Darstellungsweise dieser Erinnerung. Die Jagd führt das Ich heraus aus den bürgerlichen Gärten, weg von den sicheren, eingefassten Wegen, hinein in eine »Wildnis«, in der sich das Ich der Natur ohnmächtig gegenüber sieht und ebenso zum Objekt wird wie der Schmetterling, der nicht selber über seine Flugbahn bestimmen kann. Der Schmetterling ist nicht in der Position, über die Natur zu gebieten, sondern umgekehrt. Um sich der tierischen Kreatur als überlegen zu behaupten, hat das Ich also die Aufgabe, im Akt der Jagd Herr über die Natur zu werden, gemäß seines aufklärerischen Wissens-, Bildungs- und Systematisierungsanspruchs, wie er im Bild der Schmetterlingssammlung angelegt ist.

»Wenn so ein Fuchs oder Ligusterschwärmer, den ich gemächlich hätte überholen können, durch Zögern, Schwanken und Verweilen mich zum Narren machte, dann hätte ich gewünscht, in Licht und Luft mich aufzulösen, nur um ungemerkt der Beute mich zu nähern und sie überwältigen zu können. Und soweit ging der Wunsch mir in Erfüllung, daß jedes Schwingen oder Wiegen der Flügel, in die ich vergafft war, mich selbst anwehte und überrieselte. Es begann die alte Jagdsatzung zwischen uns zu herrschen: je mehr ich selbst in allen Fibern mich dem Tier anschmiegte, je falterhafter ich im Innern wurde, desto mehr nahm dieser Schmetterling in Tun und Lassen die Farbe menschlicher Entschließung an und endlich war es, als ob sein Fang der Preis sei, um den einzig ich meines Menschendaseins wieder habhaft werden könnte.« (BK, 20)

Die Mimesis³¹ wird zum Prinzip der Jagd. Mit der Dialektik der Aufklärung gesprochen, muss sich das autobiographische Ich hier dem voraufklärerischen, mythischen Denken einer Nachahmung der Natur verpflichten, um erfolgreich Herr über diese zu sein.³² Die Grenze zwischen Ich und Schmetterling, zwischen Jäger und Gejagtem, zwischen Mensch und Tier schwindet. Erfolg bei der Jagd, d.h. die Unterwerfung und Vernichtung des tierischen Wesens muss eintreten, um die Rückkehr in die menschliche Form zu ermöglichen und die Grenze zwischen Mensch und Tier wieder zu etablieren. Der barbarische Akt der sinnlosen Jagd wird damit als dem Status des (bürgerlichen, aufgeklärten) Menschseins inhärent figuriert und über die enzyklopädische Katalogisierung und Systematisierung als Wissensbestand, und damit als Ausdruck einer instrumentellen Vernunft, mit der die Natur unterworfen und ein rein rationaler Zugang zu ihr hergestellt werden soll,³³ dargestellt. Das sinnlose Töten wird somit als Destruktiv-Inhärentes des Bürgertums angelegt. Benjamin selbst formuliert

es prägnant: »Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein.«³⁴ Entsprechend der Topographie, die das Fragment liefert, wird die »natürliche« Wildnis eng an die kultivierten Gärten angegliedert und damit nicht als das Andere der bürgerlichen Gesellschaft klassifiziert. Gemäß Adornos und Horkheimers These von der Totalität der Aufklärung, deren Denken kein Wissen außerhalb der ihr eigenen instrumentell-rationalen Vernunft zulässt, legt der Text das Barbarisch-Destruktive in der Idylle der Vorortsommerhäuser, also innerhalb der peripheren Sphäre der bürgerlichen Gesellschaft selber an.

Mit dem inhärenten Destruktionsmoment des Bürgertums ist eine Topographie verbunden, die an die gepflegten und gesicherten Gärten der Bürger eine Wildnis ankoppelt, in der die Naturbeherrschung noch nicht vollzogen ist und in die ein unachtsames Kind geraten kann. Das Ich hat Teil an der Unterwerfung dieser Wildnis unter das rational-aufgeklärte Denken des Bürgertums.

»Doch wenn es vollbracht war, wurde es ein mühevoller Weg, bis ich vom Schauplatz meines Jagdglücks an das Lager vorgedrungen war, wo Äther, Watte, Nadeln mit bunten Köpfen und Pinzetten in der Botanisiertrommel zum Vorschein kamen. Und wie lag das Revier in meinem Rücken! Gräser waren geknickt, Blumen zertreten worden; der Jagende selber hatte als Dreingabe den eigenen Körper dem Keschler nachgeworfen; und über soviel Zerstörung, Plumpheit und Gewalt hielt zitternd und dennoch voller Anmut sich in einer Falte des Netzes der erschrockene Schmetterling. Auf diesem mühevollen Weg ging der Geist des Todgeweihten in den Jäger ein. Die fremde Sprache, in welcher dieser Falter und die Blüten vor seinen Augen sich verständigt hatten – nun hatte er einige Gesetze ihr abgewonnen. Seine Mordlust war geringer, seine Zuversicht um soviel größer geworden.« (BK, 21)

Die vormalige »Wildnis« wird nun zum »Revier«, in dem das Ich die Spuren seiner Jagd sieht und liest. Der Raum hat sich verändert, ist von einer unberechenbaren, wilden Natur, der sich das Ich ohnmächtig gegenüber sah, zum Revier des Jägers geworden, dem er gewaltsam seine Spuren eingedrückt hat. Das Ich hat sich diesen Raum angeeignet und ist im Begriff, ihn zu verbürgerlichen, d.h. ihn an die Sphäre des bürgerlichen Sommerhauses anzugliedern, auch wenn der Weg zurück vom »Revier« in den »Garten« noch ein mühsamer ist. Auch der Garten bzw. das Sommerhaus hat sich verändert. Es ist vom Potsdamer Ferienhaus zu einem »Lager« geworden, in dem das Ich aus dem barbarischen Akt eine Systematik destilliert und die vormals wilde Natur in das Denken der instrumentellen Vernunft³⁵ stellt. Diese Systematik dient nicht nur dazu, die Namen und Verwandtschaftsbeziehungen der Schmetterlinge darzustellen, sondern hier wird eine viel tiefgreifendere Subsumierung der tierischen Natur unter die Paradigmen rationalen Denkens eingeführt. Das Ich gewinnt den natürlichen Beziehungen zwischen Tier und Pflanze, die hier als Sprache bezeichnet werden, eine Gesetzmäßigkeit ab. Damit hat es die Natur

in seinen Horizont transferiert, die instrumentelle Vernunft hat sich im Akt der Jagd das Verhältnis von Schmetterling und Blüte zu eigen gemacht und in sein Verständnis von der Gesetzmäßigkeit und Rationalität der Welt übersetzt. Nach dieser Transformation kann das Ich wieder aus dem Zustand des barbarischen Jägers in den eines aufgeklärten Bürgers zurückkehren. Seine »Mordlust« (BK, 21) weicht der Aussicht auf systematische Verortung des Wissens und Verbürgen dieses Wissens in der Sammlung.

Der eher traditionelle Zugang zum Mythos in Form eines Motivs aus der Herakles-Sage korrespondiert in diesem Fragment also mit einer Beschreibung der Kindheit auf dem Lande, der Benjamin im Gegensatz zur Kindheit in der Stadt eine tradierte Topik zuweist. Der Text bleibt dabei seiner Programmatik treu, die individuelle Kindheit als ein Exempel für die Kindheit in der Bürgerklasse darzustellen. In diesem Fragment jedoch wird die inhärente Brüchigkeit einer Gesellschaftsformation thematisiert, die sich auf Freiheit, Bildung und Mündigkeit beruft. Indem das selbstzerstörerische Potenzial als kindlicher Lernerfolg, also als Schritt auf dem Weg zum Bürger dargestellt wird, lässt sich dieser »traditionelle« Zugang zu autobiographischer Textgenese als kritischer Blick auf eine Textsorte verstehen, die unter den Vorzeichen bürgerlicher Subjektkonstitution Teil an einer Gesellschaftsbildung hat, die sich ihrer eigenen Dialektik nicht ausreichend bewusst zu sein scheint. Es scheint hier zugleich eine Antwort auf die im Vorwort gestellte Frage gegeben zu sein: Können die Bilder der Kindheit erklären, wie das Ich aus der Geborgenheit seiner Kindertage entraten konnte? (BK, 9f.) Diese Geborgenheit war, so könnte man übertragen, nur die eine Seite der bürgerlichen Lebensform. Das Entraten war ihr schon immer eingeschrieben.

Das Fragment endet mit einer Reflexion über den Brauhausberg bei Potsdam, dessen Namen die Positionen des erinnernden und des erinnerten Ichs gegenüber stellt.

»Er [der Name des Berges] hat das Unergründliche bewahrt, womit die Namen der Kindheit dem Erwachsenen entgegentreten. Langes Verschwiegenwordensein hat sie verklärt. So zittert durch die schmetterlingserfüllte Luft das Wort »Brauhausberg«. Auf dem Brauhausberge bei Potsdam hatten wir unsere Sommerwohnung. Aber der Name hat alle Schwere verloren, enthält von einem Brauhaus überhaupt nichts mehr und ist allenfalls ein von Bläue umwitterter Berg, der im Sommer sich aufbaute, um mich und meine Eltern zu behausen. Und darum liegt das Potsdam meiner Kindheit in so blauer Luft, als wären seine Trauermäntel oder Admirale, Tagpfauenaugen und Aurorafalter über eine der schimmernden Emailen von Limoges verstreut, auf denen die Zinnen und Mauern Jerusalems vom dunkelblauen Grunde sich abheben.« (BK, 21f.)

Nicht nur weist Benjamin auf die sich wandelnde Semantik des Namens hin, der im Laufe der Zeit seine Attribute verändert hat. Er verweist auch auf die

Funktion der Ortsnamen als ein Memorabilium, vergleichbar mit der Schmetterlingssammlung. Genau wie die »Kohlweißlinge mit abgestoßenen Rändern, Zitronenfalter mit zu blanken Flügeln« in der Lage sind, die »heißen Jagden« zu vergegenwärtigen (BK, 20) und zugleich durch ihren Zustand auf die vergangene Zeit hinweisen, so sind die Ortsnamen ebenfalls materielle Bestandteile der Erinnerung, die sich im Verlaufe der Zeit verändert haben und erst so ihren Charakter als Souvenir erhalten. Zudem verknüpft Benjamin den Namen mit der Subjektivität autobiographischer Orte, die sich nur für das Ich aufzubauen und ganz auf das Ich hin ausgerichtet zu sein scheinen. Denn nicht nur hat das Potsdam der Kindheit eine ganz besondere sommerliche Färbung, vielmehr verbindet sich der Ort über diese farbliche Qualität mit anderen Orten: Limoges, der Stadt mit der berühmten Porzellanmanufaktur, und Jerusalem, dem Zentrum sowohl der jüdischen als auch der christlichen Religion. Auf diese Weise erhält der Potsdamer Berg in der *Berliner Kindheit* einen Standort in einer autobiographischen Topographie zwischen kunsthandwerklicher Gemachtheit und religiös-spiritueller Bedeutsamkeit. Die Schmetterlingsjagd wird in dieser Passage auf die anderen beiden Orte projiziert, so dass sie ihren Charakter zwischen ritueller Praxis und kunsthandwerklicher Aufbereitung und Konservierung der Beute ausstellt.

Die Anspielung auf Jerusalem bekommt eine weitere Bedeutung, wenn man bedenkt, dass Benjamin, im Gegensatz zu Adorno und Horkheimer, das Barbarische nicht ausschließlich negativ denkt. Nahe an Nietzsche argumentiert Benjamin, dass der destruktive Charakter, der dem Barbarischen zugeschrieben wird, einem dialektischen Prozess zuträglich wird, der die profane, weltliche Ordnung zugrunde gehen lässt, um Raum für die messianische Ordnung zu schaffen.³⁶ Jerusalem steht in diesem Zusammenhang als ein topographisches Symbol für diese messianische Ordnung. Der Prozess des Zugrundegehens darf daher nicht als apokalyptisch-katastrophische Vernichtung der Welt verstanden werden, sondern als ein produktiver Prozess, der in Erlösung mündet,³⁷ der aber für die Menschen als Fortbewegung von der messianischen Ordnung wahrgenommen wird.³⁸ Ähnlich wie Nietzsche sieht Benjamin in dem Verhältnis von Barbarei und Vernunft ein im Idealfall harmonisches Prinzip,³⁹ das den Stillstand der Dialektik überwinden kann,⁴⁰ um aus der »Armut an Erfahrung« der Moderne etwas Neues zu erschaffen⁴¹ und die Erlösung von Mensch und Natur herbeizuführen. Dies erklärt nicht nur das Auftauchen Jerusalems an dieser Stelle im Text, sondern zudem den durchweg positiven und heiteren Ton der Schmetterlings-Erzählung. Das Bild von Jerusalem mag in diesem Kontext daher als eine utopische Hoffnung verstanden werden, die erscheint, wenn es gelingt, das Inhärent-Destruktive der gesellschaftlichen Ordnung und ihrer instrumentellen Vernunft für eine *tabula rasa* produktiv zu machen, deren Ziel Erlösung heißt.

Fazit. – In der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* wird eine autobiographische Chronologie zugunsten einer gesellschaftlichen Räumlichkeit verdrängt. Über mythische Topographien wird die individuelle Kindheit Benjamins in eine »Erfahrung der Großstadt in einem Kinde der Bürgerklasse« (BK, 9) transferiert, wobei die »Bürgerklasse« als Bildungsreise durch den Mythos figuriert wird.⁴² Diese mythischen Raumstrukturen verknüpfen somit das autobiographische Ich mit der Gesellschaft seiner Zeit, eine Verschränkung, die das exilierte Ich im »Verfahren der Impfung« (BK, 9) operationalisiert, um sich gegen das Heimweh zu wappnen. In der *Berliner Kindheit* soll es nicht um die »zufällige biographische«, sondern um die »notwendige gesellschaftliche Unwiederbringlichkeit des Vergangenen« (BK, 9) gehen. Benjamins autobiographischer Text zeigt sich dabei wohlinformiert über die Tradition der Textsorte, die sich durch eine mythologisch aufgeladene Topik auszeichnet.⁴³ Im Vorwort schreibt Benjamin, dass der Großstadtkindheit »noch keine geprägten Formen« harren (BK, 9), im Gegensatz zu einer Kindheit auf dem Lande. Und tatsächlich entwickelt der Text eine mythische Topographie – im Sinne einer räumlichen Topik –, die sich weniger etablierter Darstellungsmuster bedient, wenn es um die Erinnerungen an die Großstadt geht. Hier werden Orte und Räume umcodiert, und ihre mythisch inspirierten Bauelemente werden hervorgehoben (sie werden »beim Wort genommen«; BK, 24), um sie in dem benannten überindividuellen Kontext zu positionieren und die Bürgerkindheit als Bildungskindheit zu figurieren. In Abgrenzung zu diesen mythisch codierten Bürgerräumen als Bildungsräumen stehen die marginalisierten Räume anderer Klassen. Diese Orte, wie z.B. der Straßenstrich (BK, 92f.) oder die Krumme Straße mit ihren Trödlern, die die »Bürgersteige bedrängen« (BK, 56), ihrer Warenkultur mit den entsprechenden Verführungen (Nick-Carter-Hefte, »anstößige Schriften«, BK, 56), faszinieren das autobiographische Ich und stoßen es zugleich ab (»Buden voller Lockung und Gefahr«; BK, 56). Diese Räume sind nicht mythisch codiert, stehen aber neben Bürgerräumen und grenzen diese von sich ab, wie z.B. der Lesesaal als »eigentliches Revier« und das Schwimmbad als mythische Unterwelt (BK, 56f.).⁴⁴

Dieses Vorgehen ändert sich jedoch mit einem Wechsel des Lebensraums. Mit der Veränderung des Schauplatzes von der Großstadt in die ländliche Idylle, werden traditionelle Topoi, wie in diesem Fall das Motiv der Jagd, eingesetzt. Dies verdeutlicht zum einen die im Vorwort getätigte Reflexion, die Kindheit in der Großstadt sei durch keine Topik erfassbar, im Gegensatz zur Kindheit auf dem Lande. In der Stadt bricht sich das Erzählmuster an den konkreten räumlich ausgeführten Architekturen, auf dem Land ist der Mythos imaginär. Zum anderen ist es die ländliche Idylle, die einen kritischen Blick auf das Bürgertum ermöglicht, indem sie seinen morbiden, destruktiven Charakter ausstellt, der von Benjamin jedoch mit Rekurs auf das Messianische als emanzipatorische Kraft profiliert wird. Erst die Distanz zum großstädtisch-bürgerlichen Lebensraum

eröffnet einen solchen Blick auf die eigene Klasse, da innerhalb der Großstadt das Bürgertum als solches ausgeklammert ist und lediglich in Form mythischer Topographien wie architektonischer Elemente als Bildungsschicht sichtbar wird.

Der *Berliner Kindheit* gelingt es, das für die Autobiographie prägende Verhältnis von Raum, Zeit und Ich als das von gesellschaftlichen Orten, historischen Kontexten und Klassenzugehörigkeiten zu figurieren und so die Erinnerungen des Ichs in einen sozio-historischen Rahmen zu positionieren.

Dabei zeigt sich, dass besonders die räumliche Dimension des Textes ergiebig ist, um das Verhältnis von individueller Lebenserinnerung und sozialen Kontexten in den Blick zu nehmen: zum einen weil der Raum sich als Aushandlung zwischen individuellen Bedürfnissen und sozialen Setzungen konstituiert,⁴⁵ zum anderen weil er sich in der Autobiographie in Form von räumlichen Topoi als kulturelle Konvention erweist, die den Rahmen für die individuelle Lebenserzählung absteckt. Und so entwirft die Topographie der *Berliner Kindheit* eine autobiographische Landkarte, die keine zeitliche oder räumliche Chronologie anbietet. Doch dank des bildgenerierenden »Verfahrens der Impfung« werden konkrete Berliner Orte, mythologisch überformt, in die autobiographische Erinnerung und den Blick eines von seiner Vergänglichkeit gezeichneten Großstadtbürgertums eingebunden. Die *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* demonstriert somit die Bedeutung der räumlichen Dimension der Autobiographie für die Konstitution eines autobiographischen Ichs zwischen Individualität und Sozialität.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Harald Welzer, *Die Entwicklung des autobiographischen Gedächtnisses - ein Thema für die Biographieforschung*, in: *BIOS*, 2002/2, 163–168, hier 164. (Der Begriff »Selbst« bei Welzer ist eine sozialpsychologische Kategorie, im Gegensatz zum »Ich«, das in der Autobiographieforschung verwendet wird.)
- 2 Die Autobiographieforschung fühlt sich traditionell einem hermeneutischen Subjekt-konzept verpflichtet, wie es die Gattung aufgrund ihrer chronologisch-hermeneutischen Ausformung jahrhundertlang nahelegte. (Vgl. beispielsweise Wilhelm Dilthey, *Das Erleben und die Selbstbiographie*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, 8. Auflage, Göttingen 1992, 191–204, hier 192f.)
- 3 Vgl. Doris Bachmann-Medick, *Spatial Turn*, in: dies., *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek b. Hamburg 2009, 284–328; Sigrid Weigel, *Zum »topographical turn«*. *Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften*, in: *KulturPoetik* 2.2 (2000), 151–165.
- 4 Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft. Erster Teil*, in: ders., *Werke in zehn Bänden*, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. 3, Darmstadt 1983, 71.
- 5 Vgl. Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes*, übersetzt von Kurt Leonhard, Frankfurt/Main 1999, 25ff.; Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, übersetzt von Ronald

- Voullié, Berlin 1988, vor allem Teil III »Praktiken im Raum«, 179–238. Vgl. auch Martina Löw, *Raumsoziologie*. Berlin 2012, 131.
- 6 Vgl. z.B. Ulrike Landfester, »Die ganz entstellte Welt der Kindheit«. *Walter Benjamins Berliner Labyrinth*, in: Heinz Brüggemann, Günter Oesterle, *Walter Benjamin und die romantische Moderne*, Würzburg 2009, 263–297; Bernd Witte (Hg.), *Topographien der Erinnerung. Zu Walter Benjamins Passagen*, Würzburg 2008; Anja Lemke, *Gedächtnisräume des Selbst. Walter Benjamins »Berliner Kindheit um neunzehnhundert«*, Würzburg 2008; Jörg Gallus, *Labyrinth der Prosa. Interpretationen zu Robert Walsers »Jakob von Gunten«, Franz Kafkas »Der Bau« und zu Texten aus Walter Benjamins »Berliner Kindheit um neunzehnhundert«*, Frankfurt/Main 2006; Frauke Berndt, *Anamnesis. Studien zur Topik der Erinnerung in der erzählenden Literatur zwischen 1800 und 1900 (Moritz - Keller - Raabe)*, Tübingen 1999 (vor allem Kapitel IV: »Bilanz. Die Topik der Erinnerung um »neunzehnhundert: Walter Benjamins »Berliner Kindheit«, 413–426).
 - 7 Vgl. Christoph Jamme, »Gott an hat ein Gewand«. *Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart*, Frankfurt/Main 1999, 21.
 - 8 Vgl. Claude Lévi-Strauss, *Die Struktur der Mythen*, in: ders., *Strukturelle Anthropologie*, übersetzt von Hans Naumann, Frankfurt/Main 1967, 231 und 251.
 - 9 Vgl. Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt/Main 1996, 40f.
 - 10 Vgl. Stefan Goldmann, *Topos und Erinnerung. Rahmenbedingungen der Autobiographie*, in: Hans-Jürgen Schings u. a. (Hg.), *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1994, 660–675, hier 670.
 - 11 Die Forschung hat vor allem an Benjamins essayistische Mythosanalysen angeknüpft. So finden sich beispielsweise im Sachregister des Benjamin-Handbuchs unter dem Schlagwort »Mythos« ausschließlich Verweise auf die Essays, während die *Berliner Kindheit* unerwähnt bleibt. Vgl. Burkhardt Lindner (Hg.), *Benjamin-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart–Weimar 2006, 717.
 - 12 Rolf-Peter Janz erläutert, dass die Aktualität des Mythos in Benjamins Schriften aus der »übermächtigen Wirklichkeit« resultiert, mit der sich sowohl der mythologische als auch der moderne Mensch konfrontiert sieht. Beide eint die Unfreiheit und der omnipräsente Terror. Im Kafka-Essay, der sich vornehmlich mit dem Text *Schweigen der Sirenen* auseinandersetzt, seien »alle negativen Elemente des Mythos-Begriffs entfaltet: Übermächtigkeit, Undurchschaubarkeit, Wiederholungszwang, das Immerwiedergleiche im Neuen und Zweideutigkeit«. Benjamins Texte gingen daher einer Destruktion des Mythischen nach, die lediglich der Aufsatz über *Bachofen* relativiert, wenn auf das Wahrheitspotenzial des Mythos hingewiesen wird. Vgl. Rolf-Peter Janz, *Mythos und Moderne bei Walter Benjamin*, in: Karl Heinz Bohrer (Hg.), *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, Frankfurt/Main 1983, 363–381, hier 369 und 375. Wie zu zeigen sein wird, unterliegt der Mythos in der *Berliner Kindheit* einem doppelten Mechanismus: Zum einen konkretisiert der Raum das Mythische, zum anderen ist den Miniaturen auch die Destruktion des Mythos zu eigen.
 - 13 Vgl. Goldmann, *Topos und Erinnerung*, 660–675.
 - 14 Vgl. ebd., 670. Goldmann sieht die Überlieferungen von Theokrit und Diodor als maßgeblich an, stellt aber klar, dass die Autobiographen auf den »gesamten Motivschatz der antiken Mythologie« (ebd.) zurückgreifen können – und damit ebenso auf die Gesamtheit der überlieferten Herakles- und Herkules-Mythen.
 - 15 Vgl. ebd., 671.
 - 16 Vgl. Cesare Pavese, *Über Mythos, Symbol und anderes*, in: ders., *Schriften zur Literatur. Die Entdeckung Amerikas. Literatur und Gesellschaft, der Mythos*, übersetzt von

- Erna und Erwin Koppen, Hamburg–Düsseldorf 1967, 329–335, hier 329–330. Für diesen Hinweis danken wir Esteban Sanchino Martinez.
- 17 Walter Benjamin, *Berliner Chronik*, in: ders., *Gesammelte Schriften VI*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1985, 465–519, hier 488. Seitenangaben aus der *Berliner Chronik* künftig im Fließtext in runden Klammern unter dem Kürzel *BC*.
 - 18 »Dagegen habe ich mich bemüht, der *Bilder* habhaft zu werden, in denen die Erfahrung der Großstadt in einem Kinde der Bürgerklasse sich niederschlägt.« Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* (Fassung letzter Hand), Frankfurt/Main 2006, 9. Seitenangaben aus der *Berliner Kindheit* künftig im Fließtext in runden Klammern unter dem Kürzel *BK*.
 - 19 Frauke Berndt, *Anamnesis*, 419. Zum integralen Verhältnis von Bürgertum und Wissen im 19. Jahrhundert vgl. Reinhart Koselleck (Hg.), *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*. Teil II: *Bildungsbürgertum und Wissen*, Stuttgart 1990.
 - 20 Die Formulierung »vorgeprägte Formen« stammt aus Goethes *Urworte*. *Orphisch*. Vgl. Goethe, *Werke* (WA), I. Abt., 3. Bd., Tübingen 1975, 95.
 - 21 »Sich in einer Stadt zurechtzufinden heißt nicht viel. In einer Stadt sich aber zu verirren, wie man in einem Walde sich verirrt, braucht Schulung.« (*BK*, 23).
 - 22 Vgl. die Abbildung in Volkmar Essers, *Johann Friedrich Drake 1805-1882*, München 1976, 147.
 - 23 Vgl. ebd., 38.
 - 24 Friedrich Wilhelm III. wurde nur aufgrund der Öffnung des Parks geehrt, ansonsten stieß seine Politik bei den Berliner Bürgern auf Abneigung (Politik in den Befreiungskriegen, konservative Provinzialstände, Demagogenverfolgung etc.). Vgl. Essers, *Johann Friedrich Drake*, 37, 40, 104.
 - 25 Tatsächlich heißt die Berliner Brücke über den Landwehrkanal *Herkules-Brücke*. Dass sich Benjamin hier für die griechische Bezeichnung des Heros (»Brücke des Herakles« [*BK*, 25]) entscheidet, lässt eine Präferenz für den griechischen Mythos erkennen.
 - 26 Vgl. Marianne Muthesius, *Mythos - Sprache - Erinnerung. Untersuchungen zu Walter Benjamins »Berliner Kindheit um neunzehnhundert«*, Frankfurt/Main 1996, 190f.
 - 27 Vgl. Sittig, *Hesperiden*, in: *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, hg. von Wilhelm Kroll, 15. Halbbd., Stuttgart 1912, 1243–1248.
 - 28 Vgl. die Abbildung in Janos Frekot, Helmut Geisert, *Berlin in frühen Photographien 1857-1913*, München 1984, 149 [Fotografie um 1900].
 - 29 »Die kleinen Treppen, die säulengetragenen Vorhallen, die Friese und Architrave der Tiergartenvillen – von uns zum ersten Mal wurden sie beim Wort genommen.« (*BK*, 24).
 - 30 Die Jagd als Stilisierung des eigenen Lebens (z.B. das Leben als vergebliche Jagd) findet sich bereits in der altarabischen Dichtung (vgl. Georg Misch, *Geschichte der Autobiographie*, Band 2. 1, Bern 1955, 294. Weitere Beispiele für Jagden in der Autobiographie finden sich hier, z.B. Band 4. 1, 359). Ein weiterer passionierter Schmetterlingsjäger ist Vladimir Nabokov, der in seiner Autobiographie ausführlich über sein Hobby berichtet. Vgl. Vladimir Nabokov, *Sprich, Erinnerung. Sprich*, übersetzt von Dieter E. Zimmer, Reinbek bei Hamburg 1984, z.B. 121ff.
 - 31 Mimesis bezeichnet in der *Dialektik der Aufklärung* den mythischen Umgang mit Natur. Ein rituelles Nachahmen natürlicher Prozesse soll den Menschen in die Lage versetzen, dieser Herr zu werden. Die Aufklärung ersetzt das mimetisch-mythische Denken durch ein rational-deduktives. Theodor Adorno, Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt/Main 2006, 17.

- 32 Naturbeherrschung ist die zentrale Agenda der Aufklärung, so Adorno und Horkheimer. Die Aufklärung besiegt das mimetisch-animistische Denken des Mythos und »entzaubert« die Welt zugunsten eines Rationalismus, der ein alternativloses und daher »totalitäres« Denken in Form einer »instrumentellen Vernunft« bereitstellt. Dieser Rationalismus ist aber in seiner Grundkonfiguration derart dem Mythos verschrieben, dass Aufklärung immer wieder in den Mythos zurückschlägt, denn sowohl das mythische Ritual als auch die aufklärerische Formel sind auf das Prinzip der Wiederholbarkeit festgelegt. Die Aufklärung dient daher nicht der Befreiung des Menschen aus der Unmündigkeit, sondern unterwirft ihn dank ihrer Alternativlosigkeit einer Wahrnehmung, die er nicht hinterfragen, geschweige denn überwinden kann. Aufklärung, so die Autoren, sei daher ein »Massenbetrug«. Vgl. Adorno, Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, für diese Ausführungen besonders der Abschnitt »Begriff der Aufklärung«, 9–49.
- 33 Vgl. Adorno, Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, 10f.
- 34 Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in: ders., *Gesammelte Schriften I. 2*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1980, 691–704, hier 696.
- 35 Adorno, Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, 36f.
- 36 Vgl. Gerard Raulet, *Positive Barbarei. Kulturphilosophie und Politik bei Walter Benjamin*, Münster 2004, 17.
- 37 Vgl. Raulet, *Positive Barbarei*, 15.
- 38 Vgl. Walter Benjamin, *Theologisch-politisches Fragment*, in: ders., *Gesammelte Schriften II. 1*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1991, 203f.
- 39 Nietzsche sieht in dem Barbaren eine kulturstiftende, erneuernde Instanz, die eine »ambivalente Liaison zwischen Leben, Kultur, Grausamkeit und Gewalt« verkörpert; vgl. Renate Resche, *Barbaren*, in: Henning Ottmann (Hg.), *Nietzsche-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart–Weimar 2011, 202–203.
- 40 Vgl. Raulet, *Positive Barbarei*, 12.
- 41 Vgl. Walter Benjamin, *Erfahrung und Armut*, in: ders., *Gesammelte Schriften II. 1*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1980, 213–219, hier 215.
- 42 Vgl. Berndt, *Anamnesis*, 419.
- 43 Vgl. Goldmann, *Topos und Erinnerung*, 662.
- 44 »Den Fuß über die Schwelle [des Schwimmbads] setzen bedeutet, von der Oberwelt Abschied nehmen.« (BK, 57).
- 45 Vgl. de Certeau, *Kunst des Handelns*, 217ff.