



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics
and New Media Theories

Vol. II Num. 2 2016

ISSN 2465-1060
[online]

Denkbilder
«Thought-Images» in
20th-Century German Prose

Edited by Raul Calzoni and Francesco Rossi

powered by

ZETESIS
RESEARCH GROUP

<http://zetesisproject.com/>

Scientific Board:

Prof. Leonardo Amoroso (Università di Pisa), Prof. Christian Benne (University of Copenhagen), Prof. Andrew Benjamin (Monash University, Melbourne), Prof. Fabio Camilletti (Warwick University), Prof. Luca Crescenzi (Università di Trento), Prof. Paul Crowther (NUI Galway), Prof. William Marx (Université Paris Ouest Nanterre), Prof. Alexander Nehamas (Princeton University), Prof. Antonio Prete (Università di Siena), Prof. David Roochnik (Boston University), Prof. Antonietta Sanna (Università di Pisa), Prof. Claus Zittel (Stuttgart Universität)

Executive Board

Matteo Bensi, Danilo Manca (coordinator), Lorenzo Serini, Valentina Serio, Marta Vero

Review Board:

Alessandra Aloisi, Pia Campeggiani, Ester Fuoco, Annamaria Lossi, Cathrin Nielsen, Francesco Rossi

ODRADEK. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories.
ISSN 2465-1060 [online]

Edited by Associazione “Zetesis-Progetto di studi e Dialoghi Filosofici”,
via Paoli, 15 - 56126 Pisa. Registered by Agenzia delle Entrate di Pisa, n. 3705, serie III,
23.10.2014



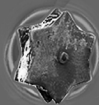
License Creative Commons

Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories
di Zetesis is licensed under a Creative Commons attribution, non-commercial 4.0
International.

Further authorization out of this license terms may be available at <http://zetesisproject.com> or writing to: zetesis@unipi.it.

Layout editor: Stella Ammaturo

Volume Editors: Raul Calzoni, Francesco Rossi



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics
and New Media Theories

Vol. II Num. 2 2016

ISSN 2465-1060
[online]

Denkbilder
«Thought-Images» in
20th-Century German Prose

Edited by Raul Calzoni and Francesco Rossi

powered by



<http://zetesisproject.com/>

*Die Weisheit im Exil:
Gewalt, Mythos und Geschichte in
Walter Benjamins Tiergarten*

Takaoki Matsui

Abstract

Benjamin's autobiographical depiction of Berlin's Tiergarten should be compared to Dante's Divine Comedy. Visiting the statues of militant princes in the "labyrinth" of his hometown, Benjamin loses his way as an unguided stroller – unlike Dante who encountered the Minotaur with Virgil (Inferno XII). His stroll implicitly satirizes Fritz von Unruh's militaristic adaptation of Dante's Earthly Paradise: Benjamin evokes memories of the disastrous trench warfare by associating Unruh's depiction of Prussian princes with the myth of Proserpina. The subsequent staircase scene (in an old mansion) is reminiscent of Paradiso XI-XVII where Dante heard his destiny predicted by heavenly souls; Benjamin, however, anticipates the coming of something unpredictable in the changing appearance of the staircase decoration. While Dante placed Cato on the shore of Purgatory, Benjamin depicted a "Hesperian" bridge crowned with Hercules statues; probably, Cato's stoic self-discipline showed him just an undesirable solution to the Herculean difficulty of contemporary politics.

Benjamins Kurzprosa *Tiergarten* wurde am 2. Februar 1933 als das Anfangsstück seiner *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* in der Frankfurter Zeitung veröffentlicht¹. Sie beginnt mit einer virtuellen Verirrung des Ich-Erzählers im Wald und endet mit dem Wort "Stern"; dank einem Führer vollzieht er eine Zeitreise. Darin ähnelt sie der *Göttlichen Komödie*, der Jenseitsreise eines Florentiners im Jahr Dreizehnhundert. In dem am selben Tag publizierten dritten Stück *Die Siegessäule* verglich Benjamin ferner die Wandbilder der dämmerlichen Säulenhalle mit Dorés *Inferno*-Illustrationen²; auch Dante betrat die Hölle erst im dritten Gesang desselben.

Fünf Jahre später versetzten die Nazis die Siegessäule auf den Großen Stern des Tiergartens (siehe Karte); zeitgleich änderte Benjamin die Reihenfolge der inzwischen überarbeiteten Texte, wobei er im Vorwort erklärte, dass er bereits bei der Abfassung mit der Auswanderung gerechnet hatte³. Über den Zusammenhang zwischen diesen Änderungen kann man allerdings nur spekulieren. Im vorliegenden Beitrag betrachten wir seine Schilderungen des Tiergartenviertels nicht so sehr als Teilstücke einer abgeschlossenen poetischen Autobiographie denn als separat gedruckte Feuilletonartikel, und zwar mit Rücksicht auf den politischen Zeitkontext. Sie sollen mit Passagen aus Dantes Werk genauer verglichen werden, auch wenn sie keine offenkundigen Dante-Zitate enthalten.

1 GS IV (=Benjamin 1974ff.), S. 237ff. (der Text wurde später geringfügig umformuliert; GS VII, S. 393ff.)

2 Ebd., S. 242 (vgl. GS VII, S. 390).

3 GS VII, S. 433 und 385 (die "Fassung letzter Hand").

Denn Benjamin rühmte sich der “Kunst, ohne Anführungszeichen zu zitieren”, und verglich sie mit der Montage; auch die Methode seines unvollendeten Paris-Buchs war “literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen. Ich werde [...] mir keine geistvollen Formulierungen aneignen. Aber die Lumpen, den Abfall”⁴. Im Essayband *Einbahnstraße* verglich er sogar seine Zitierkunst mit den “Räuber[n] am Weg, die bewaffnet hervorbrechen und dem Müßiggänger die Überzeugung abnehmen”⁵. Unauffällige Zitate dienten also als die Waffen, die die Ruhe und Ordnung der Leserschaft zu stören drohten. Wir sollten daher auf die scheinbar nichtsagenden Details seiner Berlin-Schilderung achten; im Zusammenhang mit Dantes Exildichtung bilden sie vielleicht eine einzigartige politische Konstellation um den “Großen Stern”⁶, deren Zusammensetzung sorgfältig erhellt werden muss.



Berlin um 1900

Die Statuen des Königs Friedrich Wilhelm III. und der Königin Luise standen an und auf der Luiseninsel

4 GS V, S. 572, 574 (*Das Passagen-Werk*, N 1, 10; N 1a, 8).

5 GS IV, S. 138 (*Einbahnstraße*).

6 GS VII, S. 395. Axer (2012) bezog diesen “Großen Stern” auf Dantes Liebesbegriff, ohne aber auf dessen politische Konstellation zu achten (ebd., S. 131-134).

Dante hatte seinen Stil unter dem Einfluss der sizilianischen Dichterschule entwickelt, die am Hofe Kaiser Friedrichs II. entstanden war; Benjamin wollte die Frucht seiner prosaischen "Schulung" in der vom König Friedrich II. gegründeten Gartenanlage vorführen, und zwar zu der Zeit, als ein Verehrer dieses Königs von der Gründung eines Dritten Reichs träumte:

Sich in einer Stadt nicht zurechtfinden heißt nicht viel. In einer Stadt sich aber zu verirren, wie man in einem Walde sich verirrt, braucht Schulung. 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 widerspiegeln⁷.

Dante verglich sich in seiner Abhandlung über die Volkssprache mit einem Jäger, der im Wald der Sprachen Worte wie gehauene Stäbe behandelte⁸. Als er später in der neugeschaffenen edlen Volkssprache von seiner Höllenfahrt erzählte, horchte er im Kreis der Gewalttätigen auf die Äußerungen eines geknackten Zweigs⁹. Auch in *Tiergarten* horcht man auf das "Knacken" der Straßennamen und nutzt ihren vorderen Teil – die Eigennamen, vor allem die Namen verstorbener Machthaber und Heerführer – als Wegweiser¹⁰. Am Tage muss man zudem auf

7 GS VII, S. 393.

8 Dante (1983b), S. 424–427, 440f., 446f., 488f., 502f. (I.xi.1–5, xv.1, xvi.1–2, II.v.8, viii.1.)

9 Dante (1960), S. 99f. (Inf. XIII, 31ff.)

10 Einige Straßen tragen die Namen der Heerführer, die während der Napoleonischen Kriege (wie die Sünder im 7. Höllenkreis) ihr Leben oder ihren

den Sonnenstand achten – wie Dante vor der Hölle und auf dem Läuterungsberg; die Tageszeiten sind aus dem Schlagschatten der Häuser zu erschließen:

Diese Kunst habe ich spät erlernt; sie hat den Traum erfüllt, von dem die ersten Spuren Labyrinth auf den Löschblättern meiner Hefte waren. Nein, nicht die ersten, denn vor ihnen war das eine, welches sie überdauert hat¹¹.

Kinder müssen zuerst das Abc lernen, damit sie Straßenschilder lesen können. Durch Spracherziehung verlieren sie aber ihre Kindheit (Infantilität) unwiederbringlich. Benjamin verglich daher einmal die Fibeln mit jenem “in dunkler Farbe” beschrifteten Tor der unentrinnbaren Hölle¹²: “Die Buchstaben sind ja die Säulen eines Tores, über dem ganz gut geschrieben stehen könnte, was Dante über den Pforten der Hölle las, und da sollte ihre rauhe Urgestalt die vielen Kleinen, die alljährlich durch dieses Tor müssen, nicht abschrecken. Jeden einzelnen dieser Pilaster behing man also mit Girlanden und Arabesken”¹³. Auch die Löschblätter seiner Schulhefte dürften mit seitenverkehrten Schriftspuren¹⁴ so unlesbar wie arabesk verziert worden sein. Im Rückblick auf seine Tintenlabyrinth fand er aber ein weiteres Labyrinth, das sie “überdauert hat” und sprachlich – akustisch – immer noch durchfahrbar

Besitz verschwendeten: Schillstraße und Blücherstraße. Schill war desertierter Freikorpsführer; zur Spielsucht des Generalfeldmarschalls Blücher vgl. GS V, S. 613 [O 1, 3].

11 GS VII, S. 393.

12 Dante (1960), S. 20 (Inf. III, 9-11).

13 GS IV, S. 619 (*ABC-Bücher vor hundert Jahren*).

14 Zu Benjamins Interesse für die Spiegelschrift vgl. Giuriato (2006), S. 125f.

war; er spricht von einer Brücke, deren Name einen mythischen Beiklang erzeugen kann:

Der Weg in dieses Labyrinth, dem seine Ariadne nicht gefehlt hat, führte über die Bendlerbrücke, deren linde Wölbung die erste Hügelflanke für mich wurde. Unweit von ihrem Fuße lag das Ziel: der Friedrich Wilhelm und die Königin Luise. Auf ihren runden Sockeln ragten sie aus den Beeten wie gebannt von magischen Kurven, die ein Wasserlauf vor ihnen in den Sand schrieb¹⁵.

Mit der “Bendlerbrücke” meinte Benjamin offenbar die Von-der-Heydt-Brücke, die bald im Krieg zerstört werden sollte; denn an dieser Kanalbrücke endete die *Bendlerstraße*. Nach dem Krieg wurde diese Straße in Stauffenbergstraße umbenannt und die neu erbaute Nachfolgebrücke offiziell Bendlerbrücke genannt. Bendler war ein Kommunalpolitiker, der das “Areal zwischen dem Tiergarten und dem Kanal zwecks gewinnbringender Villenbebauung gekauft” hatte¹⁶. Auf der Westseite der Straße war vor dem Ersten Weltkrieg das Zentrum militärischer Ämter (Bendlerblock) entstanden, wo im März 1920 der sozialdemokratische Reichswehrminister Noske durch den Kapp-Putsch entmachtet wurde; im Juli 1944 sollte dort Stauffenberg nach fehlgeschlagenem Staatsstreich hingerichtet werden. Hinter der Brücke lag also ein Nest der frustrierten Offiziere, die die Fesseln der republikanischen Verfassung und des Versailler

¹⁵ GS VII, S. 393f.

¹⁶ Desczyk / Thiemann (2015), S 26.

Vertrags abzuwerfen trachteten¹⁷. Um dort einen Leitfaden für das mythische Abenteuer zu erhalten, muss man nur auf das “Knacken” des Brückennamens horchen: *Bendler* gibt uns einen *Bendel* als Ersatz für Ariadnes Faden. Mehrere hundert Meter nördlich der Brücke standen die Statuen des Königspaares, unter dessen Herrschaft die östliche Altstadt in das sogenannte Spree-Athen verwandelt worden war.

Bei der Bevölkerung war das Königspaar wegen ihres vorbildlichen Ehelebens beliebt. Als Herrscher aber waren sie nicht tadellos. Friedrich Wilhelm III. (1770-1840) wurde durch die Königin Luise (1776-1810) zum rücksichtslosen Kampf gegen Napoleon ermuntert; nur als geflüchteter Verlierer durfte er später in Berlin zurückkommen. “Der Friedrich Wilhelm” taucht also nicht umsonst “wie gebannt”, wie ein nach Kreta geschleppter Athener, im “Labyrinth” der vom Spree-Athen entfernten Gartengewässer auf. Sein Bild lässt sich auch mit den Tyrannen vergleichen, die bei Dante in den 7. Höllenkreis zusammen mit dem Minotaur eingeschlossen und im Blutfluss von den Kentauren bewacht wurden¹⁸; als seine Wächter finden wir den ‘Bluthund’ Noske und dessen Amtsnachfolger im Bendlerblock.

Im Spree-Athen stand das ehemalige Palais des Königs. Nach der Novemberrevolution war es nur noch als Ausstellungsraum für moderne Kunst benutzt; Benjamin besuchte z.B. die dort veranstaltete

17 Benjamin assoziierte auch in seinen Entwürfen den “steilen Abfall des Landwehrkanals” mit dem “Abgrund des großen Krieges”: GS VI, S. 478 (*Berliner Chronik*). Seine Entwürfe sind reich an militärischen Begriffen: “Generalstabskarte”, “Überraschungsmanöver” usw. (ebd., S. 466, 470).

18 Dante (1960), S. 94-97 (Inf. XII, 100-138).

Gedächtnisausstellung des Malers August Macke, der 1914 an der Westfront gefallen war¹⁹. Damals wie heute ist es Kronprinzenpalais genannt, da der letzte Kronprinz Friedrich Wilhelm (1882-1951; meist Prinz Wilhelm genannt) es als Wohnhaus genutzt hatte. Dieser trieb als Kommandeur unzählige Soldaten vor Verdun in den Tod²⁰; in die Weimarer Republik durfte er nur unter der Bedingung zurückkommen, dass er sich nicht mehr politisch betätigte. Dennoch wurde seine Gemahlin Cecilie nach seiner Rückkehr Schirmherrin des Bundes Königin Luise, einer monarchistischen Frauenorganisation (Cecilie und Luise stammten aus demselben Herzogshaus)²¹. Das Denkmal im Tiergarten wurde ein symbolischer Ort des Luisenkults²².

Der neben dieser Luisenstatue dargestellte König Friedrich Wilhelm war daher wie das typologische Vorbild des gleichnamigen abgedankten Kronprinzen anzusehen; der Wunsch des letzteren wäre durch die Wiederherstellung der Monarchie in Erfüllung gegangen. „Der Friedrich Wilhelm“ erhält jedoch deswegen auch einen unheilvollen Beiklang in den Ohren der Leser, indem dieser Name Erinnerungen an das „Labyrinth“ von Schützen- und Laufgräben weckt. Auch Benjamin konnte sich dem Kriegsdienst nur mit vorgetäuschter Krankheit ent-

19 Matsui (2008), S. 332f., 358f. In *Tiergarten* kann man noch weitere Zusammenhänge mit Benjamins Schriften zur Malerei finden; *ivi*, S. 211-240; 340-348. Im Folgenden aber interpretieren wir *Tiergarten* unabhängig von solchen Schriften, da sie den zeitgenössischen Lesern unbekannt waren.

20 Münch (2006), S. 305.

21 Förster (2011), S. 330.

22 Ebd., S. 351.

ziehen²³; nicht umsonst hob er also die Distanz zu den Statuen hervor, indem er sie in einen “magischen” Bannkreis eingesperrt sah. Anschließend wendet er seinen Blick von den hochragenden Statuen ab:

Lieber als an die Herrscher wandte ich mich aber an ihre Sockel, weil, was darauf vorging, wenn auch undeutlich im Zusammenhange^[24], näher im Raum war. Dass es mit diesem Irrgarten etwas auf sich hat, erkannte ich seit jeher an dem breiten, banalen Vorplatz, der durch nichts verriet, dass hier, wenige Schritte von dem Korso der Droschken und Karossen abgelegen, der sonderbarste Teil des Parkes schläft. / Davon empfing ich früh ein Zeichen. 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: Liebe²⁵.

Er begründet hier seine Präferenz (“lieber”) aus seiner geringeren Entfernung vom Gegenstand (“näher”), um danach in der “Nähe” der Fahrzeuge das Bild der “Liebe” – *Verkehr* und *Besteigung* – zu antizipieren. Durch diese mäandrische Erzählung macht er seine verfrühte abenteuerliche Verirrung nachvollziehbar. Anders als Theseus brauchte er die Spree-Athener nicht zu retten, die auf den Sockeln dargestellt waren; denn auch für Dante war Theseus nicht als Retter der Athener von Bedeutung, sondern als paradigmatisches Modell des Erlösers.

23 Fuld (1990), S. 71f.

24 Die Sockelreliefs schilderten ironisch genug die “Segnungen des Friedens”; vgl. Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt (2016).

25 GS VII, S. 394.

An dem Blutfluss im Kreis der Gewalttätigen erfuhr Dante von Vergil, dass er am Minotaur vorbeigehen und in das Tal hinabdringen müsse, das mit einem Erdbeben (bei der Höllenfahrt Christi) entstanden sei²⁶; der pagane Dichter interpretierte allerdings dabei das Erdbeben nur nach der vorchristlichen Lehre der kosmischen "Liebe"²⁷. Parallel dazu scheint Benjamin der Kreuzigung Christi auf die Spur gekommen zu sein. Denn der von ihm gefundene "banale □" Vorplatz war von der Straße so wenig entfernt wie jene gemeine Schädelstätte von Gabbata, dem "Steinpflaster"²⁸. Er verkannte allerdings (wie Dantes Vergil) den Sinn des Ortes; gemäß der ihm "früh" bekannten Theseus-Legende "erfuhr" er nur das, was ihm typologisch (als Vorzeichen der christlichen "Liebe") "erst später" so erschütternd wie ein Erdbeben *zufallen* sollte. Mangels eines vertrauenswürdigen Führers verliert der unreife Abenteurer (anders als Dante) seinen Weg aus den Augen:

Leider taucht das "Fräulein" an seiner Quelle auf, das sich als kalter Schatten darüber legte. Und so war dieser Park, der wie kein anderer den Kindern offen scheint, auch sonst für mich mit Schwierigem, Undurchführbarem verstellt. Wie selten unterschied ich die Fische im Goldfischteich. Wieviel versprach die Hofjägerallee mit ihrem Namen und wie wenig hielt sie²⁹.

26 Dante (1960), S. 90-92 (Inf. XII, 26-48).

27 Ebd. (Inf. XII, 42).

28 Johannesevangelium 19, 13-20.

29 GS VII, S. 394.

Das “Fräulein” – die Erzieherin, an deren Hand der Erzähler im Tiergarten zu spazieren pflegte – soll Helene Pufahl heißen haben. In einem anderen Stück der *Berliner Kindheit (Zwei Rätselbilder)* sagt er, er hätte gerne ihren Nachnamen quasi-kabbalistisch – anhand ihrer “schöne[n] leserliche[n] Unterschrift” – als “die Wurzel aller Tugenden” verstanden³⁰. Hinderlich war für eine solche Deutung der heidnisch klingende Vorname des Fräuleins: Die legendäre schöne Helena wurde bekanntlich als Minderjährige, als ein ‘Fräulein’, durch Theseus aus Sparta entführt; infolge ihrer Entführung musste Theseus in die Unterwelt steigen und dort (nach fehlgeschlagenem Raub der Persephone) lange steckenbleiben³¹. Dante fand diese Helena in dem von Minos bewachten Höllenkreis, wo die Wollüstigen vom kalten Sturmwind umhergejagt wurden³².

Auch in *Tiergarten* trat das “Fräulein” namenlos und leblos – wie verdammt – “als kalter Schatten” auf. Anders als die tugendhaft leuchtende Beatrice diente sie nicht als Lehrerin der christlichen “Liebe”. Daher unterschied der Erzähler selten “die Fische im Goldfischteich”; Dante hingegen konnte im Paradies die ihn umgebenden unzähligen Strahlen so deutlich erkennen und voneinander unterscheiden wie Fische, die in einem Teich auf ein hingeworfenes Futter zuschwammen³³. Man denke auch an die 7. Terrasse des Läuterungsbergs, wo Dante seine Liebe zur Handschrift seines Jugendlehrers Guido

30 Ebd., S. 400; GS IV, S. 254.

31 Plutarch (1914), S. 70–81 (Theseus XXXI – XXXV.2).

32 Dante (1960), S. 39 (Inf. V, 64–69).

33 Ebd., S. 650 (Par. V, 100–108); vgl. Auerbach (1929), S. 192.

Guinizelli äußerte: Guinizellis Schatten verschwand schnell “wie Fische im Wasser”, als ob er einem weiteren Dichter (Arnaut) Platz gemacht hätte³⁴. Der vom “Fräulein” begleitete Benjamin stand dagegen – trotz seiner Bewunderung für ihre Handschrift – hilflos vor dem Teich da³⁵. Betrachten wir nun, warum er von der “Hofjägeralle” enttäuscht wurde:

Wieviel versprach die Hofjägerallee mit ihrem Namen und wie wenig hielt sie. Wie oft suchte ich das Gebüsch umsonst, in dem mit roten, weißen, blauen Türmchen ein Kiosk im Stil der Ankersteinbaukästen stand. Wie hoffnungslos kehrt mit jedem Frühling meine Liebe zum Prinzen Louis Ferdinand zurück, zu dessen Füßen die ersten Krokus und Narzissen standen. Ein Wasserlauf, der mich von ihnen trennte, machte sie mir so unberührbar, als wenn sie unter einem Glassturz gestanden hätten. So kalt im Schönen musste fußen, was fürstlich ist, und ich begriff, warum Luise von Landau, mit der ich im Zirkel gesessen hatte bis sie gestorben war, am Lützowufer gegenüber von der kleinen Wildnis hatte wohnen müssen, die ihre Blüten von den Wassern des Kanals netzen lässt³⁶.

Er wollte sich also das Gartengebüsch, das einst der Jagdgrund war, im kindlich verkleinerten Maße vergegenwärtigen: Er vermisste das “Gebüsch”, das die Türmchen eines Kiosks wie im Werbebild der An-

³⁴ Ebd., S. 535f. (Purg. XXVI, 112-114, 133-135.)

³⁵ In einem Manuskript wird der Goldfischeich als die “Mitte” einer “Unterwelt” bezeichnet; GS VII, S. 709.

³⁶ GS VII, S. 394.

ker-Steinbaukästen³⁷ umgab. Ein solcher Kiosk hätte im Soldatenspiel so leicht wie ein Baukasten-Schloss belagert und zertrümmert werden müssen, da die Farben seiner Türmchen denjenigen der französischen Trikolore entsprachen³⁸. Das einst von “Luise von Landau” bewohnte Kanalufer war nach dem Lützowschen Freikorps benannt, das sich in den Freiheitskriegen (1813-14), wenige Jahre nach dem Tod der noch jungen Königin Luise, als die ‘schwarzen Jäger’ einen Namen machte. Diesem Freikorps hatte übrigens der Pädagoge Friedrich Fröbel angehört; er war der Wegbereiter des Baukastenspiels.

Der vom Erzähler “hoffnungslos” geliebte Prinz Louis Ferdinand (1772-1806) war seit Goethe Gegenstand arkadisch-paradiesischer Kriegsschilderungen. Goethe begleitete die preußischen Fürsten westwärts – über Verdun hinaus – auf einem idyllisch anmutenden Schlachtfeld: Fürstliche Generäle errichteten das Hauptquartier “in einer Art Laube”, wie einen Gartenkiosk; die Soldaten genossen zusammen mit Louis Ferdinand und dem Kronprinzen (dem späteren König Friedrich Wilhelm III.) Linsensuppe; an einem klaren Teich, wo man unzählige Fischlein angelte, benutzte Goethe die im Wasser versunkene weiße Tonscherbe zur Erforschung rötlicher und bläulicher Kantenspektren³⁹. Ein derart vergängliches Spiel der Farben war in *Tiergarten* weder am Goldfischteich noch vor dem gesuchten dreifarbigen Kiosk zu beobachten.

37 Vgl. F.A.D.Richter & Cie (1891), S. 816 (Inserat).

38 In *Die Siegessäule* deutet Benjamin auf die deutschen Nationalfarben Rot, Gold und Schwarz hin; GS VII, S. 389f.

39 Goethe (1994a), S. 427, 456, 404.

Louis Ferdinand kam auch aus der Belagerung von Mainz siegreich (wenn auch verwundet) zurück⁴⁰. Sein Tod im Herbst 1806 wurde in Fritz von Unruhs Trauerspiel *Louis Ferdinand Prinz von Preußen* (1913) mit einem visionären Blumenmotiv verherrlicht: Vor dem Treffen mit der Königin Luise “wühl[t]” der Prinz “wie Narziss” in den Herbstblumen, die in Vasen arrangiert worden sind; aus dem Wort der Königin atmet er “einen Frühling”; in Gedanken an sie zieht er ins Feld; in “Erinnerung an Paradiese” will er in die “Flamme” der Schlacht stürzen⁴¹ – wie Dante in die Flammenwand des Läuterungsbergs; der Prinz, der zu einem ekstatischen Kämpfer so “seltsam wächst”, stellt sich der “verwelkte[n]” Blüte seines Stammbaums (dem König Friedrich II.) gegenüber⁴². Die Aufführung des Stücks wurde vom Kaiser Wilhelm II. verboten; im Jahr darauf wurde es mit dem Kleistpreis ausgezeichnet – wie zum Jubiläum der Befreiungskriege und/oder zum Auftakt des neuen Kriegs. Louis Ferdinands Heldentod findet auch in Unruhs Reisebuch (1925) Erwähnung: in einer Träumerei über “Blumen und Stahlhelm” sowie in bezug auf die Louvre-Skulpturen⁴³.

Nach diesen literarischen Vorbildern erfand Benjamin offenbar das Bild des Prinzen; denn im Tiergarten war es nicht zu finden. An der Luiseninsel stand stattdessen die Statue des jungen Königssohns, des

40 Goethe (1994b), S. 595, 609.

41 Unruh (1987), S. 250f., 258, 308f.

42 Ebd., S. 308, 292.

43 Unruh (1970), S. 50-53. Benjamin spottete über Unruhs fatalistisch geprägte Blumenbilder in seiner Rezension (*Friedensware*, 1926); GS III, S. 26.

nachmaligen Kaisers Wilhelm I. (1797-1888): Die 1904 errichtete Statue stellte den Jung-Wilhelm als Offizier der Befreiungskriege dar⁴⁴. Da auch Louis Ferdinand von den Offizieren der Befreiungskriege verehrt gewesen war, stellte sich Benjamin den gefallenen Prinzen vor und deutete auf dessen Metamorphose durch “die ersten Krokus und Narzissen” hin, die angeblich im Frühling “zu dessen Füßen” gestanden waren. Diese Blumen gehören aber auch zu den Attributen der Demeter und Persephone⁴⁵.

Die Mutter- und Fruchtbarkeitsgöttin Demeter hatte auf der Suche nach ihrer vermissten Tochter Persephone einen eleusischen Prinzen in das Feuer gehalten, so dass dieser “unvergänglich” – wenn auch nicht unsterblich – gemacht werden sollte; er wurde alljährlich mit einem Kampfspiel geehrt⁴⁶. Die im Hades gefundene Persephone konnte leider jedes Jahr erst im Frühling zurückgeholt werden, da sie dort Granatapfelkerne verzehrt hatte⁴⁷.

Nicht so “hoffnungslos” kehrte jedoch “mit jedem Frühling” Demeters fruchtbare Liebe auf die Erde zurück wie die “Liebe” des Erzählers, der in *Tiergarten* vergebens sein Theseus-Spiel durchführte; dieser durfte weder Persephones Blumen noch den preußischen Prinzen berühren, der – wie der verbrannte eleusische Prinz – mit einem Soldaten-spiel hätte geehrt werden sollen. Der Erzähler darf sich nur freuen, dass er nicht wirklich als Soldat die

44 Vgl. Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt (2016).

45 West (2003), S. 32f., 64f. (Hymne an Demeter, Z. 6-13, 425-428); Sophocles (1912), S. 214f. (Z. 681-685).

46 West (2003), S. 52f. (Z. 262-267); vgl. Gemoll (1886), S. 299.

47 West (2003), S. 60-65 (Z. 372-412).

Hadesfrüchte der Schützengräben – die Granaten⁴⁸ – verzehren musste.

Der Persephone-Mythos wurde bekanntlich auch im Schlussteil des *Purgatorio* herangezogen: Dante durchquerte dort die Flammenwand und erinnerte sich im irdischen Paradies – im Anblick einer unnahbaren Dame (Matelda) am blühenden Lethe-Ufer – an Proserpina. Für Dante war die Flamme so heiß, dass er sich gerne “in geschmolzenes Glas gestürzt hätte, um Kühlung zu bekommen”⁴⁹. Wohl deshalb verglich Benjamin den Wasserlauf, der vor Louis Ferdinand lag, mit einem “Glassturz”; dahinter stand der Prinz so, als ob er sich in geschmolzenes Glas gestürzt hätte, um danach in gekühltes, geformtes Glas eingesperrt zu werden. Sollten wir nun die unnahbar entrückte “Luise von Landau”, die am Ufer des *Landwehrkanals* gegenüber von der blühenden *Aue* “hatte wohnen müssen”, mit Dantes Matelda vergleichen⁵⁰? Ist sie nicht vielmehr ein Pendant zu Beatrice, die Dante aufforderte, vom Lethe Wasser zu trinken⁵¹?

Sie gleicht Beatrice insofern, als die Lebensdaten des erwähnten Mädchens im Werk des gleichartigen Erzählers auf eine ähnliche Weise verzerrt wurden. Luise von Landau war Tochter eines geadelten jüdischen Bankiers, der am Lützowufer wohnhaft war, und heiratete einen Bankier, den Sohn vom Mitbegründer der Dresdner Bank⁵². Obwohl sie als mitt-

48 Dieses Wortspiel tauchte zuvor im Essay *Karl Kraus* (1931) auf; GS II, S. 363.

49 Dante (1960), S. 540 (Purg. XXVII, 49-51); Dante (1825), S. 180 (Wortstellung prosaisch geändert).

50 Dieses Lethemotiv wurde bisher nicht als Dante-Parodie interpretiert; vgl. Lemke (2008), S. 40-43.

51 Vgl. Dante (1960), S. 580f., 574f. (Purg. XXXI, 92-102; XXX, 142-145.)

52 Drewes (2013), S. 127-133.

lerweile christlich konvertierte Bankiersfrau noch am Leben war⁵³, gab Benjamin in *Zwei Rätselbilder* an, er habe schon als Zehnjähriger “den Akzent des Todes” auf ihren Namen fallen gehört; auch Dante hörte angeblich am Ende seines neunten Jahres eine Wehklage des Geistes⁵⁴. Benjamin verband zudem ihre Todesgeschichte mit dem Rätselbild des Herzens, das im Schlachtfeld “gewogen” werden sollte; Dantes “Liebe” trat mit dem Bild des “verzehrten” Herzens auf⁵⁵.

Aber die angeblich früh gestorbene Luise hat den Erzähler weder (wie Beatrice) in den Himmel zu führen noch (wie Matelda) ins Wasser einzutauchen vermocht; ihre jenseitige Existenz beruhte allein auf seiner kindlichen “Überzeugung”⁵⁶. Ihr fehlt jene “sinnliche Realität”, wodurch Dantes Frauenbilder (Auerbach zufolge) sich von der Liebesmystik des Neuen Stils abheben⁵⁷. Das von Benjamin militari-sierte Rätselbild des Herzens könnte lediglich jenem patriotischen Luisenbild eine erschreckende politische Realität verleihen.

Benjamin zog Auerbachs Dantestudie heran, als er die Liebesmystik des Neuen Stils mit derjenigen der Surrealisten verglich. Ihm zufolge konnte die mystisch-ekstatische Liebe bei den Surrealisten in die revolutionäre Erfahrung umschlagen, ohne

53 Im Juni 1933 meldete sich ein Leser bei Gretel Karplus, um Benjamin das Wohlergehen der Frau zu berichten; Adorno / Benjamin (2005), S. 64. – Luise verlor ihren Mann in Theresienstadt und ihr eigenes Leben in Auschwitz. Vgl. Goodman (2015).

54 GS VII, S. 401; GS IV, S. 254; Dante (1983a), S. 72 (II 6-7).

55 GS VII, S. 401; GS IV, S. 255; Dante (1983a), S. 74 (III 6).

56 GS VII, S. 401; GS IV, S. 255.

57 Auerbach (1929), S. 77.

im gewohnten katholischen Kult aufzugehen: Ihre Entrücktheit grenzte “nicht nur an Herz-Jesu-Grüfte oder an Marien-Altäre [...], sondern auch an den Morgen vor einer Schlacht oder nach einem Siege”⁵⁸. Seiner Ansicht nach ging es in ihrer Liebe weniger um die Frauen als um die Dinge, die die Frauen auf eine instabile Weise umgaben; die Dinge waren im Altern begriffen, indem sie einem radikalen Wandel ausgesetzt waren. Anhand dieser “profanen Erleuchtung” des surreal Veralteten⁵⁹ möchten wir nun eine Alternative zu jenem ekstatischen Luisenkult suchen. Denn der Erzähler wendet sich vom Lützowufer ab und findet endlich einen Führer, der mit einem Surrealisten zu vergleichen ist:

Später entdeckte ich neue Winkel; über andere habe ich zugelernt. Jedoch kein Mädchen, kein Erlebnis und kein Buch konnte mir über dieses Neues sagen. 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 führten 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

58 GS II, S. 299 (*Der Surrealismus*). Anders als in Unruhs Trauerspiel ist hier von “einer” unbestimmten Schlacht die Rede; die Wirkung von “einem” Sieg steht nicht fest.

59 Ebd., S. 297-300.

Pflaster schien, warf ein zweideutiges Licht auf diesen Boden⁶⁰.

Wie ein Pendant zum *Pariser Bauern* (Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, 1926) tritt hier ein "Bauer von Berlin" auf. Gemeint ist damit der Schriftsteller Franz Hessel, mit dem Benjamin auch in Paris spazierte. Aus Hessels Buch *Spazieren in Berlin* (1929) entnahm Benjamin einige wichtige Motive: Mythologie im Spree-Athen, Denkmäler im labyrinthischen Garten, Tageszeit und Lichteffekt⁶¹. Im Anschluss an Aragon sah Benjamin seine philosophische Aufgabe darin, derartige mythologische Motive in den "Geschichtsraum" aufzulösen⁶². Aragon betrachtete den Zerfall und die Erneuerung der Mythen in der Hauptstadt des Second Empire; er verglich die vom Abriss bedrohte Ladenpassage mit dem von Männergewalt bedrohten Korsett (bzw. Unterrock) einer Frau⁶³ – das war sein surreal veraltetes Liebesobjekt. Der Gegenstand der *Berliner Kindheit* war die mythologisch dekorierte Hauptstadt des Zweiten Deutschen Kaiserreichs; Benjamin beschriftet den Weg zu den "Müttern" des Gartens mit einem "Bauer[n]" – wie Dante mit dem provinzialen "Bauernsohn"⁶⁴ Vergil.

Seine dreißigjährige Zeitreise folgt aber auch dem dramatischen Muster des *Faust*. Denn der um 30 Jahre verjüngte Faust wagt mit dem Teufel eine Unterweltexpedition; sie schlagen dem Kaiser eine

60 GS VII, S. 394f.

61 Hessel (1999), S. 111-116; vgl. GS III, S. 194-199 (*Die Wiederkehr des Flaneurs*).

62 GS V, S. 571 [N1, 9].

63 Ebd., S. 669, 614 [R2, 1; O1a, 3].

64 Auerbach (1929), S. 16.

“Bauernarbeit” zur Ausgrabung der Schätze vor⁶⁵ und erfinden das Papiergeld, das sich angeblich auf unerschöpfliche Bodenschätze stützt (in Wirklichkeit basiert es nur auf dem “grenzenlos[en] Vertrauen” zum “Grenzenlosen”)⁶⁶. Faust unternimmt danach in der “finstere[n] Gallerie” einen Abstieg ins Reich der “Mütter”, die “im Grenzenlosen” thronen⁶⁷; aus dem raum- und zeitlosen Heidentum will er Helena heraufbeschwören. Bei der Abfassung dieser Szenen erforschte Goethe auch Dantes *Inferno*; er schrieb Notizen über die bereits erwähnte Minotauros-szene⁶⁸. Wie verhält sich Benjamins Abstieg zu diesem literarischen Vorbild, das ebenfalls häufig mit illusorischem Wiederhall⁶⁹ und Lichteffekt inszeniert wird?

Die Steige führten “schon nicht zu den Müttern allen Seins”. Denn anders als Faust hatte Benjamin bereits den Schatten seiner Helene – jenes Fräuleins – gesehen; bedingt durch Kriegsschulden und Reparationen war Berlin zudem bereits mit einer Flut von Papiergeld überschwemmt worden⁷⁰. Was hatte er sonst noch von den “Müttern” dieses ehemaligen kaiserlichen Gartens zu erhalten? – Der Schatz, den er bei ihnen fand, war der Wortschatz seiner Muttersprache, womit er das alte Stadtbild zu beschreiben hatte:

65 Goethe (1994c), S. 216 (Z. 5040).

66 Ebd., S. 249, 251 (Z. 6057–6062, 6111–6118).

67 Ebd., S. 253, 255, 263 (Z. 6173, 6216–6220, 6427f.).

68 Goethe (1999), S. 768–771.

69 Benjamin dachte hier vielleicht auch daran, dass man den Abstieg mit dem ‘Labyrinth’ des Innenohrs wahrnimmt; es ist das Gleichgewichtsorgan, in dem die Otolithen gleichsam als die “Saat des Schweigens” auf die Bewegungen reagieren.

70 Er beschrieb diese Inflation unter dem ironischen Titel *Kaiserspanorama*; GS IV, S. 94–101.

Die kleinen Treppen, die säulengetragenen Vorhallen, die Friese und Architrave der Tiergartenvillen – von uns zum ersten Male wurden sie beim Wort genommen. Vor allem aber die Treppenhäuser, die mit ihren Scheiben die alten waren, wenn sich auch im Innern, das man bewohnte, viel geändert hatte⁷¹.

Wie ein Kind konnte Benjamin die Bauten der Heimatstadt “zum ersten Male” “beim Wort” nehmen, als ihm ihre mythologischen Verzierungen veraltet vorkamen; er verlernte seine gewohnte Betrachtungsweise und schickte sich an, dem Blick der kommenden Generation anzupassen. Warum aber erfolgte diese Revision “vor allem” in Treppenhäusern?

Die Verse weiß ich noch, die nach der Schule die Intervalle meines Herzschlags füllten, wenn ich im Treppensteigen halt machte. Sie dämmerten mir von der Scheibe, wo ein Weib, schwebend wie die Sixtinische Madonna, einen Kranz in Händen haltend, aus der Nische trat. Die Riemen meiner Mappe mit dem Daumen auf meinen Schultern lüftend, las ich ab: “Arbeit ist des Bürgers Zierde / Segen ist der Mühe Preis.” Die Haustür unten sank mit einem Seufzen, wie ein Gespenst ins Grab, zurück ins Schloss. Draußen regnete es vielleicht. Eine der bunten Scheiben stand offen, und beim Takte der Tropfen ging es weiter die Treppe herauf⁷².

Die Tiergartenvillen waren dem Erzähler deshalb zugänglich, weil viele von ihnen als Läden be-

71 GS VII, S. 395.

72 Ebd..

nutzt waren⁷³; die durch Krieg, Inflation und Wirtschaftskrise heruntergekommenen Bewohner waren aus ihren Villen ausgezogen. Wie in der Republik Florenz zeigten also auch hier “leere Häuser”⁷⁴ die Narben politisch-ökonomischer Konflikte. Der obige Passus erinnert uns an die Gespräche, die Dante in der Sonnensphäre des *Paradiso* mit den leuchtenden Seelen führte.

Dante wurde dort von den Kränzen der Seelen umgeben. Als er über den geistigen “Tiefflug” seiner Zeitgenossen klagte⁷⁵, erwiderten ihm die Seelen mit Strafreden gegen die Dominikaner und Franziskaner, die von ihren Regeln abwichen und weltliche Ziele verfolgten⁷⁶. Danach begegnete Dante in der Marssphäre der Seele seines Urahnen Cacciaguida. Sie erzählte ihm die Geschichte der Stadt: Vor der Entwicklung des Bankwesens lebten die Florentiner als fromme Christen, auch wenn sie sich zugleich auf heidnische Gründungsmythen stützten, um ihre Identität zu bewahren⁷⁷. Aber der Aufschwung der Geldwirtschaft führte die Konflikte der Bewohner herbei, wodurch die höhere Weltordnung – Kaisertum und Papsttum – zum bloßen Kampfmittel herabgesetzt wurde⁷⁸. Die Familien, die infolge der Machtkämpfe vertrieben wurden, ließen leere Häuser zurück.

In den Kämpfen zwischen Ghibellinen und (zerspaltenen) Guelfen soll auch Dante bald ins Exil

73 Matsui (2008), S. 342.

74 Dante (1960), S. 745 (Par. XV, 106).

75 Ebd., S. 701 (Par. XI, 3).

76 Ebd., S. 710, 718f. (Par. XI, 124-129, XII, 112-126.)

77 Ebd., S. 747 (Par. XV, 124-126, 130-135).

78 Ebd., S. 753, 755-759 (Par. XVI, 55-60, 88-147).

gezwungen werden; er wird die Härte der Verbannung beim täglichen Steigen fremder Stiege fühlen⁷⁹. Als Dichter aber wird er sich verewigen können⁸⁰. – Dante erhielt auf diese Weise Erklärungen zu den vagen Prophezeiungen, die er zuvor in der Hölle und auf dem Läuterungsberg erhalten hatte; die Erklärungen verschränkten sich mit den Prophezeiungen wie Querfäden mit Längsfäden, um die poetische Webarbeit zu vollenden⁸¹. Dante erhielt die Antwort der leuchtenden Seele, da er mit Beatrices Zustimmung die “Flügel seines Willens” dehnen konnte⁸².

Auf eine ähnliche Weise “dämmerten” Benjamin die Verse, die die Härte und die Früchte seines künftigen Lebens anzudeuten schienen, im Treppenhaus einer zufällig betretenen Villa, wo er einen “Kranz” im leuchtenden Farbfenster dargestellt fand. Die aus Schillers Glockenlied stammenden Verse⁸³ priesen protestantisch (oder vielmehr industriekapitalistisch) den Fleiß des Bürgers.

Trotz ihrer zeitgemäßen Weltlichkeit tauchten sie wie eine himmlische Botschaft von dem Glasbild auf, das mit der Sixtinischen Madonna zu vergleichen war⁸⁴. Denn auch die letztere stand an der Schwelle

79 Ebd., S. 763f. (Par. XVII, 48, 58-60).

80 Ebd., S. 766 (Par. XVII, 97-99).

81 Ebd., S. 761f., 767 (Par. XVII, 19-23, 31-36, 100-102).

82 Ebd., S. 743 (Par. XV, 70-72).

83 Schiller (1992), S. 65.

84 Benjamin glaubte die Fensternische dieses Treppenhauses mit einer Kapellennische der Peterskirche vergleichen zu können, die einst als ursprünglicher Aufhängungsort der Sixtinischen Madonna vermutet war; er stützte sich auf die Bilddeutung von Grimme (1922). Vgl. Benjamin (1998), S. 171 (Brief an Gershom Scholem, 20.3.1933); GS I, S. 483 (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, III. Fassung).

zur säkularisierten Welt; gefertigt wurde sie im Auftrag des prachtsüchtigen Papstes Julius II., der wie sein Onkel Sixtus IV. und sein Amtsnachfolger Leo X. der Reformation den Weg bereitete. Die Treppen veranschaulichen die Verschränkung der vertikalen und horizontalen Dimension; das Treppenhaus war ein geeigneter Ort, um die irdische mit der himmlischen Weltordnung scheinbar zu verbinden und das Emporstreben des Bürgers zu verklären⁸⁵.

Beim Ablesen der Verse nahm Benjamin das Madonnenbild auf eine sonderbare Weise “beim Wort”: Er lüftete die Riemen seiner Schulmappe wie die Flügel der Knabenengel, die am unteren Bildrand zu Maria mit dem Kind hinaufblicken⁸⁶. Er hörte zudem die Haustür “wie ein Gespenst ins Grab” zurückfallen, da er das Bild für ein Aufbahrungsbild des Papstes Julius II. (bzw. Sixtus IV.)⁸⁷ und nicht – wie heute angenommen – für ein Hochaltarbild hielt. Er dachte nämlich an den franziskanischen Papst, der (vermutlich) durch ein Grabbild verklärt werden wollte; der prunksüchtige Franziskaner durfte nur als ein verdammtes Gespenst erscheinen, zumal der Ordensgründer Franziskus “nur die Erde als Sarg begehrt” hatte⁸⁸. Für eine derartige Dante-Parodie war Raffaels Madonnenbild schon deshalb geeignet, weil es seit langem in Dresden – im sogenannten Elb-Florenz – aufbewahrt war⁸⁹. Benjamin erhielt also den

85 Matsui (2008), S. 341.

86 Ebd.

87 GS I, S. 483. Er verwechselt dort Julius II. mit Sixtus IV.

88 Dante (1960), S. 709 (Par. XI, 117).

89 Eine Kopie davon war auch in der Sammlung Friedrich Wilhelms III.; sie hing in der Orangerie des Parks Sanssouci. Voermann (2012), S. 70f.

Schatz, den Wortschatz, von einer der Mütter des Tiergartenviertels, die ihm einen Kranz vorzuhalten schien. Im Gegensatz zu jenen unberührbaren Krokussen und Narzissen standen ihm hier Schillers Verse für seine quasi-florentinische Blütenlese zur Verfügung. Wie verhält sich aber Schillers bürgerliche Lehre zu Dantes Zukunftsvision? Vergleichen wir den obigen Passus mit Dantes Versen genauer. Dante erhielt von der Seele seines Urahnen folgende Bemerkung:

La contingenza, che fuor del quaderno
della vostra matera non si stende,
tutta è dipinta nel cospetto eterno:
necessità però quindi non prende
se non come dal viso in che si specchia
nave che per corrente giù discende.
Da indi sì come viene ad orecchia
dolce armonia da organo, mi viene
a vista il tempo che ti s'apparecchia⁹⁰.

Auch Benjamins Mappe war mit den Schulheften, mit seinem Lernstoff ("quaderno della vostra matera") gefüllt. Die von ihm angehobene kleine Mappe lag seiner Madonna bildhaft vor; sie deutet auf die begrenzte Ausdehnung seines irdischen Daseins hin. Auch wenn er sich dabei wie ein gemalter Engel gebärdete, war er nicht im Himmel, sondern in der sublunaren Sphäre: in der Sphäre des Zufalls,

90 Dante (1960), S. 762 (Par. XVII, 37-45). Vgl. Stefan Georges Übersetzung: "Der zufall über den sich die geschichte./Des menschen-daseins nicht hinausverbreitet./Ist ganz gemalt vorm ewigen gesichte./Doch wird daraus ein zwang nicht abgeleitet./So wenig wie der blick der zuschaut störe./Das schiff das auf dem strome niedergleitet./Von droben so wie dringen zum gehöre./Von einer orgel süsse harmonieen./Dringt mir vors aug das los das dir gehöre". George (1988), S. 120.

wo man unvorhersehbarem Wetterwechsel ausgesetzt war. Nur temporär war er unterm Dach einer fremden Villa vor dem Regenschauer geschützt. "Draußen regnete es vielleicht", sagte er, da die Notwendigkeit ("necessità") der Wetterlage nicht aus dem Blick seiner Madonna abgeleitet werden konnte. Der Madonna las er nur zukunftsweisende Verse ab; sie füllten die Intervalle seines ebenmäßigen (harmonischen) Herzschlags. Während bei Dante die Harmonien einer Kirchenorgel ("organo") zum Vergleich herangezogen wurden, lauschte Benjamin auf das Geräusch seines körperlichen Organs.

Der prophetische Zuspruch eines Urahnen wurde also bei Benjamin durch einen inneren Dialog – den Dialog mit seiner eigenen Kindheit – ersetzt. Das "vielleicht" regnerische Wetter und der Takt der Regentropfen deuteten darauf hin, dass sein weiterer Gang vom Zufall beeinträchtigt werden sollte, selbst wenn sein Herz – jenen Versen gemäß – immer fleißig der Arbeit gehörte. Anders als im *Paradiso* konnte von ewiger Dauer seiner Dichtung keine Rede sein; er konnte nicht im Voraus wissen, ob seine Worte von seinem Nachkommen beachtet werden sollten. Deshalb begnügte er sich damit, den Text wie folgt mit einer antikisierenden Schilderung der Uferlandschaft abzuschließen; er durfte hoffen, dass seine Leser den mythischen Anschauungen entwachsen könnten, indem sie seine Schilderung auf eine surreale Weise umdeuten:

Unter den Karyatiden und Atlanten,
den Putten und Pomonen, die mich damals
angesehen hatten, standen mir nun am nächsten

jene angestaubten aus dem Geschlecht der Schwellenkundigen, die den Schritt ins Dasein oder in ein Haus behüten. Denn sie verstehen sich aufs Warten. Und so war es ihnen eins, ob sie auf einen Fremden warteten, die Wiederkehr der alten Götter oder auf das Kind, das sich vor dreißig Jahren mit der Mappe an ihrem Fuß vorbeigeschoben hat. In ihrem Zeichen wurde der alte Westen zum antiken, aus dem die westlichen Winde den Schiffern kommen, die ihren Kahn mit den Äpfeln der Hesperiden langsam den Landwehrkanal herauflößen, um bei der Brücke des Herakles anzulegen. Und wieder hatten, wie in meiner Kindheit, die Hydra und der Lernäische [sic!⁹¹] Löwe Platz in der Wildnis um den Großen Stern⁹².

Der “alte Westen” (siehe Karte) entstand als Wohnviertel der Wohlhabenden. Benjamin befrachtete das Schiff, das dort eine Kanalbrücke unterquerte, mit den Hesperidenäpfeln, da die Brücke mit ein paar Herkulesstatuen geschmückt war. Auch der Lützowplatz, der durch diese Herkulesbrücke und die Hofjägerallee mit dem “Großen Stern” (dem Jagdstern des einstigen Barockgartens) verbunden war, erhielt 1903 einen Herkulesbrunnen⁹³. Auf der Brücke kämpfte Herkules mit dem Nemeischen Löwen und mit einem Kentauren. Benjamin vergewärtigte sich diese Gegend so, als ob Herkules dort Atlas beim Tragen des Firmaments ablösen

91 Er verwechselte das Tal von Nemea mit dem Sumpf der Hydra; GS VII, S. 716.

92 Ebd., S. 395.

93 Man bezeichnete damals diese Brunnenanlage spöttisch als “die dreizehnte Tat des Herakles”; Kuhn (1995), S. 446.

wollte, um die Äpfel zu bekommen; vor den Türen umliegender Häuser fand er Atlanten und Pomonen wie Denkmäler des Äpfeltransports. Der mit Herkules kämpfende Löwe wurde auf die “Wildnis” verlegt, wo die Lernäische Hydra sich versteckt halten (oder ansonsten tot liegen) soll.

Diese Umgestaltung der Herkules-Mythen dient vielleicht zur Andeutung seines Schicksals (Herkules erschoss die Kentauren mit den Pfeilen, die er in die Galle der zuvor getöteten Hydra getaucht hatte; das Hemd des von ihm erschossenen Kentauren Nessos sollte ihm zum Verhängnis werden)⁹⁴. Warum aber wurde die Hydra mit dem Löwen in die “Wildnis um den Großen Stern” platziert? Wurden sie als Sternbilder in dem Himmel vorgestellt, der – buchstäblich wie eine “Wildnis” – gerade vom rasenden Herkules verwüstet zu werden drohte⁹⁵? Und wozu sollen die Hesperidenäpfel dienen? Herkules leistete seine Arbeiten eigentlich zur Entsühnung für den Familienmord; er musste (als seine elfte Aufgabe) die Äpfel deshalb herbekommen, weil ihm seine zweite Arbeit (die Hydrabekämpfung) nicht als sein Verdienst anerkannt wurde⁹⁶. Seine Schuld und Sühne wurden aber bereits bei Euripides und Seneca in umgekehrter Zeitfolge aufgefasst: Demnach wurde Herkules erst nach dem Vollzug seiner zwölf Arbeiten vom mörderischen Wahnsinn verfangen⁹⁷. Was meinte Benjamin mit seiner topographischen Inszenierung?

Achten wir zuerst auf Senecas Bemerkung zum

94 Apollodorus (1921), S. 192f., 268-271 (II.v.4, II.vii.7).

95 Vgl. Seneca (1932), S. 124-127 (Z. 955-973)

96 Apollodorus (1921), S. 186f., 220f. (II.v.2, II.v.11).

97 Euripides (1912), S. 130-133 (Z. 17-25); Seneca (2002), S. 50-57 (Z. 35-99).

Herkuleskult. Seine Worte können eine Brücke zu dieser antikanischen Uferlandschaft schlagen; denn zur Zeit der Abfassung dieser Erinnerungsschrift beschäftigte sich Benjamin auch mit der Philosophie der Stoa, um “die Brücke zwischen den Stunden zu schlagen”⁹⁸. Ihm muss Senecas Vorschlag bekannt gewesen sein, Cato den Jüngeren als Vorbild des Weisen einem Herkules vorzuziehen. Seneca sagt: Anders als Herkules beseitigte Cato “keine Ungeheuer mit Feuer und Schwert; er wurde auch nicht in eine Zeit hineingeboren, in der man glauben konnte, der Himmel ruhe auf den Schultern eines einzigen”⁹⁹. Cato kämpfte stattdessen “gegen maßlose Machtgier, die auch die Dreiteilung der Welt nicht sättigen konnte”, und hielt den zusammenbrechenden Staat soweit wie möglich fest¹⁰⁰.

Parallel dazu sah Benjamin in *Tiergarten* den Arbeiten des Herkules unbeteiligt zu; er sah sich in Wirklichkeit der Machtgier der Politiker konfrontiert, die das ‘Triumvirat’ der Präsidentialregierung (Brüning-Hindenburg-Schleicher; 1930-32) nicht sättigen konnte; das neue Triumvirat Papen-Hitler-Hugenberg (1933) drohte in die Diktatur überzugehen. Wie Cato dachte Benjamin wohl auch, dass er sich im Notfall das Leben nehmen musste, um die Freiheit nicht zu verlieren; denn er tat es später, wie Cato im Alter von 48, in einer Stadt am Mittelmeer. Zum Abschied von seiner Heimat gesellte er sich in *Tiergarten* zu den “Schwellenkundigen”, die weder Fremden

98 Benjamin (1998), S. 137 (Brief an Albert Salomon, Poveromo, 10.10.1932).

99 Seneca (1928), S. 50-53 (II.i-ii.).

100 Ebd.

noch Kindern den Zutritt verwehrten. Diese Schwellenkundigen hätten auch Seneca dienlich sein können; denn das Haus des Weisen ist laut Seneca

nicht von Pförtnern bewacht, die die Besucherschar mit käuflichem Hochmut ungleich behandeln; über diese offene, wächterfreie Schwelle tritt das Schicksal [fortuna] nicht. Es weiß, dass es dort keinen Platz hat, wo ihm nichts gehört¹⁰¹.

Man gibt sich in die Hand des Schicksals, wenn man mit dem Tür-, Tor- oder Brückenwächter um Gebühr oder Schmiergeld streitet¹⁰²; Benjamin stand daher den bescheidenen Schwellenkundigen näher als dem Helden, der auf der Brücke um wertvolle Beute kämpfte. Er glaubte sich allerdings nicht durch stoische Selbstzucht seines Schicksals entheben zu können. Seneca verglich die Seele des Weisen mit dem höheren Sternenhimmel, der von der Witterung ungestört blieb¹⁰³; Benjamin hingegen horchte unter fremdem Dach auf den Takt der Regentropfen. Seine Schwellenhüter unterscheiden sich auch von Dantes Cato, der als eine ehrfurchtgebietende Vaterfigur am Ufer des Läuterungsbergs den Unberechtigten die Landung verweigerte¹⁰⁴. Benjamin schuf keine überirdische Vaterfigur für den Dialog mit seiner eigenen Kindheit; er brauchte nur die "angestaubten" Figuren, die "sich aufs Warten" verstanden.

101 Ebd., S. 92f. (XV.v.).

102 Ebd., S. 88-91 (XIV).

103 Ebd., S. 92f. (XV.ii.); Seneca (1917), S. 420f. (VIX, 16).

104 Dante (1960), S. 301f. (Purg. I, 31-48.)

Wer sich aufs Warten versteht, ist darauf eingestellt, dass etwas Unerwartetes auf ihn zukommen kann. Auch bei Seneca verbringt der Weise die Zeit nicht mit leeren Erwartungen; der Weise stellt sich in Muße auf unvorhersehbare Begebenheiten ein, indem er zugleich das Vergangene in Erinnerung ruft¹⁰⁵. Wartend schilderte also Benjamin die “Wiederkehr der alten Götter”. Mit der “Wiederkehr” des Gottessohns Herkules können die goldenen Äpfel an der Kanalbrücke einen bisher unbekanntes Stellenwert erhalten haben. Versuchen wir ihre Bewertung.

Die Herkulesstatuen standen zuvor im östlichen Wirtschaftszentrum der Stadt; sie standen dort auf einer Brücke über dem Festungsgraben so, als ob sie den Weg zur Börse bewacht hätten. Infolge der Zuschüttung des Grabens wurde die Brücke kurz vor Benjamins Geburt abgebrochen¹⁰⁶ und der Bahnhof Börse (heute S-Bahnhof Hackescher Markt) errichtet. Aber die Brücke blieb im Bildgedächtnis der Berliner; in Eduard Gaertners Gemälde ist sie mit der Anlegestelle eines benachbarten Lagerhauses und ein paar Kähnen dargestellt¹⁰⁷. Die Statuen wurden danach auf die Kanalbrücke verlegt¹⁰⁸. Auf dem südlichen Ufer (*bank*) des Kanals wohnte um 1900 Luise von Landau; auf dem anderen Ufer war in der Weimarer Zeit ein bekannter Spielklub¹⁰⁹.

105 Seneca (1932), S. 312f., 332f., 338f. (IX.i, XIV.i, XV.v).

106 Desczyk / Thiemann (2012), S. 88; Matsui (2014), Anm. 12.

107 *Der Aktienspeicher und die Herkulesbrücke zu Berlin* (1844). Das im Schloss Charlottenburg aufbewahrte Bild wurde häufig reproduziert; vgl. Wirth (1979), S. 234, Taf. 119.

108 Desczyk / Thiemann (2015), S. 48.

109 GS VII, S. 711; Hessel (1999), S. 118.

Jener vom Westen mit goldenen Äpfeln herauf-fahrende Kahn weckt in diesem historischen Kontext eine Assoziation mit den Dawes- und Young-Anleihen¹¹⁰; denn auch diese trugen einiges zum Schuldenabbau des zusammengebrochenen Deutschen Reichs bei – wie jene Äpfel zur Entsöhnung des Gottessohns. Die Kahnfahrt scheint vom Westwind so abhängig zu sein wie der internationale Geldverkehr von der Konjunktur. Der Zufluss ausländischer (vor allem anglo-amerikanischer) Kredite hörte in der Weltwirtschaftskrise auf; die deutschen Reparationszahlungen wurden in der Bankenkrise eingestellt. Wenn der arbeitsuchende Herkules sich in jener Wildnis mit der Galle der Hydra und dem Löwenfell zum Kampf rüsten wollte, so trachtete auch der neue Reichskanzler nach der Vollbeschäftigung durch Aufrüstung. Im Zweiten Weltkrieg sollte diese Kanalbrücke (wie jene Bendlerbrücke) zerstört werden.

Eine Brückenstatue symbolisierte zwar auch bei Dante die Stadtentwicklungen: die Marsstatue, die gleichfalls vom ursprünglichen Standort entfernt und auf die Arnobrücke verlegt worden war¹¹¹. Benjamins Herkulesbild deutet aber nicht zuletzt auf einen Einfluss von Ludwig Klages (1872-1956) hin. Klages sah in der Weltgeschichte (in Anlehnung an Bachofen) die fortschreitende Verdrängung der matriarchalischen Sumpfwelt durch die herkulische Willensvorherrschaft; er fand das Erbe dieses Helden in der Disziplin des mittelalterlichen Mönchtums

110 Matsui (2008) ging dieser Assoziation zuerst ohne präzise Textlektüre nach; *ivi*, S. 344.

111 Dante (1960), S. 106, 759 (Inf. XIII, 143-150; Par. XVI, 145-154).

und im Industriekapitalismus¹¹². Dieses Geschichtsschema wurde in Alfred Kubins Roman *Die andere Seite* parodiert; Kubin schilderte die Zerstörung einer überfluteten trüben Traumstadt durch einen herkuleischen Industriellen. Benjamin zog Kubins Werk heran, als er um 1920 Notizen über Kapitalismus und Religion schrieb; er verglich dabei “Geld und Wetter” miteinander und sah den Regen als “das Symbol des diesseitigen Missgeschicks” an¹¹³. Später betrachtete er die Pariser Ladenpassagen als eine scheinbar uterale Traumwelt, als Zufluchtsort vor dem Regenschauer¹¹⁴.

Nicht umsonst war also sein Herkulesbild der feuchten Atlantikluft ausgesetzt. Nach dem Abstieg zu den “Müttern” des wasserreichen Gartens, nach der Aufdämmerung jenes bewölkten Madonnenbildes, zeigt er uns den Äpfeltransport in einer Konstellation der angestaubten und verwitterten Figuren. Über die Rettung der versteinerten Helden hatte er wohl nichts zu sagen. Aber als eine “literarische Montage” der werdenden Abfälle gibt sein Stadtbild Anlass dazu, über die Zukunft der Geldwirtschaft und der Religion nachzudenken – und zwar in der Sprache, die gerade im drohenden Zerfall dieser Konstellation sich zu erneuern anschickt. Denkbilder können uns auf diese Weise eine sprachliche Waffe gegen die politische Gewalt liefern.

112 Klages (1966-69), S. 637, 753-766. Zur Deutung vom Löwen und der Hydra ivi, S. 752, 1397.

113 GS IV, S. 941.

114 GS V, S. 161f. [D 2a, 1], 83 [A 1, 1]; Matsui (2008), S. 347-349; Matsui (2014), Abschn. II, 19-29.

BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, G., Benjamin, W. (2005): *Briefwechsel 1930-1940*, Frankfurt.a.M.: Suhrkamp.
- Apollodorus (1921): *The Library*, tr. edited by J. G. Frazer, Cambridge, (Mass.), London: Harvard University Press.
- Auerbach, E. (1929): *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin, Leipzig: de Gruyter.
- Axer, E. (2012): *Eros und Aura : Denkfiguren zwischen Literatur und Philosophie in Walter Benjamins „Einbahnstraße“ und „Berliner Kindheit“*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Benjamin, W. (1974ff.): *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, unter Mitwirkung von T.W. Adorno und G. Scholem, Frankfurt am Main: Suhrkamp [=GS].
- Benjamin, W. (1998): *Gesammelte Briefe*, Bd. IV (1931-1934), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Dante, A. (1983a): “La vita nuova”, in: Ders., *Opere minori di Dante Alighieri*, Bd. 1, Turin: Unione Tipografico-editrice Torinese, S. 9-156.
- Dante, A. (1983b): “De vulgari eloquentia”, in: Ders., *Opere minori di Dante Alighieri*, Bd. 1, Turin: Unione Tipografico-editrice Torinese, S. 353-533.
- Dante, A. (1960): *Divina commedia; testo critico della Società Dantesca Italiana*, 18. Auflage, Mailand: Ulrico Hoepli.
- Dante, A. (1825): *Das Fegfeuer*, übers. v. Karl Streckfuß, Halle: Hemmerde und Schwetschke.

- Desczyk, D. / Thiemann, E. (2012): *Berliner Brücken: Gestaltung und Schmuck*, Berlin: Lukas Verlag.
- Desczyk, D. / Thiemann, E. (2015): *Als die Brücken im Wasser knieten: Zerstörung und Wiederaufbau Berliner Brücken*, Berlin: Lucas Verlag.
- Drewes, K. (2013): *Jüdischer Adel: Nobilitierungen von Juden im Europa des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M.: Campus Verlag.
- Euripides (1912): "The Madness of Hercules", in: Ders., *Euripides*, vol. III, tr. edited by A. Way, Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, S. 125-247.
- F.A.D.Richter & Cie (1891): "Anker-Steinbalken", in: Procházka, J., *Topographisch Statistischer Schematismus des Grossgrundbesitzes im Königreich Böhmen*, Prag: Selbstverlag, 1891, S. 816.
- Förster, B. (2011): *Der Königin Luise-Mythos: Mediengeschichte des "Idealbilds deutscher Weiblichkeit", 1860-1960*, Göttingen: V&R unipress.
- Fuld, W. (1990): *Walter Benjamin: Eine Biographie*, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Gemoll, A. (1886): *Die Homerischen Hymnen*, Leipzig: B. G. Teubner.
- George, S. (1988): *Dante, Die göttliche Komödie: Übertragungen*, Stuttgart: Klett-Cotta.
- Giuriato, D. (2006): *Mikrographien: zu einer Poetologie des Schreibens in Walter Benjamins Kindheitserinnerungen (1932 - 1939)*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Goethe, J. (1994a): "Campagne in Frankreich", in: Ders., *Sämtliche Werke: Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 1. Abt.,

Bd. XVI, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, S. 386-572.

Goethe, J. (1994b): "Belagerung von Mainz", in: Ders., *Sämtliche Werke: Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 1. Abt., Bd. XVI, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, S. 573-612.

Goethe, J. (1994c): *Faust*, in: Ders., *Sämtliche Werke: Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 1. Abt., Bd. VII-1, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag.

Goethe, J. (1999): "Dante", in: Ders., *Sämtliche Werke: Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 1. Abt., Bd. XXII, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, S. 768-771.

Goodman, S. (2015): *The Orpheus Clock: The Search for My Family's Art Treasures Stolen by the Nazis*, New York: Scribner.

Grimme, H. (1922): *Das Rätsel der sixtinischen Madonna*, "Zeitschrift für bildende Kunst", in «Neue Folge», 33, 1922, S. 41-49.

Hessel, F. (1999): "Spazieren in Berlin", in: Ders., *Sämtliche Werke*, Bd. III: *Städte und Porträts*, Oldenburg: Igel Verlag, S. 7-192.

Klages, L. (1966-69): *Der Geist als Widersacher der Seele*, 2 Bände, Bonn: H. Bouvier.

Kuhn, J. (1995): *Der Herkulesbrunnen auf dem Lützowplatz*, «Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins», 91/4, Oktober 1995, S. 442-448. http://www.zlb.de/fileadmin/user_upload/berlin_portal/MVGB/MVGB_1992-1995.pdf (abgerufen am 8. Februar 2017).

Lemke, A. (2008): *Gedächtnisräume des Selbst: Walter Benjamins „Berliner Kindheit um neunzehnhundert“*, Würzburg: Königshausen & Neumann.

- Matsui, T. (2008): *Walter Benjamin und die Kunst des Graphischen: Photo-Graphie, Malerei, Graphik*, Berlin. <http://edoc.hu-berlin.de/dissertationen/matsui-takaoki-2008-02-20/PDF/matsui.pdf> (abgerufen am 8. Februar 2017).
- Matsui, T. (2014): *Seeing through the Fog of Myth: Walter Benjamin's Chromatics of Guilt, Debt, and Shame*, in: «Anthropology & Materialism», 2. <http://am.revues.org/405> (abgerufen am 8. Februar 2017).
- Münch, M. (2006): *Verdun: Mythos und Alltag einer Schlacht*, München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung.
- Plutarch (1914): *Plutarch's Lives*, Bd. 1, tr. edited by B. Perrin, Cambridge, Mass. / London: Harvard University Press.
- Schiller, F. (1992): "Das Lied von der Glocke", in: Ders., *Sämtliche Gedichte*, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, S. 56-68.
- Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt (2016): "Denkmalgruppe Luiseninsel", in: Berlin.de http://www.stadtentwicklung.berlin.de/berlin_tipps/grosser_tiergarten/de/sehenswertes/kunstdenkmale/denkmalgruppe_luiseninsel.shtml
- Seneca, L. (1917): *Ad Lucilium epistulae morales*, Bd. 1, tr. edited by R. Gummere, Cambridge, Mass. / London: Harvard University Press.
- Seneca, L. (1928): "De constantia sapientis", in: Ders., *Moral Essays*, Bd. I, tr. J. Basore, Cambridge, Mass. / London: Harvard University Press, S. 48-105.
- Seneca, L. (1932): "De brevitae vitae", in: Ders., *Moral Essays*, Bd. II, tr. J. Basore, Cambridge, Mass. / London: Harvard University Press, S. 286-355.

- Seneca, L. (2002): "Hercules", in: Ders., *Tragedies*, Bd. I, tr. ed. by J. Fitch, Cambridge, Mass. / London: Harvard University Press, S. 35-159.
- Sophocles (1912): "Oedipus at Colonus", in: Ders., *Sophocles*, tr. by F. Storr, Cambridge, Mass. / London: Harvard University Press, S. 141-307.
- Unruh, F. (1970): "Flügel der Nike", in: Ders., *Sämtliche Werke*, Bd. VII, Berlin: Haude & Spener, 7-277.
- Unruh, F. (1987): "Louis Ferdinand Prinz von Preußen", in: Ders., *Sämtliche Werke*, Bd. II, Berlin: Haude & Spener, S. 161-313.
- Voermann, I. (2012): *Die Kopie als Element fürstlicher Gemäldesammlungen im 19. Jahrhundert*, Berlin: Lukas Verlag.
- West, M. (2003): *Homeric Hymns, Homeric Apocrypha, Lives of Homer*, Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press.
- Wirth, I. (1979): *Eduard Gaertner. Der Berliner Architekturmal-ler*, Frankfurt a.M., Berlin, Wien: Propyläen-Verlag.