



---

# I. Einleitung

## 1. Zeitgenosse der Moderne

»Eine Generation, die noch mit der Pferdebahn zur Schule gefahren war, stand unter freiem Himmel in einer Landschaft, in der nichts unverändert geblieben war als die Wolken, und in der Mitte, in einem Kraftfeld zerstörender Ströme und Explosionen, der winzige gebrechliche Menschenkörper« (GS II/1, 214). Walter Benjamin, der in dieser Beschreibung der Erfahrung seiner eigenen Generation Ausdruck verleiht, hat seine Kindheit auf die Zeit um 1900 datiert. Tatsächlich im Jahr 1892 geboren, wird ihm die Epochenschwelle zum privilegierten Zeitraum, in dem das Gewohnte und Hergebrachte auf das Neue und Fremde stößt. Nirgends nachdrücklicher als in der Entwicklung der Technik, die das Zitat in einem dramatischen Spannungsbogen beschwört, läßt sich diese Erfahrung veranschaulichen. Und erst als technisches Ereignis wird der Erste Weltkrieg, auf den es anspielt, dieser Generation zum Fanal.

Als der Schriftsteller und Literaturhistoriker Samuel Lublinski (1868-1910) im Jahr 1904 die *Bilanz der Moderne* zog, geriet ihm das Jahr 1890, das Jahr, in dem Bismarck seine Entlassung einreichte, zum entscheidenden Wendepunkt: »Mit ihm fiel zugleich das Hauptwerk der Regierungskunst seiner letzten Jahre, das Ausnahmegesetz gegen die Sozialdemokratie. Es war ein völliger Wendepunkt im deutschen politischen Leben, ohne Zweifel das wichtigste Ereignis seit der Reichsgründung« (Lublinski 1904/1974, 3). Mit dem Aufstieg der Sozialdemokratie gewann die Masse politische Konturen. Zum ersten Mal in der Weltgeschichte, so Lublinski, entpuppte sich eine Volksmasse von Millionen als ein Politiker, der an organisatorischer Einsicht und bewußtem Machttrieb den preußischen Konservativen gewachsen war. Zugleich mit den Massen aber habe die Technik das wahre Gesicht der Moderne geformt: »Unsre keuchenden Lokomotiven, unsre rastlos hämmernden Maschinen, unsre Technik und Naturwissenschaft« geben dem modernen Dichter den Stoff vor, dessen er sich würdig zu erweisen habe (ebd., 409).

In einem seiner ersten gedruckten Texte bekundet Benjamin seine Zeitgenossenschaft mit dieser Moderne, die sich ihm als das »Zeitalter des Sozialismus, der Frauenbewegung, des Verkehrs, des Individualismus« (GS II/1, 9) darstellt. Die *Berliner Kindheit*

um *Neunzehnhundert*, die man nach dem Willen ihres Verfassers nur mit Vorbehalt eine Autobiographie nennen kann, hält knapp zwanzig Jahre später auf ihre Weise ein Bild dieser Zeit fest. Ein Bild aber nicht nur der Zeit, sondern mehr noch des Ortes, mit dessen Schauplätzen sich die Erinnerung unlösbar verbunden hat. So bezeichnet denn der von Benjamin gewählte Titel absichtsvoll einen ›Zeit-Raum‹, gilt seine Kindheitserinnerung einem Leben nicht *in*, sondern »mit Berlin« (GS VI, 466). Einem Leben, das bis in die Zeit der Niederschrift der *Berliner Kindheit* fort dauert, einem Leben mit der Stadt Berlin, die zu Beginn der dreißiger Jahre eben nicht mehr dieselbe ist. Der Blick des Kindes auf das »nüchterne und lärmende Berlin, die Stadt der Arbeit und die Metropole des Betriebs« (GS VI, 489), den die Erinnerungsbilder des Textes beschwören, ist von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus auf die Stadt gerichtet. In diesen Bildern aber begegnet ihm der entgegengesetzte Blick des Erwachsenen, der in ihnen die Vorgeschichte seiner eigenen Gegenwart erkennt.

Die *Berliner Kindheit* gehört werkgeschichtlich in eine Reihe von bedeutenden, zum Teil umfangreichen Studien und Essays aus dem Umkreis des *Passagen-Werkes*, die Benjamins Aufmerksamkeit, nicht weniger als das unvollendet gebliebene opus maximum selbst, bis zu seinem Tod im Jahr 1940 fast ausschließlich in Anspruch genommen haben. Was diese Arbeiten, von den Thesen über *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* über das Exposé der *Passagen*-Arbeit bis hin zu den *Baudelaire*-Studien, thematisch eint, ist der geschichtsphilosophische Versuch, das 19. Jahrhundert zum a priori der Erkenntnis der Gegenwart zu machen, in ihm die Vorgeschichte der eigenen Zeit greifbar werden zu lassen.

Das Paris, dem das Exposé programmatisch den Ehrentitel einer »Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts« verleiht, ist zugleich das Paris Charles Baudelaires (1821-1867), den Benjamin im Titel eines geplanten Buches einen »Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus« nennt. Baudelaire, der den Begriff der Moderne entscheidend geprägt hat, ist für Benjamin nicht nur der Dichter, der in seiner Dichtung vergeblich darum gerungen hat, dem Erlebnis der modernité »das Gewicht einer Erfahrung« zu geben (GS I/2, 653), sondern er ist auch der Zeitgenosse der im Second Empire sich formierenden Arbeiterbewegung, jener *Klassenkämpfe in Frankreich*, deren Geschichte und politische Theorie Karl Marx schrieb. Blanquis Tat, heißt es gegen Ende des ersten Baudelaire-Essays, sei »die Schwester von Baudelaires Traum gewesen« (GS I/2, 604). Benjamins Hauptstadt des 19. Jahrhunderts ist aber auch das Paris der ganz Europa erfassenden industriellen Revolution, deren Sinnbild die

Eisenbahn ist. Die Lokomotiven waren die Vorboten eines rasch expandierenden Verkehrswesens und die ersten Nutznießer des künstlichen Baustoffs Eisens, der, kombiniert mit dem Glas, die Architektur revolutionierte, wovon neben den Bahnhofshallen im Herzen der Städte Europas die Pariser Passagen ein frühes Zeugnis ablegen. Es ist schließlich auch das Paris der Weltausstellungen, der »Wallfahrtsstätten zum Fetisch Ware« (GS V/I, 50), in deren Rahmen im Jahr 1855 der Photographie zum ersten Mal eine Sonderausstellung gewidmet wurde. Mit der Photographie beginnt für das Kunstwerk das Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Von der Mitte des 19. Jahrhunderts an verfolgt Benjamin die mit der Photographie einhergehende Revolutionierung nicht nur der Kunst sondern zugleich der menschlichen Wahrnehmung, die im Film ihren Höhepunkt findet. Die jüngsten Hervorbringungen der Studios von Berlin-Babelsberg, Hollywood und Moskau bilden Mitte der dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts den Gegenstand jener Thesen, in denen er die aktuellen Entwicklungstendenzen der Kunst prognostisch zu dechiffrieren und deren politische Implikationen zu verdeutlichen sucht.

Es fällt nicht schwer, die Querverbindungen aufzuzeigen, die die Erinnerungsbilder der *Berliner Kindheit* mit den Konvoluten des *Passagen-Werks* und den Arbeiten in seinem Umkreis verbinden.

»In meiner Kindheit war ich ein Gefangener des alten und neuen Westens. Mein Clan bewohnte diese beiden Viertel damals in einer Haltung, die gemischt war aus Verbissenheit und Selbstgefühl und die aus ihnen ein Ghetto machte, das er als ein Lehen betrachtete. In dies Quartier Besitzender blieb ich geschlossen, ohne um ein anderes zu wissen. Die Armen – für die reichen Kinder meines Alters gab es sie nur als Bettler« (GS IV/1, 287).

In der Phantasie des Bürgerkindes, dem sich die Armut, losgelöst von ihren ökonomischen und sozialen Ursachen, als eine schmachvolle Erniedrigung darstellt, bleibt dem Erniedrigten einzig die Revolte als Ausweg. Die »Ausflucht in Sabotage und Anarchismus«, auf deren Bannkreis sein erwachendes politisches Bewußtsein lange Zeit beschränkt blieb, macht Benjamin selbst im nachhinein dafür verantwortlich, daß es dem Intellektuellen, der diesem Milieu entstammte, so schwer fiel, »zur Einsicht in die Dinge zu kommen« (GS VI, 471). Kaum zufällig sieht er die politischen Einsichten Baudelaires grundsätzlich nicht über das rebellische Pathos der Revolte hinausgehen, das die Haltung der Bohème kennzeichnet. Die radikale Problematisierung der Rolle des Intellektuellen, die sich für Benjamin in den zwanziger Jahren als eine Einbahnstraße in die Politik erweist, findet sich ex negativo in der apolitischen Haltung

des Bürgertums um die Jahrhundertwende vorgezeichnet, mit der dieses die Erbschaft des zu Ende gehenden Jahrhunderts antritt. Die politische Einsicht aber ist für ihn engstens mit der in den technischen Stand der Dinge verbunden, den das Erinnerungsbuch unterschwellig, aber präzise registriert.

Die *Berliner Kindheit* ist, wie eine Notiz aus der *Berliner Chronik*, der im Nachlaß erhaltenen ersten Niederschrift, festhält, in einem Zeitalter verfaßt, »wo die Eisenbahn zu veralten beginnt«. Das aber habe zur Folge, daß die Bahnhöfe »im Allgemeinen auch nicht mehr die echte ›Einfahrt‹ geben, in der die Stadt sich von ihrem Weichbild, ihren Außenvierteln wie in den Zufahrtsstraßen des Automobilisten aufrollt« (GS VI, 470).

Im Jahr 1921, gut zehn Jahre bevor Benjamin diese Beobachtung notierte, war nach langer, durch den Krieg unterbrochener Bauzeit in Berlin die ›Auto-Versuchs- und Übungsstraße‹, kurz: *Avus*, eingeweiht worden. Die knapp zehn Kilometer lange, schnurgerade und kreuzungsfreie Straße führte mit ihren zwei getrennten, ausschließlich für den Autoverkehr bestimmten Fahrbahnen von den südwestlichen Außenbezirken direkt in das westliche Zentrum der Stadt. Die Benutzung dieser ersten Autobahn der Welt stand jedem Autofahrer gegen eine geringe Gebühr Tag und Nacht frei. Erst ein knappes Jahr bevor Benjamins *Einbahnstraße* 1928 erschien, waren Einbahnstraßen und die entsprechenden Verkehrszeichen, die Sasha Stone in seiner Photomontage für den Schutzumschlag verwandte, in Deutschland offiziell eingeführt worden. Die ersten Tankstellen, die der Eingangstext des Buches im Titel zitiert, tauchten 1924 auf (Schöttker 1999, 187).

Es ist nicht überliefert, ob Benjamin Bertolt Brechts Wertschätzung für die Produkte der Firma Steyr geteilt hat (Brecht VIII, 318). Als Beifahrer des befreundeten Schriftstellers Wilhelm Speyer (1887-1952) hat er jedoch auf kürzeren und längeren Urlaubsreisen einschlägige Erfahrungen gesammelt. So berichtet er in einem Brief von der nach mehreren Anläufen erfolgreichen Fahrt über den Gotthard, die allerdings das Auto nicht ohne Schäden überstand (GB III, 477f.). Im September 1932 schließlich nutzt er die widrigen Umstände einer Autopanne während einer abermaligen Italienreise mit Speyer zur ersten Niederschrift der *Berliner Kindheit* (GB IV, 130). Im Sommer 1927, es ist dasselbe Jahr, in dem Charles Lindbergh sein Flugzeug, die Spirit of St. Louis, am 21. Mai sicher auf dem Flughafen Le Bourget bei Paris gelandet und die erste Überquerung des Atlantiks ohne Zwischenlandung zum triumphalen Abschluß gebracht hatte, kündigt Benjamin auf einer Postkarte aus Korsika an, daß er von dort mit dem Flugzeug nach Antibes »fahren« werde (GB III, 268).

Der technische Fortschritt findet in Benjamin aber nicht nur einen aufgeschlossenen Zeitgenossen, sondern auch einen theoretisch ambitionierten Beobachter. Mit den neuen Verkehrsmitteln nämlich sieht er sich einen grundlegenden Wandel der Wahrnehmung vollziehen, der in einem nicht weniger grundlegenden Wandel der technischen Medien zum Ausdruck kommt. Der Bahnhof, so setzt er seine Notiz in der *Berliner Chronik* fort, gebe gleichsam

»die Anweisung auf ein Überraschungsmanöver, aber auf ein veraltetes, das nur auf das alte [sic!] stößt und nicht anders ist es mit der Photographie, ja noch mit der Momentaufnahme. Erst dem Film eröffnen sich optische Zufahrtsstraßen in das Wesen der Stadt wie sie den Automobilisten in die neue City führen« (GS VI, 470).

Um 1900 markierte hingegen noch das Kaiserpanorama, ein später Nachfolger jenes Panoramas, das Daguerre im Jahr 1822 in Paris eröffnet hatte (GS IV/1, 240), den medientechnischen Stand der Dinge. Mit Daguerres Name ist indes mehr noch die Erfindung der Photographie verbunden, der sich das Bürgerkind Benjamin in einem Atelier regelrecht zum Opfer gebracht sieht (GS IV/1, 261). Dieses Kind konnte von der elterlichen Wohnung aus noch die Pferdebahn beobachten (GS VI, 468) und wurde mit der »ratternden Droschke« (GS IV/1, 245) zu den Bahnhöfen Berlins gefahren, den Ausgangs- und Endpunkten der Sommerreisen, die selbstverständlich Bahnreisen waren. Einer technischen Neuerung des 19. Jahrhunderts aber weiß sich Benjamin besonders eng verbunden. Das Telefon, dessen Erfindung Alexander Graham Bell sich 1876 hatte patentieren lassen, hielt in seiner Erinnerung so auf Tag und Stunde genau mit dem Kind Einzug in die Wohnungen des wohlhabenden Berliner Bürgertums, daß die *Berliner Kindheit* es als seinen »Zwillingsbruder« (GS IV/1, 242) begrüßt.

Das Bild des esoterischen Gelehrten, der sich in der Pariser Bibliothèque nationale in endloser Lektüre, unzählige Exzerpte und Notizen anhäufend, in die Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts vertieft, deren überlieferte Resultate heute einem bisweilen nicht weniger esoterisch-gelehrten Bestreben Gegenstand und Anknüpfungspunkt zugleich sind, ist zumindest unvollständig. Und das nicht nur, weil der Büchergelehrte bereits zu Beginn des Jahres 1927 begonnen hatte, seinen Arbeitsplatz in der Bibliothek gelegentlich mit dem vor dem Mikrophon eines Rundfunksenders zu vertauschen. Es ist bezeichnend, daß es einiger Aufmerksamkeit und Umsicht bedarf, um in den Umrissen von Benjamins thematisch weitgefächertem Werk die Spuren zu entdecken, die sein Leben in einer nicht nur politisch bewegten Zeit darin hinterlassen hat.