

Den Flanierenden leitet die Straße in eine
entschwundene Zeit. Ihm ist eine jede abschüssig.
Sie führt hinab, wenn nicht zu den Mütterlein, so
doch in eine Vergangenheit, die um so bannender
sein kann als sie nicht seine eigene, private ist.
Dennoch bleibt sie immer Zeit einer Kindheit.

Walter Benjamin

Einleitung

Die Figur des Flaneurs ist untrennbar mit der Person Walter Benjamin verbunden. Keine Untersuchung zum Thema Flanerie kommt an ihm vorbei und das hat seinen Grund: Walter Benjamin hat die Figur in einer Weise weiterentwickelt, wie niemand vor ihm. Er hat den Flaneur von den Straßen und aus den Passagen in die Sprache und dann in die Schrift gebannt und hat ihn damit als „zentrale Figur der Moderne entziffert“¹. Diesem Phänomen will sich die vorliegende Arbeit widmen.



Bei den Forschungen zu Benjamin werden die unterschiedlichsten Aspekte seines Werks untersucht, wie etwa sein Geschichtskonzept² oder seine vielschichtigen Überlegungen zur Sprache.³ Selten jedoch steht Benjamin als Literat beziehungsweise Poet im Vordergrund, was zum Einen damit zu tun hat, dass sein literarisches Œuvre sehr schmal ist, aber was zum Anderen auch daran liegt, dass sich die ästhetischen, philosophischen und kulturwissenschaftlichen Ansätze Benjamins nicht von seinen literarischen Texten trennen lassen, folglich in wissenschaftlichen Untersuchungen auch nicht ausgeblendet werden können.



Ich werde versuchen, meinen Fokus auf den literarischen Benjamin, namentlich auf den Flaneur in seinem Werk *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*⁴, zu legen und ich werde andere Aspekte nur soweit einfließen lassen, wie sie zum Verständnis meiner Argumentation

¹ Neumeyer: Der Flaneur

² vgl. bspw. **Garloff, Peter**: Philologie der Geschichte

³ vgl. bspw. **Hallacker**: Es spricht der Mensch

⁴ hier wie auch im Folgenden: W. Benjamin: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, Fassung letzter Hand, Frankfurt : Suhrkamp, Bd. 966

notwendig sind. Ausgehend von einem Vergleich des Themas *Tiergarten* bei Benjamin und Hessel wird Benjamins Weiterentwicklung des Flanierens und die Anwendung dieser Überlegungen bei der Analyse des Stückes *Tiergarten* die zentrale Rolle meiner Arbeit spielen. Bezüglich des Wortes „Stück“ sei gesagt, dass Benjamin dieses Wort in etlichen Briefen benutzt, wenn er von der Fertigstellung oder Überarbeitung der Teile der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* spricht. In der Forschung zu diesem Werk sind verschiedene Begriffe, wie etwa „(Tiergarten)Miniatur“⁵ oder „Abschnitt“⁶, gebraucht worden, ohne dass einer davon als definitiv markiert oder formuliert werden konnte. Daher halte ich mich im Folgenden an den Autor selbst.⁷

Zum besseren Verständnis auf Seiten der Lesenden werde ich auf bestimmte Aspekte an entsprechender Stelle genauer eingehen. Dies gilt etwa für die Figur des Flaneurs und das Konzept des Erinnerns bei Benjamin, die in anderen Publikationen ausreichend thematisiert worden sind. Ich werde mich daher auf die Aussagen beschränken, die für die weitere Argumentation unerlässlich sind. Die Frage wird sein, ob und wie der Flaneur überhaupt als Figur bei Benjamin auftaucht und wie dieser das Flanieren weiterentwickelt.

1. Vergleich des Stückes *Tiergarten* der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* mit dem Kapitel *Tiergarten* in Hessels *Spazieren in Berlin*⁸

Das Kapitel *Tiergarten* in Hessels Roman beginnt mit den Worten: „Herbstsonntag. Dämmerung... Die Erde dampft ein wenig, nicht so feucht wie Feld, mehr wie Kartoffelacker.“⁹ Der Leser wird ganz bewusst in eine Stimmung versetzt, die die Vorstellung der zu schildernden Szenerie

⁵ Muthesius: Mythos

⁶ Neumeyer: Flaneur

⁷ vgl. bspw. Adorno-Benjamin: Briefwechsel, S. 33

⁸ ich beziehe mich im Folgenden auf eine Ausgabe von 1984, die bereits den durch Benjamins Rezension beeinflussten und geänderten Titel „Ein Flaneur in Berlin“ trägt, ansonsten aber unverändert ist.

⁹ Hessel: Ein Flaneur in Berlin, S. 160

erleichtert. Es ist genau die Stimmung, die der Flaneur als Grundvoraussetzung seiner Streifzüge benötigt, da sie etwas Ahnungsvolles hat.

Dahingegen erscheint die einleitende Sequenz des Stückes Tiergarten bei Benjamin nüchtern und absolut. Sie könnte ebenso gut an einer anderen Stelle ganz für sich stehen, ohne etwas von ihrer Bedeutung einzubüßen. Der Leser jedenfalls wird weder an den Ort des Geschehens mitgenommen, wie das bei Hessel der Fall ist, noch weiß er zu Anfang überhaupt, wo er sich befindet. Da ist die Rede von „*einer* (Hervorhebung d. Verf.) Stadt“¹⁰, die zunächst nicht näher bestimmt wird und deren „Straßen, die [...] sprechen müssen“¹¹.



In beiden Texten wird der Tiergarten mit dem Empfinden oder Beobachten von Liebe verbunden, allerdings auf unterschiedlich Weise. Hessel beschreibt die am Wegrand sitzenden Liebespaare und lässt dabei vergleichende Erfahrungen seiner Pariser Zeit einfließen: „Manche scheinen mir noch ein bißchen ungeschickt in der Liebkosung, sie könnten von einem Pariser Arbeiter, der sein Liebchen streichelt, lernen.“¹² Benjamin beschreibt dagegen das Gefühl einer Kindheitserinnerung, von dem er erst später lernte, dass es „Liebe“ heißt: „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.“¹³

Zwischen all den Erklärungen zu den Kunstwerken des Parks, bei denen Hessel stets sein Wissen einfließen lässt, wird immer wieder deutlich, dass er als Flaneur unterwegs ist und nicht als Spaziergänger (obwohl das Buch ja anfangs so hieß): „Ich suche nach dem bärtigen Apoll unseres Kinderspielplatzes. [...] Ich finde ihn nicht, ich gerate an den Goldfischteich.“¹⁴ oder auch

Durch einen Seitenweg schimmert von der Siegesallee herüber ein Stückchen Markgraf. Ich laß' es von fern locken, werde mich wohl

¹⁰ Benjamin: Berliner Kindheit, S.23

¹¹ ebd.

¹² Hessel: Flaneur, S.160

¹³ Benjamin: Berliner Kindheit, S. 23

¹⁴ Hessel: Flaneur, S.160

*hüten, hinüberzugehen [...] Ich gehe weiter ohne bestimmte Richtung, weiß nicht, ob ich zur Rousseau- oder Luisen-Insel kommen werde. Und glücklich verirrt, stehe ich mit einmal vor dem Apoll, den ich nie wiedergefunden habe seit Jahren.*¹⁵

An dieser Stelle wird auch deutlich, was den Reiz der Flanerie ausmacht: nur durch das bewusste Verirren kann der Flaneur letztendlich das finden, was er sucht. In diesem Fall den greifbaren und die Jahre überdauernden Bestandteil einer Kindheitserinnerung: die Figur des Apoll.

Was Benjamin mit den bereits zitierten einleitenden Worten seines Stückes *Tiergarten* beschrieben hat, nämlich den labyrinthischen Charakter des Tiergartens, verdeutlicht Hessel, indem er die Veränderungen dieses Parks grob nachzeichnet:

*Immerhin ist es jetzt im veraltenden Halbdunkel noch so buschig und labyrinthisch hier wie vor dreißig, vierzig Jahren, ehe der letzte Kaiser den Naturpark in etwas Übersichtlicheres, Repräsentativeres umschaffen ließ. Daß auf seinen Befehl das Unterholz gelichtet, viele Wege verbreitert und die Rasenflächen verbessert wurden, ist verdienstlich, aber darüber sind dem Tiergarten gewisse intime Reize verlorengegangen, eine holde Kinderstubenunordnung, Zweigeknacken und das Rascheln vieler nicht gleich weggeräumter Blätter auf engen Pfaden.*¹⁶

Auf diese Ausführungen folgt eine Geschichte des Tiergartens, bei deren Erzählung sich Hessel immer wieder in Abschweifungen verliert.

Beispielsweise an der Stelle, wo er von der Rousseau-Insel berichtet, deren Namen die Kinder nannten, lange ehe sie wussten, was er bedeutete. Bei Benjamin taucht diese Passage in ähnlicher Form unter dem Titel *Zwei Blechkapellen* auf:

*Viel früher hat er eine andere Blechmusik gekannt. [...] Sie lockte von der Rousseau-Insel und beschwingte die Schlittschuhläufer auf dem Neuen See zu ihren Schleifen und zu ihren Bögen. Auch ich war unter ihnen lange eh ich die Herkunft dieses Inselnamens, von den Schwierigkeiten seiner Schreibart zu schweigen, mir träumen ließ.*¹⁷

¹⁵ ebd., S.163

¹⁶ ebd., S. 163 f.

¹⁷ Benjamin: Berliner Kindheit, S. 76

Der „Neue See“ ist es auch, der Hessels Kapitel *Tiergarten* abschließt, wobei an dieser Stelle das Prinzip durchschimmert, das von Benjamin perfektioniert wurde. Hessel schreibt nämlich:

Und ganz wie damals ist oder scheint mir der Neue See. Es wird zu spät, heute hinzugehen, so zeichne ich in Gedanken die Buchten um seine Bauminseln, wo wir im Winter kunstvoll holländernd große Achten ins Eis schrieben [...].¹⁸



Der Hauptunterschied zwischen beiden Werken besteht darin, dass Hessel in der Gegenwart erzählt, eben gerade so, als ob er sich während des Flanierens Notizen macht. Im Perfekt oder Präteritum schreibt er nur dann, wenn er dem Leser Hintergrundinformationen geben möchte, die seine „Funde“ auf seinem Weg durch den Park quasi untermalen. Benjamin hingegen benutzt das Präsens für die Vermittlung des Allgemeinen oder immer Gültigen, während er Begebenheiten, die in der Vergangenheit liegen, im Perfekt oder Präteritum wiedergibt. Daher hat man bei Hessels Buch auch eher das Gefühl, in das Geschehen integriert zu sein als Leser, als bei Benjamin, der das Geschehen durch die unterschiedlich verwendeten Zeitformen eher vom Leser distanziert.

2. Der Flaneur bei Benjamin

Der Vergleich der beiden Texte hat gezeigt, dass das Verständnis bei beiden Autoren, was ein Flaneur ist und was er tut, in vielen Punkten übereinstimmt, aber auch in einigen voneinander abweicht. Daher werde ich kurz erklären, wie Benjamin zu dem Begriff kam und was er darunter verstand.

¹⁸ Hessel: Flaneur, S. 165 f.

2.1. Die Eigenschaften des Flaneurs

Zunächst ist zu sagen, dass die Figur des Flaneurs bei ihm nicht scharf umrissen ist und einem gewissen Bedeutungswandel im Laufe von Benjamins Forschungen zum Passagenwerk unterliegt. Darin ähnelt der Flaneur den anderen Begriffen bei Benjamin, deren Bedeutung sich entweder im Laufe der Zeit wandelt oder die er homonym gebraucht, wie z.B. „Eingedenken“ und „Erinnern“¹⁹.

„Den Typus des Flaneurs hat ja Paris geschaffen“²⁰ schreibt Benjamin in seiner Rezension zu Franz Hessels „Spazieren in Berlin“. Zum ersten Mal mit der Figur des Flaneurs in Berührung gekommen ist Benjamin durch Louis Aragons Roman „Un paysan de Paris“ (Der Bauer von Paris, 1926), der ihn fesselte und ängstigte zugleich. So konnte Benjamin „des abends im Bett nie mehr als zwei bis drei Seiten lesen [...], weil mein Herzklopfen dann so stark wurde, daß ich das Buch aus der Hand legen musste [...]“²¹.

Aragon liest aus den Passagen eine surrealistische Traumwelt heraus und entbindet an den jüngstveralteten Relikten deren mythologische Ladung: was bis vor kurzem noch als fortschrittlich und modern galt, erscheint nun in seinen zeitlichen Befangheiten. Dadurch wird die Teilhabe der Moderne an überkommenen Deutungssystemen, ihre Verstrickung in eine moderne Mythologie, deutlich.²² Wie tief der Eindruck war, den dieser Roman bei Benjamin hinterlassen hat, wird sich weiter unten im Zusammenhang des Abschnitts *Mythologie des Tiergartens - Das Labyrinth* zeigen.



Intensiv hat sich Benjamin jedoch erst im Zusammenhang mit der Interpretation von Edgar Allen Poes „Mann der Menge“ mit dem Flaneur auseinandergesetzt. In dieser Betrachtung rückt Benjamin den Flaneur in die Nähe des Detektivs, beziehungsweise macht ihn als dessen Urform aus:

Poes berühmte Novelle »Der Mann der Menge« ist etwas wie das Röntgenbild einer Detektivgeschichte. Der umkleidende Stoff, den

¹⁹ vgl. Stichwort Erinnerung. In: Opitz: Begriffe, S. 260-298

²⁰ Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, III. S. 195. Im Folgenden abgekürzt als „GS“

²¹ Adorno-Benjamin: Briefwechsel 1928-1940, S 117

²² vgl. Kramer: Walter Benjamin zur Einführung, S. 107

das Verbrechen darstellt, ist in ihr weggefallen. Die bloße Armatur ist geblieben: der Verfolger, die Menge, ein Unbekannter, der seinen Weg durch London so einrichtet, daß er immer in deren Mitte bleibt. Dieser Unbekannte ist der Flaneur. So ist er von Baudelaire auch verstanden worden, als er in seinem Guys-Essay den Flaneur »l'homme des foules« genannt hat.²³

Allerdings revidiert Benjamin diese Aussage in der ein Jahr später erschienenen Untersuchung *Über einige Motive bei Baudelaire* wieder:

Baudelaire hat es gefallen, den Mann der Menge, auf dessen Spur der Poesche Berichterstatter das nächtliche London die Kreuz und die Quer durchstreift, mit dem Typus des Flaneurs gleichzusetzen. Man wird ihm darin nicht folgen können. Der Mann der Menge ist kein Flaneur. In ihm hat der gelassene Habitus einem manischen Platz gemacht. Darum ist eher an ihm abzunehmen, was aus dem Flaneur werden mußte, wenn ihm die Umwelt, in die er gehört, genommen ward.²⁴

Dem Poeschen *Mann der Menge* fehlt also die Gelassenheit, das *laissez-faire*, um wirklich ein Flaneur zu sein. Trotz allem bleibt diese „Menge“ ein wichtiger Bestandteil des Flanierens, da der Flaneur in den Städten (ob nun Paris, London oder Berlin) und selbst in den Passagen ständig mit ihr konfrontiert ist.

Zusätzlich zum Habitus des *laissez-faire* eignet dem Flaneur jener des Rausches. An einer Stelle des *Passagenwerks* schreibt Benjamin:

Die Figur des Flaneurs. Er gleicht dem Haschischesser, nimmt den Raum in sich auf wie dieser. Im Haschischrausch beginnt der Raum uns anzublinzeln: 'Nun, was mag denn in mir sich alles zugetragen haben?' Und mit der gleichen Frage macht der Raum an den Flanierenden sich heran. Der kann ihr in keiner Stadt bestimmter als hier antworten. Denn über keine ist mehr geschrieben worden und über Straßenzüge weiß man hier mehr als anderswo von der Geschichte ganzer Länder.²⁵

Er beschreibt damit den Zustand des Flaneurs während seines Flanierens. Dieser Zustand ist unmittelbar mit der Art der Fortbewegung verbunden und kommt dem Rausch nach der Einnahme halogener Drogen gleich.

²³ GS, I,2. S. 550

²⁴ ebd., S. 627

²⁵ GS, V. S. 1008

Ein Rausch kommt über den, der lange ohne Ziel durch Straßen marschierte. Das Gehn gewinnt mit jedem Schritte wachsende Gewalt; immer geringer werden die Verführungen der Läden, der bistros, der lächelnden Frauen, immer unwiderstehlicher der Magnetismus der nächsten Straßenecke, einer fernen Masse Laubes, eines Straßennamens.²⁶

Es lässt sich also für die Belange dieser Arbeit festhalten, dass Benjamins Flaneur sich auf eine ganz bestimmte Weise fortbewegt, dabei in einen Rauschzustand verfällt, der es ihm ermöglicht, Personen, Objekte und ganz besonders die Orte auf eine veränderte Weise wahrzunehmen. Er präformiert damit die Figur des Detektivs²⁷ und ist mit diesen Eigenschaften auch dem Dandy ähnlich, für den allerdings, anders als für den Flaneur, die Kommunikation eine entscheidende Rolle spielt.²⁸

2.2. Der Flaneur in den Passagen

Wie oben angedeutet, durchwandert die Figur des Flaneurs bei Benjamin verschiedene Daseinszustände. Der Flaneur zu Baudelaires Zeiten geht „auf dem Asphalt botanisieren [...]“²⁹ Dabei ist dieses Botanisieren zu zunächst eng mit den Physiologien von Menschen, später von Städten, verbunden, also mit dem Versuch, die allgemeinen Abläufe und Funktionen des jeweiligen Beobachtungsgegenstandes zu entziffern. Dieses „Verstehen-wollen“ der Abläufe und Funktionen des Menschen hatte sicherlich seinen vorläufigen Höhepunkt in Freuds Psychoanalyse gefunden, die wohl auch ihren Anteil an Benjamins Überlegungen gehabt hat.

Aber um diese Beobachtungen mit der nötigen Gelassenheit und Ruhe betreiben zu können, benötigt der Flaneur die Möglichkeit, in der Stadt herum zu schlendern, ohne von Pferdefuhrwerken oder ähnlichem bedroht

²⁶ GS, V. S. 525.

²⁷ vgl. Neumeyer: Der Flaneur, S. 14ff.

²⁸ vgl. Ihrig: Dandysmus, S. 26f.

²⁹ GS, V. S. 538

zu sein. Daher hält Benjamin fest: „Die Flanerie hätte sich zu ihrer Bedeutung schwerlich ohne die Passagen entwickeln können.“³⁰



Passage du Caire³¹

³⁰ GS, V, S. 538

³¹ <http://icar.poliba.it/storiacontemporanea/seminari/bertolaccini1/BERTO03/immagini/04.jpg>

Die Pariser Passagen erschaffen im 19. Jahrhundert eine völlig neue Struktur innerhalb der belebten Innenstadt: ein Interieur, also eine Art „Mittelding zwischen Straße und Interieur“³², Drinnen und Draußen. Dies ermöglicht es dem Flaneur, seinem „Geschäft“ nachzugehen, dem „Beobachten“, denn die „Straße wird zur Wohnung für den Flaneur [...]“³³. Flanerie ist also nichts anderes als das „Wissen vom Wohnen“³⁴. Und nicht nur die Straße wird zur Wohnung:

Urbild des Wohnens aber ist die matrix oder das Gehäuse. Das also, von dem man genau die Figur dessen abliest, der es bewohnt. Will man sich nun erinnern, daß nicht nur Menschen und Tiere, sondern auch Geister, und vor allem die Bilder wohnen, so liegt greifbar vor Augen, was den Flaneur beschäftigt und was er sucht. Nämlich die Bilder wo immer sie hausen. Der Flaneur ist der Priester des genius loci.³⁵

Durch die „Mittelstellung“ der Pariser Passagen entstehen die wichtigen Schwellen, die die Verknüpfung darstellen zwischen Vergangenen und Zukünftigem, Innen und Außen. Und nur der Flaneur, „[n]ur ein Mann, in dem das Neue sich, wenn auch still, so sehr deutlich ankündigt, kann einen so originalen, so frühen Blick auf dies eben erst Alte tun [...]“³⁶ und ist dadurch in der Lage, diese Schwellen „aufzuspüren“ und sie als das zu empfinden, was sie darstellen: Grauzonen, in denen man beide angrenzende Bereiche wahrnehmen kann. Denn „Schwelle und Grenze sind schärfstens zu unterscheiden. Die Schwelle ist eine Zone. Und zwar eine Zone des Übergangs.“³⁷ Bereits beim Betreten der Passage wird man mit solch einer Schwelle konfrontiert, denn den Eingang bildet ein Tor, wie beispielsweise bei der Passage Jouffroy:

³² GS, I. S. 539

³³ ebd.

³⁴ GS, III. S. 196

³⁵ ebd.

³⁶ ebd., S. 197

³⁷ GS, V. S. 1025



Passage Jouffroy³⁸

³⁸ <http://icar.poliba.it/storiacontemporanea/seminari/bertolaccini1/BERTO03/immagini/08.jpg>

3. Die Weiterentwicklung des Flanierens

Das Stück *Tiergarten* befand sich in einer früheren Ausgabe der Berliner Kindheit direkt am Anfang und wurde im Zuge der Neuordnung und Neugewichtung der Stücke (einige erscheinen nur noch im Anhang) weiter nach hinten gerückt, genauer gesagt an Nummer 5. Die Tatsache jedoch, dass es die Berliner Kindheit einmal einleitete (denn auch ein Vorwort existierte in der früheren Ausgabe nicht), empfinde ich als wichtig im Zusammenhang mit dem Flaneurkonzept Benjamins und speziell natürlich dessen Auswirkungen auf die Erzählstruktur der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*.



Im *Tiergarten* stellt Benjamin einen direkten Bezug zu der für die Entstehung der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* so wichtigen Erfahrung her: den Streifzügen durch das wieder entdeckte Berlin mit seinem Freund und Kollegen Franz Hessel. Ausgehend von einem Abschnitt des Passagenwerks zum Stichwort Flaneur wird ein Prozess der Poetisierung deutlich, denn zunächst bewegt sich der Flaneur:

Den Flanierenden leitet die Straße in eine entschwundene Zeit. Ihm ist eine jede abschüssig. Sie führt hinab, wenn nicht zu den Müttern, so doch in eine Vergangenheit, die um so bannender sein kann als sie nicht seine eigene, private ist. Dennoch bleibt sie immer Zeit einer Kindheit. Warum aber die seines gelebten Lebens? Im Asphalt, über den er hingeht, wecken seine Schritte eine erstaunliche Resonanz. Das Gaslicht, das auf die Fliesen herunterstrahlt, wirft ein zweideutiges Licht auf diesen doppelten Boden.³⁹

Diese Passage lässt sich beinahe eins zu eins in der Rezension wieder finden, die Benjamin zu Franz Hessels *Spazieren in Berlin* (später *Ein Flaneur in Berlin*) verfasste. In der Rezension tritt die personifizierte Erinnerung in der Rolle des Führers auf. Diese war für das Buch Hessels „nicht die Quelle, sondern die Muse [...]“⁴⁰. Exakt heißt es dort:

³⁹ GS, V. S. 524

⁴⁰ GS, III. S. 194

Sie [die Erinnerung, Anm. d. V.] geht die Straßen voran, und eine jede ist ihm abschüssig. Sie führt hinab, wenn nicht zu den Müttern, so doch in eine Vergangenheit, die um so bannender sein kann, als sie nicht nur des Autors eigene private ist. Im Asphalt, über den er hinget, wecken seine Schritte eine erstaunliche Resonanz. Das Gaslicht, das auf das Pflaster herunterscheint, wirft ein zweideutiges Licht über diesen doppelten Boden.⁴¹

Benjamin betont also in der Rezension seine eigenen Gedanken zum Flanieren, die er in Hessels Werk poetisch umgesetzt sieht.

Den dritten Schritt des Prozesses bildet dann sein eigenes Werk, die Berliner Kindheit um neunzehnhundert, auf die er Hessels Methodik auf einer abstrakteren Ebene anwendet. Im *Tiergarten* reflektiert Benjamin noch einmal über die Rolle, die Hessel bei den Überlegungen zu dieser Erinnerungsarbeit gespielt hat:

Als darum dreißig Jahre danach ein Landeskundiger, ein Bauer von Berlin, sich meiner annahm, um nach langer gemeinsamer Entfernung aus der Stadt mit mir zurückzukehren, durchfurchten seine Pfade diesen Garten, in welchen er die Saat des Schweigens säte. Er ging die Steige voran, und ein jeder wurde ihm abschüssig. Sie führte hinab, wenn schon nicht zu den Müttern allen seins, gewiß zu denen dieses Gartens. Im Asphalt, über den er hinging, weckten seine Schritte ein Echo. Das Gas, welches auf unser Pflaster schien, warf ein zweideutiges Licht auf diesen Boden.⁴²

Die drei Textstellen zeichnen einen Prozess nach, den der Flaneur im Denken Benjamins durchlaufen hat (und zu dessen Abschluss Benjamin auch nicht mehr kam) und bei dem der Flaneur von der Figur immer mehr zum Prinzip wurde, und zwar zum Prinzip des Erzählens von Erinnerungen. Es gibt sicherlich viele Möglichkeiten, Erinnerungen zu berichten, zu skizzieren oder zu erzählen, aber keine Variante erreicht die Unmittelbarkeit von Vergangenheit des Erinnernden, Gegenwart des Erinnerens und sogar die sich im Rückblick für den Erinnernden andeutende Zukunft. Diese Form der Erinnerung korrespondiert zu Benjamins Geschichtskonzept, seinem Engel der Geschichte, der in der Gegenwart der Vergangenheit zugewandt ist, jedoch von einem starken Wind in Richtung Zukunft getrieben wird. Dies sei

⁴¹ ebd.

⁴² Berliner Kindheit, S. 24

hier erwähnt, um zu unterstreichen, wie eng verknüpft alle Überlegungen Benjamins waren und vor allem, dass sich bei ihm das Philosophische nicht wirklich vom Poetischen trennen lässt.

Der *Tiergarten* beschreibt metaphorisch den Prozess des Erinnerns und was dazu nötig war, nämlich „Schulung“⁴³. Beherrscht wird die Erinnerung durch die kindliche Erfahrung der Großstadt, in die das Kind geboren wurde und in der es aufgewachsen ist. „Sich in einer Stadt nicht zurechtfinden heißt nicht viel.“⁴⁴ Richtig, denn das gelingt sowohl dem Kind Benjamin als auch jedem ortsfremden Besucher mühelos. „In einer Stadt sich aber zu verirren, wie man in einem Walde sich verirrt, braucht [die besagte] Schulung.“⁴⁵ Was bedeutet, dass der Flaneur das Verirren, das die Grundvoraussetzung seines ziel- und zeitlosen Herumstreifens ist, in der Stadt erst lernen muss, die ja, so sollte man meinen, durch Straßenschilder und Ähnliches für einen Ortskundigen kein Labyrinth darstellt. Dass sie exakt dies doch ist, wird im Folgenden ausführlicher diskutiert werden.



Interessant ist es allerdings, das eben das, was in der Stadt die Orientierung erleichtern soll, beim Flaneur genau das Gegenteil bewirkt:

*Da müssen Straßennamen zu dem Irrenden so sprechen wie das Knacken trockner Reiser und kleine Straßen im Stadttinnern ihm die Tageszeiten so deutlich wie eine Bergmulde widerspiegeln.*⁴⁶

Straßen ersetzen die Orientierung an der Zeit, aber diese Orientierung muss erlernt werden: „Diese Kunst habe ich spät erlernt; [...]“⁴⁷ Mit Kunst ist das Flanieren gemeint; es ist das Mittel, sich die Orte zu erschließen. Der Ort allein gewährt aber noch keinen Zugang zur Erinnerung: dafür werden Schwellen benötigt. Sie sind symbolischer und realer Übertritt zugleich, sie ermöglichen den Übertritt von der Gegenwart zur Vergangenheit. Schwellen sind „die geringeren Übergänge, die Stadt von Flachland, Stadtteil von

⁴³ Berliner Kindheit, S. 23

⁴⁴ ebd.

⁴⁵ ebd.

⁴⁶ ebd.

⁴⁷ ebd.

Stadtteil abheben: Baustellen, Brücken, Stadtbahnbögen und Sqaes [...]“⁴⁸, aber auch Türschwellen, Torbögen, Haustüren und „Durchgänge“ aller Art. Von einer Brücke, die den Zugang zu diesem Reich der Erinnerung erst ermöglicht, ist zu Beginn des Tiergartens die Rede: „Der Weg in dieses Labyrinth [...] führte über die Bendlerbrücke [...]“⁴⁹ Sie markiert den Übergang und unterstreicht damit für das Kind die mythische Wirkung des Ortes. Daher wird die Erzählstruktur der Berliner Kindheit von Orten konstituiert, nicht von Zeitabläufen.

4. Die Mythologie des Tiergartens - Das Labyrinth

Nach den ersten objektiven Sätzen im *Tiergarten* wird die Erinnerung des Erzähler-Ichs stärker fokussiert: die soeben beschriebene Kunst hat einen „Traum erfüllt, von dem die ersten Spuren Labyrinth auf den Löschblättern meiner Hefte waren.“⁵⁰

Damit befinden wir uns auf dem Weg in die Erinnerung des Erzähler-Ichs, der die Tiefe der angestrebten Erinnerung gleich noch einmal korrigiert und erweitert: „Nein, nicht die ersten, denn vor ihnen war das eine, welches sie überdauert hat.“⁵¹ Jetzt ist das Erzähler-Ich erzählstrukturell auf der Zeitebene angekommen, um die es in den folgenden Abschnitten des Stückes geht. Die nächsten Sätze beschreiben den Weg in dieses Labyrinth und an dieser Stelle wird die Erinnerung erstmals mit der Mythologie (speziell der griechischen) in Verbindung gebracht. Denn dem Labyrinth „[hat] seine Ariadne nicht gefehlt“⁵².

Der Mythos des Labyrinths, in seiner bekanntesten Form eng mit der griechischen Mythologie verbunden, ist eine der ältesten Mythen überhaupt. Kaum ein anderes Wort ist so symbolhaft und wird mit so vielen Bedeutungen aufgeladen wie das Labyrinth. So wird es mit Riten der Initiation und des zu-sich-selbst-Findens im Positiven ebenso verbunden,

⁴⁸ GS, III. S. 197

⁴⁹ ebd., S. 23

⁵⁰ Benjamin: Berliner Kindheit, S.23

⁵¹ ebd.

⁵² ebd.

wie mit dem hoffnungslosen Verirren oder dem Eingesperrtsein, speziell des Minotaurus, im Negativen. Das Labyrinth auf Kreta war als „Behausung“ des Minotaurus von Daedalus im Auftrag des Königs Minos erbaut worden. Alle neun Jahre mussten dem Ungeheuer aufgrund einer Blutschuld der Stadt Athen sieben junge Frauen und sieben junge Männer geopfert werden. Theseus durchbrach dieses grausame Ritual, indem er, von Ariadne mit einem Schwert und einem Wollknäuel ausgestattet, den Minotaurus tötete und dank des berühmten „Ariadnefadens“ wieder nach draußen fand - soweit zum Mythos. Die häufigste überlieferte Form des kretischen (oder auch klassischen) Labyrinths besaß keinerlei Sackgassen, sondern bestand aus sieben⁵³ um das Zentrum laufenden bogenförmigen Gängen:



Modell des kretischen (klassischen) Labyrinths⁵⁴

Es ist wohl nicht davon auszugehen, dass Benjamin die Begriffe Irrgarten und Labyrinth willkürlich gebraucht ohne ihren Bedeutungsunterschied zu berücksichtigen. Marianne Muthesius⁵⁵ verweist auf die verschiedenen Signifikate des englischen Wortes „maze“, das einerseits für Labyrinth, andererseits für Überraschung und Verwunderung steht, und somit einen inhaltlichen Zusammenhang herstellt zwischen dem verirren und dem

⁵³ An dieser Stelle sprechen zumindest die Zahlen eine eindeutige Sprache: sieben Frauen und sieben Männer müssen geopfert werden, das Labyrinth besitzt sieben Bögen, die aber, wollte man auch wieder hinaus, zwei Mal durchlaufen werden müssen, also vierzehn. Ein eindeutiger Hinweis auf die Symbolhaftigkeit des Labyrinths.

⁵⁴ http://www.das-labyrinth.de/images/classical_laby00.jpg

⁵⁵ Vgl. Marianne Muthesius: Mythos, Sprache, Erinnerung

„Schock, mit dem das Entdeckte das Subjekt betrifft“⁵⁶. Dadurch verwischt sie aber die Unterschiede zwischen Irrgarten und Labyrinth. Ich denke, Benjamin bezieht sich auf das mythische Labyrinth, weil es das Ursprüngliche darstellt, das in einem Spannungsverhältnis zur Moderne steht und somit Vergangenheit und Gegenwart verbindet. Am Beispiel des Tiergartens, dem „heiligen Hain der Flanerie“⁵⁷ verdeutlicht sich dies: obwohl sich seine Topographie und vor allem die der ihn umgebenden Stadt innerhalb der dreißig Jahre, in denen das Erzähler-Ich quasi abstinent war, verändert hat, ist es ihm dennoch möglich den Bezug zur Vergangenheit wiederherzustellen. Denn der Tiergarten ist, wie schon erwähnt, reich an Schwellen und es gibt darüber hinaus in den alten Tiergartenvillen, besonders in deren Treppenhäusern „jene angestaubten aus dem Geschlecht der Schwellenkundigen“, „die den Schritt ins Dasein oder in ein Haus behüten“. Die derart banale Verknüpfung und damit Metaphorisierung so unterschiedlicher Vorgänge – in ein Haus eintreten oder aber ins Dasein treten – gehört zu den Besonderheiten der Benjamin'schen Sprache, die seine Prosa so einzigartig macht. Die Schwellenkundigen bewahren die Erinnerung des Kindes und da sie „sich aufs Warten [verstehen]“, kann diese Erinnerung jederzeit wieder lebendig werden.

*In ihrem Zeichen wurde der alte Westen zum antiken, aus dem die westlichen Winde den Schiffen 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 Nemeische Löwe Platz in der Wildnis um den Großen Stern.*⁵⁸

Das Flaneurprinzip ist eine besondere Form der Metaphorisierung, wobei das physische Flanieren als Bildspender funktioniert und die Erinnerung als Bildempfänger. Auf diese Weise ist es möglich, dass sowohl Personen und Objekte, als auch Geschehnisse und Begebenheiten als Bildempfänger fungieren können. Ich habe die Funktion der Schwellen weiter oben erläutert und in ihrem Zusammenhang auch die der Schwellenkundigen.

⁵⁶ Muthesius: Mythos, Sprache, Erinnerung S.112

⁵⁷ GS, III. S. 195

⁵⁸ Benjamin: Berliner Kindheit, S. 25

Diese Hüterin(nen) der Schwelle tauchen in der Form der Tante Lehmann, beziehungsweise ihrer Dienstmädchen in einem poetischen Kontext auf:

Im Schein des trüben Gaslichts, das von oben kam, stand eine alte Dienerin, in deren Schutz ich gleich darauf die zweite Schwelle, die zur Diele dieser düstern Wohnung führte, überschritt. Ich hätte sie mir aber ohne eine von diesen Alten gar nicht denken können. Weil sie mit ihrer Herrschaft einen Schatz, wenn auch verschwiegener Erinnerungen teilten, verstanden sie sie nicht allein aufs Wort, sondern vermochten sie vor jedem Fremden mit allem Anstand zu vertreten. Vor keinem leichter als vor mir, auf den sie sich oft besser verstanden als die Herrschaft.⁵⁹

Die Ähnlichkeit der Wortwahl „sich aufs Warten verstehen“ und „aufs Wort verstehen“ beziehungsweise „auf das Kind verstehen“ ist nicht zu übersehen.

Indem das Kind „die neue Welt in den Symbolraum ein[...]bring[t]“⁶⁰, erfüllt es die Aufgabe, die Benjamin der Kindheit zuschreibt:

Das Kind kann ja, was der Erwachsene durchaus nicht vermag, das Neue wiedererinnern. Uns haben, weil wir sie in der Kindheit vorfanden, die Lokomotiven schon Symbolcharakter. Unseren Kindern aber die Automobile, denen wir selber nur die neue, elegante, moderne, kesse Seite abgewinnen⁶¹

Jede Zeit schafft sich also ihre eigenen Mythen und das Neue hat auch immer schon einen Hauch des Gewesenen mit im Gepäck. Andersherum hat aber auch die Vergangenheit bereits etwas Zukünftiges, das aber erst durch die Erinnerung sichtbar wird.



„Die Stadt ist die Realisierung des alten Menschheitstraumes vom Labyrinth. Dieser Realität geht, ohne es zu wissen der Flaneur nach.“⁶²

Das klassische Labyrinth aus Mauern wird ersetzt durch das Labyrinth der Straßennamen und diese Übertragung des Labyrinths auf die Straßen der Stadt bildet die Grundlage für Benjamins Überlegungen zum Flaneur. Das

⁵⁹ Benjamin: Berliner Kindheit, S 32f.

⁶⁰ ebd.

⁶¹ GS, V. S. 1024

⁶² ebd. S. 541

Motiv des Verirrens, wie es ja auch am Anfang des *Tiergartens* auftaucht, scheint mir elementar für die Funktion des Flanierens in der Berliner Kindheit. Nur durch das ziellose Umherirren durch die Straßen der Stadt ist der Flaneur in der Lage Schwellen aufzuspüren und damit „in der Stadt zu lesen wie in einem Buch“, denn „moderne Erinnerung [ist] die Lektüre der Architektur im Labyrinth der Moderne: dem Stadtraum.“⁶³ Wenn es, wie im Fall der Berliner Kindheit, die Stadt der eigenen Kindheit ist, dann liest dieser „Leser der Stadt“ auch in sich selbst.

5. Benjamins Konzept des Erinnerns

Um Benjamins Konzept der Flanerie, beziehungsweise dessen Umsetzung in der Erzählstruktur der Berliner Kindheit, zu verstehen, ist es unerlässlich, sich auch mit seinem Konzept des Erinnerns zu beschäftigen. Benjamin lehnt sich bei seinen Überlegungen an Prousts Konzept der „Memoire involontaire“ vs. „Memoire volontaire“ an, entwickelt sie allerdings entscheidend weiter.⁶⁴ Während für Proust nur die „Memoire involontaire“ zu den „richtigen“ Erinnerungen führt und er das „bewusste Erinnern“ ablehnt, bildet es für Benjamins Modell die Grundlage. Denn die Gefahr beim „unbewussten/ungezielten Erinnern“ liegt darin, sich in den Erinnerungen zu verlieren und letztlich Vergangenheit und Gegenwart nicht mehr auseinander halten zu können. Dazu schreibt Benjamin:

Wer einmal den Fächer der Erinnerung aufzuklappen begonnen hat, der findet immer neue Glieder, neue Stäbe, kein Bild genügt ihm, denn er hat erkannt: es ließe sich entfalten, in den Falten erst sitzt das Eigentliche: Jenes Bild, jener Geschmack, jenes Tasten um dessentwillen wir dies alles aufgespalten, entfaltet haben; und nun geht die Erinnerung vom Kleinen ins Kleinste, vom Kleinsten ins Winzigste und immer gewaltiger wird, was ihr in diesen Mikrokosmen entgegentritt. So das tödliche Spiel, mit dem Proust sich einließ.⁶⁵

⁶³ Pethes: Mnemographie, S.

⁶⁴ vgl. GS, II, S. 310ff.

⁶⁵ GS, VI, 467 f.

Benjamin ließ sich von den Erinnerungen nicht „übermannen“, sondern brachte sie in eine tragfähige Form, indem er sie niederschrieb und zwar in Form eines imaginären Flanierens durch sein Gedächtnis. Dabei grenzt er sich zu Proust ab, weil er die Erinnerungen bewusst hervorholt.



Die Stücke der Berliner Kindheit sollten zunächst einzeln als Feuilletons erscheinen und wurden erst im Exil von Benjamin „zusammengeschrieben“. Daher handelt es sich nicht um eine Erzählung im eigentlichen Sinne, denn die einzelnen Stücke sind mehr oder weniger austauschbar, beziehungsweise ließen sie sich anders aneinanderreihen, je nachdem, welchen Aspekt man als Ordnungsprinzip nähme. Allerdings ist eine Erzählung im herkömmlichen Sinne für Benjamins Erinnerungskonzept auch denkbar ungeeignet, da Erinnerungen im Gedächtnis immer bruchstückhaft, oder, um es mit Benjamin zu sagen, „bildhaft“, abgelegt sind und beim Erinnern vor dem geistigen Auge, genau wie beim Träumen, ein lückenhafter Film abläuft, der wahllos zwischen Vergangenheit und Gegenwart (manchmal auch Zukunft) und ebenso von Ort zu Ort wechselt. Benjamin hat das Prinzip des Flanierens weiterentwickelt und auf das Erinnern angewendet, denn so wie die Straßen der Großstadt dem Flaneur ein Labyrinth sind, so sind es dem Erinnernden die Spuren, die die Erinnerungen in seinem Gedächtnis hinterlassen haben. Diesen Spuren geht der Erinnernde flanierend nach, sie bilden in seinem Gedächtnis eine Topographie, wie sie die Straßen der Großstadt bilden. Das Flanieren geschieht bewusst, aber ziellos und zeitlos. Ebenso geschieht das Erinnern Benjamins im Exil bewusst, aber es verläuft ziellos (von Ort zu Ort springend, beziehungsweise innerhalb eines Ortes wandernd) und zeitlos (nicht chronologisch, oft nicht kontinuierlich).

Auf diese Weise findet die Praktik des Flanierens, das Benjamin ja erst spät gelernt hat, in den einzelnen Stücken der Berliner Kindheit Eingang.

Auch die Begriffe Spur und Aura spielen im *Tiergarten* eine entscheidende Rolle, denn das Erzähler-Ich nimmt sie bereits wahr, ohne sie jedoch ganz zu verstehen: „Lieber als an die Herrscher wandte ich mich aber an ihre Sockel, weil, was darauf vorging, wenn auch undeutlich im

Zusammenhänge, näher im Raum war.⁶⁶ Das kann erst der zurückschauende Erinnernde Benjamin:

*Spur und Aura. Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unserer.*⁶⁷

Für den Flaneur spielen beide Phänomene eine entscheidende Rolle: er begegnet beiden auf seinem Weg durch die Straßen der Stadt. Dabei könnte man die Spur eher der bewussten, gewollten Erinnerung zuordnen, weil der Flaneur ihr nachgeht, wenn er sie auf seinem Streifzug gefunden hat. Die Aura hingegen ist eher der unbewussten, schockartigen Erinnerung zuzuordnen, die den Flaneur „schlagartig“ in die Vergangenheit katapultiert und die untrennbar mit dem Begriff der Schwelle verknüpft ist, da sie es zumeist ist, von der die Aura ausgeht.

6. Flanerie als Erzählstruktur - Das Panorama als Vorbild

*Der Schriftsteller, der den Markt einmal betreten hatte, sah sich dort um wie in einem Panorama. Eine eigene Literaturgattung hat seine ersten Orientierungsversuche aufbewahrt. Es ist eine panoramatische Literatur. [...] Diese Bücher bestehen aus einzelnen Skizzen, die mit ihrer anekdotischen Einkleidung den plastischen Vordergrund jener Panoramen und mit ihrem informatorischen Fundus deren weitgespannten Hintergrund gleichsam nachbilden.*⁶⁸

Mit diesen Worten beginnt der Abschnitt *Der Flaneur* in Benjamins *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* und Benjamin beschreibt quasi mit den ersten Sätzen dieses wichtigen Abschnitts die Parallelen zwischen dem Flaneur und dem Schriftsteller und, was noch wichtiger ist: es wird auch die Verbindung deutlich zwischen den oben von Benjamin erwähnten Büchern aus einzelnen Skizzen und seinem eigenen Werk, der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. Denn so, wie „diese Bücher [...] den plastischen

⁶⁶ Berliner Kindheit, S. 23

⁶⁷ GS, V. S. 560

⁶⁸ GS, I. S. 537

Vordergrund jener Panoramen und [...] deren weitgespannten Hintergrund gleichsam nachbilden“⁶⁹, verfährt er selbst mit den „Skizzen“, also den einzelnen Textstücken der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. Das die Erwähnung dieses Konzepts unter dem Stichwort *Der Flaneur* geschieht, ist natürlich kein Zufall. Die Studien der Menschen und Orte, die für solch ein Konzept nötig sind, kann nur der Flaneur betreiben. So schreibt Benjamin:

*Landschaft – das wird sie in der Tat dem Flanierenden. Oder genauer: ihm tritt die Stadt in ihre dialektischen Pole auseinander. Sie eröffnet sich ihm als Landschaft, sie umschließt ihn als Stube.*⁷⁰

und an anderer Stelle: „Die Stadt weitet sich in den Panoramen zur Landschaft aus wie sie es auf subtilere Weise später für den Flanierenden tut.“⁷¹



Das „Flanieren in den Erinnerungen“ ist quasi Benjamins Methode, diese Erinnerungen hervorzurufen und sie zu verknüpfen.

*[...] und der betrügt sich selber um das Beste, der nur das Inventar der Funde und nicht auch dies dunkle Glück von Ort und Stelle des Findens selbst in seiner Niederschrift bewahrt. Das vergebliche Suchen gehört dazu so gut wie das glückliche und daher muß die Erinnerung nicht erzählend, noch viel weniger berichtend vorgehen sondern im strengsten Sinne episch und rhapsodisch an immer andern Stellen ihren Spatenstich versuchen, in immer tieferen Schichten an den alten forschend.*⁷²

Diese Schilderung der Niederschrift von Erinnerung gibt einen entscheidenden Anhaltspunkt für das poethologische Vorgehen Benjamins. Der Erzähler „bewegt“ sich flanierend in Gedanken von Bild zu Bild und erst die Niederschrift ermöglicht das Erinnern. Da Erinnerung nicht an einem Stück erzählt oder berichtet werden kann, muss die eigene Erinnerungsarbeit „rhapsodisch“, also in einzelnen Stücken, voran getrieben werden und „an immer anderer Stelle ihren Spatenstich versuchen“⁷³. Und

⁶⁹ ebd.

⁷⁰ GS, III. S. 195

⁷¹ GS, V. S. 48

⁷² GS, VI. S.486 f.

⁷³ ebd.

diese Stellen im Gedächtnis bestimmt das flanierende Ich. Es ist, als Prinzip gedacht, der Zugang zu diesen „Stellen“, es spürt sie auf und nimmt sie auf die bereits beschriebene Weise wahr. Dabei führen im konkreten Fall der aufgeschriebenen Erinnerung immer wieder reale Erlebnisse des Erzählers als Flaneur in Berlin dazu, dass er von dieser Stelle aus in seinem Gedächtnis weiterwandert und sich somit zu tieferen Schichten seines Gedächtnisses vorarbeitet. Diese Stellen entsprechen den Schwellen, denn sie markieren in vielerlei Hinsicht einen Übergang: beispielsweise von Vergangenheit zu Gegenwart oder von Realität zum Gedanken.

Schluss

Fazit ist, dass die Figur des Flaneurs weder im *Tiergarten*, noch in einem anderen Stück der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* explizit auftaucht, wie es beispielsweise noch bei Hessel der Fall ist. Vielmehr tritt das erinnerte beziehungsweise erinnernde Ich in den Vordergrund, während das eigentlich flanierende Ich im Text im Hintergrund mehr oder weniger verschwindet. Benjamin hat das Prinzip des Flanierens weiterentwickelt und auf das Erinnern angewendet, denn so wie die Straßen der Großstadt dem Flaneur ein Labyrinth sind, so sind es dem Erinnernden die Spuren, die die Erinnerungen in seinem Gedächtnis hinterlassen haben.

Durch die Begriffe, die mit der Figur des Flaneurs verbunden sind (wie z. B. entdecken, wahrnehmen und diverse Formen der Fortbewegung) wird die Erinnerung poetisch festgehalten. Das Prinzip des Flanierens wird auf das Prinzip des Erzählens übertragen, indem die Begriffe des Flaneurs für die metaphorische Ausdeutung des Prozesses des Erinnerns übernommen werden.

Die Fähigkeit des Flaneurs zur Schwellenkunde wird in der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* erzähltechnisch mit Hilfe der metaphorischen Schwellen(-übertretungen) umgesetzt. Beim Flanieren wird die metaphorische Schwelle von Kindheit zu Jugend, von Heiligkeit zu Profanität, von Traum zu Erwachen sowie von Vergangenheit zu Gegenwart

überschritten, was beispielsweise mit dem Symbol des Labyrinths umgesetzt wird.

Nicht mehr der Flaneur streift wirklich durch die Straßen der Stadt, sondern der Erzähler streift „flanierend“ durch den Raum des Gedächtnisses und nimmt Spuren beziehungsweise Bilder der Kindheit wahr, die sich im Gedächtnis sedimentiert haben. Deshalb findet sich der Flaneur in der Konstruktion der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* im metaphorischen Sinne wieder. Die physische Form des Flanierens wird in eine poethologische Form des Flanierens als Technik des Erinnerns überführt.



Bleibt die Frage, ob es überhaupt einen endgültigen „Schlüssel“ geben kann, mit dem man Benjamins Werk quasi aufschließt und seine Gedankengänge vollkommen versteht. Aber gerade diese Bedeutungsvielfalt der Benjamin'schen Texte, besonders der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, macht die Faszination aus, die dieser Mensch mit seinem (relativ) schmalen Werk auch mehr als 60 Jahre nach seinem Tod noch auslöst.

Wie aktuell Benjamins Methode der Übertragung des Flanierens auf die Struktur seiner Prosa ist, zeigt sich im folgenden Zitat:

Der amerikanische Hypertext-Autor Michael Joyce hatte es auf der Softmoderne 1997 prägnant formuliert: ‚Wer die gegenwärtige Verfassung der Stadt Berlin verstehen will, der muß Hypertexte lesen.‘ Und andersherum: ‚Wer Hypertexte verstehen will, der muß sich flanierend durch Berlin bewegen.‘⁷⁴

War die Übertragung Benjamins noch die der Stadt in einen zweidimensionalen Text, so wird jetzt der Versuch unternommen, sie dank der neuen Technik in einen mehrdimensionalen Hypertext zu übertragen. Die Internetzeitung „Softmoderne“ hatte

1999 [...] Autorinnen und Autoren aufgefordert, einen Text zu entwerfen, der den Erzählstrategien des Hypertextes folgt - und das heißt: den Strategien von Verknotung und Verknüpfung von Textteilen und Bildern zu einem erzählerischen Stadtnetz, mit dem

⁷⁴ http://berlin.heimat.de/home/softmoderne/SoftMo99/hypertext_99.html

sich Berlin mit seinen Gegenwärtigkeiten, Vergangenheiten und Zukünften einfangen läßt.

Das erklärte Ziel war es, Ideen für einen Hypertext zu entwickeln, der programmiert werden könnte. Die Autorinnen und Autoren sollten einfach nur spinnen - spinnen, wie man ein Netz spinnen könnte, das ihrer Auffassung und ihrem Erleben von Stadt angemessen ist.⁷⁵

Die Ergebnisse dieser Aufforderung sind Synthesen aus Texten, Bildern und Links und sie können sich durchaus sehen (und lesen) lassen.

Interessanterweise kommen sie um Walter Benjamin nicht herum.⁷⁶

⁷⁵ http://berlin.heimat.de/home/softmoderne/SoftMo99/hypertext_99.html

⁷⁶ <http://berlin.heimat.de/home/softmoderne/SoftMo99/glaser/benjamin.htm>

Bibliographie:

Primärliteratur:

- Benjamin, Walter:** Gesammelte Briefe 1931-1934. Bd. 1-4. Hrsg. v. Christoph Gödde. Frankfurt a. M., 1995-98.
- ders.:** 1910-1918. (ders.: Gesammelte Briefe. Bd. 1). 1. Aufl. Frankfurt a. M., 1995. 545 S.
- ders.:** 1919-1924. (ders.: Gesammelte Briefe. Bd. 2). 1. Aufl. Frankfurt a. M., 1996. 549 S.
- ders.:** 1925-1930. (ders.: Gesammelte Briefe. Bd. 3). 1. Aufl. Frankfurt a. M., 1997. 594 S.
- ders.:** 1931-1934. (ders.: Gesammelte Briefe. Bd. 4). 1. Aufl. Frankfurt a. M., 1998. 593 S.
- ders.:** Gesammelte Schriften. Bd. I-VII. Hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1989. (Im Text zitiert mit der römischen Band- und der arabischen Seitenzahl.)
- ders.:** Abhandlungen. Hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser (dies.: Gesammelte Schriften. Bd. I/2). 3. Aufl. Frankfurt a. M., 1990. S. 436-796.
- ders.:** Aufsätze, Essays, Vorträge. Hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser (dies.: Gesammelte Schriften. Bd. II/2). 2. Aufl. Frankfurt a. M., 1989. S. 410-813.
- ders.:** Kritiken und Rezensionen. Hrsg. v. Hella Tiedemann-Bartels (Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser: Gesammelte Schriften. Bd. III). 3. Aufl. Frankfurt a. M., 1989. 727 S.
- ders.:** Das Passagen-Werk. Hrsg. v. Rolf Tiedemann (dies.: Gesammelte Schriften. Bd. V). 3. Aufl. Frankfurt a. M., 1989. 1354 S.
- ders.:** Fragmente autobiographische Schriften. Hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser (dies.: Gesammelte Schriften. Bd. VI). 1. Aufl. Frankfurt a. M. 1985. 840 S.
- ders.:** **Berliner Kindheit um neunzehnhundert.** Mit einem Nachwort von Theodor W. Adorno. Fassung letzter Hand und Fragmente aus früheren Fassungen. X. Auflage. Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1987. 117 S. (Bibliothek Suhrkamp, Bd. 966)
- Benjamin, Walter; Theodor W. Adorno:** Briefwechsel 1928-1940. Hrsg. von Henri Lonitz. 2. Aufl. Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1995. 501 S.

Sekundärliteratur:

- Garber, Klaus [Hrsg.]:** global benjamin: Internationaler Walter-Benjamin-Kongreß 1992. München : Fink, 1999. 1933 S.
- Garloff, Peter:** Philologie der Geschichte: Literaturkritik und Historiographie nach Walter Benjamin. Würzburg : Königshausen & Neumann, 2003. 341 S. (Epistemata : Reihe Literaturwissenschaft ; 452)
- Goebel, Rolf J.:** Benjamin heute: Großstadtdiskurs, Postkolonialität und

- Flanerie zwischen den Kulturen. München : Iudicium, 2001. 191 S.
- Hallacker, Anja:** Es spricht der Mensch: Walter Benjamins Suche nach der "lingua adamica". München : Fink, 2004. 207 S.
- Ihrig, Wilfried:** Literarische Avantgarde und Dandysmus. Eine Studie zur Prosa von Carl Einstein bis Oswald Wiener. Frankfurt a. M. : Athenäum, 1988. 251 S. (Athenäums Monografien : Literaturwissenschaft ; 90)
- Kramer, Sven:** Walter Benjamin zur Einführung. 1. Aufl. Hamburg : Junius, 2003. 162 S.
- Muthesius, Marianne:** Mythos, Sprache, Erinnerung : Untersuchungen zu Walter Benjamins "Berliner Kindheit um neunzehnhundert". Basel; Frankfurt a. M. : Stroemfeld, 1996. 276 S. (nexus; 26)
- Neumeyer, Harald:** Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne. 1. Aufl. Würzburg : Königshausen und Neumann, 1999. 420 S. (Epistemata : Reihe Literaturwissenschaft ; 252)
- Opitz, Michael [Hrsg.]:** Benjamins Begriffe. Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 2000. 880 S.
- Pethes, Nicolas:** Mnemographie : Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin. Tübingen : Niemeyer, 1999. 462 S.
- Reijen, Willem van:** Aufenthalte und Passagen : Leben und Werk Walter Benjamins ; eine Chronik. 1. Aufl. Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 2001. 272 S.