

Daniel Weidner · Sigrid Weigel (Hg.)
Benjamin-Studien 3

Daniel Weidner · Sigrid Weigel (Hg.)

Benjamin-Studien 3

Wilhelm Fink

Die Drucklegung dieses Werkes wurde unterstützt mit den Mitteln des Bundesministeriums für
Bildung und Forschung unter den Förderkennzeichen 1UG0712 und 01UG1412.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe
und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung
einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und
Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es
nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2014 Wilhelm Fink, Paderborn
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)
Internet: www.fink.de

Lektorat: Bettina Moll, Berlin; www.texttiger.de
Satz: Tilo Lothar Rölleke, Berlin
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5782-0

JENS BIRKMEYER

Mikrozeiten und Zeitreserven
Temporalität in Walter Benjamins
Berliner Kindheit um neunzehnhundert

Dimensionen der Zeiterfahrung

Die folgenden Überlegungen behandeln Phänomene der Temporalität und Zeitchoreographie in Walter Benjamins Prosamix *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. Es gilt darüber nachzudenken, inwieweit es sich hierbei um ein ästhetisch induziertes Zeitarrangement handelt, von dem sich sagen ließe, dass in Augenblicken dieser faszinierenden Erinnerungsbilder die Zeit poetologisch konzeptionell geordnet, doch nicht instrumentell hierarchisiert wird.¹ Sollen also Zeitphänomene im ästhetischen Modus betrachtet werden, so wird es unverzichtbar sein, sich der ästhetisch realisierten Zeitvarianten so zu versichern, dass eine minimale Zeitphilosophie formulierbar ist, die mehr besagt als eine rein systematisierende Zeitkasuistik. Von einer mikrologischen Zeitrettung könnte dann gesprochen werden, wenn unter dem Modus der Erinnerung dieser autobiographischen Sequenzen nicht allein Aspekte der Verräumlichung und Topographie verstanden werden, sondern stattdessen auch jene Zeitreserven in den Blick genommen werden, die besonders im Modus der Selbstwahrnehmung beim Erinnern hervorgebracht werden.

Ich möchte die These vertreten, dass Benjamin als Zeitsammler, Zeitbewahrer und als uchronischer Zeitphysiognomiker auf der Grundlage einer tendenziellen Stillstellung von Zeit in diesen prosaischen Bildsequenzen gegenläufig geradezu multiple und dynamisierte Zeitphänomene und Zeiterfahrungen hervorbringt. Da diese an einen bestimmten rekursiven Wahrnehmungsmodus gebunden sind, werden zunächst Phänomene dieses Modus behandelt, um anschließend damit einhergehende Typen ästhetischer Eigenzeiten zu benennen und diese im Zusammenhang mit einer strukturierenden Logik der uchronischen Zeitlichkeit in der *Berliner Kindheit* zu denken.

Es wird daher die hypothetische Vermutung zu überprüfen sein, ob Benjamins Texte in zeittheoretischer Perspektive nicht allein um die Denkfigur einer

1 Einen einführenden Überblick zu Benjamins Text bietet Anja Lemke: »Berliner Kindheit um neunzehnhundert«, in: Burkhardt Lindner (Hg.): *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, unter Mitarbeit v. Thomas Küpper/Timo Skrandies, Stuttgart/Weimar (Beck) 2006, S. 653–663.

stillgestellten Zeit kreisen, sondern in diesem autobiographischen Setting variable Zeitformen so pluralisiert und dynamisiert werden, dass der Eindruck entstehen kann, eine fixe und leere Zeit an sich existiere für Benjamin in diesem Schreibkontext gar nicht. Eher wäre sie allein als eine ontische Qualität in Relation zu divergierenden und differenten Lebens-Geschwindigkeiten zu verstehen, etwa im Sinne von Wahrnehmungstempi, Vorstellungsmaßen und Aufmerksamkeitsspannen. Statt von Zeitverläufen wäre sodann gezielt von unterschiedlichen Aggregatzuständen und Qualitäten von Zeit zu sprechen, die genuin erst als kontrastierende, sich überlagernde und ergänzende Zeitformen im ästhetischen Modus selbst in Erscheinung treten und durch diesen hervorgebracht werden. Vor allem die Sphäre der »Organisation der Wahrnehmung in der Zeit« (GS I, 439) ist es, von der Benjamin im Kunstwerkaufsatz spricht und die auch im Erinnerungskosmos der *Berliner Kindheit* von besonderem Belang ist.

Gerade unter dem Aspekt der Formen von Zeiterfahrung, die im Imaginationsfeld literarisch fixierter Erinnerungen maßgeblich sind, ist auf deren Doppelcharakter hinzuweisen, denn sie werden ebenso durch den ästhetischen Akt hervorgebracht, wie sie diesem selbst inhärent sind und ihn bestimmen. Ist die Zeitdimensionalität einer solchen Prosa sowohl ästhetischer Ausdruck als auch ausgedrückt Ästhetisches, dann geht es in einer phänomenologisch ausgerichteten Lektüre, die methodisch um eine repräsentative Exemplifizierung bemüht ist, darum, die Zeitlichkeit der Wahrnehmungsstrukturen und die damit verbundene Ordnung der Wahrnehmung selbst in den Blick zu nehmen und nicht allein textuelle Motive der Zeitlichkeit aufzuweisen und zu benennen.

Es kann von einem Versuch gesprochen werden, eine inhärente heterochronische Zeitstruktur sichtbar zu machen, der es vor allem auch darum geht, die zertrennten, disparaten und heterogenen Zeiten zusammenzuführen. Eine vor allem raumorientierte Lektüre der *Berliner Kindheit* wäre insofern um eine heterochronische zu erweitern und auszudifferenzieren, die aufzuweisen hat, wie das imaginierte Erinnerungs-Ich in diesen Prosaminiaturen neben seiner virtuellen Verortung in Raumkontexten und Ortszusammenhängen eben auch sich in multiplen Zeitsphären sowohl narrativ hervorbringt als auch figurativ markiert, indem es sich zugleich mit einem ausgewiesenen Sinn für Zeit in der Zeit und zu der Zeit positioniert. Benjamins Stücke lassen sich in dieser Hinsicht als einen Zeitspeicher divergierender Zeitschichtungen beschreiben, deren heterochronische Zeitstruktur zwei basale Dimensionen zum Ausdruck bringt: zum einen getrennte und heterogene Zeiten zusammenzuführen und zum anderen Zeitmodellierungen in und durch den ästhetischen Akt ästhetischer Wahrnehmung und ästhetisch ausgestalteter Erinnerung hervorzubringen und erscheinen zu lassen.

Benjamin entwirft indes nicht bloß eine narrativ choreographierte Erinnerungswelt. Diese bietet zudem Raum und Gelegenheit für den Erzähler, sich selbst darin

als angeschaut Anschauender seiner Gegenwart zu erfahren. In Martin Seels Überlegungen zur Ästhetik heißt es diesbezüglich:

In dieser Aufmerksamkeit für das momentane Spiel der Erscheinungen entsteht ein anschauendes Bewußtsein von Gegenwart – ein Bewußtsein eines Hier und Jetzt, daß [sic!] zugleich ein Bewußtsein meines Hier und Jetzt umfaßt. [...] Es geht den Subjekten der ästhetischen Wahrnehmung um ein Verspüren der eigenen Gegenwart im Vernehmen der Gegenwart von etwas anderem. In der sinnlichen Präsenz des Gegenstands werden wir eines Augenblicks unserer eigenen Gegenwart inne.²

Im Hinblick auf die Zeitdimension dieses Erfahrungsmodus markieren zeitliche Abgrenzungen »nicht allein den Rahmen ästhetischer Vollzüge, sie benennen auch das, was sich innerhalb dieses Rahmens ereignet«.³ Neben dieser Sphäre der Wahrnehmungszeiten ist ebenfalls jene der Zeitwahrnehmung selbst zu berücksichtigen, zumal »epische Kurzformen der Moderne und Postmoderne Formen polychroner Zeitgestaltung figurieren und deren Medialität ausstellen«.⁴ Fraglos ist Zeit zwar »immer auch räumlich zu denken«,⁵ jedoch nicht ausschließlich, sobald nämlich Konstellationen der Selbst-Wahrnehmung im Zusammenhang mit ästhetischen Einstellungen in den Blick geraten, was an der Miniatur *Das bucklichte Männlein* gezeigt werden kann. Geht man anstelle einer dichotomischen Relation zwischen Raum und Zeit von einer »anthropologischen Raum- und Zeit-Optik«⁶ aus, von der Burkhardt Lindner im Hinblick auf Benjamins Korrekturbemühungen um einen nicht-historistischen Begriff von Geschichte und Geschichtsschreibung spricht, dann wären die hier anzusprechenden Zeitlichkeitsphänomene vor allem in ihrer optischen Perspektivität darzustellen.

Zeit der Wahrnehmung und Selbstwahrnehmung

Hinsichtlich des Erinnerungskonzepts der *Berliner Kindheit* ist bekanntlich immer wieder ausführlich auf den immanenten Zusammenhang von Topo-

2 Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, München/Wien (Carl Hanser) 2000, S. 62.

3 Ebd., S. 44.

4 Claudia Öhlschläger: »Augenblick und lange Dauer. Ästhetische Eigenzeiten in epischen Kurzformen der Moderne und Gegenwart«, in: dies./Lucia Perrone Capano (Hg.): *Figurationen des Temporalen. Poetische, philosophische und mediale Reflexionen über Zeit*, Göttingen (V&R unipress) 2013, S. 93–106, hier S. 93.

5 Ebd., S. 7.

6 Burkhardt Lindner: »Benjamins Optik. Anthropologischer Materialismus und die Zeit der Geschichtserkenntnis« (verfügbar unter: http://faustkultur.de/1612-0-Lindner-Benjamins-Optik.html#.U4GmeCj6vF_, abgerufen am 20.05.2014).

graphie und Räumlichkeit mit den Erinnerungsverläufen und dem Erinnern selbst hingewiesen worden.⁷ Dagegen scheinen jedoch Phänomene der Zeitlichkeit von Wahrgenommenem und Wahrnehmung der in den Prosaminiaturen entfalteten Episoden, Stimmungen und Sichtweisen bislang weniger intensiv beachtet worden zu sein. Dies betrifft insbesondere Deutungsperspektiven auf die ästhetische Eigenzeit von Wahrnehmungsvorgängen nicht allein in den Prosaminiaturen, sondern vor allem auch durch diese selbst. Damit ist eine narrative Sphäre in diesen Erzählstücken angesprochen, die sich vor allem aus der Wahrnehmung der Wahrnehmung speist und die einen eigenen Mix aus pluralen und divergierenden Zeitmaßen und Zeitmomenten, mithin eine verdichtete Zeiterfahrung, hervorbringt.

Die *Berliner Kindheit* ist weit mehr als ein lediglich auf Vergangenheitsrekonstruktion ausgerichteter autobiographischer Erinnerungstext.⁸ Liest man ihn ausschweifender etwa als eine artifizielle Einsamkeitsübung, dann erscheint besonders die Aufspaltung des Erzählers in ein Erinnerungs-Ich und in ein »Mich der Wahrnehmung«⁹ von Bedeutung, weil sich diesbezüglich differente Zeitmaße des Erinnerns und des Erinnertwerdens unterscheiden lassen. Es ist Benjamins besondere doppelte Wahrnehmungsweise, die in den Prosastücken sodann eine raffinierte Zeiterkundung ermöglicht und hervorbringt. Seine Methode besteht zunächst darin, aus dem autofiktionalen Narrativ markante Bildräume herauszukristallisieren und zu verdichten. So verstanden sind Bilder nicht diskursiv erzeugbare responsive Evidenzen mit doppelter Blickrichtung: zum Bild hin und vom Bild aus. Das kindliche Nachsehen als einem Nachsehen wird etwa im Rebus *Das bucklichte Männlein* über das Missgeschick hinaus auf den Prozess des Vergessens selbst ausgedehnt, indem die Trennlinie zwischen Bild und Sinnbild tendenziell eingegeben wird: »Wen dieses Männlein ansieht, gibt nicht acht. Nicht auf sich selbst und auf das Männlein auch nicht. [...] Wo es erschien, da hatte ich das Nachsehn. Ein Nachsehn, dem die Dinge

7 Die Vielzahl an Publikationen ist hier nicht aufzuführen. Vgl. insb. auch: Detlev Schöttker: *Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1999, S. 221–266.

8 Diesen Zusammenhang habe ich an anderer Stelle ausführlich dargestellt, vgl. hierzu: Jens Birkmeyer: »Rettendes Erinnern. Die Ordnungen des Gedächtnisses im Werk Walter Benjamins«, in: ders./Thomas Kleinknecht/Ursula Reitemeyer (Hg.): *Erinnerungsarbeit in Schule und Gesellschaft. Ein interdisziplinäres Projekt von Lebenden und Studierenden der Universität in Zusammenarbeit mit dem Geschichtsort Villa ten Hompel*, Münster (Waxmann) 2007, S. 35–55.

9 Lambert Wiesing: *Das Mich der Wahrnehmung. Eine Autopsie*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2009.

sich entzogen«. ¹⁰ Angesprochen ist in diesem »Nachsehn« gleichsam ein Zeitregime, das sich zwischen bewusstem Erinnern und ungewusstem, nicht mehr verfügbarem Vergessen aufspannt. Liest man diese Miniatur jedoch aus einer eher bildphänomenologischen Perspektive, die nicht dezidiert die Allegorie des Erinnerns und Vergessens favorisiert oder den psychologisch-pädagogischen Assoziationsraum des Kindes rekapituliert, dann rückt unmittelbar die Wahrnehmung des Wahrnehmens selbst in den Vordergrund: »So stand das Männlein oft. Allein, ich habe es nie gesehn. Es sah nur immer mich.« (BK, 79)

Diese Dialektik der Selbstbeachtung deutet an, dass die provozierte Unachtsamkeit die Voraussetzung dafür darstellt, sich seinerseits als einen anderen zu bemerken, wobei die Unachtsamkeit des Ich erst die Achtsamkeit des Mich hervorbringt. Benjamins autooetische Erinnerung ermöglicht es, sich selbst als Mich, also als ein Ich im Modus der Wahrnehmung durch ein anderes Selbst überhaupt zu bemerken und damit als ein Selbst, das auf ästhetische Weise in einen ethischen Kontext gestellt ist. ¹¹

Der Bildgehalt wird auf diese Weise für den Erzähler beobachtbar, und das Medium des Erzählformats liefert den Anlass, im Bildraum die Position der Wahrnehmung zu verändern: »Erst heute weiß ich, wie er geheißten hat. Meine Mutter verriet mir das. ›Ungeschick läßt grüßen«, sagte sie, wenn ich etwas zerbrochen hatte oder gefallen war. Und nun verstehe ich, wovon sie sprach. Sie sprach vom bucklichten Männlein, welches mich angesehen hatte.« (BK, 78) Durch einen Zeitsprung lässt sich im Nachhinein die Redensart der Mutter verstehen, die eigene Entstellung in der kindlichen Dingwelt, den unsichtbaren Vollzug des Vergessens, aber auch, und darauf kommt es hier besonders an, sein wisperndes Hineinragen in die Gegenwartszeit: »Es hat längst abgedankt« (BK, 79), wobei in der Gießener Fassung die Formulierung zu finden ist: »Jetzt hat es seine Arbeit hinter sich.« ¹² Gemeint ist offenkundig die Arbeit an der

10 Walter Benjamin: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, mit einem Nachwort v. Theodor W. Adorno u. einem editorischen Postskriptum v. Rolf Tiedemann, Fassung letzter Hand u. Fragmente aus früheren Fassungen, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1996, S. 79. Im weiteren Text wird für diese Fassung die Sigle BK mit Seitenzahlen verwendet. – Zur editorischen Lage der publizierten Fassungen der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, zur posthumen Publikationsgeschichte sowie zu den bislang unveröffentlichten Konvoluten aus dem Nachlass vgl. insb. die exzellente Studie von Burkhardt Lindner: »Schreibprozeß, Finisierung und verborgene Erinnerungstheorie in Benjamins Berliner Kindheit. Zur erstmaligen Edition des Gesamtnachlasses«, in: Peter Brandes/Burkhardt Lindner (Hg.): *Finis. Paradoxien des Endes*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2009, S. 83–128.

11 Den hier angesprochenen Zusammenhang habe ich an anderer Stelle ausführlicher behandelt. Vgl. Jens Birkmeyer: »Augen-Blicke und Einbildungen. Kritik der Achtsamkeit in Walter Benjamins ›Berliner Kindheit um neunzehnhundert‹«, in: *Zeitschrift für kritische Theorie* 18 (2012) 34/35, S. 104–125.

12 Walter Benjamin: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, Gießener Fassung, hg. u. mit einem Nachwort v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2000, S. 111. Im weiteren Text wird für diese Ausgabe die Sigle BK/GF mit Seitenzahl verwendet.

Architektur der allegorischen Bilder selbst. Doch es verbleibt eine Nuance an Aktualität, die darin besteht, dass etwas aus der Vergangenheit ins Gegenwärtige hinüberreicht, statt dass Vergangenes bemüht werden muss. Die Schlussverse des Volksliedes »Liebes Kindlein, ach ich bitt, Bet' für's bucklicht Männlein mit!« (ebd.) werden empfangen, nicht vorrangig memoriert.¹³ Der Bildraum legt die Wahrnehmung nahe, der Erzähler sei auf Empfang geschaltet, um die schwachen Echos des Vergangenen, die immer noch auf Sendung sind und im Präsentischen weiterschwingen können, zu empfangen.¹⁴

Alles in allem geht es aber darüber hinaus noch um etwas anderes. Hier bemerkt nämlich das Mich der Wahrnehmung als Medium dieser transhistorischen Übermittlung zugleich auch seine eigene Wahrnehmung. Empfängermedium des abgedankten Vergangenen zu sein, ist identisch mit dem Modus, sich selbst durch und in der Wahrnehmung als Wahrgenommener und Wahrnehmender zugleich zu denken, weil das Angesehene in die Lage versetzt wird, seinerseits den Blick zu erwidern. Wir haben es offenkundig in der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* mit einem Medium zu tun, das weniger bloß eine Schaubühne des Vergangenen, denn ein Resonanzraum für jene Blicke offenbart, die in das Gegenwärtige als Erinnertes hineinragen. Ein Resonanzraum, in dem neben den kindlichen Blicken auf die Dinge, Hinterhöfe, Tiere, Möbel, Straßen, Bücher, Kellerfenster usw. zusätzlich Momente des Erblicktwerdens des erwachsenen Erinnernden vorgeführt werden. Neben der Anamnese der gesehenen Dingwelt gibt es in dieser Benjamin'schen »Einsamkeitstechnik«¹⁵ auch eine Wahrnehmung des Erblicktwerdens durch die vergangenen Bildwelten im Modus des Rückzuges und der Anachorese.

13 Vgl. auch: Burkhardt Lindner: »Benjamins ›Bucklichtes Männlein‹. Zu einem Prosastück der ›Berliner Kindheit um neunzehnhundert‹«, in: *Die Neue Gesellschaft. Frankfurter Hefte* (1989) 36, S. 445–450; Aleida Assmann: »Zur Metaphorik der Erinnerung«, in: dies./Dietrich Harth (Hg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a. M. (Fischer) 1991, S. 13–35.

14 Anja Lemke betont hier zu Recht, die Figur repräsentiere das Erinnern an das Vergessen. Vgl. dies.: *Gedächtnisräume des Selbst*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2005, S. 157. Weniger plausibel erscheint mir hingegen Marianne Schullers Akzent, die das Männlein im Anschluss an Anna Stüssi als Koautor Benjamins metaphorisiert. Vgl. Marianne Schuller: »Ent-Zweit – Zur Arbeit des ›Bucklicht Männlein‹ in Walter Benjamins Berliner Kindheit um neunzehnhundert«, in: Anja Lemke/Martin Schierbaum (Hg.): *In die Höhe fallen«. Grenzgänge zwischen Philosophie und Literatur*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2000, S. 141–149. Vgl. ebenso Marianne Muthesius: *Mythos, Sprache, Erinnerung. Untersuchungen zu Walter Benjamins ›Berliner Kindheit um neunzehnhundert‹*, Frankfurt a. M. (Stroemfeld) 1996. Anna Stüssi: *Erinnerung an die Zukunft. Walter Benjamins ›Berliner Kindheit um Neunzehnhundert‹*, Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 1977.

15 Thomas Macho: »Mit sich allein. Einsamkeit als Kulturtechnik«, in: Aleida Assmann/Jan Assmann (Hg.): *Einsamkeit*, München (Wilhelm Fink) 2000, S. 27–44.

In Analogie zum neu hervorgebrachten »Schau-Platz«¹⁶ des Fotomediums ließe sich hier etwa von einem neu geschaffenen *Bild-Platz* sprechen und zwar unter dem Vorbehalt, dass Medialität hier im Sinne medial eingerahmter Formen der Wahrnehmung verstanden werden soll. Nun gilt es eine Imagologie von Auge, Blick und Bild im Text derart zu erfassen, dass eine medial zäsurierte Wahrnehmung und visuelle Codierung beschrieben werden kann. Adorno brachte diesen Aspekt nach meinem Dafürhalten unzutreffend auf den Begriff der »Märchenphotographien«,¹⁷ denn für den halluzinatorischen Effekt dieser Szenen ist eher die Verschränkung des vorsymbolischen Blicks mit dem imaginären Bildraum maßgeblich. Oder anders formuliert: Auge und Blick sind nicht identisch, weil die Wahrnehmung nie vollständig ist, wobei der Blick selbst dem Sehvorgang unsichtbar bleibt.¹⁸ Damit wäre Benjamins Treue zu den Bildern eher als Ausdruck einer literarischen Einsamkeitstechnik aufzufassen. Sie vermag es, »im Rückzug sich selbst Gesellschaft zu leisten«¹⁹ und eine kontemplative Selbstverdopplung zu praktizieren, die wie ein Bilder liefernder Monitor funktioniert.

Hier geht es nun darum, solche Zeitdimensionen im Kontext von literarisch gestalteten Wahrnehmungsformen anzusprechen und auf Verflechtungen von wahrgenommener Wahrnehmung und Zeitlichkeitssphären hinzuweisen. In diesem Erzählkosmos wird eine mikrologische Zeitchoreographie ausdifferenziert, die von Konstellationen des *Déjà-vu* bis zu historischen Echos des Zeit-Raumes um 1900 reichen. Im Modus ästhetisch induzierter Zeitformen und Zeitmaße sind ja nicht die Bilder des Vergangenen und die mnemooptischen Verfahren allein entscheidend, vielmehr ist es die doppelte Dimension einer Zeit in den Prosabildern als Konstellationen der Erinnerung und jener Zeit, die ein sich selbst gegenüber achtsamer Erzähler anhand der Wahrnehmung seiner eigenen Miniaturen als Wahrnehmungs-Mich auslöst und bemerkt. Auf diese Weise wird neben vergehender und vergangener Zeit die Zeitreserve der ästhetischen Wahrnehmung vorgeführt, durch die überhaupt erst narrativ generierte Zeit-Konfigurationen entstehen. So wie die »ästhetische Zeit gegen die empirische, die sie neutralisiert, in gewissem Maß indifferent«²⁰ ist, wie Adorno in seiner Ästhetischen Theorie bemerkt, so ist Benjamins interpolierende Zeitchoreographie auf angedeutete eigene Narrative ausgerichtet, nicht jedoch allein auf ein vermeintlich Geschehenes.

16 Sigrid Weigel: *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*, München (Wilhelm Fink) 2004, S. 48.

17 Theodor W. Adorno: »Nachwort«, in: Benjamin: *Berliner Kindheit* (Anm. 10), S. 111–113, hier S. 113.

18 Vgl. Georg Christoph Tholen: *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2002.

19 Peter Sloterdijk: *Du mußt dein Leben ändern. Über Anthropotechnik*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2009, S. 362.

20 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1973, S. 163.

Wenn in Benjamins Vorbemerkung die Rede davon ist, gegenüber der biographisch-chronologischen Kontinuität solle durch Bilder eine »Tiefe der Erfahrung« (BK, 9) angestrebt werden, die »in ihrem Innern spätere geschichtliche Erfahrung« (ebd.) präformieren können, so wäre hier noch zusätzlich auf das Labyrinth an Mikrozeiten hinzuweisen, die aus diesem Unterfangen hervorgehen und die ebenso einen Beitrag zur angestrebten Autoimmunisierung gegen das befürchtete »Gefühl der Sehnsucht« (ebd.) leisten. In der *Berliner Chronik* findet sich bereits der Hinweis darauf, wie bedeutsam für das Erinnern »Augenblicke« im »Augenblick des Eingedenkens«²¹ für diese epischen Einsamkeitsübungen sind. Deren innere Zeiten – changierend zwischen Flüchtigem und Ewigem – möchte ich im Hinblick auf die These ansprechen, dass im Erinnerungsvorgang der *Berliner Kindheit* nicht bloß eine vergangene Zeit heraufbeschworen wird. Im episodischen Bilderarsenal werden zudem Zeitmaße gestaltet, die zugleich auf unterschiedliche Weise auf das präsentische »Mich der Wahrnehmung« des Verfassers zurückweisen. Angesprochen ist eine blickreversible Wahrnehmung, die Lambert Wiesing aus bildtheoretischer Perspektive als jene Wahrnehmung bezeichnet »welche mich hervorbringt« und damit die »Folgen der Wirklichkeit der Wahrnehmung«²² selbst.

Hierzu werden nun fünf maßgebliche Zeitsphären unterschieden: (1) die vorausgreifende Zeit, (2) die Erwartungs- und Ursprungszeit, (3) die gestaute und beschützende Zeit, (4) die entrückte, verlorene und vergessen geglaubte Zeit sowie (5) die stillgestellte Zeit und die Zeitsprünge.

Vorausgreifende Zeit

Versionen der vorausgreifenden Zeit liegen etwa in *Loggien* vor, wenn das imaginäre Lied der Karyatiden »wenig von dem enthielt, was mich für später erwartete, dafür jedoch den Spruch, durch den die Luft der Höfe mir auf immer berauschend blieb« (BK, 11). Maßgeblich ist der Gedanke, die Gegenwart sei durch den Eindruck des Vergangenen angesprochen und gemeint. Auf diese Weise entsteht eine Resonanz des erinnerten Ichs mit dem erinnernden Ich, das sich als Mich der Wahrnehmung angesprochen wähnt und als gemeintes Ich erfährt.

Und eben darum war der Vormittag, wenn ich auf unserer Loggia auf ihn stieß, so lange schon Vormittag, daß er mehr er selbst schien als auf jedem anderen

21 Walter Benjamin: *Berliner Chronik*, mit einem Nachwort hg. v. Gershom Scholem, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1970, S. 57. Im fortlaufenden Text wird für diese Ausgabe die Sigle BChr mit Seitenzahl verwendet.

22 Wiesing: *Das Mich der Wahrnehmung* (Anm. 9), S. 8.

Fleck. Nie konnte ich ihn hier erwarten; immer erwartete er mich bereits. Er war schon lange da, ja gleichsam aus der Mode, wenn ich ihn endlich dort aufstöberte. (BK, 12 f.)

Die proleptische Dimension dieser Wahrnehmungsweise bestünde nun darin, ein vergangenes wohliges Kindheitserlebnis durchaus als einen Vorgang zu sehen, der erst durch eine Wahrnehmungsgewissheit der Erzählgegenwart zu dem wird, was der vergangenen Kinderhalluzination attestiert wird. In abgelegenen und verlassen Stellen des Zoologischen Gartens zudem prophetische »Züge des Kommenden« (BK, 43) auszumachen, von denen in der Fischotterepisode explizit die Rede ist.

An solchen Orten scheint es, als sei alles, was eigentlich uns bevorsteht, ein Vergangenes. In diesem Teile des Zoologischen Gartens also war es, wo immer, wenn ich mich darin verirrte, ein Blick mir über den Brunnenrand vergönnt war, welcher hier wie in der Mitte eines Kurparks aufstieg. Das war der Zwinger des Fischotters. (BK, 43 f.)

Nicht Vergangenheitserkundung, sondern ins Präsens gedrehte Gegenwartswahrnehmung ist hier angesprochen, indem die Jetztzeit des Moments als Zukunft eines vergangenen Augenblicks betrachtet wird.

Eine solch grammatikalisch kryptische Zeitpoetik klärt sich durchaus dann auf, wenn man davon ausgeht, Benjamin gehe es auch darum, Zeitsphären in der *Berliner Kindheit* narrativ so radikal und antilinear zu vervielfältigen, dass sogar zugleich die Gegenwart als Zukunft in der Vergangenheit und als das Zukünftige der Gegenwart als Vergangenes erscheint. Was als Realerlebnis nur im Rahmen einer gewissermaßen magischen Ortserfahrung der »alltäglichen Verlassenheit« (BChr, 52) möglich ist, von der in der *Berliner Chronik* noch die Rede ist, wendet sich im literarischen Wahrnehmungskontext zu einem ästhetisch initiierten Zeitpluralismus. Dieser reicht von intensiv empfundenen, nahezu magisch und auratisch aufgeladenen liminalen Raumeindrücken, wo es scheint, als »setze [...] das Leben aus« (ebd.), womit die Wahrnehmungszeit zum Stillstand käme, bis zum Entsinnen an den freien Feenwunsch in *Wintermorgen* (BK, 29), dessen spätere Erfüllung im eigenen Leben, so Benjamin, nur wenige noch erkennen.

Erwartungs- und Ursprungszeit

Zu diesem emergierten Zeitpluralismus gehört ebenso die Sphäre der Erwartungs- und Ursprungszeit. Ihre Allegorese wird in *Tiergarten* den antiken Figuren zugeschrieben, die sich aufs »Warten« verstehen, gleich ob auf Fremde, Götter

oder den kleinen Walter. »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.« (BK, 25) Für sich selbst reklamiert und zelebriert Benjamin ohnehin eine starke Neigung zum Warten und ein Vergnügen daran, »alles, woran mir liegt, von weitem sich mir nahen zu sehen« (BK, 37), wie es in *Das Fieber* lautet. Doch nicht Ungeduld und befürchteter Zeitverlust ist das psychische Signum einer solchen Warteemphase, sondern die Leidenschaft für eine erfüllte Erwartungszeit, die mit Zeit beschenkt ist und die nicht als verschwendete erinnert wird.

Benjamins profanes Bekenntnis zur Vorfreude darüber, auf einen Zug warten zu dürfen oder als Schenkender die Vorfreude auf die Reaktion des Beschenkten zu genießen, wäre durchaus als ein Bekenntnis zur lustvollen Zeiterwartung durch Zeitverzögerung zu lesen. Selbst in dieser Haltung ist noch die Spur eines mimetischen Vermögens auszumachen, durch das ein Warten als temporäre Erwartung einem Beschenktwerden ähnlich wird und sich angleicht. Es sind diese imaginierten Ähnlichkeitsnuancen, die im »Nähkasten« Knöpfe zu »Räder(n) an dem Wagen des Donnergottes Thor« (BK, 72) werden lassen, wie Benjamin sie später auf einem Schulbuchbildchen wahrnimmt; oder in »Schränke« einem Büfett »verbürgte Rechte« (BK, 90) in der Zeit zumisst, »in die es als Zeuge einer Stammverwandtschaft ragte, die einst in grauer Frühe Immobilien und Mobilien verbunden haben mochte« (ebd.) und »mit gutem Grund den Tempelbergen ähnlich« (BK, 91) sah. Immer öffnen Ähnlichkeiten auch einen kleinen Spalt zu einem vergangenen oder zukünftigen Zeitraum, der durch ästhetische Mikrozeiten über den momenthaften Augenblick des Erinnernten hinausweist.

Gestaute und beschützende Zeit

Hierzu gehören auch Motive gestauter und beschützender Zeit.²³ So wird im magischen Erfahrungsraum der *Loggien*, in dem sich das Kind »wie in einem längst ihm zugedachten Mausoleum« (BK, 13) aufhält, auf Stunden hingewiesen, die in der »Abgeschiedenheit sich stauten« und in deren »schattenreichen Gelassen« die »Zeit veraltete« (BK, 12). Es sind diese luziden Zeitasyle, in denen das Kind sich noch im abendlichen Abschied von der Mutter – deren verbleibende Reststunden des Tages, die ihm »heimlich, und ohne daß sie es wußte, in die Falten der Decke fielen« (BK, 86), wie es in *Gesellschaft* heißt – als Empfänger beschenkt.

23 »Anders gesagt, in allen Prosastücken staut sich die Zeit, schwillt an und durchtränkt die Räume.« (Lindner: »Benjamins ›Bucklichtes Männlein« [Anm. 13], S. 449).

Benjamin erzählt sich in solchen Augenblicken als getrösteter und beglückter Stundensammler, dem eine subtile Zeitreserve wie ein Schatz erscheint. Hieß es noch in der Gießener Fassung: »Es waren die Stunden, die ihr heimlich [...] in die Falten der Decke fielen« (BK/GF, 91), so verändert Benjamin in der Fassung letzter Hand das Pronomen: »Es waren die Stunden, die mir heimlich [...] in die Falten der Decke fielen« (BK, 86).

Diese Verschiebung weist darauf hin, wie sehr die Zeitsphäre Ausdruck einer empfundenen Bereicherung verstanden werden soll, denn »niemals war der liebe, lange Tag mir lieber, niemals länger, als wenn der Regen mit seinen feinen oder groben Zähnen ihm langsam Stunden und Minuten strähnte« (BK, 44). Nicht allein die kindliche Freude, den strömenden Regen am heimischen Fenster geduldig zu belauschen, ist hierbei in zeitlicher Perspektive relevant, sondern die ersehnte Zeitdehnung während dieser Episode selbst, mit der ein ausgiebiger Besuch beim Fischotter mit der Regenzustimmung durch eine ausdrücklich betonte »heimliche Verwandtschaft« (ebd.) – vielleicht der langen Weile – korreliert.

Benjamins Vermögen der idiosynkratischen Zeitbewahrung erlaubt es dann auch, eine gerettete Viertelstunde Schmökerverweilzeit im verhassten Schulunterricht als befreienden Triumph zu genießen (BK, 101), oder den Straßen im Stadtinneren – worauf in *Tiergarten* beiläufig hingewiesen wird – die Tageszeiten abzulesen (BK, 23). Zu denken wäre aber auch die allmähliche Verlangsamung des Orchestrions, die den Illusionsraum des Kindes im Karussell durchbricht, so dass sukzessive die Außenwahrnehmung erneut einsetzt und die Oberhand gewinnt (BK, 102). In solcher Achtsamkeit gegenüber den Zeitmaßen kindlicher Wahrnehmung geht es in besonderem Maße darum, der Zeitreserve eine literarische Form zu geben.

Entrückte, verlorene und vergessen geglaubte Zeit

Dies geschieht sowohl in der Sphäre einer entrückten und magischen als auch einer verlorenen und vergessen geglaubten Zeit. »Man hätte die Geschichte meiner Herrschaft schreiben können, die von meiner Investitur durch einen Sommertag bis zum Rückfall meines Reiches an den Spätherbst sich erstreckte.« (BK, 46) Eine solche Reminiszenz an Spielszenen im Umfeld hochherrschaftlicher Bauten in Potsdam und Babelsberg (*Pfaueninsel und Glienicke*) ist in zeittheoretischer Perspektive durchaus nicht trivial. Wird doch im spielerisch-mimetischen Einverleiben dieses dynastischen Ambientes durch das Kind auch eine suggestive Zeitmessung angesprochen, die den Erinnerungsvorgang um eine Dimension phantasmagorischer Immanenz bereichert. Das Kind verliert sich ebenso an die Zeit, die es nur im Augenblick einer magisch-mimetischen Anverwandlung

geben kann, wie an Farben bunter Fenster oder Seifenblasen, und darum sind Kinder »ihre Beute auf allen Wegen« (BK, 70), wie eine Sentenz aus *Die Farben* lautet.

Auch die stimmungsvoll aufgeladenenachteindrücke des Kindes konnotieren noch in ihren optischen Sphären einen temporalen Hinweis. So wird gar die illuminierende Magie des abendlichen Mondlichtes, das im Kinderzimmer eine atmosphärisch beirrende »Gegen- oder Nebenerde« (BK, 74) hervorbringt, im Textstück *Der Mond* durch einen ausbleibenden »Atemzug der Zeit« (ebd.) metaphorisiert. Benjamin geht es offenkundig um die subtilen Halluzinations- und Traumzeitmaße, die durch die Wahrnehmungsvorgänge im Erinnerungsstrom selbst erst möglich werden.²⁴ In *Abreise und Heimkehr* schildert Benjamin diesen Zusammenhang von vorausseilender Urlaubsträumerei, deren Dünenlandschaft in die Berliner Gefilde gezoomt werden, während bei der Rückkehr die verlangsamte Zugeinfahrt als Anlass genommen wird, »um von überzähligen Minuten, [in denen] eh alles aussteigt« zu sprechen; Minuten, die »heute noch in meinen Augen« stehen (BK, 95). Die besondere Wahrnehmungsweise des empfindsamen und hellichtigen Kindes, nur darauf soll hier hingewiesen werden, bringt eine an diese gebundene Zeitlichkeit hervor, die ihrerseits eine Wahrnehmungs- und Empfindungsqualität ermöglicht.

Stillgestellte Zeit und Zeitsprünge

Gegenüber den angesprochenen Nuancen der Extension von Zeit zielen die besonderen Momente und das Déjà-vu eher auf die punktuelle Stillstellung von Zeit und auf Zeitsprünge. Liest man die *Berliner Kindheit* unter dem Aspekt einer zeitreflexiven Einsamkeitsübung und damit als ein Tableau qualitativer Zeitmaße, die Stufungen heilender Zeit hervorbringen sollen, dann ist der besondere und zugleich aufgeladene Augenblick deren Extrempunkt. Im Lesekasten etwa wird retrospektiv nach der gesamten Kindheit gesucht, »wie sie in dem Griff gelegen hat, mit dem die Hand die Lettern in die Leiste schob, in der sie sich zu Wörtern reihen sollten. Die Hand kann diesen Griff noch träumen, aber nie mehr erwachen, um ihn wirklich zu vollziehen.« (BK, 97) Dieser Point of no Return markiert die Grenze des Erinnerns, ist doch die Schwelle zum bereits Gewordenen überschritten. Erzählen lässt sich der Erinnerungsverlust durch Erfahrungsgewinn allein noch als Momentaufnahme einer unerfüllbaren Ursprungssehnsucht.

²⁴ Vgl. die interessante Deutungsperspektive von Heinz Brüggemann: *Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2007, S. 316 f.

Wenn im *Kaiserpanorama* die erspähten Bildmotive angesichts des drohenden Weiterrückens fortlaufend »sich mit dem Weh des Abschieds« (BK, 14) durchmischen, dann wird dies nur noch im bildhaften Augenblick angesprochen, nicht mehr jedoch in einer ausgestalteten erzählten Zeit. Es sind die besonderen Momente intensiver Empfindung, die dann nur angesprochen, nicht jedoch erzählend ausgeführt werden. In *Die Farben* erfährt der Leser: »Denn ehe ich den Lockungen des Naschwerks erlegen war, hatte der höhere Sinn mit einem Schlage den niederen in mir überflügelt und mich entrückt.« (BK, 70) Der Vorrang einer intensiven kindlichen Farbempfindung von in Stanniolpapier eingepackten Schokoladentäfelchen vor der Nascherei wird im Moment der Emphase stillgestellt. In zeitlicher Hinsicht wird dieser kairologisch besondere Augenblick erzählend der Erzählung entzogen, so dass er über keine temporären Verweise mehr verfügt.

Anders ist es beim Déjà-vu, das einen Erinnerungsvorgang umkehrt, um den plötzlichen Einbruch eines evidenten Fremden in der Gegenwart so als ein Echo des Vergangenen zu empfinden, dass das Vergangene vorausgreifend als eine spätere Hinterlassenschaft gefasst werden kann. Für das Subjekt geht es im Déjà-vu laut Benjamin darum, auf eine Fremde schließen zu lassen als »die Zukunft, welche sie bei uns vergaß« (BK/GF, 58), wie es im Abschnitt »Eine Todesnachricht« der Gießener Fassung heißt. Nachdem der Vater dem Sohn Walter den Tod des Veters mitgeteilt hatte, erinnert sich Benjamin:

Von der Erzählung nahm ich nicht viel auf. Wohl aber habe ich an diesem Abend mein Zimmer und mein Bett mir eingepägt wie man sich einen Ort genauer merkt, von dem man ahnt, man werde eines Tages etwas Vergessenes von dort holen müssen. Nach vielen Jahren erst erfuhr ich, was. In diesem Zimmer hatte mir mein Vater ein Stück der Neuigkeit verschwiegen. Nämlich der Vetter war an Syphilis gestorben. (Ebd.)

Der plötzliche Einbruch dieser vorausschauenden Vergangenheit als ein bekanntes Fremdes in der Gegenwart führt dazu, dass das spätere Wissen um die geklärten Todesumstände in das memorierte Zimmer zurückverlegt werden kann, was nur gelingt, weil gleichzeitig eine vergangene Vorahnung zur fremden Zukunft in der Gegenwart werden konnte. Dieses besondere Zeitkonstrukt eines »Futurum der Vergangenheit«²⁵ erlaubt es, im Vergangenen eine offene und ungewisse Zukunft im Gegenwärtigen als zugleich Fremdes und Bekanntes ankommen zu lassen. Das Déjà-vu schließt auf diesem Wege die präsentische Wachheit mit dem vermeintlich Erinnernten so kurz, dass das Vergangenheitsereignis selbst als eine

25 Peter Szondi: »Hoffnung im Vergangenen. Über Walter Benjamin«, in: ders.: *Schriften*, 2 Bde, hg. v. Jean Bollack u. a., Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1978, Bd. 2, S. 286.

»künftige Hinterlassenschaft«²⁶ aufscheint, wie Burkhardt Lindner treffend bemerkt hat.

Mittels dieser Erzählfigur eröffnet sich ein ästhetisch stimulierter Vorstellungsraum, in dem durch die retrospektive Erfüllung reale Zeitabfolgen durchbrochen werden, um auf die Eigenzeiten von Erinnerung, Wahrnehmung und Imagination zu beharren. Ausdrücklich wird daher auch in *Kaiserpanorama* darauf hingewiesen, inwiefern dieser Zeitsprung mit dem Zauber der Bilder verbunden ist und der plötzliche Eindruck entsteht, das Kind habe an den magisch illuminierten fernen Orten bereits gespielt. Ausgelöst wird diese Wiedererkennung in jener erwähnten »Kammer«, »wo im Innern die Kinder mit dem Erdball Freundschaft schlossen«, zu einer Zeit, »die freilich nichts mit anderen Zeiten meines Lebens teilte« (BK/GF, 18). »Denn dies war an den Reisen sonderbar«, heißt es weiter in der Gießener Fassung, »daß ihre ferne Welt nicht immer fremd und daß die Sehnsucht, die sie in ihm weckte, nicht immer eine lockende ins Unbekannte, vielmehr bisweilen jene lindere nach einer Rückkehr ins Zuhause war« (BK/GF, 18 f.). Auch wenn hier die für das Déjà-vu maßgebliche Fremdheitsevidenz gemildert erscheint, so liegt sie doch ihrerseits im ersten Zusammentreffen der Betrachtung mit dem Betrachteten. Statt der »Gruft des Ehedem« (BK/GF, 57) rückt dem autobiographischen Ich etwas schockartig ins Blickfeld, was ihn überhaupt erst stutzig machen kann.

Durch die gestaute Zeit des Déjà-vu markiert die Vorahnung eines Kommenden eine gegenläufige Sehbewegung. Der ästhetische Impuls dieser Grunderfahrung, das Sehen als ein bedeutungsvolles Auf-sich-Zukommen, das heißt als einen reversiblen Blick zu imaginieren, als ein Empfangen, stellt nur eine weitere Dimension der Wahrnehmung des Mich im Akt der imaginären Bildwahrnehmung dar. Hierzu gehören ebenso jene Verdoppelungseffekte der Wahrnehmungsperspektiven, von denen auch in *Der Mond* gesprochen wird, wenn das Kind sich selbst zu begegnen scheint. »Denn alle Stellen jener Nebenerde, auf welche ich entrückt war, schien das Einst bereits besetzt zu halten. [...] Trat ich dann ans Bett, so war es immer mit der Angst, mich selbst schon darin ausgestreckt zu finden.« (BK, 75) Allerdings ist das Déjà-vu nicht bloß als eine kindliche Täuschung zu verstehen, wie Jean-Michel Palmier in seiner großen unvollendeten Studie behauptet. Vielmehr ist es eine prophetisch inspirierte Zeiterweiterung im erinnernden Wahrnehmungsmodus des Erzählers selbst, der die kindlichen Eindrücke und Halluzinationen narrativ um die Ausdifferenzierung von Zeitmaßen erweitert.²⁷

26 Burkhardt Lindner: »Déjà-vu im Zeitriss. Die Erinnerungspolitik der ›Ästhetik des Widerstands‹, in: Arnd Beise/Jens Birkmeyer/Michael Hofmann (Hg.): *Diese bebende kühne zähe Hoffnung – 25 Jahre Peter Weiss. Die Ästhetik des Widerstands*, St. Ingbert (Röhrig Universitätsverlag) 2008, S. 77–103.

27 Jean-Michel Palmier: *Walter Benjamin. Lumpensammler, Engel und bucklicht Männlein. Ästhetik und Politik bei Walter Benjamin. Leben und Werk*, hg. und mit einem Vorwort versehen v. Florent Perrier, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2009, S. 162 f.

Zeitphysiognomie

Zusammengenommen lassen sich die angesprochenen Zeitnuancen letztlich als eine uchronische Zeitunternehmung verstehen. Benjamins *Berliner Kindheit* ist als ein zeitloses Sezessionsunterfangen angelegt, in dem so etwas wie Uchronie als Zeitform des Dauernden und Bewahrten verfolgt wird. Mit Uchronie soll daher nicht das geschichtlich Ungeschehene gemeint sein, sondern die Zeitenthabenheit im Augenblick. Differente und divergierende Zeitmaße werden im Bilderarchiv als eine ungleiche Einheit des Gleichzeitigen bewahrt, wodurch Dauer ermöglicht wird. Wenn in *Die Siegestsäule* die begrenzt wissende, mimetisch phantasierende und zugleich ängstliche Kindersicht am Sedantag mit der Geschichtskritik des Erwachsenen Benjamins kurzgeschlossen wird, dann wohl deshalb, um durch den Kontrast beider Zeiterfahrungen den »Impuls dieses Unglaubens an das Kontinuum der Geschichte«²⁸ zu bewahren, aber auch um die Zeiterfahrung des Kindes selbst gegenüber dem imperialen Zeitdogma zu rehabilitieren. »Ewiger Sonntag war um sie. Oder war es ein ewiger Sedantag?« (BK, 17), heißt es über die erinnerten Besucher der Siegestsäule, die dem bastelnden Kind »schwarz umrandet wie die Figurinen der Klebebilderbogen« (ebd.) erschienen. Nicht allein von einer mimetischen Wahrnehmungssequenz ist hier die Rede, angesprochen ist auch die Mimesis der kindlichen Zeiterfahrung, die den historischen Geschichtsmythos mit den Lektüreindrücken des Infernos aus Dantes *Göttlicher Komödie* zusammenbringt.

Benjamins uchronische Zeitphysiognomie offenbart eine vielfältige Skala aus gegensätzlichen und zugleich elementaren Zeitmaßen und läßt die Gegenwartszeit des Erzählens mit Zeitformen der Wahrnehmung so auf, dass eine Zeitintensität des Augenblicks entsteht. Da Zeitbewusstsein und Zeiterfahrung nicht identisch sind, geht es Benjamin darum, die Inkubationszeit für Besinnung zu sichern. Sie geht von Erinnerung aus, weist aber dennoch stets auf den Gegenwartsstandpunkt voraus. Nimmt man in dieser Anamnese die Augenblicksexerziten und Wahrnehmungsschärfungen als eine Ethik der Selbstbezüglichkeit wahr,²⁹ dann läßt sich Benjamins Zeitsammlung als Wertschätzung des »Alleinsein[s] als der einzig menschenwürdige Zustand« (BChr, 27) lesen. Der durch das bucklichte Männlein eingetriebene und unverfügbare »Halbpart des Vergessens« (BK, 79) wird für den Gegenwartsstandpunkt durch einen Halbpart der ästhetischen Zeitreserve ergänzt.

In ihrem Zentrum steht jedoch nicht allein das für Benjamin grundlegende Konzept einer Stillstellung von Zeit. Vielmehr sollen die divergierenden literarischen Zeitentwürfe im Kontext von ästhetisch ausgeformten Wahrnehmungs-

28 Lindner: »Benjamins Optik« (Anm. 6).

29 Vgl. Birkmeyer: »Augen-Blicke und Einbildungen« (Anm. 11).

vergewisserungen zugleich Zeit pluralisieren, dynamisieren und intensivieren,³⁰ um deren unterschiedliche temporäre Reichweiten und Hervorbringungshorizonte zur Geltung zu bringen. Grundlage einer solchen uchronischen Zeitphysiognomie sind hierbei immer die Qualitäten einer gehaltvollen und gefüllten Zeit.³¹ Die Einheit der disparaten und multiplen Zeitsphären wäre aus dieser Perspektive vor allem in jenen Spielformen der ästhetischen Eigenzeit auszumachen, die eine lineare Zeitchronologie aufbrechen und an ihre Stelle Variationen gleichzeitiger Ungleichzeitigkeiten aufscheinen lassen.

30 Vgl. hierzu Jeanne-Marie Gagnebin: *Geschichte und Erzählung bei Walter Benjamin*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2001, S. 91.

31 Giorgio Agamben hat auf die Nähe Benjamin'scher Zeitvorstellung im Erinnerungsbild zum stoischen Modell der *kairós* hingewiesen und damit »die unmittelbare und plötzliche Koinzidenz« bezeichnet, »in der die Entscheidung (*decisio*) die Gelegenheit (*occasio*) ergreift und sich in einem Augenblick das Leben erfüllt« (ders.: *Kindheit und Geschichte. Zerstörung der Erfahrung und Ursprung der Geschichte*, übers. aus dem Italienischen v. Davide Giuriato, Frankfurt a. M. [Suhrkamp] 2004, S. 146).