

ABSTRACT

Title of Document: MEMORIALES SCHREIBEN UND PHÄNOMENE DER
LITERARISCHEN ERINNERUNG BEI WALTER
BENJAMIN, ERNST JÜNGER UND FRIEDO LAMPE

Katharina Rudolf, PhD, 2010

Directed By: Professor Peter Beicken, Department of Germanic Studies

This study introduces the concept of “memoriales Schreiben” (‘memorial writing’) as a literary mode that differs from the chronological narratives of traditional autobiographies. In the Introduction, I place “memoriales Schreiben” in the context of the theories of memory, including Maurice Halbwachs’s “kollektives Gedächtnis” (‘collective memory’) and Aleida and Jan Assmann’s “kulturelles Gedächtnis” (‘cultural memory’). Examining the literary modes and techniques of remembering and narrating memories and focusing on “Gedächtnisarbeit” (‘memory work’), and “Gedächtnisräume” (‘spaces of memory’), I discuss works by three authors who share many generational experiences although their works left very different marks on German literature and culture: Walter Benjamin (1892-1940), Ernst Jünger (1895-1998), and Friedo Lampe (1899-1945).

Chapter One analyzes Benjamin’s *Berliner Chronik* and *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. As the revising of these childhood memories evidences, Benjamin’s “memoriales Schreiben” transforms the autobiographical into a ‘memory work’ that reflects the intersection of personal story and general history. Chapter Two examines

Jünger's output after his initial WWI diary turned narrative, *In Stahlgewittern*. Works such as *Afrikanische Spiele* and *Das Abenteuerliche Herz* reveal fictionalized autobiographical material while *Auf den Marmorklippen* deals with cultural and contemporary memory. Chapter Three investigates Lampe's two novels and some short stories printed despite the Nazi publishing restrictions. His 'memorial writing' serves as a cultural recollection of times that faded from memory during the Nazi period.

As different as these authors are, their 'memorial writing' transcends the mere autobiographical by entering the 'space of memory' with perceptions of their environments and reflections on the movements of history. While there are similarities and dissimilarities in the 'memory work' of these authors, I have focused on the literary transformations of the memories portrayed:

Benjamin's 'memorial writing' is "geschichtsphilosophisch" ('historiophilosophical'); Jünger's 'memorial writing' transforms his autobiographical adventures into literary 'memory work'; Lampe's 'memorial writing' claims a subjective space at a time of historical marginalization. Finally, the literary 'memory work' of all three authors still needs to enter the public and collective memory.

MEMORIALES SCHREIBEN UND PHÄNOMENE DER LITERARISCHEN
ERINNERUNG BEI WALTER BENJAMIN,
ERNST JÜNGER UND FRIEDO LAMPE

By

Katharina Rudolf

Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the
University of Maryland, College Park, in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
2010

Advisory Committee:

Professor Peter Beicken, Chair
Professor Elke Frederiksen
Professor James F. Harris
Professor Rose-Marie Oster
Professor Gabriele Strauch

© Copyright by
Katharina Rudolf
2010

Danksagung

Verschiedene Faktoren mussten zusammen kommen, um die vorliegende Arbeit zu ermöglichen. Dem „Bucklichten Männlein“ Walter Benjamins begegnete ich zum ersten Mal in einem Seminar über Berlin-Romane bei Prof. Irmela von der Lühe an der Universität Göttingen; auch die erste Auseinandersetzung mit Friedo Lampe, diesem „vergessenen“ und „wiederentdeckten“ Autoren aus der Zeit der NS-Diktatur, verlief dort nach der Neuherausgabe von Lampes Werk im Göttinger Wallstein-Verlag 1999-2002. Den Hinweis auf Ernst Jünger hat Friedo Lampe selbst geliefert, indem er dessen Band *Das Abenteuerliche Herz* (1938) in einem Brief positiv erwähnte.

Es dauerte jedoch einige Zeit, während derer die Gedanken an dieses besondere Autoren-Dreieck zuerst ruhen und dann durch neue Impulse in einen eigenen Verständniszusammenhang integriert werden konnten. Dazu hat ein Seminar von Prof. Elke Frederiksen, das mich in die Theorien und Diskurse der Erinnerung und des kulturellen Gedächtnisses einführte, maßgeblich beigetragen. Besonders herzlich danke ich meinem Betreuer Prof. Beicken, der das Projekt von Anfang an mit viel Interesse, weitgefächerten Anregungen und unermüdlichem Gedankenaustausch begleitet hat.

Ein Stipendium der Graduate School der University of Maryland im Sommer 2009 erlaubte einen Forschungsaufenthalt in Deutschland, der neben dem Einblick in Friedo Lampes schmalen Nachlass im Deutschen Literaturarchiv in Marbach auch mehrfache Treffen mit den beiden Vorsitzenden der Friedo-Lampe-Gesellschaft in Bremen möglich machte.

Ich danke meinem Mann, Dr. Geronimo Villanueva, und meiner Familie in Deutschland und Argentinien für die große Liebe und die treue Unterstützung...

Inhaltsverzeichnis

Einleitung

Einleitung	1
<i>Eine Art von Schwindelgefühl</i>	4
<i>Warum gerade jetzt?</i> Zum Boom der Erinnerungstheorien	7
Erinnerung in der Literatur I: Theorien	10
Erinnerungsräume und Autobiografie	11
Aleida Assmann	14
Maurice Halbwachs: Das kollektive Gedächtnis	15
Pierre Nora: Erinnerungsorte	17
Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis	20
Zusammenfassung	22
Erinnerung in der Literatur II: Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft	23
Ausblick auf die Arbeit zu Walter Benjamin, Ernst Jünger und Friedo Lampe	25

Kapitel 1: Walter Benjamin

0. Einleitung	30
1. Walter Benjamins memoriales Schreiben. Einleitung, Kontexte, Hintergründe ..	31
1.1. Benjamins Gedächtniswert, Benjamin als Autor und Gegenstand	32
1.2. Benjamin als Literaturkritiker und zur Tradition der Autobiografie	46
1.3. Zwischenbilanz: Was öffnete, was verstellte also nach 1930 den Blick auf die eigene Kindheit?	50
2. Das Räumlich-Gegenständliche	55
2.1. Der Raum Berlin	71
2.2. Stadtgeschichte – Familiengeschichte – Totengeschichte	83
3. Zwischenstand: Kontexte, Zeit- und Diskursräume	86
3.1. Kindheit und Fotografie	88
4. Aus einer <i>Chronik</i> zurück in die <i>Kindheit</i> ? Transformationen	94
4.1. Strategien der Erinnerung: Führung – Irreführung – Führer	110
5. Das Gedächtnis <i>in</i> der Literatur: Erinnerung als Gegenstand	127
5.1. Erinnerung als Spiel	130
5.2. Erinnerung als ‚Wunder‘, psychologische Selbsterkundung und literarisches Zurückgewinnen	140
5.3. Erinnerung als historische Aufgabe	150
5.4. Erinnerung als Vorbestimmung	157
6. Ähnlich werden – Ähnlichkeiten erkennen. Benjamins „magische Korrespondenzen“ und ihre Funktion für das Verständnis des Vergangenen	164
7. „Am Mikrophon: Dr. Walter Benjamin“. Zu Benjamins Radiovorträgen für junge Hörer	172
8. Schluss	189

Kapitel 2: Ernst Jünger

0. Einleitung	192
1. Ernst Jüngers Begriff von literarischer Erinnerung; eine memoriale Wende im Schreiben	193
2. Der <i>Sizilianische Brief an den Mann im Mond</i>	200

2.1. Zum Spiel	204
2.2. Natur und Architektur	207
3. Ernst Jünger als Figur der kulturellen Erinnerung	209
4. „Nicht für voll genommen“? Erinnerung an offene Wunden	211
4.1. Schule und Traumata: <i>Die Zwille</i>	215
4.2. Geteilte Diskurse: Lesesucht und Fernweh in den <i>Afrikanischen Spielen</i>	220
4.3. Gespenstisches. Erinnerung als Vorgeschautes und Vorgewusstes	226
4.4. Surrealismus, ein totgeglaubter Freund und ein Rauschbericht	234
5. Inwiefern verstellte der Krieg die Erinnerung?	238
6. Dieser „ameisenhafte Trieb“... Unangenehme Erinnerung als Last und Verantwortung	244
7. Abenteuer und das „Traumhafte“ in der Erinnerung. Der Ruf der Fremdenlegion und die Entzauberung.....	247
8. <i>Das Abenteuerliche Herz</i>	261
9. <i>Auf den Marmorklippen</i>	247
10. Exkurs: Erinnern in Fassungen und das Fassungsvermögen der Erinnerung: <i>In Stahlgewittern</i>	281
11. Schluss	311
 Kapitel 3: Friedo Lampe	
0. Einleitung	315
1. Friedo Lampes magisch-realistisches Erzählen	316
2. Erinnerungsraum Bremen	320
3. Es blieben Narben: Isolierte Kindheit	323
4. Ein Grundmotiv: Die Zwiespältigkeit der Lebenswelt in der Erinnerung	325
4.1. Die Macht der Erinnerung: <i>Am dunklen Fluß</i>	329
4.2. Der exakte Blick auf ein Kaleidoskop unauflöslicher Oppositionen	339
5. Zwischenstand: Lampes Schreiben als memoriales Schreiben	350
6. Biografie und Rezeption: Friedo Lampe als „Vergessener“ im kulturellen Erinnerungsraum	356
7. Das Gedächtnis der Lampeschen Literatur: Erinnerung intertextuell	373
7.1. Neue Sachlichkeit	376
7.2. Filmisches: <i>Das magische Kabinett</i>	380
7.3. Die Kunst des Capriccios	384
7.4. Antike aktualisiert?	387
8. Das Gedächtnis in der Literatur	393
8.1. Spielerisch: Der Rausch der <i>Laterna Magica</i>	395
 Reflexion und Abschluss: Walter Benjamin, Ernst Jünger, Friedo Lampe und das memoriale Schreiben.	
1. Ein Rückblick: <i>Warum</i> sich heute erinnern (an die drei Autoren)?	399
2. <i>Woran</i> sie uns erinnern: Geteilte Diskurse	402
3. <i>Wie</i> die literarische Erinnerung funktioniert	407
 Abbildungen	 422
Zitierweise	425
Bibliografie	426

Einleitung

Die vorliegende Arbeit widmet sich drei Autoren, Walter Benjamin, Ernst Jünger und Friedo Lampe, mit dem Blick auf die verschiedenen Formen und Funktionen ihrer literarischen und kulturellen Erinnerung und im Besonderen auf ihr memoriales Schreiben, anhand von ausgewählten Texten. Lampe, der jüngste dieser drei Autoren,¹ ist heute der am wenigsten bekannte. Sein Werk wurde erst 1999 bis 2002 vollständig in drei Bänden aus dem Nachlass ediert. Die Entstehung seiner stilistisch neuartigen und in vielerlei Hinsicht ungewöhnlichen Texte fällt in den Zeitraum der 1930er und 1940er Jahre. Benjamin und Jünger schrieben zur selben Zeit neben einigen ihrer seither meistbesprochenen Texte, wie Benjamins *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, dem *Passagen-Werk* und Jüngers *Auf den Marmorklippen*, auch weitere, die bisher weniger Aufmerksamkeit erfahren haben, wie Benjamins *Rundfunkgeschichten für Kinder* und Jüngers *Afrikanische Spiele*. Im Zentrum der Annäherung steht dabei die hier erstmals als Begriff eingeführte Kategorie des memorialen Schreibens.²

Hiermit wird eine grundlegend neue Konstellation von Autoren und Texten aufeinander bezogen. Nicht nur scheinen Benjamin und Jünger, gerade für den besprochenen Zeitraum, vor sensibel verschiedenen politischen Standpunkten zu stehen.

¹ Friedo Lampe lebte 1899-1945, war vier Jahre jünger als Ernst Jünger (1895-1998) und sieben Jahre jünger als Walter Benjamin (1892-1940).

² Der Begriff des ‚memorialen Schreibens‘ entstammt den Gesprächen, die mein Betreuer, Dr. Peter Beicken, und ich im Vorfeld dieser Dissertation führten. Aufgrund von Beickens Verwendung der Formulierung ‚memorialen Tiefe‘ bei der Analyse von Ingeborg Bachmanns Frankfurter Poetik-Vorlesungen in seiner Monografie zu dieser Autorin entwickelte sich in unseren Besprechungen der Begriff des ‚memorialen Schreibens‘ als einer neuen Kategorie, die Besonderheiten der literarischen Erinnerungsarbeit bei Benjamin, Jünger und Lampe zu bestimmen (vgl. Beicken 1992, 160). Nachforschungen und auch Nachfragen bei etablierten LiteraturwissenschaftlerInnen (z.B. Angelika Bammer; Korrespondenz vom Juni 2010) ergaben, dass der Begriff des memorialen Schreibens bislang noch nicht anderswo geprägt bzw. verwendet worden ist.

Auch ihre Gemeinsamkeit mit etwas Drittem führt diese prominenten Namen aus der Vorstellung der Einzelgänger und unabhängig Schaffenden heraus. Neuartig ist ebenso die Untersuchung der Texte als Zeugnisse der literarischen Erinnerung und des memorialen Vorgehens: Thema und Anliegen der Arbeit ist der kritische Vergleich der literarischen Gedächtnisarbeit, die die drei Autoren in ihren Texten geleistet haben, und ihres kulturellen Gedächtnisses als Erinnerungsträger und Erinnerungstifter im weiteren Sinn. „Gedächtnisarbeit“ ist ein Begriff des Prozesshaften, der in der deutschsprachigen Gegenwartskultur zumeist mit dem Gedenken und der Aufarbeitung des Nationalsozialismus verbunden ist, und zu einem gewissen Maß den älteren, religiös-ethisch geprägten Begriff der „Vergangenheitsbewältigung“ abgelöst hat (Assmann/Frevert; Haug). Im Rahmen des erweiterten Interesses daran, wie Geschichts- und Geschichtsschreibung funktioniert, kann der Begriff jedoch auch für die individuelle Leistung angewendet werden, die der Erarbeitung des eigenen Gedächtnisses dient. Bei der Untersuchung dessen, was zum Feld der literarischen „Erinnerung“ gehört, orientiert sich die Arbeit grundsätzlich an drei Kategorien, die Astrid Erll und Ansgar Nünning als subjektive, objektive und inhaltliche Erinnerung in Texten vorgeschlagen haben (*Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft*, siehe unten im Text). Der Bezug der drei Autoren und ihrer Texte zueinander wurde zudem als grundlegend intertextueller verstanden. So existieren insbesondere literarische Texte niemals in einem originären oder semantischen Vakuum, sondern sind durch innere und äußere Merkmale aufeinander bezogen und nehmen an einem historischen Dialog und Diskurs teil. Nach Michail Bachtin ist jede Äußerung immer auch ein sozialer Akt, „filled with dialogic overtones“ und „echoes and reverberations of other utterances“ (91f.). Sowohl Julia Kristeva als

auch Roland Barthes haben die Bedeutung von impliziten Zitaten für die Erklärung ihrer Intertextualitätstheorien bemüht (vgl. Nünning 111), während Walter Benjamin die Praxis einer Kulturgeschichte als Zitatensammlung schon während der 1930er Jahre entwarf (vgl. Opitz/ Wizisla; Weigel 2004, 37).³ Die Folie der intertextuellen Beziehungen erlaubt ebenfalls, angenommene hierarchische Beziehungen untersuchungsweise außer Kraft zu setzen, bzw. Werke von unterschiedlichem kanonischem Gehalt auf verbindende Sub- oder Prätexte hin zu analysieren.

Der Begriff des *memorialen Schreibens* dient hier dazu, das Gemeinsame in den Texten der drei Autoren vor dem Kontext der Traditionen der literarischen Vergangenheitsdokumentation und der Autobiografie, und aus dem aktuellen Interesse an literarischer Erinnerung und der Memorialkultur heraus, zu beschreiben und zu interpretieren. Bei Walter Benjamin, Ernst Jünger und Friedo Lampe handelt es sich nicht nur um Persönlichkeiten, die auf verschiedene, je charakteristische Weise einen Teil des deutschsprachigen kulturellen Gedächtnisses bilden, sondern sie haben selbst in ihren Texten besondere Schreibverfahren entwickelt, die zum einen autobiografische Erlebnisse, historische Ereignisse und gesellschaftliche Erfahrungen widerspiegeln, zum anderen gattungs- und kulturgeschichtliche Traditionen reflektieren und weiterentwickeln.

³ Barthes ging in seinem Aufsatz *Der Tod des Autors* (1968) soweit, die generelle Subjektautonomie und auktoriale Intentionalität in Frage zu stellen, da Texte grundsätzlich durch ein „Gewebe von Zitaten“ konstituiert seien (vgl. Nünning 111). Friedo Lampe benutzt die Einsicht eines determinierenden Gewebes, das bereits das Erleben der Menschen in ihrem historischen sozialen Miteinander bedinge, produktiv für seine Simultanromane *Am Rande der Nacht* und *Septembertwitter*. Dabei zitiert er aus Hofmannsthals Gedicht *Manche freilich* (1896) die Widmungssentenz: „Viele Geschicke weben neben dem meinen, Durcheinander spielt sie alle das Dasein.“

Eine Art von Schwindelgefühl ...

Bevor die Theorie(n) der Erinnerung der Literatur- und Sozialwissenschaften näher erläutert und die Rollen der drei Autoren einleitend dargestellt werden, mag das Zitat eines ihrer Zeitgenossen die Faszination zusammenfassen, die von der Erzählung des Vergangenen für jede menschliche Gegenwart, und insbesondere für den beschriebenen lebensgeschichtlichen Zeitraum von Benjamin, Jünger und Lampe ausgeht. Carl Zuckmayer (geboren 1896) formulierte in einer Rede im Jahr 1957 einige autobiografische Erinnerungen, namentlich an seine Großeltern, wie folgt: „Es erregt eine Art von Schwindelgefühl, sich diese Rückläufigkeit vorzustellen, und dann das Weiterschnellen des Zeitbandes bis auf den heutigen Tag: wir haben noch Menschen gekannt, die beim Tod des alten Goethe schon Kinder waren – die geboren wurden, als Napoleon starb –, und sie erscheinen mir nicht ferner, höchstens etwas weniger fremd als die Mond- und Marsbesucher künftiger Jahre.“ (156) Das Zitat beschreibt das Erstaunen über das imaginative Nebeneinander von Personen seiner persönlichen Erinnerung mit solchen, die als Berühmtheiten des öffentlichen Lebens in den Kanon der Kulturgeschichte und das kollektive Gedächtnis eingetreten sind. Die ‚Weltgeschichte‘ scheint von der privaten Geschichte verschieden zu sein.⁴ So hat erst die postmoderne Kritik der Geschichtsschreibung begonnen, kollektive oder kanonische Geschichte als Summe von unzähligen Einzelgeschichten anzuerkennen. Markant für Zuckmayers Generationenerfahrung ist dabei das Wort von der „Rückläufigkeit“, die in seinem Gedankengang mit der Technikerwartung künftiger Weltraumreisender kontrastiert wird.

⁴ Vgl. auch Welzer (2005), 10ff. In den von Welzer untersuchten Interviews haben Kinder und Enkel angegeben, wie schwer sie ihr erlerntes (Schul-)Wissen über eine geschichtliche Epoche mit den persönlichen Familiengeschichten vereinbaren können; Welzer untersuchte in Familien- und Einzelinterviews besonders Erinnerungen aus der NS-Zeit. Das „Album“ mit den guten Erinnerungen stehe quasi metaphorisch im Regal neben dem „Lexikon“ mit dem Sachwissen.

Wie Horst Thomé in seinem Artikel über Modernität und Bewusstseinswandel um 1900 erklärt, hatten die technische, soziale und ästhetische Modernisierung des ausgehenden 19. Jahrhunderts gleichzeitig positive Zukunftserwartungen und eine Art Moderneschock ausgelöst. „De[r] offenkundige[] Modernisierungsschub [wurde] als Zeitenwende erfahren“ (Thomé 16).⁵

Nach einem weiteren Jahrhundertwechsel und im Rückblick auf die Ereignisse des 20. Jahrhunderts scheint die „Rüchläufigkeit“ der Lebenswelten von Benjamin, Jünger und Lampe sicherlich fast noch größer. Gerade die Lektüre von und der Gedanke an Ernst Jünger berührte mindestens bis zu seinem Tod 1998 in einer ähnlichen Weise, wie es Zuckmayers Zitat ausdrückt, da seine Lebensspanne tatsächlich eine beeindruckende Kontinuität des Erfahrbaren symbolisiert. 1895 geboren, war er ein Zeitgenosse des Kaiserreiches, der Weimarer Republik, des Nationalsozialismus und des geteilten Deutschlands, bevor er noch die Wiedervereinigung erlebte („endlich einmal auch eine gute Nachricht für unser Land“, SW 21.383). Als Zeitgenosse von Walter Benjamin und Friedo Lampe, die beide die NS-Zeit nicht überlebten, steht diese Generation für die Moderne und ihr Scheitern in der deutschen Diktatur, für geschichtliche Erlebnisse, die im Rückblick gedrängt scheinen, „gleichsam zwischen die Epochen geraten“ (Peter Härtling in Dierking/ König 136), und noch das „lange 19. Jahrhundert“ mit dem „kurzen 20. Jahrhundert“ verbinden (Reimann 38).

⁵ Die lebensgeschichtliche Erfahrung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, der gescheiterten Demokratie, der Diktatur und beider Weltkriege nannte Jünger 1957 -im gleichen Jahr wie Zuckmayers Zitat- eine ebenfalls schwer vorstellbare Verdüsterung: „Wie ist es möglich, daß sich die Zeit so schnell verdüstert hat – zu schnell für eine kurze Lebensbahn, ein einziges Geschlecht?“ Er gibt eine Raummetapher dieses unmittelbaren Neben- und Nacheinanders: „Oft kommt es mir vor, als hätte man in einem schönen Saal gegessen, dann schreitet man durch ein Flucht von drei, vier Zimmern, und alles wird fürchterlich.“ (*Sämtliche Werke: Gläserne Bienen*. 15.501)

Aus ihren Schuljahren im wilhelminischen Reich, durch die Kriegsjahre und das boomende kulturelle Spektrum der Weimarer Zeit, die alle drei Autoren mindestens zeitweise in Berlin verbrachten, waren die Schriftsteller einer Fülle von literarischen und künstlerischen Strömungen ausgesetzt. Benjamin zeigte sich beispielsweise tief beeindruckt von Charles Baudelaire als wichtigem Autor der städtischen Moderne seit Mitte des 19. Jahrhunderts, schätzte seine innovativen Zeitgenossen Marcel Proust und Franz Kafka, während Lampe zeitgenössische amerikanische Texte von William Faulkner, Hemingway und Dos Passos las, für die er sich noch als Bibliothekar während des Nationalsozialismus einsetzte; die Parole der Sachlichkeit und die Technik der Collage waren während der 1920er Jahre dominant (etwa Döblins *Berlin Alexanderplatz*) und forderten Distanz vom Expressionismus; neben der Kenntnis der griechischen Mythologie als Bildungserbe und Inspiration für antike Heldenideale, die maßgeblich Jünger beeinflussten, aber auch von Lampe ironisiert werden, lasen die drei Autoren mit Hochachtung Goethe, Romantiker wie E.T.A. Hoffmann, Texte des Fin de siècle wie Hugo von Hofmannsthal, kannten aber aus der Jugendzeit auch triviale Abenteuerromane wie die von Karl May. Die politischen Auseinandersetzungen der Ersten Nachkriegszeit beeinflussten vor allem Benjamins und Jüngers Wahrnehmung und Darstellungsformen zwischen dem marxistischen und dem nationalkonservativen Spektrum; darüberhinaus war man Zeitzeuge der Erfolgsgeschichte des Kinos, und während Benjamin über die Kino-Effekte für die Weltsicht seiner Zeitgenossen theoretisch reflektierte, setzte Lampe sie kreativ in eine Art filmisches Schreiben um. In den Kapiteln zu Benjamins, Jüngers und Lampes memorialem Schreiben werden diese Aspekte aufgegriffen und diskutiert.

Warum gerade jetzt? Zum Boom der Erinnerungstheorien.

Das Interesse an „Erinnerung“ und „Gedächtnis“ und die theoretische Beschäftigung mit diesen Begriffen in den verschiedenen Wissenschaften haben seit Ende des 20. Jahrhunderts in der Tat eine große Bedeutung erlangt, was auf eine Vielzahl von Gründen oder Anlässen zurückgeführt wird. Der „memory boom“, eine Formel, die Andreas Huyssen bereits 1995 prägte (*Twilight Memories*), ist keineswegs auf die Gesellschaft und Forschungslandschaft in Deutschland beschränkt. Jedoch haben einige der dort geführten Diskussionen, die sich mit der Aufarbeitung der Vergangenheit beschäftigen, auch internationales Augenmerk erfahren, wie etwa der sogenannte Historikerstreit 1986-1987, der die Beurteilung der NS-Vergangenheit innerhalb der Nationalgeschichte rhetorisch in eine rein akademische Frage zu überführen schien, oder die Kontroverse um den Baubeginn des Denkmals für die ermordeten Juden Europas an prominentem Ort in Berlin, nämlich in unmittelbarer Nachbarschaft des Brandenburger Tores, im Jahr 2003. Mit dem gewachsenen Interesse ist auch eine größere Sensibilität oder Zurückhaltung der Analyse von Erinnerung verbunden. So urteilt der britische Historiker Peter Burke: „Erinnerungen sind geschmeidig, wir müssen zu begreifen versuchen, wie und von wem sie geformt werden“. Er ergänzt: „Sowohl die Erinnerung an die Vergangenheit als auch das Schreiben darüber besitzen wohl kaum noch jene Unschuld, die ihnen einst zugestanden wurde.“ (Burke 289.) Nicolas Pethes und Jens Ruchatz argumentieren, dass der anhaltende Forschungsboom, der eine Reihe von Spezialisierungen der verschiedenen Wissenschaften befördert habe, der Verfassung einer integralen Theorie darüber, was Gedächtnis und Erinnerung eigentlich seien, geradezu entgegenstehe (Pethes/ Ruchatz 7): Es gibt viele Untersuchungsansätze, aber keine geschlossene Theorie der Erinnerung.

Schließlich sei die Gedächtnisforschung an sich in der Neurobiologie ebenso beheimatet wie in der Medienwissenschaft, in den Philologien wie in der Psychologie, von pädagogischen Konzepten gleichermaßen wie von philosophischen Abstraktionen beeinflusst. Als Herausgeber des interdisziplinären Lexikons *Gedächtnis und Erinnerung*, das neben Einträgen von sozialwissenschaftlichen und literaturhistorischen Verfassern auch psychologische und neurobiologische Definitionen vereint, gehen Pethes und Ruchatz soweit, keine Einträge für die beiden titelgebenden Begriffe ihres Nachschlagewerks aufzunehmen, also die Termini „Gedächtnis“ und „Erinnerung“ auszuklammern.

„Warum gerade jetzt?“, hinterfragte die Kulturwissenschaftlerin Astrid Erll 2005 die seit und um die Jahrtausendwende gewachsene Faszination für das Vergangene und das ‚wie‘ des Erinnerns, und antwortet in Anlehnung an Michael Kammen mit einem „explanatory pluralism“. Sachliche Faktoren hierfür reichten vom Datum der Jahrtausendwende an sich, von der eine gewisse massenpsychologische Wirkung ausgegangen sei, über die sukzessive Erfahrung der medialen Digitalisierung, die zum ersten Mal in der Menschheitsgeschichte eine scheinbar unbegrenzte Speicherung von Information signalisierte (Erll 1-13). Durch die Globalisierung und eine neue Dimension der weltweiten Migrationen würden kulturelle Traditionen transferiert und transformiert; als Elemente der Identitätsstiftung seien Traditionen jedoch zumeist eng mit Formen der sozialen oder rituellen Erinnerung verbunden. Auch sei die akademische und politische Etablierung einer Memorialkultur entscheidend durch das besondere jüdische Gedächtnis und den Holocaust motiviert.⁶ Während die Generation der Zeitzeugen von NS-Regime

⁶ Walter Benjamin als jüdischer Autor und NS-Opfer hat mit seinen philosophischen Thesen *Über den Begriff der Geschichte* selbst nachhaltig die Theorie der historischen Erinnerung geprägt. Die *Thesen* und

und Zweitem Weltkrieg altert und stirbt, erscheint eine einerseits dringende und andererseits distanziertere, vermeintlich kritischere Dokumentation ihrer Erinnerungen geboten und möglich.⁷ Im deutschen Kontext erhielt die Debatte der Vergangenheitsbewältigung durch die Wiedervereinigung zum Jahrhundertwechsel gleichzeitig einen nachhaltigen neuen Impuls, da nun die Vergangenheiten von Faschismus und geteiltem Deutschland nicht nur grammatisch als Plural formuliert wurden, sondern auch konzeptuell auf die Uneinheitlichkeit oder sogar Mehrdeutigkeit der individuellen und der kollektiven Erinnerung/en hinwiesen. Des Weiteren erwähnt Erll auch die (mediale) Wirkung der sogenannten *False memory* Debatte, die, ausgehend von juristischen Prozessen in den USA, das Phänomen des faktischen „falschen“ Gedächtnisses publik machten.⁸ Tatsächlich wusste bereits der Schweizer Entwicklungspsychologe Jean Piaget (1896-1980), dass das menschliche Gedächtnis ebenso unzuverlässig wie kreativ sein kann. Er erinnerte sich, wie er erklärte, konkret und bildlich an einen gewalttätigen Entführungsversuch, von dem ihn seine Kinderfrau im Kleinkindalter gerettet habe. Allein als die Dame Jahre später bekannte, diese Episode um eine Belohnung willen frei erfunden zu haben, erkannte Piaget, dass seine Erinnerung getrogen hatte.⁹ Schließlich gehört auch die demografische Entwicklung in Deutschland

andere Schriften beeinflussten die sogenannte Frankfurter Schule, das kritisch-marxistische Institut für Sozialforschung, sowie den Poststrukturalismus, und führten zu einer „Ethik der Erinnerung“. Nach Nicolas Pethes meint dies, dass das der jüdischen Theologie entlehnte Konzept des Eingedenkens den Opfern der Geschichte gewidmet ist (Pethes/ Ruchatz 76).

⁷ Dass die Aufarbeitung der NS-Vergangenheit bis in die Gegenwart diverse Tabus und Mythen umgangen hat, zeigt u.a. die Veröffentlichung einer Studie über die Arbeit des Auswärtigen Amtes 1933-1945 im Oktober 2010. Die Studie, die die Mitwisserschaft und Beteiligung der Diplomaten an der Judenvernichtung belegt und das zwischenzeitliche Bild der unbeteiligten Neutralität der Amtsträger widerlegt und auch ihr weiteres Wirken nach 1945 scharf kritisiert, war erst 2005 von der Bundesregierung durch Bundesaußenminister Joschka Fischer in Auftrag gegeben worden.

⁸ Unter Hypnose erinnerten sich Patienten der Psychotherapie an Missbrauchsfälle im Kindesalter, die nicht stattgefunden hatten.

⁹ Vgl. Welzer (2005), 19. Harald Welzers *Theorie der Erinnerung. Das kommunikative Gedächtnis* dokumentiert zahlreiche Beispiele, in denen Erinnerungen aus Familiengesprächen, Medien oder Fantasie

und anderen westlichen Ländern zu den sozialpsychologischen Faktoren, die das menschliche Altern und mit ihm die Erinnerungsarbeit rein quantitativ ins Rampenlicht rücken. Wie der Journalist und Verfasser des *Methusalem-Komplots*, Frank Schirrmacher, angibt, seien seine Vorarbeiten hierfür auf das Jahr 1999 zurückgegangen, „als absehbar war, dass das neue Jahrhundert im Zeitalter des Alterns stehen wird“ (204).

In den Zeitraum seit der Jahrtausendwende fallen nun eine Vielzahl von Veröffentlichungen, die sich mit der **Erinnerung in der Literatur** beschäftigen. Zum einen strahlt Literatur auch im digitalen Zeitalter gewissermaßen die Wirkung eines Gedächtnismediums par excellence aus. Mit der Erkenntnis, dass die Entstehung von Literatur weniger autonomer Geniestreich als vielmehr ein kulturelles Produkt und Spiegel eines sozialen Kontexts ist, und dass ebenso die Interpretation von Literatur durch historische und persönliche Standorte beeinflusst ist, hat ihre Bedeutung in interdisziplinärer Sicht nur gewonnen. Zum anderen sind traditionell literaturwissenschaftliche Methoden und sprachliche Möglichkeiten, wie Metaphern, Allegorien und Wortschöpfungen auch in den umgebenden Gedächtniswissenschaften wirksam. Wenn Metaphern „zwischen den Disziplinen [wandern]“ (Pethes/ Ruchatz 7) bzw. Erinnerungen durch kollektive Sprach-Bilder erst denk- und speicherbar werden, wie der niederländische Psychologiehistoriker Douwe Draaisma in seinem Band *Die Metaphernmaschine* (1999) darstellt, sieht sich „gerade Literatur [in der] Funktion [bestätigt], Grenzen der Alltagsimagination von Gedächtnis zu überschreiten und damit

erfunden bzw. umgedeutet wurden. „Unser Gedächtnis ist nicht das, wofür wir es halten. Es weiß mehr über uns als wir selbst und ist zudem höchst erfinderisch. [...] Sosehr wir uns für selbstbestimmte Individuen halten: Unser Gedächtnis bildet sich nicht individuell. Ohne Austausch, ohne das vielfältige Wechselspiel mit anderen und ohne Emotionen wäre unsere Erinnerung leer.“ Vgl. auch Welzer et al. (2002): *Opa war kein Nazi*.

Annahmen unseres *common sense* sichtbar zu machen“ (Erll/ Nünning 6). Die Literaturwissenschaft erscheint aufgrund ihrer text-lesenden Qualifikationen als Gedächtniswissenschaft schlechthin; die Wiederentdeckung von Denkern wie Maurice Halbwachs, Aby Warburg – und Walter Benjamin – führte Sigrid Weigel zu ihrer Vermutung der *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte*. Literaturwissenschaft müsse dabei als „Detailkunde“ den Wahrnehmungsmustern Warburgs oder Benjamins folgen und den „Schriftcharakter von Bildern“ entziffern (Weigel 2004, 44). Wie Warburgs unvollendetes Projekt „Mnemosyne“ (1923-1929) zeigen wollte, belegen gerade sich erhaltende Nebensächlichkeiten und Detailsichten die Kontinuität der Kulturgeschichte abseits von ihrer Bewusstmachung.

Erinnerungsräume und Autobiografie

Die Frage, wie Erinnerung funktioniert, oder wie man sie den eigenen Bedürfnissen dienstbar machen kann, führt bereits in die praktischen Gedächtnishilfen der Rhetorik und die Mnemotechnik der griechischen und römischen Antike zurück (vgl. Frances Yates: *The Art of Memory*). Gerade die Assoziation von Bildern und die Verknüpfung von Gedanken an Orte oder Figuren gilt als probates Mittel, Sachinhalte zu memorieren. Jahrhundertlang schienen faktische Gedächtnisleistungen nicht nur einen besonderen Vorzug darzustellen, sondern auch die theoretisch lückenlose, wahrhaftige Chronisierung von Ereignissen ein objektives Ideal. Durch die europäische Renaissance, besonders jedoch mit dem Beginn der naturwissenschaftlichen und technischen Moderne im engeren Sinn seit Mitte des 19. Jahrhunderts, begann sich neben dem Blick auf Vergangenheit und Gegenwart auch der Blick auf die menschlichen

Erinnerungsfähigkeiten zu wandeln. Zum einen beginnt die moderne Psychologie an der Schwelle zum 20. Jahrhundert individuelle Entwicklungsgeschichten zu untersuchen, zum anderen tritt mit der wachsenden städtischen Bevölkerung eine neue Massendynamik auf den Plan, die als politische Macht wahrgenommen wird und deren Selbstwahrnehmung, auch über ihre Erinnerung, sozial relevant wird.

In der Literatur spiegelt die Gattung der Lebensberichte, der autobiografischen und memorialen Aufzeichnungen ihre gesellschaftlichen Umgebungen wieder und beeinflusste sie gleichermaßen. Aus den ethisch-selbstdarstellerisch motivierten Lebensbeichten der Aufklärung, die sich ebenso an das antike Vorbild des Kirchenvaters Augustinus (354-430) wie an die reformiert-empfindsame Praxis der Selbstbeobachtung anlehnen (vor allem J.J. Rousseaus *Bekenntnisse*, 1782) entwickelte sich Anfang des 19. Jahrhunderts eine selbstbewusste, erzählerisch ausgefeilte Tradition der Selbstbiografie, die als etwa durch das Beispiel Goethes (*Dichtung und Wahrheit*, 1811-33) berühmt wurde. Diese Einordnung des eigenen Lebens vor der Geschichte, die eine Tendenz zu teleologischer Glättung besaß, wich in der Erfahrung der Moderne immer mehr einer anerkanntermaßen fragmentarischen, zweifelnden oder auch anklagenden Selbsterforschung. Schon Bettina von Arnim (1785-1859) bricht in einigen ihrer Texte, die charakteristischerweise durch eine Mischung von Briefen, Autobiografischem und Fiktivem Goethes Darstellungsmuster hinterfragen, die Konventionen der Autobiografie auf und stellte die Ganzheitskonzeption der Selbstdarstellung nach dem Goetheschen Modell in Frage, wie beispielsweise Analysen von Katherine Goodman nahelegen (vgl. Holdenried 193; 197f).¹⁰ Als bahnbrechendes Produkt der Moderne beschreibt dann

¹⁰ Bettina von Arnims reflektiert und fiktionalisiert ihre besondere Beziehung zu dem berühmten ‚Dichtorfürsten‘ in ihrem Buch *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* (1835).

Marcel Prousts umfangreicher und experimenteller Text *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* (1913-27) quasi das Selbst bei der Beschreibung seines Lebens. Die darin unwillkürlich ausgelöste Erinnerung, die durch den Geschmack eines in Tee eingetauchten Gebäcks, der Madeleine, plötzlich die ganze Kindheitswelt vergegenwärtigt, steht beispielhaft für das sinnesorientierte, assoziative und detailbewusste Erinnern und Schreiben. Laut Pierre Nora handelt es sich seither bei dieser „berühmte[n] kleine[n] Madeleine [um einen] universalen Gedächtnisort“ bei der experimentellen Suche nach der Erinnerung um einen „Mittelpunkt der autobiographischen Literatur“ (1990, 22).

Zu jedem Zeitpunkt jedoch wird die lebensgeschichtliche Erzählung gleichzeitig ein historisches Dokument, und die persönliche Erfahrung oder Bekanntschaft verbindet scheinbar vergangene Zeiträume mit der subjektiven Gegenwart, deren Ursprung sie ist. „Tagebücher und Autobiographien bewegen sich im Grenzbereich von Literatur und Leben“, schreibt Carola Hilmes über die Praxis der Autobiografie während des Nationalsozialismus, „die *richtige* Wiedergabe historischer Faktizität ist nur eine Seite dieses Schreibens. Die *subjektive* Einschätzung der erlebten Wirklichkeit und die vom Verfasser selbst hergestellten kulturhistorischen Bezüge sind demgegenüber aufschlußreicher“ (Hilmes 2009, 417. Hv. i.O.).¹¹

¹¹ Wie Philippe Lejeune in *Der autobiographische Pakt* thematisiert, ist vorwiegend eine Einheit von darstellendem Subjekt und dargestelltem Subjekt, von Gedächtnissubjekt und erinnertem Subjekt gegeben, in der autobiographischen Form als Einheit von Autor und erzählender Ich-Figur. Ein schreibendes Subjekt leistet im Hinblick auf eigenes Leben und Erleben Gedächtnisarbeit, und bedient sich der unterschiedlichen autobiographischen Gattungen, vom diaristischen Schreiben mit seiner aktuellen Aufzeichnungsweise bis hin zu umfassenden Selbstdarstellung eines ganzen Lebens oder nur Teilen desselben (vgl. Lejeune (1994): *Der autobiographische Pakt*). Dieses traditionelle memororiale Schreiben erscheint oft als prototypisch innerhalb der allgemeinen Erinnerungsarbeit der Literatur, welche jedoch nicht darauf beschränkt ist. Einen Überblick über die Gattung Autobiographie gibt Holdenried (2000): *Autobiographie*.

1999 hat die Anglistin und Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann in ihrer Studie *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* die einprägsame Formel der „Erinnerungsräume“ gebildet, und damit die Analyse von Erinnerung und Erinnerungstexten für die topografische Dimension sensibilisiert. Solche Erinnerungsräume in der Literatur zu untersuchen, bedeutet nicht so sehr das Abklopfen von literarischen Beschreibungen auf real-geografische Dokumentation der historischen Welt hin, sondern eher die Frage danach, *wie* in Texten Räumlichkeit erzeugt und gedeutet wird, wie haptisches Erleben zur notwendigen Vorbedingung des Erzählens wird, und wie verschiedene Texte in Zeit und Raum zueinander und nebeneinander stehen und sich bedingen. Die Verbindung von räumlicher Wahrnehmung und Erinnerungsfähigkeit wird in einer seit der Antike überlieferten Anekdote anschaulich. Darin hat der Dichter Simonides von Keos als Einziger den Einsturz einer Festhalle überlebt, unter deren Trümmern alle anderen Gäste zur Unkenntlichkeit entstellt sind. Dennoch kann er die Toten später identifizieren, weil er sich während des Essens die Sitzordnung eingeprägt hatte.¹² Das Raumgedächtnis von Simonides diente der Identifizierung; erst durch die Identifizierung wurde, der Erzählung zufolge, die kulturelle Handlung der rituellen Totenklage ermöglicht. Ähnlich kann in der Literatur die räumliche Dimension dem literarischen Gedächtnis und dem memorialen Schreiben bzw. der Erinnerungsfunktion dienen. So bilden Simultanität und räumliche Anschaulichkeit ein strukturelles Motiv bei Lampe und einen produktiven Bezug zu Jünger und Benjamin. In Aleida Assmanns Verwendung des Begriffs „Erinnerungsräume“ kommt der Räumlichkeit selbst eine doppelte Qualität zu. Im Bild

¹² J. Assmann (1999): *Das kommunikative Gedächtnis*, 215. Überliefert ist die Anekdote über Simonides (556-468 v.Chr.) durch Cicero, *De Oratore*, 55 v.Chr. Simonides gilt somit auch als Erfinder der Mnemotechnik.

des geschlossenen Raums, eines Gefäßes oder Speichers, besitzt der Raum die Möglichkeit, Erinnerungen aufzubewahren, und als symbolischer Ort der Erinnerung wird er zum Anlass, funktionelle Erinnerungen wie Traditionen oder Riten wieder herzustellen.

Innerhalb der gegenwärtigen Theorien der Erinnerung geht der Begriff des *kollektiven Gedächtnisses* auf Maurice Halbwachs (1877-1945) zurück, und eingedenk seines tragisch geendeten Lebens und der verzögerten Publikationsgeschichte fügt sich die Rezeption seiner Gedanken zentral in die postmoderne bis aktuelle Kulturtheorie. Der französische Philosoph und Soziologe, der unter anderem auch an den Universitäten in Göttingen und Chicago lehrte, bevor er 1935 an die Sorbonne berufen wurde, wurde 1945 im Konzentrationslager Buchenwald ermordet. 1925 veröffentlichte er seine erst posthum einflussreiche Studie *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*.¹³ *Das kollektive Gedächtnis* erschien 1950 in Frankreich, in deutscher Übersetzung im Jahr 1991. Halbwachs' Gesellschaftstheorie verdeutlicht originär den Grad der gesellschaftlichen Determinierung, dem jedes individuelle Gedächtnis unterliegt. Seine Thesen bildeten ihrerzeit eine Art Gegengewicht zu dem Einfluss, den die individuelle Psychoanalyse nach Sigmund Freud auszuüben begann. Diese hatte bereits ein eindrucksvolles Analysesystem herausgearbeitet, wie und in welchem Alter entscheidende Erinnerungen entstehen, und durch Therapie und Deutung aus dem Unterbewussten wieder heraufgeholt werden können. Halbwachs erklärte nun, dass Erinnerung zu einem weitaus bedeutenderen Teil sozial bedingt sei. „Kollektiv“ heißt zwar nicht, dass die Erinnerungen einer solchen sozialen Gemeinschaft identisch sind. Sie werden individuell

¹³ Die „*cadres sociaux*“ im Originaltitel übersetzen sich genauer als „Rahmen“.

erworben und gehören zum Individuum; aber nur innerhalb einer sozialen Gruppe kann das individuelle und identitätsstiftende Gedächtnis geprägt werden.¹⁴ In Halbwachs' Theorie der Persönlichkeitsentwicklung ist es vielmehr bereits die Wahrnehmung, die gruppenspezifisch verläuft, z.B. eingebunden in die Familie, soziale Klasse oder Religionsgemeinschaft. Was als richtig oder falsch, als schön oder hässlich gesehen wird, hängt vom sozialen Umfeld jedes einzelnen ab; die sozialen Rahmenbedingungen geben die Denkschemata vor, innerhalb derer die individuellen Erinnerungen gebildet werden. Das sozialpolitische Konfliktpotential, das dem Widerlegen einer freien individuellen Gedächtnis- und damit Identitätsbildung konsequenterweise innewohnt, ist offenkundig: Wer die äußeren Lebensbedingungen dergestalt bedingt, beherrscht die Wertevorstellungen und die Identität einer Gruppe, einer Gemeinschaft oder einer Nation über Generationen hinaus. „Institutionen [...] wie Staaten, die Kirche oder eine Firma *haben* kein Gedächtnis, sie *machen* sich eines und bedienen sich dafür memorialer Zeichen und Symbole, Texte, Bilder, Riten, Praktiken, Orte und Denkmäler“ (Pethes/Ruchatz, 309. Hv. i.O.).

Wichtig für die gegenwärtige Adaption von Halbwachs' Theorie ist die Vorstellung des Generationen-Gedächtnisses, wie typischerweise des Familiengedächtnisses. Nicht nur geteilte Erzählungen, sondern auch rituelle und gruppeninterne Handlungen, zum Beispiel das gemeinsame Begehen von Feiertagen, bilden es aus. Dadurch rückt die Bildung und Deutung von Traditionen ins Blickfeld des Gedächtnisses. Einflussreich zeigt sich Halbwachs' Terminologie für Pierre Noras „kollektive“ Gedächtnisorte ebenso wie für Jan Assmanns Theorie vom kollektiven und

¹⁴ Ein Mensch wie Kaspar Hauser hätte kein Gedächtnis, Robinson Crusoe aber doch, da er bei der Verarbeitung seiner Erlebnisse auf seine soziale Herkunft zurückgreifen kann.

kulturellen Gedächtnis (*Das kulturelle Gedächtnis*, 1999). Sozialpsychologie und Oral History sind zwei Forschungsbereiche, die Halbwachs' Ideen vom sozial bedingten individuellen Gedächtnis und vom kommunikativen „Familiengedächtnis“ weiterführen.¹⁵

Einen vielbeachteten Beitrag zur gegenwärtigen internationalen Debatte hat das umfangreiche Werk des französischen Historikers Pierre Nora geleistet. In sieben Bänden erschien 1984-1992 sein Werk *Les lieux de mémoire*. Diese „Erinnerungsorte“ sind nun in erster Linie nicht als geographische Stätten zu verstehen, sondern als *Loci* oder Schemata, als Inbegriffe oder kanonisierte Assoziationen. Wie in der Tradition der antiken Mnemotechnik sind bestimmte Plätze, Begriffe oder Bilder geeignet, überindividuell bestimmte Gedanken abzurufen. Diese Allgemeinplätze besitzen stets kollektiven Charakter, sind aber in keiner festgelegten Auswahl allen Angehörigen einer Kultur oder Gruppe eigen. Nora kontrastiert vielmehr *Loci* und *milieus*. „Nur deswegen spricht man soviel vom Gedächtnis, weil es keines mehr gibt“, lautet ein bekanntes Axiom Noras, „Es gibt *lieux de memoire*, weil es keine *milieux de memoire* mehr gibt“ (Nora 1990, 11). Damit ist gemeint, dass die traditionellen, ländlichen Gemeinschaften, in denen Identität sozusagen als kontinuierlicher Prozess ausgehandelt worden sei, universelleren, anonymen erzeugten Ideen und Symbolen gewichen seien, die eine rasch abrufbare, fest verankerte Identifizierung erlauben. Als problematisch beurteilen Kritiker die allzu dehnbare Benutzung des Begriffs durch Nora selbst, wenn er auch „Slogans“

¹⁵ Nach Halbwachs können auch negative Erinnerungen, wie etwa kriegerische Niederlagen, identitätsstiftend für ein nationales Bewusstsein wirken, wenn eine Einigung hinter Märtyrer- oder Opfergedenken stattfindet. Momente der Schuld und Scham finden dagegen schwerer Eingang in das kollektive Gedächtnis (Assmann/ Frevort).

oder Stereotype als Erinnerungsorte auffasst (Erll 2005, 24f.). Ebenso polarisiert seine strenge Unterscheidung von „Gedächtnis“ und „Geschichte“, die keine Synonyme seien, sondern in jeder Hinsicht Gegensätze. „Das Gedächtnis ist das Leben: stets wird es von lebendigen Gruppen getragen und ist deshalb ständig in Entwicklung, der Dialektik des Erinnerns und Vergessens offen [...], Manipulationen anfällig, zu langen Schlummerzeiten und plötzlichem Wiederaufleben fähig. Die Geschichte ist die stets problematische und unvollständige Rekonstruktion dessen, was nicht mehr ist.“ (Nora 1990, 12f.) Ohne die Qualitäten des Erzeugens und des Bewahrens von Erinnerungen gegeneinander auszuspielen zu wollen, kann immerhin Noras Theorie als Bestätigung ihres genuin doppelten Charakters betrachtet werden. Interessant ist auch, dass er in seiner Terminologie von der „materiellen“, der „funktionalen“ und „symbolischen Dimension“, nach der sich die „Erinnerungsorte“ einteilen ließen (als Beispiele dienen etwa ein Archivgebäude, ein massenhaft benutztes Schulbuch und eine „Schweigeminute“ in einem ritualisierten Festakt, ebd., 26) auch von der Notwendigkeit einer „Aura“ spricht, die allein die materiellen Orte zu Erinnerungsorten werden lassen kann. Diese „Aura“ scheint dem Charakter des Besonderen und Einmaligen zu entsprechen, die Walter Benjamin originalen Kunstwerken zugesprochen hat (die „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, vgl. Pethes/ Ruchatz 200).

Die besondere Aura, die differenzierende Qualität eines Wortes von seiner Alltagsbedeutung und –verwendung, die es als „Erinnerungsort“, als feste Vorstellung, als kollektiv verstandenes Wissen ausmacht, kann ein Beispiel aus Ruth Klügers autobiografischen Gedächtnisbuch *weiter leben* (1992) erklären. Die Autorin, die als

Zwölfjährige die Deportation in das Konzentrationslager Auschwitz erlebte, beschreibt in ihrem Buch ihr Befremden, als sie Jahrzehnte später in Deutschland zwei junge Männer über den realen, geografischen Ort sprechen hörte. „Auschwitz“ als „Erinnerungsort“ meint das weltweite Wissen um den faschistischen Völkermord, auch wenn er wirklich *verstanden* werden kann. Dieses Vorstellungsbild überlagert die physische Realität.¹⁶ Umgekehrt ist die Literaturwissenschaftlerin Klüger durch ihre traumatischen autobiografischen Erlebnisse für bestimmte sprachliche Wendungen sensibilisiert, die zwar als „Sprichwörter“ schon den kollektiven Gehalt als „Erinnerungsorte“ besitzen, für Klüger aber mit einer weiteren, erschreckenden Aura aufgeladen sind. So schreibt sie über die Sprichwörter, die auf Balken in den KZ angebracht waren, und dem beklemmend „absolute[n] Wahrheitsanspruch“, der instrumentalisierten Sprache, den ja „die Wirklichkeit als totale Lüge bloßstellte. Mir sind deutsche Sprichwörter seither ein Greuel, und ich kann keines hören, ohne es mir auf dem Querbalken einer KZ-Baracke vorzustellen“ (120f.).

Trotz der Gefahr einer gewissen Beliebigkeit ist Noras Theorie der Gedächtnisorte durchaus geeignet, die Gedächtnisarbit und das memoriale Schreiben an anderen historischen Momenten zu analysieren. Abgesehen von Noras gradueller Idealisierung der vorindustriellen Gemeinschaften haben Gruppen und Gesellschaften zu jeder Zeit durchaus verbindende „Allgemeinplätze“ besessen, die etwas über ihre Identität aussagen.

¹⁶ „Ich hörte das Wort Auschwitz, aber nicht, wie so oft in Deutschland und anderswo, als *Kürzel* für Massenmord oder als *politisches Stichwort*, sondern sachlich, als Bezeichnung für einen Ort, den [die zwei Sprecher] zu kennen schienen.“ (Klüger 69, Hv. KR.)

Seit Ende der 1980er Jahre haben Aleida und Jan Assmann mit dem Begriff vom „kulturellen Gedächtnis“ und seiner theoretischen Ausdifferenzierung einen entscheidenden Beitrag zur internationalen Debatte geleistet. Das „kulturelle Gedächtnis“ kann zunächst pointiert vom „kommunikativen Gedächtnis“ unterschieden werden. Typisch für das kommunikative Gedächtnis ist nach Jan Assmann (*Das kulturelle Gedächtnis*, 1999) eine kommunikative Zeitspanne von etwa 80 bis 100 Jahren, die sich darin ausdrückt, dass sich der Ereignisse innerhalb dieser Vergangenheit noch mit unmittelbarer persönlicher Beteiligung erinnert wird. Die Inhalte des kommunikativen Gedächtnisses sind gewissermaßen veränderlich, und jeder Einzelne kann sich als kompetent empfinden, die gemeinsame Vergangenheit zu deuten. Auch wenn man diese Vergangenheit nicht selbst erlebt hat, besteht zu ihr das Gefühl der Zugehörigkeit und Verantwortung, man glaubt sich berechtigt, darüber zu urteilen, sie gar durch die eigene Geschichtsschreibung zu formen, „richtig“ zu interpretieren. Davon differenziert liegt das kulturelle Gedächtnis in einer abstrakt, über-individuell gewordenen Vergangenheit. Beim kulturellen Gedächtnis handelt es sich „um eine an feste Objektivationen gebundene, hochgradig gestiftete und zeremonialisierte“ Erinnerung.¹⁷ Ausgehend von seinen Forschungen zum antiken Ägypten beschreibt Jan Assmann die typische Notwendigkeit von rituellen Wissenträgern und Interpreten, die das kulturelle Gedächtnis bewahren. „Unter dem Begriff kulturelles Gedächtnis fassen wir den jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchs-Texten, -Bildern und -Riten zusammen, in deren Pflege sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die

¹⁷ Hier zitiert nach Erll (2005), 28.

Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewusstsein von Einheit und Eigenart stützt.“
(Assmann/ Hölscher 15.)

Ebenso bedeutsam wird der von Jan Assmann sensibel gemachte Zusammenhang von kulturellen „Speichermedien“, insbesondere der Schrift, politischer Identität (das ist von Assmanns Forschungsbereich der antiken Kulturen, noch vor-nationaler politischer Systeme ebenso auf moderne nationalstaatliche übertragbar) und somit Macht. Wenn „Wissen“ medial ausgelagert werden kann, also eine kulturelle Gemeinschaft über Schrift verfügt, wird auch der Zugang zu diesem Wissen ausgelagert, da nun Experten für die richtige und wahre Exegese notwendig sind. Die Computerisierung und die Verbreitung des virtuellen Raums erscheint in dieser Argumentation wiederum als paradigmatischer Einschnitt der menschlichen Kulturgeschichte, vergleichbar mit der Erfindung der Schrift und des Buchdrucks.¹⁸

Aus Jan Assmanns *Das kulturelle Gedächtnis* (1999) stammen weitere Dualismen wie die der schriftlichen und der mündlichen Kulturen, der „heißen“ und der „kalten“ Kulturen, von Aleida Assmann (*Erinnerungsräume*) aus dem gleichen Jahr das Gegensatzpaar von Gedächtnis als *ars* (Gedächtniskunst oder -methode) und *vis* (Vermögen und rituell-auratische Vergegenwärtigung von Erinnerung). Auch die Unterscheidung von Gedächtnis als Funktionsgedächtnis und Speichergedächtnis enthält den grundlegenden Dualismus, ob, was an sinn- und gemeinschaftsspendendem Wissen besteht, bewahrt und gewissermaßen neutral konserviert wird, oder ob es durch stete Vergegenwärtigung und „Begehung“ in der Aktualisierung erst Identität ausmacht.

¹⁸ Das Totengedenken hatte nicht nur im antiken Ägypten eine Schlüsselfunktion innerhalb des kanonisierten, kulturellen Gedächtnis inne, sondern gilt als eine Art religiöses Urbedürfnis. Im digitalen Zeitalter gibt es nun Internetforen, um Verstorbene zu betrauern, die eine neue Art von „Ewigkeit“ versprechen, vgl. <http://www.strassederbesten.de/>, <http://www.memorta.com/internetfriedhof/index.php>. u.a.

Zusammenfassung

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass die verschiedenen Theorien der gegenwärtigen Erinnerungs- und Gedächtnisforschung in den Kulturwissenschaften sich durchaus aufeinander beziehen. Während sie sich in ihren Wertungsskalen unterscheiden, stimmen die ForscherInnen in einem grundsätzlichen Vorbehalt gegenüber feststehenden oder wahrhaftigen Erinnerungen überein. Metaphern, die bereits in der antiken Philosophie das Funktionieren des menschlichen Gedächtnisses beschreiben und erklären sollten, haben selbst einen kollektiven Erinnerungswert angenommen. Der individuellen Fähigkeit, Erinnerungen –auch „falsche“– zu erzeugen, kommt ebenso wie der kollektiven, gesellschaftlichen Umgebung eine neue Dimension der Unsicherheit, aber auch des Vermögens zu. Medien spielen eine unangefochtene Rolle bei dem menschlichen Bedürfnis, Wissen in der Form von Erinnerungen festzuhalten; aber da das Schreiben, Prägen, Skizzieren oder digitale Speichern von ‚Sachwissen‘ naturgemäß ein prozesshafter Vorgang ist, kann die Konfrontation mit den eigenen (oder fremden) Erinnerungen stets auch neue Wirkungen auslösen. Sokrates fand die Metapher der Wachtafel, in die ein bestimmtes Bild eingeprägt werden, aber zum Neugebrauch, auch wieder gelöscht und überschrieben werden kann.¹⁹ Sowohl Marcel Halbwachs, Pierre Nora als auch Jan und Aleida Assmann unterscheiden konzeptuell zwischen Erinnerungen als Inhalten und als Vorgängen. Wenn einzelne, individuell-subjektive Leistungen das kollektive Bewusstsein in einer besonders prägnanten Formel

¹⁹ „Und woran immer wir uns erinnern wollen von dem, was wir gesehen oder gehört oder auch selbst gedacht haben, das drücken wir in diesem Wachs ab, indem wir es unter die Wahrnehmungen und Gedanken halten, wie beim Siegeln den Ring. Was sich nun abdrückt, daran erinnern wir uns und wissen es, solange sein Abbild vorhanden ist. Wurde dies aber gelöscht oder konnte es gar nicht eingedrückt werden, so vergessen wir die Sache und wissen sie nicht.“ Zitiert nach Draaisma (1999), 33.

reproduzieren, können sie wiederum in das kollektive Bewusstsein eingehen. Als „Inhalt“ können sie dann „gespeichert“ werden, aber auch im Prozess, etwa der Textanalyse, wieder „heraufbeschworen“, vergegenwärtigt und aktualisiert werden.

Die Anglisten und Kulturwissenschaftler Astrid Erll und Ansgar Nünning, die beide am „Sonderforschungsbereich Erinnerungskulturen“ der Universität Gießen gearbeitet haben, haben 2005 in ihrem Sammelband zu den *Gedächtniskonzepten der Literaturwissenschaft* eine Übersicht vorgestellt, die drei „Grundrichtungen“ der literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit Gedächtnis und Erinnerung unterscheidet; sie geben an, sich somit bewusst gegen ein *tacit knowledge* zu wenden, wobei dies wiederum eine besondere Affinität zwischen Text- und Gedächtnisarbeit impliziert. Der vorgeschlagenen Unterscheidung nach existiert erstens ein „Gedächtnis der Literatur“ als sogenannter „genitivus subjectivus“, was maßgeblich auf die Studien von Renate Lachmann zurückgehe, die 1990 über die *Intertextualität in der russischen Moderne als Gedächtnis und Literatur* schrieb, „das Gedächtnis der Literatur ist seine Intertextualität“ (35). Wie Erll und Nünning erklären, begreift dieses Konzept die Schöpfung von Literatur als „Erinnerungsakt“: „Durch den Bezug auf vorgängige Texte, auf Gattungen, Formen, Strukturen und Topoi ‚erinnert‘ Literatur an sich selbst.“ Oder anders gesagt: „Literatur ‚hat‘ ein Gedächtnis“. Dieser Aussage sei zwar aus psychologischer Sicht bereits diametral widersprochen worden,²⁰ eine Annahme der intertextuellen diachronen

²⁰ „Literatur hat kein und ist kein Gedächtnis“ (Wolfgang Schönflug, nach Erll/ Nünning, 3). Der Psychologe Schönflug wog offenbar den instrumentellen Charakter von Texten gegen die exklusiv menschlichen Fähigkeiten ihrer Benutzung auf. Nach Pierre Nora würde man von einer fehlenden Aura der potenziellen materiellen Erinnerungsorte sprechen; allein ihre Aktualisierung in der kollektiven Handlung (das Lesen, auch wenn es als Einzelakt geschieht, setzt eine kommunikative Beziehung voraus) bedingt den memorialen Wert.

Beziehungen zwischen Texten als ihrem „Gedächtnis“ werde jedoch einem Literaturverständnis als „Symbolsystem“ gerecht.

Zweitens gebe es ein Gedächtnis der Literatur als „genitivus objectivus“: „an Literatur wird erinnert“ (Erll/ Nünning 3), und Literatur wird als „Sozialsystem“ betrachtet, wie etwa durch eine neuere, kritische Kanonforschung. So bildeten beispielsweise Literaturgeschichten gerade „nicht ab, wer im Laufe der Jahrhunderte was wie für wen geschrieben hat, sondern sie konstruieren aktiv bestimmte *Versionen* einer literarischen Vergangenheit“ (ebd., Hv. i.O.). In der Folge erscheinen LiteraturwissenschaftlerInnen als Agenten eines konstruktiven Erinnerungsaktes. Sie „wählen aus, gewichten und tilgen [...] und konfigurieren] in der jeweiligen Form nicht-notwendige[] Geschichten“. Hier wäre zwar auf die doch eingeschränkte Exekutive der akademischen oder politischen Literaturwissenschaft zu verweisen; nicht erst in demokratischen, marktwirtschaftlichen Gesellschaften und dem Zeitalter der digitalen Demokratisierung haben Popularität und Einfluss von (literarischen und nichtliterarischen) Texten unabhängig vom Expertenurteil existiert und floriert. Gerade angesichts der Vergleichsaufgabe der vorliegenden Arbeit ist jedoch die Frage nach (institutionellem oder sozialem) Vergessen von besonderem Interesse.

Drittens steht die Untersuchung von Erinnerung und Gedächtnisfragen als Inhalt von Literatur. Erll und Nünning setzen hier einen erweiterten Begriff von Literatur als Text und kulturellem Produkt voraus, da sie auch verschiedene Filme erwähnen, die Erinnerung zum Thema haben oder deren Inhalte zu einem gegebenen Zeitpunkt der Veröffentlichung als historische Filme den Blick auf die Vergangenheit mitgeformt

haben.²¹ „Gedächtnisdarstellungen in Romanen, Gedichten und Dramen können die gesellschaftliche Diskussion über die Funktionsweise des Gedächtnisses aktiv mitprägen“ (4).

Ausblick auf die Arbeit: Benjamin, Jünger und Lampe

Die vorgeschlagenen Konzepte von Erll und Nünning bedeuten eine besondere Motivation für die Untersuchung der ausgewählten Texte von Walter Benjamin, Ernst Jünger und Friedo Lampe. Wenn Benjamin als „Zeitgenosse der Moderne“ (Bernd Witte; Peter Gebhardt) selbst mit vielen Gedanken seiner essayistischen Schriften theoriebildend geworden ist, steht Jüngers Biografie als „Jahrhundertmensch“ (Heimo Schwilk) für eine leibhaftige, fast unangenehme Erinnerung an die Kontinuität der Geschichte, während der „vergessene“ Lampe (Peter Härtling) ein ungewohntes, synchrones Nebeneinander der literarischen Erinnerung der 1930er und 1940er Jahre verkörpert: Die Rolle der Schriftsteller als Erinnerungsträger ist heute kaum mehr von der Wahrnehmung ihrer Texte zu trennen, und diese stiften Erinnerungen im „Sozialsystem“ Literatur.

Vor der Folie des intertextuellen „Symbolsystems“ lassen sich die Texte nicht nur als synchrone Teilmenge eines historischen Diskurses lesen, sondern auch als Konstrukte memorialen Schreibens, das die Tradition der Autobiografie hinterfragt. Für Walter Benjamin lässt sich sagen, dass er das eigene Autobiografische wesentlich verändert und in eine geschichtsphilosophische Betrachtung und Darstellungsweise überführt. Insbesondere die Entwicklung der *Berliner Chronik* (1932) zu der Spätfassung seiner *Berliner Kindheit* (1938) erbringt inhaltliche und stilistische Umformungen und

²¹ Der populäre Kinofilm *Memento* (2000) erzählt die Geschichte des Protagonisten, der durch eine Amnesie die Fähigkeit verloren hat, neue Erinnerungen zu behalten; historische Filme wie *Der Untergang* (2004) oder *Im Westen nichts Neues* (1930) können kollektive Erinnerungen zum Teil neu besetzen.

Abstrahierungen des autobiografischen Materials und seiner linearen Narrativität in Denkbilder, die von der Selbsterfahrung in der Kindheit ihren Ausgang nehmen, aber auf den Zusammenhang von Subjekt und Geschichte ausgerichtet sind. Er bricht seine Kindheitserzählungen nicht nur aus der geschlossenen Form einer zielgerichteten Erzählung auf, sondern thematisiert die selbst gestellte Aufgabe der richtigen und vollständigen Erinnerung als eine unmögliche. Aus dem Exil heraus versucht Benjamin sich an etwas verloren gegangenes Heiles zu erinnern, und gesteht doch ein, dass „wir Vergessenes [nie wieder] ganz zurückgewinnen [können]. Und das ist vielleicht gut. Der Chock des Wiederhabens wäre so zerstörend, daß wir im Augenblick aufhören müßten, unsere Sehnsucht zu verstehen“ (*Berliner Kindheit, Fassung letzter Hand, GS IV.1.267* „Der Lesekasten“).

Ernst Jünger scheint als Autor zunächst ganz anderen Standorten und Erfahrungen, Zielen und Schreibweisen verpflichtet zu sein als Walter Benjamin und auch Friedo Lampe. Dennoch zeigt auch er eine Tendenz der literarischen Umformung des Autobiografischen. Von seinem Einstand gebenden Erinnerungsbuch *In Stahlgewittern* (1920), das von seiner Erfahrung des Ersten Weltkrieges literarisches Zeugnis ablegt, führt der Weg zu *Afrikanische Spiele* (1936), worin konkret Autobiografisches fikionalisiert wird und literarische Elemente, besonders des magischen Realismus, in diese Erinnerungsarbeit eingeflochten sind. Dem schließt sich *Auf den Marmorklippen* (1939) an, ein Werk, das einen über das Autobiografische hinausgehenden Erinnerungsraum schafft und stark dem Verfahren der literarischen Allegorietradition verpflichtet ist. Die vorliegende Arbeit stellt dar, wie Jüngers erster, überaus bekannt gewordener Text über seine Weltkriegserfahrungen 1914-1918 bereits

aus einem strukturellen Widerspruch zwischen Literarisierung und chronistischem Bericht einen Ausgangspunkt für das tatsächlich lebenslange Schreiben zwischen Essay und Fiktion bereitete, die immer wieder auf Ich-Erzähler zurückgreift, mit deren Stimme der Autor in den Dialog mit sich selbst tritt. Jünger reflektierte seine Rolle als Autor bis ins hohe Alter, und wurde sein eigener Leser und Redakteur, der gerade die *Stahlgewitter* einer regelrechten „Überarbeitungsmanie“ unterwarf. Damit schuf er auch seine eigene Form des memorialen Schreibens, das keiner herkömmlichen autobiografischen Struktur folgt, sondern das Erlebte durch Erinnerungsarbeit und im Prozess literarischer Umformung transformiert. Jüngers verdeckt autobiografische Erinnerungen an Abenteuerlust und Unmöglichkeit des Ausbruchs stehen nicht nur im intertextuellen Zusammenhang mit einschlägiger zeitgenössischer Abenteuerliteratur, sondern erfinden selbst einen entsprechenden Spannungsbogen (*Afrikanische Spiele*). Wie das Gedächtnis an etwas noch Zukünftiges erscheinen die in einer fiktiven Vergangenheit erzählten Erinnerungen an Gewalt und Herrschaftsterror in den *Marmorklippen*.

Der Bremer Friedo Lampe steht der traditionellen Autobiografie offensichtlich fern. Seine Werke erinnern jedoch das Selbsterlebte in einer literarischen Erinnerungsarbeit, die das Vergangene auf eine nonkonformistischer Weise in Fiktion vergegenwärtigt. Neben einer Reihe von zum Teil unveröffentlichten Briefen zeugt besonders die Erinnerung seiner Weggenossen davon, wie stark seine Texte auf die reale Heimatstadt rekurren, die er aus geografischem Abstand und mit memorialer Charakteristik schreibend in eine allgemeine Sichtweise auf Vergangenheit überführt. Während der NS-Zeit aufgrund seiner kaum versteckten Homosexualität vielfach gefährdet, schuf Lampe so gedankliche Freiräume, die neben autobiografischen Details

atmosphärisch und inhaltlich in immer weitere Vergangenheiten zurückführen und sich von seiner Gegenwart mehr als durch reine Historisierung absetzen. Beispielsweise bedeutet sein Einweben von unpathetischer, alltäglich-umgangssprachlicher Rede in die erzählten vergangenen, sogar mythologischen Welten eine Aktualisierung, die sich der akuten Gegenwart des NS-Regimes entzieht. Das unverwandte, humane und „allzumenschliche“ Handeln seiner Figuren war vielmehr ein Fingerzeig auf die unzugänglich gewordene Vergangenheit vor der Diktatur. Lampes Verfahren eines filmischen Erzählens schafft außerdem eine Art Totale-Blick auf die städtischen Räume, die er erinnert; die unkonventionelle Erzählerstimme bedient sich mit der Technik des Bewusstseinsstroms eines Phänomens, das wie auf der Suche nach Erinnerungen scheinbar zufällig an bestimmten Details hängenbleibt, und leistet so ebenfalls einen Beitrag zu seinem memorialen Charakter.

Der letzte Punkt des Schemas von Erll und Nünning, die konkrete inhaltliche Thematisierung von Erinnerung wird hier in der gesamten Untersuchung verfolgt, und weist als unerwartete Gemeinsamkeit beispielsweise einen humoristischen, spielerischen Ton nach, den die drei Autoren verschiedentlich teilen, wenn ihre (fiktionalen) Charaktere sich erinnern. Der inszenierten Leichtigkeit der Lampeschen Figuren haftet jedoch oft ein melancholischer, satirischer oder kritisierender Beigeschmack an. Peter Härtling abstrahiert etwa aus Lampes Personal die Abbildung eines vergangenen Sittenbildes, dessen Schwächen und Laster seinen Schatten auf die Gegenwart vorauswarf: „Dieses Kleinbürgertum, dessen Boshaftigkeit, ja Bösartigkeit nicht unterschlagen wird, gibt es nicht mehr. Seine verschrobene Würde, seine beengte Tüchtigkeit und sein betulicher, echohafter Comment sind verschwunden.“ Ebenso

„malerisch wie anachronistisch“ sei zwar diese vergangene Gesellschaft, doch „[ihre] Ruhe wurde bedrohlich“ (Härtling 221). In Benjamins Kindheitserinnerungen erscheint der zukünftige Lebensweg des Schreibenden gleichzeitig erklärt und determiniert, ebenso wie die erinnerte kindliche Vorstellungskraft die literarische Darstellung der Weltzusammenhänge vorgibt. So ist der Sich-Erinnernde von seiner Gedächtnisarbeit bald in den Bann genommen wie ein kindlicher Schmetterlingsjäger, der sein Menschsein erst durch den Besitz des magisch zu Macht gekommenen Falters wieder erlangt.

Wenn im Folgenden unter dem Titel „Memoriales Schreiben und Phänomene der literarischen Erinnerung bei Walter Benjamin, Ernst Jünger und Friedo Lampe“ ausgesuchte Werke dieser drei Autoren zur Analyse anstehen, so geht es dabei zunächst um den Nachweis der jeweiligen Eigenart des memorialen Schreibens und der literarischen Erinnerungsarbeit; aber aufgezeigt werden sollen auch Gemeinsamkeiten, die nicht auf gegenseitiger Beeinflussung beruhen, sondern sich aus der analogen Konstitution der Gedächtnisräume und aus Parallelen der Erinnerungsarbeit ergeben. Alle drei Autoren sind ihrem Werk und ihrer Stellung nach außergewöhnliche literarische Figuren und zugleich Außenseiter, was den Hauptbetrieb der Literatur ihrer Zeit und Zeitgenossenschaft anbetrifft. Der jeweilige Sonderstatus, die vergleichsweise gegensätzlichen Lebensläufe und das konträre Nachleben ihrer Werke machen diese drei Autoren zu brisanten Einzelfiguren ihres Jahrhunderts. Bis auf Lampe, der bislang einen bescheidenen Nachruhm erfahren hat, sind Benjamin und Jünger Größen besonderer Art im Kulturgedächtnis der Zeit und werden es im deutschen Bereich und darüber hinaus wohl noch lange bleiben. Was ein weiterer Grund ist, ihrem beachtlichen memorialen Schreiben gezielte analytische Aufmerksamkeit zu widmen.

Kapitel 1. Walter Benjamin

In diesem Kapitel wird dem memorialen Schreiben Walter Benjamins auf verschiedenen Ebenen nachgegangen, die das Gewebe seines literarischen Gedächtnisses bilden und bedingen: die Auseinandersetzung und Abwendung von der Tradition der Autobiografie, die zahlreichen intertextuellen Bezüge zu zeitgenössischen und vergangenen Autoren, Texten, künstlerischen, politischen und akademischen Diskursen, kulturellen Produkten und Erfahrungen, die charakteristische Entdeckung des Raumes als Erinnerungs- und Erzählfähigkeit und die inhaltliche Beschäftigung mit dem Thema Erinnerung. Wenn ein Kapitel über einen Autoren damit beginnt, die Mythosbildung um seine Person zu umreißen, kann gewiss kein Anspruch auf eine in jeder Hinsicht erschöpfende Analyse vorausgesetzt werden. Zu einem gewissen Grad trifft dies auch auf das engere Thema seines memorialen Schreibens zu. Benjamin war in erster Linie kein literarischer Schriftsteller, sondern verfasste die hier untersuchten, autobiografisch motivierten Texte als Werk in unterschiedlichen Fassungen, von denen die späteren sich durch ihre hohe Literarizität auszeichnen, die erste wohl nicht zur Veröffentlichung gedacht war. Sein Schreiben dient der Erkundung des eigenen Gedächtnisses und thematisiert das Phänomen der Erinnerung zur gleichen Zeit. Deswegen stellen die *Berliner Chronik* und die *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* nicht nur ein Zeugnis seines memorialen Schreibens als memoriales Erzählen dar, sondern bilden selbst einen Teil der Theorie der Erinnerung, die in der Gegenwart großes Interesse gefunden hat, ohne eine abschließende Definition zu besitzen (und deswegen nimmt Benjamins memoriales Schreiben auch den umfangreichsten Anteil in dieser Arbeit ein).

Das Gedächtnis funktioniert nach heutiger Vorstellung in vielerlei Hinsicht so, wie Benjamin es durch seine Schreib- und Reflexionsprozesse erklärt hat: es ist fragmentarisch, assoziativ, in faktischer Sicht subjektiv, es kann durch spontane und durch heraufbeschworene Anlässe ausgelöst werden, es ist gleichzeitig in bestimmten Aspekten dauerhaft, repräsentativ und kollektiv.

1. Walter Benjamins memoriales Schreiben

Walter Benjamins *Berliner Chronik* und die *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* beschäftigen sich inhaltlich, allegorisch und selbstkritisch mit Erinnerungen des Autors an seine Kindheit und Jugend. Die verschiedenen Fassungen, die zwischen 1932 und 1938 entstanden sind, zeugen von einer kreativen Gedächtnisarbeit, deren literarische und im weiteren Sinn gesellschaftsgeschichtliche Besonderheiten vielfach verwoben sind. Benjamin schafft eine neue Form des Erzählens in „Augenblicken“,²² die das autobiografische Schreiben in ein memoriales Wirken umverwandelt und über die Gestalt des Erzählers hinaus bedeutsam ist. Es unterläuft die traditionelle Ausrichtung an Chronologie und Sachlichkeitsanspruch durch die Hervorhebung des Singulären, von Momenten, die zugleich Einblicke sind. In seiner literaturgeschichtlichen memorialen Qualität steht dieses Schreiben zudem verschiedenen Zeitdiskursen verbunden, wodurch diese über ihren historischen Moment hinaus in der aktuellen literaturwissenschaftlichen Diskussion von Erinnerung Beachtung gefunden haben.

²² *Gesammelte Schriften*, im Folgenden *GS* und Bandzahl in römischen, Seitenzahl in arabischen Zahlen. Sofern der Band der *Gesammelten Schriften* Teilbände besitzt, steht diese Angabe auch in arabischer Zahl (z.B. Bände I.1...-I.3...). Hier *GS* VI.488.

1.1. Benjamins Gedächtniswert, Benjamin als Autor und Gegenstand

oder „aus welchen Grundhaften Mythen [an] bestimmten (lebenden oder toten) Individuen und nicht an anderen?“²³

Walter Benjamin wurde 1892 als Sohn eines wohlhabenden jüdisch-assimilierten Kaufmanns in Berlin geboren und nahm sich 1940 vor der drohenden Auslieferung an die NS-Gewalt in einem spanisch-französischen Grenzort das Leben. Dass mit seinem Namen heute eine wichtige Säule der aktuellen Gedächtnistheorie verbunden ist, war zu seinen Lebzeiten nicht abzusehen. Benjamin verfasste ein umfangreiches Werk von vielseitigen Arbeiten zur Literatur und philosophischen und kunstthematischen Abhandlungen, Essays und Kritiken. Seit Anfang der 1930er Jahre richtete er seine Aufmerksamkeit auf die eigenen Kindheitserinnerungen, initiiert durch die Aufforderung der Zeitschrift *Literarische Welt*, „Glossen“ über Berlin zu verfassen. So arbeitete er ab 1932 an einem Entwurf, der als *Berliner Chronik* erst 1970 aus dem Nachlass herausgegeben wurde. Durch intensive Bearbeitung dieses Texts entstand die *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*,²⁴ ein Konvolut von mehr als 40 selbständigen kurzen Texten, von denen zu Benjamins Lebzeiten ein Teil als Lesestücke in unterschiedlichen Zeitungen gedruckt wurde. Bereits 1933 bezeichnete Walter Benjamin in einem Brief an Gerschom Scholem die Arbeit an der *Berliner Kindheit* als „abgeschlossen“.²⁵ Dennoch kamen in den kommenden Jahren des Exils Stücke hinzu, wurden die vorhandenen weiter überarbeitet und vor allem an der Reihenfolge gefeilt, welche als Gesamtkonstruktion

²³ Peter Burke: „Geschichte und soziales Gedächtnis“, Assmann/ Harth, 295. Detlev Schöttker erklärte „Benjamins Leben als Legende“, „Benjamin hat uns einfach nicht gestattet, so über sein Werk zu schreiben, als wäre es ein isoliertes Literaturprodukt“, *Konstruktiver Fragmentarismus*, 119.

²⁴ Im Folgenden der Einfachheit halber als *Berliner Kindheit* zitiert.

²⁵ „Im Übrigen kann ich seit einigen Wochen den Text, wenn ich es will, als abgeschlossen ansehen“, am 28.02.1933, *Briefe*, II.563.

von Bedeutung sein sollte,²⁶ denn eine gesammelte Ausgabe war von Benjamin geplant und gewünscht, auch wenn er sie nicht mehr erlebte.²⁷

Zuvor hatte Benjamin seit Ende der 1920er Jahre neben literarischen Vorträgen für den Rundfunk eine Reihe von Sendungen gestaltet, die sich speziell an Kinder als Hörergruppe wendete. Diese Texte sind in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Benjamin wenig behandelt und nicht im Zusammenhang auf seine autobiografischen Texte hin untersucht worden. Inhaltliche, stilistische und konzeptionelle Bezüge zu den *Berliner*-Texten lassen sich jedoch verschiedentlich beschreiben und werfen ein neues Licht auf diese und auf Benjamins memoriales Schreiben.²⁸

In jenem facettenreichen Entwurf, der die *Berliner Chronik* bildet, spricht Benjamin von dem „geheimnisvolle[n] Werk der Erinnerung“ (GS VI.476). Geheimnisvoll und dicht mit Anspielungen bepackt sind die späteren Texte, die als *Berliner Kindheit* geradezu berühmt geworden sind, durchaus. Ihre Atmosphäre entsteht aus erinnerten Gegenständen, Gefühlen, Beklemmungen und Freuden, die keinen Eingang in eine traditionelle Autobiografie gefunden hätten, da sie nicht im Sinn einer zielgerichteten, sinngebenden Chronologie Bedeutungen tragen: es werden zum Beispiel der Gedanke an einen Kinderreim, an sommerliches Fahrradfahren, an das Geräusch eines Schlüsselkorbs zu selbständig betrachteten, kontemplativen Erinnerungen.

²⁶ Vgl. Schemata der Textgruppen, nach dem Benjamin-Archiv, VII.703 (*Anmerkungen Berliner Kindheit IH.*).

²⁷ Die *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* wurde 1950 das erste Mal von Theodor W. Adorno herausgegeben, und erschien 1955 in der zweibändigen Werkausgabe *Schriften*. Adorno verfasste auch ein kurzes Nachwort, ohne seinen Namen als Herausgeber kenntlich zu machen.

²⁸ Benjamin erwähnt seine vielfältigen Radioarbeiten und ihre nur lückenhafte Archivierung gegenüber Scholem in seinem Brief vom 28.02.1933 (*Briefe* II.563f.). Vgl. auch Schiller-Lerg: „Die Rundfunkarbeiten“, in Lindner (Hg.): *Handbuch*, 406-20, sowie Schiavoni: „Zum Kinde“, ebd., 373-86. Die Herausgabe *Über Kinder, Jugend und Erziehung* (1969; 8. unveränd. Auflage 1991) im Suhrkamp Verlag, parallel zur Herausgabe der *Gesammelten Schriften*) sammelt die entsprechenden theoretischen Texte Benjamins ohne Verweis auf die Radioarbeiten oder seine autobiografischen Texte.

Dennoch *wirken* sie, sie sind am Werk, was das Verständnis des Erwachsenen seiner Gegenwart gegenüber bedeutet, ebenso wie ihr Heraufholen und Aufschreiben ein „Werk“ ist, also ein Vorgang, der aus vielen Arbeitsschritten, Momenten und auch Zufälligkeiten besteht.

Dieses charakteristische Gewebe von Assoziationen und Reflexionen findet eine Entsprechung im Gewebe der wie zufällig verbundenen Handlungen in Friedo Lampes Romanen (1933 und 1937). Während Lampe zur Inspiration seines „Nebeneinanders“ (Arntzen 86) sich unter anderem auf einen österreichischen Schriftstellers des Fin de siècle, Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), bezog, schöpfte Benjamin jedoch maßgeblich aus der autobiografischen Erinnerung.

Die Erinnerung und das *Wie* des Erinnerns beginnen für Benjamin seit Anfang der 1930er Jahre zunehmend die Rolle einzunehmen, die der Begriff der „Erfahrung“ seit seinen frühen Arbeiten besessen hatte.²⁹ Hierbei handelte es sich um die Fragen, wie gesellschaftliche Wahrheit kritisch wahrgenommen und analysiert werden kann und welche Rolle der Einzelne in einer Gesellschaft spielt, deren Modernisierung und Technisierung immer mehr als Vermassung erlebt wurde. Benjamins Überlegung, inwiefern authentisches Erfahren von einmaligen Dingen im Zeitalter der industriellen Medien überhaupt noch möglich sei, hat er in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* von 1935 verfolgt, der sein bekanntes Theorem der „Aura“ der Dinge enthält.³⁰

²⁹ Vgl. Weber über den jungen Benjamin, „Erfahrung“, 230ff. Benjamins Aufsatz „Erfahrung“ (1913) „hat den Charakter einer Kampfschrift, die all jene Begriffe, die dem herrschenden Diskurs lieb und teuer sind, entwendet: ‚das Wahre, Gute, Schöne‘ und ‚Große‘, ‚Sinn‘, ‚Verantwortlichkeit‘, ‚Treue‘, ‚Werte‘, ‚Wahrheit‘, ‚Geist‘ und schließlich ‚Erfahrung‘ werden [...] antagonistisch reklamiert“ (Weber 231).

³⁰ Vgl. Hansen (2008), Fürnkäs (2000).

In der autobiografischen Wieder-Herstellung von Erinnerung der *Berliner Chronik* denkt Benjamin an seine Schulzeit auf einem Berliner Realgymnasium, der Kaiser-Friedrich-Schule in Charlottenburg, nur mit größter Ablehnung zurück,³¹ erinnert er sich doch hauptsächlich an wenig individuelles, fast entmenschlichendes Treiben in einer Schülermasse, der „Herde“ (VI.511), in der einzelne Mitschüler ihm durch besondere Sprachgewalt, Schüler-Wortwitze und Wortspiele, in Erinnerung geblieben sind, aber auch nur als tierische „Leithammel“ (VI.474).³² „Wenn ich so, nichts als Stiefel und Waden vor mir, das Gescharr der hunderte von Füßen im Ohr die Treppen emporstieg, packte mich- so glaube ich zu erinnern- oft ein Widerwille, in diese Masse gepfercht zu sein und wieder erschien mir [...] *das Alleinsein* als der einzig menschenwürdige Zustand“ (VI.473. Hv. KR).

Benjamin entwickelte eine besondere Art des memorialen Schreibens, das über die autobiografische Darstellung hinausgehend einerseits die Kunst der Erinnerung selbst theoretisiert und andererseits Zeugnis und Kritik einer vergangenen Zeit abgibt, mithilfe

³¹ Die Schule (heute Joan-Miró-Grundschule), 1899-1900 gebaut, die Benjamin seit 1902 mit Unterbrechung der Internatsjahre in Haubinda, 1905-1906, bis zum Abitur besuchte, erlebte eine wechselhafte Geschichte. Im Ersten Weltkrieg als Lazarett genutzt, beherbergten die Gebäude danach u.a. wieder eine Oberschule für Jungen (bis 1938), ein Krankenhaus für Kinderlähmungskranke (1939) und eine Hauptschule (bis 1969). Benjamins vernichtendes Urteil, er habe „keine einzige heitere Erinnerung“ an jenen „Bau“ der ihm allenfalls wegen „trauriger Sprödigkeit“ im Gedächtnis blieb, steht im Einklang mit seiner Aversion gegenüber dem als „ungebürlich“ empfundenen Grußzwang, der mit „Schrecken“ erfahrenen „Schulzucht“ und den ihm unliebsamen Sportfesten, ganz abgesehen vom allgemein militärischen Drill in der Schule, der ihm verhasst war (*Berliner Chronik*, GS VI.507ff.).

³² Positive Attribute („hübsch“ und „unvergeßlich“) belegen den Spruch, der laut Benjamin der Erinnerung an eine spezifische Atmosphäre, dem Umkeiden nach der Sportstunde, in ihrem „überstürzten militärischen Gehaben, so höchst angepaßt war“: „Eile nie und haste nie/ dann haste nie/ Neurasthenie“ (VI.475). Diese Art von ironischem Sprechen ist bereits charakteristisch für die Erzählung seiner Kindheitsbiografie. Hier kritisiert es die körperfeindliche, pseudomilitärische Hektik der Situation beim Schulsport, der die beschwichtigende Aussage des Kalauers ja gerade zuwiderläuft, gerade nicht „angepasst“ oder angemessen ist. Die Beurteilung des ästhetisch „Hübschen“ ist jedoch absolut ernstgemeint, da der Spruch nicht nur eine gewisse kreative und situationsbezogene ironische Eigenständigkeit beweist, sondern auch in seinem Wortspiel mit dem Suffix „-nie“ ein Reimwort auf die Modekrankheit des großstädtischen, wilhelminischen Ambientes gefunden hat, das diese ihrerseits karikiert. Benjamin schätzt diese Art des kindlichen, volkstümlich-humorigen Sprechens als wahrhaft bemerkenswerte und merkbare Erinnerung, da sie verbunden mit dem räumlich-zeitlichen Moment der Sportumkleide ein authentisches Bild, ein plastisches Fragment der vergangenen Alltagskultur ist.

derer die aktuelle Gegenwart erkennbar gemacht wird.³³ Aus der individuellen Selbstbesinnung, die sich in der *Berliner Chronik* zunächst durch eine produktive Entwurfsartigkeit und Unabgeschlossenheit auszeichnet, entwickelt er intensive Erinnerungsbilder, die die eigene Biografie nur mehr als ursächlichen Anlass nehmen, um sich selbst in der Geschichte in Frage zu stellen, und ein Panorama des gesellschaftlichen Nebeneinanders abzubilden. Seine geschichtsphilosophischen Thesen *Über den Begriff der Geschichte*, die 1940 als einer der letzten Texte vor dem Selbstmord entstanden, beeinflussten die Frankfurter Schule und den Poststrukturalismus und haben zur gegenwärtigen Debatte einer „Ethik der Erinnerung“ beigetragen. Hierunter wird ein der jüdischen Theologie entlehntes Konzept des Eingedenkens verstanden, das den Opfern der Geschichte gewidmet ist (Pethes/ Ruchatz 76f).³⁴

Die anhaltende Aktualität Benjamins und die Interpretation seines Verständnis und seiner Rolle in der Theorie des literarischen Gedächtnisses sind heute Bestandteil einer breiten kulturwissenschaftlichen Debatte. Oft wird dabei die Person Benjamins *pari passu* für sein Werk gesetzt, ebenso wie das Interesse an der tragisch geendeten Biografie geschürt: Es habe eine Verbindung des Autors Benjamin mit dem Werk Benjamins stattgefunden, die zu seinen Lebzeiten nicht nur nicht üblich, sondern auch kaum möglich gewesen sei, urteilen beispielsweise Thomas Küpper und Timo

³³ Vgl. etwa „Dieser Durchblick würde kein Vertrauen verdienen, gäbe er nicht von dem Medium Rechenschaft, in dem diese Bilder allein sich darstellen und eine Transparenz annehmen, in welcher, wenn auch noch so schleierhaft, die Linien des Kommenden wie Gipfelzüge sich abzeichnen. *Die Gegenwart des Schreibenden ist dieses Medium*. Und aus ihr heraus legt er nun einen anderen Schnitt durch die Folge seiner Erfahrung“ (*Berliner Chronik*, GS VI.471, Hv. KR.).

³⁴ Die Gabe oder Aufgabe, sich durch kritische Erinnerungsarbeit die Vergangenheit anzueignen, sie „einzugedenken“, ist eine Art Vermächtnis an die soziologische Literaturwissenschaft der Gegenwart. In diesem Sinn ist ein Artikel Terry Eagletons nachzuvollziehen, der Benjamins Konzept auf aktuelle Ereignisse bezieht, wie die Wahl Barack Obamas zum Präsidenten der USA: So scheint die Gegenwart die Wahrnehmung der Vergangenheit, in diesem Fall die Unterdrückung der schwarzen Bevölkerung, ändern oder zumindest beeinflussen zu können. Vgl. Eagleton (2009).

Skrandies.³⁵ Zu dieser besonderen Verbindung von Benjamins Person und Teilen seines Werks ist nun festzustellen, dass theoretische wie private briefliche Äußerungen des Autors sie tatsächlich wiederholt nahelegen oder sogar voraussetzen. Benjamin, dessen Philosopheme „Erfahrung“ und „Aura“ sozusagen ex negativo, aus der Erkenntnis ihrer Bedrohung und ihres Verlusts in der Zeitgeschichte heraus gebildet sind, hat sich an verschiedenen Stellen und Zeitpunkten seines Lebens immer wieder damit befasst, was die wahrhaftige Erfahrung und Aneignung von Dingen, Bildern und Gedanken bedeuten: Authentisches Erleben war ihm eine unbedingte Voraussetzung zu theoretischem Verständnis. So identifizierte er beispielsweise seine persönliche Lebenssituation mit der Figurenkonstellation in Goethes *Wahlverwandtschaften* (seine Ehekrise mit Dora durch das Eingeständnis neuer Lieben beider Partner außerhalb ihrer Ehe seit 1921), und dieses Erlebnis spielte eine entscheidende Rolle für die Auseinandersetzung mit dem Roman und der andauernden Beschäftigung mit Goethe.³⁶

Die eigene Erfahrungswelt machte er auch zur Grundlage seiner theoretischen Analyse vom Erzählen und der Instanz des Erzählers (*Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*³⁷), von Übersetzungen (*Die Aufgabe des Übersetzers*) und einer Art Reiseliteratur, die sich zwischen literarischem Tagebuch und sozialpolitischem Traktat bewegte. Bei der theoretischen Betrachtung des Erzählens beachtet Benjamin

³⁵ Unter Bezugnahme auf Foucaults poststrukturalistischen Autorbegriff schreiben Küpper und Skrandies: „Man kann heute mit dem Autornamen Walter Benjamin Operationen durchführen, die in diesem Maß damals [zu Benjamins Lebzeiten, KR.] weder möglich noch erwartbar gewesen wären. [...] Ein solcher Name] bewirkt ein In-Beziehung-Setzen der Texte untereinander“, ebenso wie ihre Abgrenzung und Gegenüberstellung zu anderen. „Rezeptionsgeschichte“, Linder (Hg.): *Handbuch*, 17-22, hier 17. Vgl. auch Luhr: *Was noch begraben lag*, 26.

³⁶ Vgl. *Verzeichnis der gelesenen Schriften* und die von Benjamin darin vorgenommenen Vermerke, *GS* VII.1.437, VII.2.724.

³⁷ Rudolf Helmstetter beschreibt, wie diese Abhandlung Benjamins über den russischen Schriftsteller hinausgehend vielmehr eine übergreifende Theorie des Erzählens und typischer Erzählsituationen darstellt, vgl. Helmstetter (2008).

bereits das Momentane, die im unmittelbaren Augenblick aufscheinende Besonderheit, die dann auch seinem memorialen Schreiben eigen ist.³⁸

Was nun die bisherige wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der *Berliner Chronik* und der *Berliner Kindheit* betrifft, ist die weitgehend flächendeckende, dabei nicht unproblematische Gleichsetzung des Erzähler-Ichs und des historischen Benjamin auffällig. Gerade die Abstrahierung und chronologisch zunehmende Distanzierung, die Benjamins Texte zu seiner autobiografischen Kindheit und Jugend in ihrer fortgesetzten Überarbeitung vornehmen, wird eher als ein persönliches Charakteristikum des Autors gedeutet, denn als eine literarische Technik oder eine Reaktion auf die Lebensumstände im Exil, in denen ein verdeckteres Schreiben womöglich noch die Hoffnung auf Veröffentlichung währte. Im Kontrast dazu ist ebenso auffällig, dass jene Radiotexte für junge Hörer in der literaturwissenschaftlichen und biografischen Forschung zu Benjamins Gedächtnis- und Erinnerungsphänomenen bisher nur eine Nebenrolle einnehmen. Herausgaben von Dokumenten aus dem Nachlass wie *Walter Benjamins Archive* (2006) und das *Marbacher Magazin* (1991) belegen Benjamins Ernsthaftigkeit bei der psychologisch-pädagogischen Beobachtung des eigenen Sohns. Ob eine persönliche Motivation oder praktisches Kalkül der Produktion von didaktischen Radiosendungen für jugendliche Hörer vorausgingen, mag nicht endgültig zu entscheiden sein. Inhaltliche Beziehungen zwischen Erlebtem und Erzählten sind jedoch auch hier feststellbar.

³⁸ Eine fragmentarische Notiz belegt beispielhaft Benjamins auf den Augenblick konzentrierte Aufmerksamkeit und sein situatives ‚Einfühlen‘. In den *Verstreuten Notizen Juni bis Oktober 1928* steht: „Ich habe eben das ‚Panorame de la littérature allemande‘ von Félix Bertaux bekommen. Während ich die ersten Worte lese ruft die Garderobière, die hinter mir steht, dem Kellner zu: ‚Haben Sie ein paar Sechser?‘ ‚Nicht einen.‘ ‚Können Sie behalten.‘ Und geht mit undurchdringlichem Gesicht vorüber. Ist das nicht wie eine Stelle von Kafka? Wie würde der sich an die Brust dieser banalen Situation legen, um den Herzschlag darin zu hören.“ (GS VI.415.)

Die Aufmerksamkeit, die Benjamins Werk und seiner Gestalt zuteil wird, scheint sich über zurückliegende sozialpsychologische Debatten, besonders der Kritischen Schule Theodor W. Adornos und Max Horkheimers, produktiv in die aktuelle Auseinandersetzung mit Erinnerung und sozialem Gedächtnis zu fügen. „Es hat eine Benjamin-Renaissance gegeben; sie ist seit Jahren vorbei“, behauptete zwar gleich die erste umfangreiche Biografie von Werner Fuld im Jahre 1979 (7). Benjamins Jugendfreund, jahrelanger Vertrauter und Bewahrer vieler seiner Erstdrucke und Manuskripte, Gershom Scholem (1897-1982), hatte das Verfassen von einer Biografie Benjamins zuvor für nicht möglich befunden. Dennoch hat die Veröffentlichung seiner, zugegebenermaßen subjektiven, Erinnerungen an den verstorbenen Benjamin womöglich gerade die entscheidende Grundlage für die später erfolgten Lebensdarstellungen geliefert.³⁹ Nicht nur das Erscheinen weiterer Biografien, etwa Witte (1985), Broderson (1990) und jüngst Palmier (2009 [2006], auf umfassenden 1300 Seiten) widerlegt daher Fuld's These, sondern eine internationale Fachliteratur, über die bereits mehrere Bibliografien Aufschluss geben, Tagungen (wie *Global Benjamin*, 1992/ 3.Bde., 1999)

³⁹ In gesammelter Form herausgegeben wurde die *Berliner Chronik* erst posthum 1970 durch Gershom Scholem. Scholem versah den Text mit einem Nachwort, und gab darin die Einschätzung ab, dass die *Berliner Chronik* gerade als Fundus von Informationen über Benjamins Elternhaus und seine Biografie „wertvoll[e]“ Dienste leisten könne. Dabei betont er, dass Benjamin im persönlichen Umgang überaus zurückhaltend und diskret gewesen sei, was Informationen über die eigene Person anging („*Erinnerungen an Walter Benjamin*“ (1965), hier zitiert nach: Scholem: *Engel* (1983), 161). Wie in anderen Fällen hat dieser erste, durchaus einfühlsame und kenntnisreiche Deutungsanstoß der *Berliner Chronik* durch Scholem auch in anderen Aspekten, wie der Frage nach Literarizität und politischem Gehalt, die spätere Lektüre beeinflusst (vgl. Küpper/Skrandies: *Benjamin-Handbuch* (2006), „Rezensionsgeschichte“). Auch im Band VI der *Gesammelten Werke* finden sich Teile des Nachworts wiederabgedruckt, mit Anmerkungen der Herausgeber Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser versehen. VI. 797-807. Vgl. auch Rolf Tiedemanns „Erinnerung an Scholem“ (Scholem 1983, 211-21), worin Scholems Rolle als Herausgeber besprochen wird. Die *Berliner Chronik* unterlag wie viele andere Texte Scholems Zuständigkeits- und Hoheitsbereich, der er auch durch gewisse Kürzungen ausübte („Mehrfach finden sich im Text kürzere und längere Durchstreichungen. Das Gestrichene ist hier nicht wiedergegeben worden“ (Scholem 1983, 178)). Tiedemann und Schweppenhäuser sehen in dem privaten Charakter der *Berliner Chronik* ebenfalls einen entscheidenden Unterschied zu der Herausgabe der *Berliner Kindheit*, denn „[Benjamins] Idiosynkrasie gegenüber der Kundgabe der eigenen Subjektivität“ hätte ihrer Meinung nach selbst eine mögliche Publikation zu Lebzeiten ausgeschlossen (GS VI.797).

und die Etablierung des Walter-Benjamin-Archivs, in dem seit 1996 die verschiedenen Nachlassteile aus Frankfurt, Berlin/Moskau und Paris gesammelt werden.

„Benjamin hat Konjunktur, aber ist er auch aktuell?“, überlegte Nobert Bolz hingegen im Jahr 1992. Schließlich stelle sich, laut Benjamin selbst, „jedem geschichtlichen Augenblick [...] die Chance einer ganz neuen Lösung im Angesicht einer ganz neuen Aufgabe“. Uwe Steiner entgegnete Bolz jedoch 2004, dass Benjamins „Aktualität“ vielmehr darin bestehe, „jede Gegenwart unausweichlich [weniger] vor die Frage *seiner* als vielmehr *ihrer* Aktualität gestellt zu haben“.⁴⁰ Auf den kulturellen Gedächtniswert von Benjamins Kindheits-Texten bezogen, bedeutet dies, dass sie jede LeserInnengeneration nicht nur zur Reflexion der seinen sondern auch ihrer eigenen Vergangenheit befähigen wollen. „Nichts weniger wollte Benjamin: Seine Berliner Kindheit sollte kein autobiografisches Zeugnis sein, das von seiner Person nicht ablösbar wäre, sondern es sollte etwas unvergänglich Typisches entstehen. Nicht sich selbst bot er damit dem Leser an, sondern das Erlebnis einer Kindheit, die nie mehr so gelebt werden würde.“ (Fuld 19.) Man könnte nun argumentieren, dass die besondere Erzähl- und Sprachbegabung Benjamins, die zu dem sowohl nostalgischen als auch illuminierenden Charakter der *Berliner*-Texte beiträgt, also hauptsächlich einen allgemeinen menschlichen Nerv trifft, da ja die Erinnerung an die eigene Kindheit jeder LeserInnengeneration die Unwiederbringlichkeit der jeweils eigenen Vergangenheit vor Augen führt. Benjamins Texte sprechen jedoch für ein neues Verständnis von Vergangenheit an sich. Die „materialistische“ Geschichtsdarstellung, die ihn in den 1930er Jahren zunehmend beschäftigte, und unter der er eine Art dialektische

⁴⁰ Zitiert nach Uwe Steiner (2004), 198, Hv. i.O. Vgl. GS I.3.1231

Zusammenführung von marxistischer, messianischer und sozialpsychologischer Theorie im kritischen Sinn, eine gegenständlich journalistische, stadt- und alltagsarchäologische Praxis in der Ausführung verstand, sollte vielmehr „die Vergangenheit dazu [führen], die Gegenwart in eine kritische Lage zu bringen.“⁴¹

Schließlich spricht Benjamin in einem *Vorwort*, das er circa 1938 für die Herausgabe von dreißig Stücken der *Berliner Kindheit* in Buchform verfasste, von der Unwiederbringlichkeit des Vergangenen, die nicht „zufällig [] biographisch“ sondern „notwendig [] gesellschaftlich“ bedingt sei (*GS* VII.1.385). Sein Heimweh und das Bewusstsein um die unwiederbringlich verlorene Geborgenheit seiner bürgerlichen Kindheit im Berlin der Jahrhundertwende waren, als er mit ihrer Niederschrift 1932 begonnen hatte, zunächst noch konstitutiv persönlich gewesen, das Erforschen des eigenen Gedächtnisses verlief erzählerisch experimentell. Benjamin, der im Juli 1932 vierzig Jahre alt wurde, hatte bereits konkrete Vorbereitungen für einen Selbstmord getroffen, den er jedoch nicht durchführte.⁴² Durch das nationalsozialistische Regime geriet er nach 1933 in eine ungeahnt prekäre Lage. Seine Möglichkeiten der Veröffentlichung schwanden, und im französischen Exil war er jahrelang auf ein Arbeiten im finanziellen Existenzminimum angewiesen. 1939 wurde ihm endgültig die deutsche Staatsbürgerschaft aberkannt. Im Laufe dieser Jahre gewinnen nicht nur der Rückblick auf die Kindheit, sondern auch auf das Verfassen der ersten Kindheitserinnerungen seit 1932 eine zunehmend philosophische Natur, und ihr Erzählstil wird zu einer dialektischen Bildhaftigkeit verdichtet. Er selbst erklärt die

⁴¹ , vgl. auch Scholem, *Freundschaft*, 283ff. (Briefwechsel über den historischen Materialismus im Frühling 1931).

⁴² Vgl. Brodersen 211.

kritische Lage, in die ihn diese Gegenwart gegenüber der zu erzählenden Vergangenheit versetzt hatte, in jenem der *Berliner Kindheit* hinzugefügten Vorwort:

„Im Jahr 1932, als ich im Ausland war, begann mir klar zu werden, daß ich in Bälde einen längeren, vielleicht einen dauernden Abschied von der Stadt, in der ich geboren bin, würde nehmen müssen. // Ich hatte das Verfahren der Impfung mehrmals in meinem inneren Leben als heilsam erfahren; ich hielt mich auch in dieser Lage daran und rief die Bilder, die im Exil das Heimweh am stärksten zu wecken pflegen –die der Kindheit– mit Absicht in mir hervor. Das Gefühl der Sehnsucht durfte dabei über den Geist ebensowenig Herr werden wie der Impfstoff über den gesunden Körper.“ (GS VII.1.385.)

Dem heutigen Leser müssen die Begriffe von „Impfung“, „Herr werden“, der „gesunde Körper“ auffallen, die aus dem biologistischen Diskurs der nationalistischen Kulturpolitik zu stammen scheinen. Wenn Benjamin diese drastisch-schmerzliche Metapher benutzt, konnte er sich ihrer Klarheit sicher sein. Dennoch setzt er sich weniger von der wenig ruhmreichen, systemkonformen Schreibweise der NS-Literatur ab, als dass er seine Texte vor der Folie der autobiografischen Tradition des 18. und 19. Jahrhunderts einzuordnen wusste. Angesichts seiner besonderen Gegenwart erkennt er seine Kindheitserfahrungen insofern als etwas zivilisationsgeschichtlich noch ganz Neues, denn es habe sich ja um eine „Großstadtkindheit“ gehandelt, die im Kontrast zu dem „Naturgefühl“, das jahrhundertlang den „Erinnerungen [...] zu Gebote [gestanden]“ habe, erst noch ihre eigentliche Erinnerungsform finden müsse. Gewiss ist ja nicht so, dass nicht schon vor 1900 Kinder in Großstädten aufgewachsen wären. Es hat sich vielmehr etwas fast menschlich Unnatürliches in die „spätere geschichtliche Erfahrung“ des Vorworteschreibers „präformiert“. Er hat sich zur Intention seiner literarischen Erinnerungsbilder gesetzt, darzustellen, „*wie sehr* der, von dem hier die Rede ist, später

der Geborgenheit entriekt, die seiner Kindheit beschieden gewesen war.“ (VII.1.385. Hv. KR.)

In eine „kritische Lage“ versetzt die Vergangenheit in Benjamins Erinnerungstexten wohl auch durch das Wissen um die Vergangenheit, die dieser Vor-Vergangenheit aus heutiger Sicht folgen würde. Denn Benjamins gegenwärtigem Ruhm sind das Wissen um seinen Tod und die Anklage gegen die kommenden nationalsozialistischen Verbrechen stets inhärent. „In der Berliner Kindheit dominiert der Erzählduktus des ins Exil Getriebenen, dem seine bürgerliche Biographie zitierbar geworden ist, da ihm mit seiner Geschichte auch seine Erfahrungen enteignet worden sind“ (Günter 132). Der Umfang, in dem Benjamins Texte heute überliefert und zugänglich sind, ist angesichts der finanziellen und politischen Schwierigkeiten, schließlich der Verfolgung, die der Autor zu Lebzeiten erfuhr, dabei mindestens „erstaunlich“ (Lindner 2006, 15).

Ein Beispiel für die Blickrichtung des Ausgeschlossenen in der *Berliner Kindheit* bietet der darin enthaltene Text *Pfaueninsel und Glienicke*. Aus den geografischen Bedingungen des Exils heraus nämlich erinnert der Erzähler Benjamin sich an das frühe(re) Erleben von Scheitern und verpassten Chancen, die einen dauerhaften Zugang – eine In-Besitz-nahme– verhindert haben. So erscheint ihm in der Erinnerung an die kindlichen Sommerausflüge auf die Berliner „Pfaueninsel“ beispielsweise die Suche nach der verheißenen Feder in einem tragischen Licht: „Mit einer einzigen Feder hätte ich sie in Besitz genommen – nicht nur die Insel, auch den Nachmittag, die Überfahrt mit der Fähre, all dieses wäre erst mit meiner Feder mir ganz und unbestreitbar zugefallen.“ In der Erinnerung ist der Verlust wie einer auf „ein zweites Vaterland“, ein „angestammtes

Land“. Diese Zitate stammen aus der späten Version der *Berliner Kindheit*, in der das Erlebnis abschließend emphatisch als „meine schwerste Niederlage“ bezeichnet wird (VII.1.408). In der *Berliner Chronik* heißt es „die erste große Enttäuschung meines Lebens“ (VI.516). Selbst wenn es sich nicht um eine autobiografische Erinnerung im Sinn des empirisch Stattgefundenen handelte, wird eine dergestaltete Erzählung der Erinnerung zum Ausdruck eines authentischen Gefühls, und wird damit zu Erinnerung, denn Benjamin war sich dieser Veränderung von Erinnerung durch Erinnerungsarbeit offenbar bewusst. Bereits 1929 beschrieb er in einem Aufsatz über den französischen Autor Marcel Proust das Zusammenspiel von autobiografischer Erinnerung und Vergessen:

„Man weiß, daß Proust nicht ein Leben wie es gewesen ist in seinem Werke beschrieben hat, sondern ein Leben, so wie der, der's erlebt hat, dieses Leben erinnert. Und doch ist auch das noch unscharf und bei weitem grob gesagt. Denn hier spielt für den erinnernden Autor die Hauptrolle gar nicht, was er erlebt hat, sondern das Weben seiner Erinnerung, die Penelopearbeit des Eingedenkens. Oder sollte man nicht besser von einem Penelopewerk des Vergessens reden?“ (GS II.1.311)

Benjamin betont hier bereits die Erzählung des Lebens als solches, wie es im Moment des Aufschreibens erinnert wurde, also als etwas, das grundsätzlich Änderungen unterworfen ist und Aktualisierungen bedarf. Seine Betonung des Vergessens, das untrennbar zur Erinnerungsarbeit gehört, stellt nach Nicolas Pethes eine geradezu singuläre *Poetik[] der Erinnerung und der Destruktion* dar (1999). Der Person Benjamins selbst haftet der Gedanke der überwundenen Gefahr des Vergessenwerdens an. Das Fragmentarische ebenso wie das Pointierte und das Enigmatische an den Kindheitstexten sind charakteristisch für weite Teile des Benjaminschen Werks, und ergeben sich womöglich aus der Begabung und dem Willen, vermeintlich Gegensätzliches zu

verbinden.⁴³ Gerade auch die Stücke in der Textsammlung *Berliner Kindheit* besitzen aber allem Anschein nach eine eigene besondere memoriale Qualität, die entscheidend zu Benjamins Faszination und Popularität beigetragen hat, und die oft mit dem subjektiven Attribut der besonderen Schönheit zitiert werden.⁴⁴ Schließlich besitzt die Überlieferungsgeschichte der *Berliner Kindheit* fast selbst (kriminal)romanhafte Züge. Das Manuskript, das der sogenannten *Fassung letzter Hand* zugrundeliegt, wurde erst 1981 in der Nationalbibliothek in Paris durch Giorgio Agamben aufgefunden, wo Benjamin es vor seiner Flucht versteckt hatte. Eine frühe Buchfassung dagegen, die um den Jahreswechsel 1932/1933 datiert, gelangte über die Hände eines mit Benjamin bekannten Berliner Rechtsanwalts zuerst nach Kanada, bevor die Universität Gießen sie erhielt; die Herausgabe als sogenannte *Gießener Fassung* erfolgte erstmals im Jahr 2000. Verlegerisch laut Suhrkamp Verlag „eines der erfolgreichsten“ des Autors, scheint es, so Rolf Tiedemann, „als wollten [...] Entstehung und Veröffentlichung von Benjamins Kindheitsbuch an ihrem Teil seinen Satz bestätigen, demzufolge ‚Geschichte schreiben heißt, Jahreszahlen ihre Physiognomie geben‘.“ (Tiedemann 2000, 15; 19.)

Schließlich war auch die öffentliche Erinnerung an den tragisch ums Leben Gekommenen in den Jahrzehnten nach seinem Tod zunehmend zum Politikum geraten. Besonders Gershom Scholem und Theodor W. Adorno bemühten sich um die neuerliche

⁴³ Wie die Kapitel zu Ernst Jünger und Friedo Lampe untersuchen, trifft dieses Programm, isoliert formuliert, auch auf die Strömung des Magischen Realismus in der Malerei und der Literatur der Weimarer Republik und während der NS-Zeit zu. Scholem betonte in seinem Erinnerungsbuch die „Janusgesichtigkeit“ Benjamins, der sich selbst über die von außen gesehen kaum überbrückbaren Polaritäten, wie gerade des Marxismus und der Religiosität, bewusst gewesen sei (Scholem: *Freundschaft*, 260f.).

⁴⁴ Das Zitat von Peter Szondi, das Buch mit Benjamins Kindheitserinnerungen gehöre zur „schönsten Prosa“, die je geschrieben wurde, zierte den Klappentext verschiedener Taschenbuchausgaben (vgl. Richter, 201). Adornos Nachwort, das er anonym der Druckfassung 1950 beifügte, spielt in seiner Charakteristik ebenfalls mit der besonderen „apokryphen“, „Feen“-haften Leichtigkeit der Texte, die er als „Märchenphotographien“ bezeichnet (Adorno 112f).

und posthume Herausgabe seiner Texte, stimmten in ihrer Wahrnehmung und Erinnerung an Benjamin jedoch bereits nicht unbedingt überein. Während Scholem den Jugendfreundzeit seines Lebens für die jüdische Kulturgeschichte, die hebräische Sprache und eine Zukunft in Palästina zu gewinnen versucht hatte und Benjamins Auseinandersetzung mit dem Marxismus eher distanziert beobachtete, waren die Lektordienste des jüngeren Adorno an Benjamins Texten maßgeblich politisch marxistisch-antifaschistisch motiviert. Erst die Philosophin Hannah Arendt wies posthum nachdrücklich auf Benjamins Freundschaft und den intellektuellen Austausch mit Bertolt Brecht hin, der besonders in den Exiljahren bestanden hatte, und den beiden anderen Vertrauten Benjamins so wenig förderungswert erschienen war.⁴⁵ Die umfangreichen persönlichen Erinnerungen Scholems und die Herausgabe durch Adorno wurden jedoch in der späteren Kritik durchaus problematisiert, und das Primat der persönlichen Erinnerung, das die ehemaligen Zeitgenossen und Vertrauten Scholem und Adorno gewissermaßen erhoben hatten, machte sukzessive einer kritischen Auseinandersetzung auch ihrer Positionalitäten Platz.⁴⁶

1.2. Benjamin als Literaturkritiker und zur Tradition der Autobiografie

Benjamin gilt in erster Linie nicht als literarischer Autor, und hätte aus seinem literarischen Schreibstil auch keine solche Ambition abgeleitet, denn sein Vorhaben war zu Beginn der 1930er Jahre, wie er es 1930 in einem Brief an Scholem formulierte,

⁴⁵ Vgl. Wizisla (2004); Arendt (1971).

⁴⁶ Scholem berief sich 1975 auf die „erwiesene[] persönliche[] Zuverlässigkeit und Integrität“ seiner Person, was die Glaubwürdigkeit seines Benjamin-Erinnerungsbildes betreffe (*Freundschaft*, 8). Vgl. die Biografie von Fuld, der die Herausgeber in ihrer Qualität als „Adorno-Schüler“ stark angreift (Fuld 11; 14ff.); Küpper/Skrandies: „Rezeptionsgeschichte“.

„d’être considéré comme le premier critique de la littérature allemande“. Wenn er diesen Vorsatz nicht auf deutsch auszusprechen gewillt war, mag das auch daran gelegen haben, dass die Kritik als Bestandteil der literaturwissenschaftlichen Praxis zu diesem Zeitpunkt in Deutschland nicht mehr existierte, wie Alexander Honold schreibt.⁴⁷ Benjamin habe bewusst die Referenz auf die vergangene Tradition der romantischen Literaturkritik gesucht -wie auch sein Literaturbegriff von der Forderung der progressiven Universalpoesie beeinflusst gewesen sei- das Vergangene war ihm nicht so sehr vergangen, als dass es nicht zur steten Folie der Gegenwart werden könnte.

Es ist daher wichtig für das Verständnis seiner autobiografischen Schriften, dass Benjamin diese Berufung als Kritiker, sowie als Leser, auch zum Hintergrund der Reflexion seines persönlichen Lebens in der *Berliner Chronik* und der *Berliner Kindheit* nahm. Lesen erscheint hier als eine Form der authentischen Aneignung von Welt, wobei der Benjaminschen Darstellung nach die Bücher mindestens ebenso gegenständlich Besitz vom Lesenden ergreifen wie dieser von ihnen. In der *Berliner Chronik* erinnert er sich daran, wie er sich als Kind mit Büchergeschenken sofort zurückgezogen habe, und eine besondere Faszination ging von Fortsetzungsgeschichten und Sammelbänden wie dem *Neuen deutschen Jugendfreund* aus (VI.515, vgl. IH 98). „Was mir die ersten Bücher gewesen sind– das zu erinnern muß ich jedes andere Wissen um Bücher allererst vergessen haben.“ (*Berliner Chronik*, VI.514) Durch Bücher „erschloß“ sich die Welt und wurde „handgreiflich“ zugänglich. Die physischen Eigenschaften von Büchern, ebenso das Einverleiben des äußeren Druckbildes, „Kapitelüberschriften und Anfangsbuchstaben, Absätze und Kolonnen“ bedeuten im Rückblick nicht nur die sinnlich erlebte Freude beim Lesen, sondern auch die Einführung in die gegenständliche

⁴⁷ WB: *Briefe* 505, hier: an Scholem, 20.01.1930; Honold 23.

Welt, die sich darin metaphernhaft abgebildet befand. So konnten Bücher nicht „aus[ge]lesen“ werden, sondern er „wohnte, hauste zwischen ihre<n> Zeilen“. Benjamin fasst in der Erinnerung, in der er die herausragende Bedeutung des Bücherlesens darstellen will, das „zwischen den Zeilen“ wörtlich auf und wendet diese Metapher in die Raum-Metapher der Welt: Die Zeilen eines Buches werden wie Hauswände oder wie Häuserzeilen einer Straße wohnlich, greifbar-gegenständlich. In diesem Lesevergnügen oder dieser wissenden Faszination liegt allerdings auch die Gefahr der Dinge, Macht auf das Ich auszuüben. „Wenn <man> nach einer Pause [das gerade gelesene Buch] wieder aufschlug, so schreckte man sich selber an der Stelle auf, an der man stehen geblieben war“ (VI.515).

Benjamins berufliche Beschäftigung mit Literaturkritik ist denn auch eher als eine Art Metakritik des Verhältnisses der Öffentlichkeit zur Literatur zu verstehen, wie Michael Opitz urteilt, neben eingehender Besprechung bestimmter Schriftsteller und bestimmter Werke, die nicht nur aktuellen Veröffentlichungen, sondern auch älteren Werken der Literaturgeschichte und Werke anderer europäischer Literaturen entstammen, und der Bemühung um eine eigene Literaturzeitung, den „*Angelus Novus*“, von dem 1921/22 nur eine „Ankündigung“ erschien (Opitz 2006, 313f).

Der stilistisch aufmerksame, lese-erfahrene Blick auf Literatur, der Benjamin als Kritiker kennzeichnete, machte den Vorsatz, sich der Aufzeichnung der eigenen Erinnerungen zu widmen, zunächst nicht gerade einfacher, wie er in der *Berliner Chronik* erwähnt. So sei er durchaus nicht daran gewöhnt, das eigene Ich zum Subjekt seiner Arbeit zu machen, schon nicht zum grammatikalischen, was er aus Stilgründen üblichweise bewusst vermieden hatte. Als Autor, der er seinem „guten Deutsch“ zugute

gehalten hatte, niemals das Wort „ich“ zu verwenden, „außer in Briefen“, erlebte er bei der Niederschrift der Kindheitserinnerungen, „daß dies Subjekt, das jahrelang im Hintergrund zu bleiben war gewohnt gewesen, sich nicht so einfach an die Rampe bitten ließ“ (GS VI, 475f).

In ein klassisches Spannungsfeld der Autobiografie fällt dementsprechend auch die Tendenz der Leser, die erste Person des Ich-Erzählers fraglos mit der historischen Person des Autors gleichzusetzen, die erzählten Informationen als Belege für wirklichkeitsgetreue Erlebnisse aufzufassen und eine geordnete Chronologie zu erwarten. In der Autobiografie fallen Erzählinstanz und Protagonist in Personalunion zusammen, und die Leseerwartung auf ein Mindestmaß an historischer Faktentreue entspricht durchaus dem Selbstanspruch der Schreibenden.⁴⁸ Benjamin jedoch war nicht nur mit der schulemachenden Autobiografie Goethes, *Dichtung und Wahrheit* (1811-33), kritisch vertraut, sondern setzte die beiden dort titelführenden Konzepte in innovativer Weise um. Er verändert die Typik des Autobiografischen und Literarischen, indem er die Möglichkeit und Wahrhaftigkeit von Erinnerung als den Hauptgegenstand problematisiert. Sein memoriales Schreiben bewegt sich zwischen dem Autobiografischen und literarischer Narration, zwischen Erinnerung und Reflektion. Er recurriert noch auf chronologische Fixpunkte seiner Kindheit, unterläuft jedoch die für die überlieferte Autobiografie typische lineare Chronologie und benutzt vielmehr räumliche und gegenständliche Größen als Hilfen und Veranschaulichungen in seinen Texten. Diese sind jedoch nicht nur realistischer Natur, sondern entstammen im Gegenteil oft aus Traumerinnerungen, Wunsch- und Angstvorstellungen aus der Kindheit, an die er sich erinnert, Märchen-, Mythen-, allegorischen und

⁴⁸ Vgl. Wagner-Egelhaaf, 10f.

alltagssprachlichen Figuren und der Bezugnahme auf andere literarische Texte und Autoren. Die Erinnerungsarbeit ist ein literarischer Akt, bei dem weitaus mehr als nur literarische Quellen herangezogen werden. „Ich selber glaube, daß ich manche Aufklärung über mein späteres Leben in meiner Ansichtspostkartensammlung fände, wenn ich sie heute noch einmal durchblättern könnte“ (VI.500). Er würde auf vergessene Erinnerungen stoßen, die ihm mehr über sich selbst sagen könnten, als sein episodisches Gedächtnis es vermag.

1.3. Zwischenbilanz: Was öffnete, was verstellte also nach 1930 den Blick auf die eigene Kindheit?

Als Benjamin 1932 mit der Niederschrift seiner Erinnerungen beginnt, liegen viele lebensgeschichtliche Entwicklungen und Erfahrungen zwischen dem erinnerten Zeitraum und der Gegenwart des Autors: das Erwachsenwerden, ein abgeschlossenes Hochschulstudium, eine gescheiterte Ehe, Vaterschaft, berufliche Tätigkeit und deren institutionelle Zurückweisung, ebenso wie das Mitansehen des großen Kriegs, der Inflationsjahre, die auch das Schrumpfen des väterlichen Vermögens zu Folge hatten, die politische und künstlerische Emanzipation der Weimarer Republik, auch bereits ihr absehbar werdendes Scheitern an mangelnder gesellschaftlicher Akzeptanz und die sich verfestigende Gewaltbereitschaft der politischen Lager, des europäischen Kommunismus, Sozialismus, Anarchismus, der Reaktion, des militaristischen Faschismus. Durch den engen privaten Austausch mit politisch engagierten und organisierten Freunden wie Asja Lazis und Bert Brecht –mehr vielleicht noch als durch den eigenen Bruder, mit dem er

immerhin noch Briefkontakt aufrechterhielt, als dieser wegen seines politischen Engagements in das KZ Mauthausen gesperrt wurde– wurde Benjamin mit dem politischen Programm des Kommunismus, und durch die Freundschaft mit Scholem mit der jüdischen Mystik und dem Zionismus vertraut. Er hatte auch durch die unverhohlene Ablehnung seines Habilitationsgesuchs eine persönliche Erfahrung mit dem akademischen Antisemitismus gemacht. Benjamin trat jedoch nie in eine politische Partei ein und hatte ein Beharren auf dem diesbezüglichen Alleinsein und der Unabhängigkeit entwickelt.

Reisen und Aufenthalte hatten ihn ferner mit der Schweiz, Paris, Capri, Ibiza und Moskau vertraut gemacht; ein eigenes Heim schien dem Autor zu diesem Zeitpunkt seines Lebens jedoch unerreichbar. Das Bekenntnis nach „mein[em] Wunsch nach weiten, vor allem langen Reisen“ in der frühen Erinnerung, das durch die weltbürgerliche Großmutter begründet sei, wirkt zuerst noch als Rechtfertigung für eine bohémehafte Ungebundenheit. Sein fließendes Französisch, das er wohl der gutbürgerlich-großstädtischen Erziehung mit französischer Gouvernante zu verdanken hatte, würde im Exil eine existentielle Wichtigkeit bekommen.

In der *Berliner Chronik* kommentiert Benjamin bewusst sein gegenwärtiges Lebensalter, „ob vierzig Jahre nicht ein zu frühes Alter sei, die wichtigsten Erinnerungen des eignen Lebens heraufzurufen“ (VI.477). Der Text wendet aber die vermutbare Bedeutung, die der nach dem Scheidungsprozess und der Ablehnung seiner Habilitation zunehmend isolierte und verarmte Benjamin dem bevorstehenden Geburtstag beigemessen haben muss, mit der „Antwort“ ab, dass als ihm das Bild eines Verstorbenen „auftauche“. Das ehrende Andenken jenes Jugendfreunds, Fritz Heinle, der im August

1914 Selbstmord begangen hatte, habe bereits zehn Jahre zuvor zu einem „ersten Anlauf“ der Verschriftlichung der Erinnerungen geführt.⁴⁹ Die posthume Verehrung Heinles durch Benjamin kann laut Scholem nachgerade nicht überschätzt werden.⁵⁰ Heinle ist in der Erinnerung für Benjamin ein „Dichter“, jemand, dem Benjamin „nicht ‚im Leben‘ sondern in seiner Dichtung begegnet“ sei.⁵¹ Tatsächlich hatte er, ebenso wie der junge Benjamin, Sonette geschrieben, war jedoch entfernt davon, ein publizierter „Dichter“ oder Schriftsteller zu werden. Sein Selbstmord, begangen zusammen mit seiner Freundin, war eine Reaktion auf die Kriegserklärung Wilhelms II. Benjamin, der sich zunächst freiwillig zum kaiserlichen Heer gemeldet hatte, um wenigstens zusammen mit Freunden Dienst tun zu können und so der rasterhaften Einberufung zuvorzukommen, wurde nach Heinles Selbstmord zum konsequenten Kriegsgegner und verwarf sich darüber sogar mit einem weiteren Menschen, dessen Lehre und Vorbild ihm vorher unverzichtbar geworden war, dem Reformpädagogen Gustav Wyneken.⁵²

Für Benjamin ist die *Berliner Chronik* damit gleich als Erinnerungsbuch vorgestellt, ein Gedenkbuch mit einer tragischen Zueignung, denn als Schreibanliegen gilt demnach Wachhalten des Gedächtnisses an einen Verstorbenen, ein klassischer Topos von Erinnerung und Erinnerungsarbeit. Dass Benjamin damit bereits seinen Schreibversuch gewissermaßen mystiziert, gibt der Text selbst preis. Denn er hat zuvor erwähnt, dass der ursprüngliche Anlass, über dessen Zweck der Text jedoch rasch

⁴⁹ Es sind keine entsprechenden Notizen im Nachlass erhalten.

⁵⁰ Benjamin habe später immer nur von Heinle als „mein[en] Freund“, als dem Freund schlechthin, zu sprechen gepflegt (Scholem: *Freundschaft*, 19).

⁵¹ Die Reflexion in der *Berliner Chronik* nimmt Bezug auf einen weiteren Verstorbenen. Der ehemalige Mitstreiter in der studentischen Jugendbewegung und spätere Arzt, Ernst Joël (1893-1929), hatte mit Benjamin 1928 Drogenversuche unternommen. In der *Berliner Chronik* wird er durch die tastende Erinnerung an das „Heim“ assoziiert, die Wohnung, in der die Freie Studentenschaft sich zur Diskussion traf. „Nie hätte ich gedacht, ich würde ihn auf diesem Wege –dem topographischen– je wieder suchen“ (VI.477).

⁵² Jünger findet eine ähnliche Figur in seinem späteren Roman *Gläserne Bienen* (1957).

hinausgewachsen sei, in Wirklichkeit eine rein professionelle Auftragsarbeit gewesen war: das Angebot, eine Folge von „Glossen“ zu verfassen, „über alles, was mir an Berlin von Tag zu Tag bemerkenswert erscheine in loser, subjektiver Form“ (VI.476, Hv. KR), eine Art literarische Kolumne. Benjamin hatte tatsächlich im Oktober 1931 einen Vertrag mit der *Literarischen Welt* abgeschlossen.⁵³ Wie das Zitat in der *Berliner Chronik* angibt, sollte darin allerdings das gegenwärtige, tägliche Berlin vorkommen. Dieser Auftrag stellte den Schreiber nicht nur vor die überraschend schwierige Aufgabe, sein „Subjekt“ (VI.475) überhaupt öffentlich darzustellen. Dieses Subjekt sieht sich vielmehr offenbar veranlasst oder gezwungen, das „Bemerkenswerte“ des täglichen Berlins über die Vergangenheit zu suchen und zugänglich zu machen, und statt Glossen schreibt er den Anfang einer Autobiografie, die sich sogleich mit der Tradition der Autobiografie auseinandersetzt und diese verwirft.

Aus literarischen, philophischen und im weiteren Sinn künstlerischen Strömungen der 1920er Jahre, die Benjamins memoriales Schreiben beeinflusst haben, tritt außerdem die Erforschung des Unbewussten, Subjektiv-Automatisierten und der Träume hervor.⁵⁴ Was die surrealistische Suche und Darstellung von Wahrnehmung beiträgt, hat Benjamin auch durch Selbstversuche mit Drogen zu erforschen gesucht.⁵⁵ Dazu tritt in zunehmendem Maß eine aktive oder passive Spiritualisierung bzw. Auseinandersetzung mit dem jüdischen Glauben, durch den Einfluss des Vertrauten Gershom Scholem. „Ende der

⁵³ *Gesammelte Briefe*, IV.54; Steiner 147.

⁵⁴ In *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz* (1929) plädiert Benjamin für eine Wahrnehmung der Bewegung der „außerliterarischen Tendenzen diese[r] Schriften“ (*GS* II.3.1035). Josef Fürnkäs hat die Benjamins Rezeption des französischen Surrealismus untersucht, die sich bereits in seiner thesenhaften Schreibweise und der „Arbeit am Unbewussten“ in der *Einbahnstraße* niedergeschlagen habe (Fürnkäs 1988, 117ff). Vgl. auch Steiner, 84f.

⁵⁵ Benjamin habe aber die „profane Erleuchtung dem Religiösen und dem Rauschgift überlegen“ gefunden. Vgl. Tiedemann: „Einleitung“ *Passagen-Werk*, *GS* V.18.

zwanziger Jahre konvergierten in Benjamins Denken Theologie und Kommunismus“, urteilt Rolf Tiedemann (GS V.23).

Als Übersetzer von Proust schließlich, was er in seinen Lebensläufen aus der Zeit des Exils stets besonders hervorhebt, hatte Benjamin zeitnah und mit Faszination eine neue, gewissermaßen handlungslose Erzählung impulsiver, spontaner und unwillkürlicher Erinnerung gelesen. Proust wurde ihm ein literarisches Vorbild, maßgeblich durch die Beschreibung der *Mémoire involontaire*, der unwillkürlichen Erinnerung, die Entfaltung eines Ichs, das sich schreibend überhaupt erst durch die Erinnerung definiert. Unter dem vielsagenden Titel „Aus einer kleinen Rede über Proust, an meinem vierzigsten Geburtstag gehalten“ –den Benjamin in Wirklichkeit allein und mit Selbstmordgedanken verbracht hatte– notierte er also im Sommer 1932: „Zur Kenntnis der *mémoire involontaire*: ihre Bilder kommen nicht allein ungerufen, es handelt sich vielmehr in ihr um Bilder, die wir nie sahen, ehe wir uns ihrer erinnerten. Am deutlichsten ist das bei jenen Bildern, auf welchen wir –genau wie in manchen Träumen– selber zu sehen sind.“⁵⁶ Es gab diverse Parallelen der äußeren biografischen Bedingungen der beiden Autoren, und Benjamin mag sich auch als Person im Vorbild Prousts wiedergefunden haben, was die behütete, privilegierte Kindheit des höheren Bürgerkindes betraf, das sich selbst frühzeitig als Außenseiter erlebte und zunehmend inszenierte. Die „Weltfremdheit“ Prousts in praktischen Dingen werde bei Benjamin „mit viel Verständnis“ zitiert, bestätigt Fuld.⁵⁷ Benjamins erinnerte Welt in der *Berliner Chronik*, mehr noch in den Texten der *Berliner Kindheit* ist deutlich ereignislos und auffallend reflektiv, räumlich-

⁵⁶ Aus dem Nachlass abgedruckt in den Anmerkungen zu *Zum Bilde Prousts*, II.3.1064.

⁵⁷ Fuld, 21. Weltfremdheit ist eine Eigenschaft, die auch Jean-Michel Palmiers Studie über Benjamins Charakter und Biografie voraussetzt. Dass diese Weltfremdheit allerdings gespielt sein könnte und später im Exil als Tarnung bei der Petition um Visa instrumental eingesetzt werden sollte, geht aus einem Brief Dora Benjamins hervor (Luhr 44).

fotografisch statt chronologisch-erzählend. Benjamin benutzt den Raum als eine dritte Dimension, um der Erinnerung Herr zu werden und um die Erzählung nicht-linear zu strukturieren; er spricht von „*Bilder[n]*“, deren er sich bemüht habe, „habhaft zu werden“,⁵⁸ und hat damit selbst einen Hinweis geliefert, Erzählung (chronologisch-linear) und Räumlichkeit (nebeneinander und simultan sowie haptisch-detailliert) für die Erinnerungsarbeit miteinander zu vereinbaren.

Wenn viel erworbenes Wissen also die faktische reale Erinnerung an die Kindheit verstellen, motiviert jedoch die unvoreingenommene Haltung experimentellen und scheinbar widersprüchlichen Inspirationen gegenüber zu ihrer ebenso fantasievollen Einfühlung wie auch ihrer abstrakten Durchdringung. „*Bilder, die wir nie sahen, ehe wir uns ihrer erinnerten*“, zeugen als Anspruch nicht nur von Weltfremdheit, sondern erkennen die schöpferische Kraft der Erinnerung an. Benjamins memoriales Schreiben will daher keine Ereignisabläufe in ihrer Geradlinigkeit und stetigen Entwicklung vergegenwärtigen, sondern verknüpft Erinnertes zu einer Gedächtnistextur, in der die Beziehungsgeflechte die Erinnerungsarbeit als Prozess erkennen lassen und den ganzen Zusammenhang als Erinnerungsraum und Galerie der augenblickshaft vergegenwärtigten Bilder verfügbar machen.

2. Das Räumlich-Gegenständliche

„Erinnerungen, selbst wenn sie in die Breite gehen, stellen nicht immer eine Autobiographie dar. Und dieses hier ist ganz gewiß keine, auch nicht für die Berliner Jahre, von denen hier ja einzig die Rede ist. Denn die Autobiographie hat es mit der Zeit, dem Ablauf und mit dem zu tun, was den stetigen Fluß des Lebens ausmacht. Hier aber ist von einem Raum, von Augenblicken und vom Unstetigen die Rede.“ (GS VI.488.)

⁵⁸ *Kindheit Fassung IH*. GS VII.1. 385. Hv. i.O.

Diese Reflexion findet sich unvermittelt, am Anfang eines neuen Abschnitts, gegen Ende der ersten Hälfte der *Berliner Chronik*. Weder die Textteile davor noch jene unmittelbar danach hat Benjamin in die *Berliner Kindheit* übernommen⁵⁹, ebenso wenig wie dieses Zitat. Es spiegelt jedoch in prägnanter Weise die Suche nach Techniken oder Strukturen wider, die Benjamin in seiner Selbstbeobachtung anstellt, und die der späteren Form und memorialen Schreibweise der *Berliner Kindheit* zugrunde liegen. Er betrachtet hier nicht nur das eigene Ich in der Erinnerung, den Protagonisten seiner Autobiografie, sondern auch und vor allem das gegenwärtige oder immer gerade vergangene Ich, das schreibt und durch das Schreiben neue Erkenntnisse der Erinnerung gewinnt. Dieser Selbstbeobachtung bleibt das Räumliche als Reflexionshilfe oder -anlass nicht verborgen, sie thematisiert es vielmehr. Damit, dass von einem Raum „die Rede“ sei, setzt Benjamin sich von der traditionellen Erzählrichtung, der Zeit ab. Zeit steht für das Fließen, etwas in seiner Unaufhaltsamkeit Regelmäßiges. Das eigene Erschreiben der Erinnerung, das also betont keine Autobiografie sein will oder kann, geschieht dagegen in „Augenblicken“. Dieser Begriff wird für Benjamins Erzählstrategie in den Kindheitsreflexionen geradezu zentral: Es geht zunächst darum, dass das Gedächtnis episodisch, bruchstückhaft, auch anekdotisch verläuft, aber keine vollständige, glatte Chronologie besitzt; weshalb auch keine solche in der Erzählung erzeugt werden kann. Daneben ist der „Augenblick“ auch wörtlich, körperlich, zu verstehen. Die räumliche Wahrnehmung erfolgte durch das Auge. Die Blickrichtung allerdings ging ebenso vom Ich zu den Dingen wie von den Dingen zum bzw. auf das Ich. So fühlte sich das Kind von seiner physischen Umgebung umstellt,

⁵⁹ Mit Ausnahme des „Motto“ und des letzten Satzes, der im unmittelbar darüber endenden Abschnitt steht, und in die spätere Fassung *Bettler und Huren* einging, die Benjamin aus den geplanten Druckversionen noch wieder ausgeschlossen (GS.VI.488 und IV.1.288).

mimetisiert und vereinnahmt. Dem Schreibenden geht es ebenso: aus dem Geschriebenen blickt ihn seine Erinnerung an und lässt ihn erneut reflektieren.

Das Motto der Wahrnehmung, die in Wahrheit ein Wahrgenommenwerden ist, nimmt in der späteren *Berliner Kindheit* das „Bucklichte Männlein“ ein, eine Märchenfigur bzw. eine bekannte Gestalt aus dem gleichnamigen Kindervers,⁶⁰ das bei Benjamin einen erweiterten, allegorischen Charakter als Sammler und Einverleiber von Erinnerungen annimmt. Übernommen hat es Benjamin aus einem Text seines Vertrauten und Freundes Franz Hessel (1880-1941), mit dem zusammen er den ersten Teil von Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* übersetzte. Hessel veröffentlichte 1929 *Spazieren in Berlin*, eine Sammlung von kleiner Betrachtungsprosa des städtischen Flaneurs, und Benjamin verfasste dazu eine Rezension „Die Wiederkehr des Flaneurs“, in der er das folgende Gedankenspiel aus Hessels Band zitiert: „Nur was uns anschaut, sehen wir. Wir können nur-, wofür wir nichts können.“ (GS III.198). Ein weiteres ganz ähnliches Ausbalancieren von Wortbedeutungen oder von Redewendungen steht im einleitenden Zitat, wenn Benjamin es drittens ablehnt, den eigenen Schreibversuch als Autobiografie zu bezeichnen, da diese mit dem „stetigen“ der Zeit zusammenhängen. In der Reihe aus „Raum“, „Augenblicken“ und „Unstetige[m]“, die die Benjaminsche Erzählung charakterisieren, steht das letzte Element als neologistisches Antonym zum Adjektiv des „stetigen Fluß“. Klanglich erinnert die Rede vom „unstetigen“ jedoch an das „unstete“, den unterbrochenen, unregelmäßigen Ablauf, und rekurriert gleichzeitig auf die Rast- und womöglich Ortlosigkeit des Fortgangs; ein unstetes Leben meint ein nicht bürgerlich-sesshaft etabliertes.

⁶⁰ Vgl. Herwig, 52ff.

Benjamins Raum-Denken hat differenzierte Eigenschaften. Zunächst hat das autobiografische Erleben in konkreten Räumen stattgefunden. Räumliche, visuelle oder haptische Erfahrungen können die Erinnerungen wieder auslösen. Unfreiwillig oder unwillkürlich im Proustschen Sinn funktioniert das haptische Erinnern zum Beispiel sogar durch die Fuß- oder Schuh-„Sohlen“, die „mir Meldung [bringen]“ (VI.487). Daneben wird als schriftlicher Raum auch das Geschriebene zur Erinnerungsgröße.⁶¹ Der Schreiber betrachtet und arrangiert seine episodischen Niederschriften, und er erinnert sich an die kindliche Faszination über die Löschblätter in seinen Schulheften, in deren spiegelverkehrten und bruchstückhaften „Labyrinthen“ er im Nachhinein Wegweiser für zukünftiges Umherirren und Entziffern vorgezeichnet zu finden glaubt.

Im Sinn des Ägyptologen und Kulturwissenschaftlers Jan Assmann ist bei dieser Art von räumlicher Erinnerung an eine Form des „kommunikativen Gedächtnisses“ zu denken, ein dynamisches Wiederherstellen von Gedanken oder bedeutsamen Situationen, das durch die Praxis eines Aufsuchens im Raum geschieht. Assmanns grundlegende Studie *Das kulturelle Gedächtnis* (1992) etablierte die begriffliche Unterscheidung zwischen statisch-kanonisiertem und wandel- bzw. verhandelbarem Gedächtnis. Erinnerung als „vis“ ist die Leistung, die aufgebracht, als „ars“ die Methodik oder Ritualhandlung, die durchlebt wird (Erl 2003, 174). Wie sich zeigt, sucht Benjamin auf seine Weise im memorialen Schreiben Formen des kommunikativen Gedächtnisses und der eigenen Erinnerungsarbeit zu vermitteln, wobei er theoretisch von Verfahren der Archäologie ausgeht. In der *Berliner Chronik* beschreibt Benjamin die eigene Vergangenheit aus der Praxis der aufdeckenden Erinnerung:

⁶¹ vgl. Giuriato; Pethes 1999.

„Die Sprache hat es unmißverständlich bedeutet, daß das Gedächtnis nicht ein Instrument zur Erkundung der Vergangenheit ist sondern deren *Schauplatz*. Es ist ein Medium des Erlebten wie das Erdreich das Medium ist, in dem die toten Städte verschüttet liegen. Wer sich der eigenen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet, muß sich verhalten wie ein Mann, der gräbt. Das bestimmt den Ton, die Haltung echter Erinnerungen.“ (VI.486, Hv. KR.)⁶²

Im Bild von der archäologischen Ausgrabungsstätte verknüpft Benjamin das Gegenständlich-Konkrete („Materialistische“) und das Vorgangshafte, Unabgeschlossene, das seine Gedächtnisarbeit ausmacht. Das „Graben“ nach Erinnerungen nimmt eine fast handwerkliche Qualität an, dabei sind immer neue überraschende Einsichten, aber auch die Enttäuschung beim Ausbleiben von Fundstücken zu vergegenwärtigen. Wie Detlef Schöttker angibt, hatte vor Benjamin auch Sigmund Freud seine Vorgehensweise in der Psychoanalyse mit der Tätigkeit von Archäologen verglichen (Schöttker 2000, 266). Mit Freuds Person und Arbeit war Benjamin vertraut und hatte die gesellschaftliche Bedeutung, die dessen Theorien bereits entwickelt hatten, in seinen Studienjahren gelegentlich ironisch kommentiert,⁶³ im Gespräch mit Brecht auch als allzu angreifbar, da bürgertumszentriert kritisiert (GS V.1.637). Andererseits hatte die Archäologie seit Ende des 19. Jahrhunderts durch berühmt gewordene Entdeckungen an akademischer Bedeutung gewonnen, die Benjamins Metapher den Zeitgenossen anschaulich gemacht haben dürfte.⁶⁴

Die distanziert-aufmerksame Annäherung, wie sie unter Archäologie assoziiert wird, an die geographischen Räume der Kindheit leistet für die Erinnerung in der *Berliner Chronik* einen besonderen Dienst. So wird Benjamin sich bewusst: „Je öfter ich

⁶² Fast identisch findet sich der Text als Abschnitt „Ausgraben und Erinnern“, *Denkbilder*, GS IV.400.

⁶³ Das scherzhaft entworfene Vorlesungsverzeichnis der imaginären „Universität Muri“, die Scholem und Benjamin während seiner Schweizer Exilzeit 1914-1918 betreiben, enthält eine entsprechenden Veranstaltung (GS IV.442).

⁶⁴ Die erste ordentliche Professur für Archäologie in Deutschland wurde 1927 in Marburg eingerichtet.

auf diese Erinnerungen zurückkomme, desto weniger erscheint es mir zufällig, eine wie geringe Rolle in ihnen die Menschen spielen” (VI.490). Hierbei handelt es sich nicht nur um das Bedürfnis nach Alleinsein oder Individualität, sondern die systematische Suche nach repräsentativen Räumen,⁶⁵ die der Erinnerung interessanterweise mehr zuträglich zu sein scheinen als die Konzentration auf Personen. So nehmen zum Beispiel die Höfe in der Erinnerung an kindliche Unsicherheit und frühes Unrechtsbewusstsein eine Schlüsselrolle ein. Seit der Städtebauplanung des boomenden kaiserlichen Berlins waren die „Mietskasernen“ mit ihren mehreren, hintereinander liegenden Hinterhöfen über die Stadtgrenzen hinaus berüchtigt als Ingebriff des Proletariats. In der *Berliner Kindheit* ist Weihnachten „das Fest der Höfe“ (VI.518), weil sich mit diesem liebsten Fest auch die Erinnerung an das Sichtbarwerden der Armut der sozialen Unterschichten verbindet.⁶⁶ In der Vorweihnachtszeit reichte diese Armut in den wohlhabenden Wohnbereich des Kindes hinein wie die Musik der Leierkastenmänner, denn billiges Kunsthandwerk wurde nun gegen ein „Almosen“ feilgeboten, und während die Erwachsenen sich, insgeheim schamvoll, beschieden, ihre eigenen Kinder zu diesen Käufen vorzuschicken, erleben diese einen ersten, handgreiflichen Kontakt mit der menschlichen Instrumentalisierung durch den kapitalistischen Warenaustausch (*Ein Weihnachtsengel*, VII.1.420). In seinem Radiovortrag *Berliner Spielzeugwanderung I* (VII.1.98) erwähnt Benjamin „Godins Märchenbuch“ und Walther Gottheils Band

⁶⁵ Henri Lefebvre hat die Produktion des Raumes in drei Dimensionen erklärt als „Repräsentation des Raumes“, „räumliche Praxis“ und „Räume der Repräsentation“. „Der Ausgangspunkt der Produktion des Raumes ist [...] die räumliche Praxis, der wahrgenommene und wahrnehmbare Raum, und damit die Sinne, der Körper. Diese Wahrnehmung impliziert unmittelbar einen konzipierten Raum: Wir können einen Raum nicht wahrnehmen [also auch nicht erinnern, KR.], ohne ihn (zuvor) gedanklich konzipiert zu haben.“ (Schmid, *Stadt, Raum und Gesellschaft*, 266.)

⁶⁶ Die Familie Benjamins feierte wie viele andere assimilierte, jüdische Familien des wohlhabenden Bürgertums im Kaiserreich Weihnachten nach verbreitetem Brauch mit Weihnachtsbaum und Geschenken, ein wichtiges Kinderfest.

Berliner Märchen, der 1897 erschien. Hierin finden sich zwei Märchen, *Der Weihnachtsmarkt* und *Des armen Knaben Weihnachtstraum*, die als Vorlage für die auch autobiografischen Erinnerungen der *Berliner Kindheit* gedient haben könnten. Der *Weihnachtsmarkt* von Gottheil beschreibt rührselig die Armut eines kleinen Waisenjungen, der für eine kümmerliche Unterkunft auf dem alljährlichen Kunsthandwerksmarkt seine gebastelten Wollschäfchen für „ein’ Dreier“ verkaufen muss: ebensolche, die Benjamin in seiner Erinnerung den „armen Leuten“ abgekauft haben muss (VII.1.420). „Mit [dem Weihnachtsmarkt] quoll noch etwas hervor: die Armut. Wie Äpfel und Nüsse mit ein wenig Schaumgold sich auf dem Weihnachtsteller zeigen durften, so auch die armen Leute mit Lametta und bunten Kerzen in den bessern Vierteln.“ (Ebd.)

Gottheils Waisenjunge muss zwar in Eiseskälte und ohne Erwerb den Heimweg in seine kalte Stube antreten, aber sein treuer Begleiter ist ein kleiner Pudel, der dem bald fiebernden Jungen einen Arzt herbeiholt. In *Des armen Knaben Weihnachtstraum*, der Fortsetzung des ersten Märchens, geschieht das eigentliche Weihnachtswunder, als der Arzt, dem der Junge eine fantastische Geschichte von belebtem Spielzeug erzählt, von dessen Fantasie derart beeindruckt ist, dass er beschließt, für dessen zukünftige Bildung und Erziehung zu sorgen: „Ein ganzer kleiner Dichter bist du ja.“ (60.) Interessant ist an diesem *Berliner Märchen* die unkommentierte Verbindung auch des Fiebers mit der Dichtphantasie, die Benjamin wohl zur Kenntnis genommen haben wird.

Den typischen Innenhöfen der Berliner Mietshäuser, in denen die Arbeiterbevölkerung dicht gedrängt lebte, ist selbst ein hybrider Charakter von Außen- und Innenraum eigen,

der Wohnlichkeit und Ausgeschlossenheit, anonymes Stadtwandern und (über)wachsene Nachbarschaft, Verbergen und Anpreisen oder Anprangern von Öffentlichkeit in einem unauflösbaren räumlichen Gleichzeitigen verbindet.⁶⁷ Unter dem Eindruck der gläsernen überdachten Einkaufspassagen in Paris hat Benjamin schließlich die Passagen als Denkfigur in dieser Richtung als seltsamer Nischenraum/Raum konzipiert: Aus der Erinnerungsarbeit der *Berliner Chronik* entsteht auch das Stück *Loggien*, das in der Anordnung letzter Hand als Eingangstück der *Berliner Kindheit* fungieren sollte, und die Zwiespältigkeit des Räumlichen einleitet. Wie die Kindheitsräume nicht mehr betretbar sind, auch wenn sie noch aufgesucht werden können oder könnten, sind die Loggien ein Paradox aus Innen und Außen, das ins Freie führt, indem es betreten wird.⁶⁸ In Benjamins Philosophie gewinnen seine räumlich-konkrete Vorstellungen und Erinnerungsbilder gleichermaßen Gewalt über ihn wie er über sie, indem er sie ja verschriftlicht, materialisiert. So überlegt er im Zusammenhang mit dem Eindruck, den die städtischen „Fassaden“, namentlich die „Matthäikirche“, in der Erinnerung hinterlassen haben:

„habe ich den abgelegten Winkel, wo sie steht, wirklich in meinen Kinderjahren häufiger gesehen, ja auch nur gekannt? Ich weiß es nicht. Was er mir heute sagt, das dankt er wohl durchaus und ganz allein dem Bauwerk selbst. [...] Es ist eine altmodische Kirche, mit der es steht wie mit manchen altmodischen Bauten; sie wissen obwohl sie garnicht mit uns klein gewesen sind, ja uns vielleicht noch nicht einmal kannten als wir Kinder waren, dennoch von unserer Kindheit vieles und wir lieben sie darum.“ (GS VI.487)

⁶⁷ u.a. porträtiert in F.W. Murnaus *Der letzte Mann* (1924), in dem der arbeitslos gewordene Portier eines vornehmen Hotels bei der Rückkehr in seine Wohnung auf dem Gang durch die Hinterhöfe vom Gelächter und Spott der Nachbarn verfolgt wird. Diese Schlüsselszene des Films ist mit der neuartigen Technik der bewegten Kamera, einer ersten handgehaltenen Kamera, gefilmt und bebildert den Alpträumencharakter des Erlebnisses für den Protagonisten.

⁶⁸ Aleida Assmann behandelt in ihren Untersuchungen von „Erinnerungsräumen“ Texte verschiedener englischsprachiger Autoren des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, in denen Räume nicht nur als Handlungs- ‚kulisse‘ erzählt werden, sondern maßgeblichen Anteil an der Erzähl- und Bedeutungsstruktur haben, etwa als soziale Erfahrungsräume, Macht- und Herrschaftsräume oder fantastisch-mystische Doppelwelten, etwa bei Thomas de Quincey, E.A. Poe, Virginia Woolf, Joseph Conrad und William Jackson Turner (Assmann 2006, 152ff).

Die Zuverlässigkeit seines Gedächtnisses wird hier relativiert, indem der Sich-Erinnernde sich selbst fragt, ob er ein bestimmtes Bauwerk, das ihm zum Zeitpunkt des Schreibens seiner Erinnerungen bedeutsam erscheint, wohl überhaupt als Kind gekannt hat. Zu viele („zahllose“) Fassaden „stehen [...] genau wie sie in meiner Kindheit gestanden haben“; dies allein kann noch keinen Erinnerungsprozess auslösen, denn „zu oft“ ist der Erzähler seitdem an ihnen vorbei gegangen und hat sie dadurch in die Jetzt-Zeit mitgenommen. Die „Ausnahme“ der Matthäi-Kirche liegt aber nicht nur darin, dass er meint, sich an ihren Anblick in Kindertagen zu erinnern, sondern dass das Bild der „[altmodischen] spitze<n> Giebeln durch sein Alter von seiner Kindheit „w[eiß]“. Irgendetwas macht das Gebäude selbst zu einem belebten agens der Erinnerungsarbeit, und es blickt den retrospektiven Betrachter seinerseits an. (Der Abschnitt mit dem emphatischen Ausdruck, die Kirche um ihres Wissens willen zu „lieben“ fehlt in der späteren *Berliner Kindheit*.) Die Kirche und ihr Vorplatz, die 1844-1846 im großbürgerlichen südlichen Tiergartenviertel gebaut wurden, dürften tatsächlich an der Spazierroute des jungen Benjamin gelegen haben, und womöglich wurde er auch als Kind bereits auf einige der berühmten Persönlichkeiten hingewiesen, die auf dem der Gemeinde zugehörigen Matthäi-Friedhof begraben liegen, wie die Brüder Wilhelm und Jacob Grimm.⁶⁹ Wenn er sich vorgeblich fragt, ob er das Kirchengebäude tatsächlich als Kind gesehen habe, um zu betonen, dass dies eben nicht die entscheidende Rolle spiele, sondern vielmehr ein diesem Gebäude selbst innewohnendes Wissen, kann man daraus mehr über die Technik

⁶⁹ Heute befinden sich u.a. auch die Gräber der bekannten Berliner Frauenrechtlerin Hedwig Dohm (1831-1919) und der Schriftstellerin und Aktivistin May Ayim dort. Vgl. <http://www.berlin.de/orte/sehenswuerdigkeiten/st-matthaeuskirche/>. Der Beschreibung nach ist diese nicht zu verwechseln mit der 1880 eingeweihten Matthäuskirche im damals noch nicht eingemeindeten Stadtteil Steglitz. Die Kirche nahe des Tiergartens, heute Berlin Mitte, ist Teil des Berliner Kulturforums. Der Alte St.-Matthäus-Kirchhof liegt in Berlin-Schöneberg.

des literarischen Erinnerns ableiten als inhaltliche biografische Information; und schließlich ist die „Ausnahme“, die diese Kirchenfassade von den übrigen Gebäuden bildet, die seit der Kindheit mit Gewähr gut bekannt und „zu oft [seither] Dekor und Schauplatz meiner Gänge und Besorgungen gewesen [sind]“, auch „vielleicht nur eine scheinbare“. (VI.487) In der *Berliner Kindheit* werden Kirche und Vorplatz nicht mehr erwähnt, das „Ausgraben“ von räumlichen Erinnerungen ist aber weiter verfeinert und kondensiert worden.

Detlev Schöttker findet für Benjamins Methode, sich zunehmend auf räumlich-definierbare Orte oder Gegenstände zu beziehen, um die Erinnerung konzeptionell und erzählerisch zu gestalten, die Formel von der „Mnemotechnik als poetische[m] Verfahren“ (1999, 228). In den abgeschlossenen Stücken der *Berliner Kindheit* sieht er vor allem eine konsequente Umsetzung gedanklicher Organisation, wie sie in der klassischen Begründung der Mnemotechnik nach Simonides von Keos geleistet wurde. Diese spiegelte sich in den Titeln der Textstücke wider, wie *Speisekammer*, *Tiergarten*, *Blumeshof 12* (eine Straßenadresse) oder werde in den Texten vergegenwärtigt. Weitere Überschriften verwiesen auf „prägnante Gegenstände“ (233), wie *Lesekasten*, *Telefon*, *Siegessäule*, oder solche seien eben in den Texten zentrale Motive, wie die „Uhr im Schulhof“, ‚Kasten‘, ‚Schmetterlingssammlung‘, ‚Speiseschrank‘“ (ebd.). Die Liste lässt sich ergänzen: Tatsächlich tragen 11 der 42 aus dem Nachlass überlieferten Stücke der *Berliner Kindheit* Titel, die zu geografischen Orten im engeren Sinn gerechnet werden können, und weitere 12 solche, die konkrete Gegenstände nennen.⁷⁰ Immer noch 19

⁷⁰ Außer den drei bei Schöttker genannten noch *Loggien*, *Die Siegessäule*, *Steglitzer Ecke Genthiner*, *Markthalle*, *Pfaueninsel* und *Glienicke*, *Krumme Straße*, *Der Mond* und *Schülerbibliothek*; des Weiteren *Kaiserpanorama*, *Knabenbücher*, *Der Fischotter*, *Der Strumpf*, *Der Nähkasten*, *Zwei Blechkapellen*, *Schränke*, *Neuer deutscher Jugendfreund* (ein Jahrbuch mit Kinderlektüre), *Das Karussell*, *Das Pult*.

allerdings haben Titel, die aus diesem Raster herausfallen, und die auch keine konkreten Gegenstände als Leitmotive benutzen.

So wird zum Beispiel in *Eine Todesnachricht* ein Raum-Bild erzeugt, das durch eine fast magische Dinglichkeit anschaulich ist. Bei dem Raum, wo das Kind sich befindet, als der Vater ihm die Nachricht vom Tod eines Verwandten erzählt, handelt es sich zunächst einfach um das Kinderzimmer, denn der Vater schien hereinzukommen, um „gute Nacht zu sagen“ (VI.519/ VII.1.410). Es ist also einer der allgewöhnlichsten Räume, in dem das Kind natürlich einen großen Teil seines Lebens verbracht hat, vor und nach jedem Tag, an dem es etwa fünf Jahre alt war, ein Raum des privilegierten Alleinseins im Übrigen, ein Freiraum, der in der Erinnerung großen Wert besitzt, wie auch der Text *Das Pult* widerspiegelt. Zudem handelt auch noch ein anderes Stück im Schlafzimmer des Kindes, allerdings in jenem in einer Sommerwohnung (*Ein Gespenst*), das von der Erzählung der *Todesnachricht* in der Handlung unabhängig ist. Allerdings konnte dieser Raum in einigen konkreten Raum-Erlebnis-Konstellationen offenbar einen Erinnerungswert annehmen, den Benjamin nach circa 35 Jahren verschriftlicht.

In der in der *Todesnachricht* erzählten Situation wendete der Vater, wie sowohl in der *Berliner Chronik* als auch in der *Berliner Kindheit* betont wird, dem Kind mehr Aufmerksamkeit zu als gewöhnlich. Der Verstorbene, von dem der Vater spricht, sei dem Kind zwar unbekannt gewesen und habe keine emotionale Berührung ausgelöst; das Kind nutzte die Gelegenheit vielmehr, um den Vater über spannungserrende Begriffe wie „Herzschlag“ zu befragen.⁷¹ Allein, jener „vergaß“ ein alles bedeutendes Detail zu

⁷¹ Dieses Zitat nur in der *Berliner Chronik*. In der *Berliner Kindheit* heißt es nur: „Mein Vater bedachte die Nachricht mit allen Einzelheiten.“

erzählen, nämlich die eigentliche Todesursache des „Vetters“, die in der Geschlechtskrankheit Syphilis gelegen hatte.

Unabhängig davon, ob die Geschichte auf einer realen autobiografischen Tatsache beruht, mag sie nun zum einen als Vorlage für eine Erinnerung liegen, die grundsätzliche Strukturen der als Kind erlebten und als Erwachsener erinnerten Erziehung festhält. Der Erzähler sagt, dass er erst „viele Jahre später“ (*Berliner Chronik*) bzw. „[als] ich schon längst erwachsen [war]“ (*Berliner Kindheit*) die Todesursache erfuhr. Dieses plötzliche Wissen könnte die Erinnerung an die Erwähnung jenes Todesfalls während des Kleinkindalters erst wieder geweckt haben. Dass der Vater die Krankheit Syphilis verschwiegen hatte, symbolisiert, da es klar und sogar aufgeschrieben wird, nicht nur eine selbstverständliche generationstypische Autorität und Moralerziehung, sondern auch die konkrete Distanz und die mangelnde Vertrautheit gegenüber dem Vater, der sonst abends kaum Worte für den ins Bett geschickten Sohn besaß. Zudem steckt in der Selbsterkenntnis ebenso wie der Niederschrift ein gewisser moralischer Trotz, den es wohl brauchte, um als Intellektueller aus bürgerlichem Haus Anfang der 1930er Jahre den Verwandtschaftsgrad zu einem Syphilistoten anzugeben. Benjamin ironisiert aber in der *Todesnachricht* nicht die zeitgenössische Pädagogik; und was die Thematisierung des persönlichen Verhältnisses mit den Menschen seiner Umgebung angeht, geben die Erinnerungstexte, wie oben angegeben, quantitativ tatsächlich nur sehr beschränkt Einblicke. Wie aber der *Raum* diese traumatische, rückwirkende Erkenntnis des Todesfalls quasi eingekapselt hat, das stellt der Erzähler für sich dar, im Entwurf der *Berliner Chronik* noch etwas anders als in der verdichteten *Berliner Kindheit*. In der *Berliner Chronik* ist diese Erinnerung mit dem zentralen Motiv des „Chock[s]“

verbunden. „Es ist ein Wort, ein Klopfen oder ein Rauschen, welchem die magische Gewalt verliehen ist, mit einem Male uns in die kühle Gruft des Einst zu bannen“ (VI.518). Mit dieser Überlegung leitet der Erzähler die Anekdote ein, und sie steht ganz am Schluss der *Berliner Chronik*, die ja nach Entwürfen aus dem Nachlass gedruckt wurde. Immerhin bildet das Erleben des Schocks und der schockartigen Erkenntnis auch in allen Fassungen der *Berliner Kindheit* das Schlusstück mit dem *Bucklichten Männlein*, das in der *Berliner Chronik* noch nicht vorkommt.

Die Erkenntnis „bannt[e]“ den Sich-Erinnernden also nach Jahren in das Raumszenario des nächtlichen Kinderzimmers zurück, denn er hatte bei den väterlichen Ausführungen „an diesem Abend mein Zimmer und mein Bett mir eingepägt wie man sich einen Ort genauer merkt, von dem man ahnt, man werde eines Tages etwas Vergessenes dort suchen müssen. Viele Jahre später erfuhr ich, was ‚Vergessen‘ hatte hier, in diesem Zimmer mein Vater einen Teil der Todesnachricht: daß die Krankheit Syphilis hieß“ (ebd.). Erinnerung ist fundamental mit dem Vergessen verbunden. Die Erkenntnis, etwas nicht vergessen zu haben, geschieht dabei ebenso schockartig, wie die *mémoire involontaire* Prousts, aber bei Benjamin handelt es sich in diesem Fall um eine räumlich eingekapselte Erinnerung, einer Erwartung des Vergessens, die das Kind gespürt haben will, zum Trotz. In der *Berliner Chronik* beginnt dieser letzte Abschnitt der „Todesnachricht“ daher mit einer Kritik am Begriff vom „déjà vu“: „Man hat das déjà vu sehr oft beschrieben. Aber ich frage mich, ob diese Bezeichnung eigentlich glücklich [...] ist.] Hat man aber je dem Gegenbilde dieser Entrückung nachgeforscht, dem Chock, mit dem wir auf eine Geste oder auf ein Wort gestoßen sind, wie man mit einmal einen vergeßnen Handschuh bei sich entdeckt. [...] Es gibt Worte oder Gesten, die uns auf jene

unsichtbare Fremde schließen lassen, die Zukunft, welche sie bei uns vergaß“ (VI.518f.). Statt des Gefühl eines seltsam Vertrauten erlebt Benjamin in der Erinnerung an das Kinderzimmer an jenem Abend das Gefühl einer seltsamen, unerwarteten und beklemmenden Fremdheit. Und statt Worten oder Gesten, die dem Kind gerade nicht in Erinnerung geblieben sind oder unerwähnt bleiben, hat diese Funktion einer Art ‚Erinnerung an die Zukunft‘ oder ‚Erwartungshaltung‘ vielmehr die räumliche Umgebung eingenommen. Dieser Aspekt, in dem der Raum sich sozusagen belebt, ist in der späteren Fassung, die schließlich als Stück von der Länge nur einer halben Druckseite in den mittleren Bereich der *Berliner Kindheit* eingegangen ist, noch plastischer formuliert. Hierin heißt es: „Ich nahm von [meines Vaters] Erzählung nicht alles auf. Dagegen habe ich mir an diesem Abend mein Zimmer eingepägt, als wenn ich gewußt hätte, eines Tages würde ich nochmal darin zu tun bekommen. Ich war längst erwachsen, da hörte ich, der Vetter sei an Syphilis gestorben. Mein Vater war hereingekommen, um nicht allein zu sein. Er suchte aber mein Zimmer auf und nicht mich. *Die Beiden konnten keinen Vertrauten gebrauchen.*“ (VII.1.411, Hv. KR.)

Die Literaturwissenschaftlerin Sigrid Weigel, die sich unter anderem mit der Gegenständlichkeit in Benjamins Darstellungsweise anhand seines Aufsatzes über den Surrealismus beschäftigt hat, widmet sich vor allem dem Begriff des „Eingedenkens“, den Benjamin aus der jüdischen Mystik heraus auf eine materielle Ebene der Sach- und Gesellschaftsbeobachtung übertrug. Im Konvolut „K“ des *Passagen-Werks (Traumstadt und Traumhaus, Zukunftsträume, Anthropologischer Nihilismus, Jung)*, hat Benjamin Überlegungen zur Traumdeutung und zum „Erwachen“ angestellt, die das sukzessive

Wegfallen von religiöser und „kindlicher“ Traumdeutung im 19. Jahrhundert mit dem Verlust von Erinnerungsfähigkeit in Beziehung setzt. Proust wird wieder als Beispiel für eine Generation herangezogen, die „alle leiblich-natürlichen Behelfe des Eingedenkens verloren hatte und, ärmer als frühere, sich selbst überlassen war, daher nur isoliert, verstreut und pathologisch der Kinderwelten habhaft werden konnte“ (V.1.490). Diese „Kinderseite“, die „jede Epoche“ besitze, ist nach Benjamin jedoch von größter Bedeutung. Weigel betont wiederum die Aktualität bzw. den Avantgardismus Benjamins, was seine eigene Bewältigung dieses mangelnden Zugangs zur „Jugenderfahrung“ und „Traumerfahrung“ angeht: „Wo die leiblichen Behelfe der Erinnerung- heute spricht man vom Körpergedächtnis- zurückgetreten sind, verlagert der Autor die Arbeit der Erinnerung und Entzifferung auf die Dingwelt, Material des kollektiven Unterbewusstense- heute spricht man vom gesellschaftlich Imaginären“ (Weigel: *Leib-und Bildraum*, 56). Gerhard Richter hingegen sieht keinen Widerspruch zwischen dem menschlichen Körpergedächtnis und dem Rückgewinn von Erinnerung durch die Entzifferung der Dingwelt. Für die autobiografischen Schriften *Berliner Chronik* und *Berliner Kindheit* stellt er eine Art Raster auf, wonach in der älteren *Chronik* die Wahrnehmung maßgeblich durch das „Ohr“, in der *Kindheit* durch das „Auge“ des Erzählers verlaufe. In einer Art Benjaminschem Sprachspiel benutzt er die englische Homonymie des *Eye/I*, in dem das Auge zur Grundbedingung des Ichs wird.

Eine einprägsame Form der haptischen Wahrnehmung schildert dagegen Benjamins Stück *Der Strumpf* in der *Berliner Kindheit*. Weniger als eine Druckseite umfasst der Text, der unter diesem Titel in die Fassung letzter Hand aufgenommen wurde; in der *Chronik* fehlt diese Erinnerung, aber eine erste Fassung, die ungefähr den

vierfachen Umfang besitzt, erschien unter „willkürlich und widerrechtlich von der Redaktion eingesetzt[em]“ Pseudonym bereits im Juli 1933 in der *Frankfurter Zeitung* (IV.2.971). Dieser Text, *Schränke* betitelt, umfasst neben dem späteren Teil des *Strumpfs* unter anderem die Beschreibung der Faszination, die von dem verschlossenen Bücherschrank und besonders dem Autor E.T.A. Hoffmann ausging, die schon in der *Chronik* enthalten ist und ihrerseits Verbindungen zu anderen späteren Stücken der *Kindheit* (wie *Zwei Rätselbilder*) besitzt. Die erinnernde Annäherung an das kindliche Spiel mit einem einfachen Strumpf, und ebenso der Vergleich und Zusammenhang mit den verschlossenen Schränken, Kisten und Kommoden bietet eine praktikable Metapher für die graduelle, konkret-gegenständliche Aneignung von Welt, die wie im Durchlaufen der menschlichen Entwicklungsphasen, aus einer frühkindlichen Ununterscheidbarkeit von Selbst (dem eigenen Körper) und Außenwelt, über Tasten und über die kontinuierliche Präzisierung von Gehör- und Sehsinn geschieht und den später abstrakten Erwerb von Wissen über die Dinge der Welt erlaubt. Vor das Hören und Sehen (Richter 163; 199ff) ist im *Strumpf* das Fühlen gesetzt. Die Erinnerung an das Fühlen erlaubt dem Erzähler kognitive Rückschlüsse, und sie symbolisiert die „bestürzende“ Erkenntnis am Schluss. Worin also besteht dieses „Spiel“? Wie der Erzähler sich ernsthaft in das kindliche Denken zurückversetzt, aus „zwei Teil[en]“, im Grunde ist es eine einzige dynamische Bewegung (die als solche auch in noch mehr kleine Schritte aufteilt werden könnte): Das Kind greift in die Wäsche-Schublade, zieht einen frisch gewaschenen, eingeschlagenen Strumpf herbei, fährt mit der Hand hinein und ergreift die Sockenspitze (Teil eins), um die herauszuziehen und den nun abgerollten Strumpf in seiner gewohnten,

alltäglichen Form vorzufinden (Teil zwei). Allein Benjamin abstrahiert aus diesem Spiel mit „Tasche“ und „Mitgebrachtem“ eine der kindlichen Überraschung gemäße Freude:

„Nicht oft genug konnte ich die Probe auf diesen Vorgang machen. Er lehrte mich, daß Form und Inhalt, Hülle und Verhülltes dasselbe sind. Er leitete mich an, die Wahrheit so behutsam aus der Dichtung hervorzuziehen wie die Kinderhand den Strumpf aus ‚Der Tasche‘ holte.“ (VII.1.417.)

Innenwelt und Außenwelt sind wieder Entsprechungen zueinander, das Räumlich-Greifbare eine Metapher für das Begreifen, der spätere Beruf als Literaturkritiker scheint in der Erinnerung in diesem Spiel vorgedacht, die Suche nach der Wahrheit wird als äußerst sensible und keinesfalls ein einfaches Regelwerk definiert, und noch dazu zitiert der Erzähler, der ja keine Autobiografie zu schreiben vorhatte, mit der Suche nach der „Wahrheit“ in der „Dichtung“ wie zufällig das Goethesche Standardwerk dieser Gattung.

2.1. Der Raum Berlin

Der Raum Berlin, die nationalgeschichtlich noch relativ junge, wirtschaftlich und kulturell boomende und mit der Einwohnerentwicklung nach national vergleichslose deutsche Hauptstadt faszinierte und polarisierte Benjamins Zeitgenossen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.⁷² In das kanonisierte literarische Gedächtnis sind heute Romane wie *Berlin Alexanderplatz* (A. Döblin), *Das kunstseidene Mädchen* (I. Keun) und *Fabian* (E. Kästner) eingegangen, auch die Aktionskunst DADA. Journalistische Autoren wie Peter de Mendelssohn setzten den Hauptstadtnamen in Buchtitel um (*fertig*

⁷² In den 1870er Jahren durchbrach die Einwohnerzahl Berlins bereits die Millionengrenze (was einer Verdopplung seit 1850 entsprach), Mitte der 1920er Jahre lebten über vier Millionen Menschen im auch durch Eingemeindungen gewachsenen Berlin (Becker 1992, 27).

mit *Berlin?*, 1930), und ein zuvor nicht gekanntes Spektrum von hoher und populärer Kunstszene mit Kabaretts, Massentheatern und -kinos, internationalen Restaurants, Mode- und Warenhäusern, Zeitungs- und Radiokultur ist als deutsche Großstadtkultur schlechthin im kollektiven Gedächtnis mit den 1920er und 30er Jahren verbunden. Mit dem Begriff Berlinroman werden realistische Romane der Weimarer Republik assoziiert, die „Neue Sachlichkeit“ einerseits und ein Reportagestil andererseits, der bei vorgeblicher stilistischer Sachlichkeit in sprachlicher Finesse oft dem literarischen Feuilleton gleichzog und politische Stellung- und Einflussnahme von beiden Seiten des politischen Spektrums, besonders jedoch der linksgerichteten, ausübte. Schriftsteller früherer literarischer Epochen, die den geographischen Raum Berlin inhaltlich behandelten, wie E.T.A. Hoffmann oder Theodor Fontane, scheinen weniger in dieses Bild zu passen, Benjamin widmet beiden jedoch einen seiner Radiovorträge für junge Hörer, die das seiner Lesart nach durchaus besonders Berlinerische anerkennen. Seit der Wiedervereinigung 1990 ist mit der durchaus vielseitigen sogenannten Wendeliteratur auch eine produktive, multikulturelle Bandbreite von erfolgreichen Berlinromanen ins öffentliche Bewusstsein getreten.

Michael Bienert, der Ende der 1990er einen Band mit Zeitungstexten des österreichischen Wahlberliners und Feuilletonisten Joseph Roth (1894-1939) neu herausgab,⁷³ betont zwar, dass der „Mythos“ vom Berlin der „Goldenen 1920er Jahre“ heute noch mehr über die Sehnsüchte der Gegenwart, aber nur wenig über die Wirklichkeit der Vergangenheit aussage: „Das Berlin der 20er Jahre existiert im heutigen Bewußtsein von Berliner und Nichtberlinern als ein Bild, dessen falscher Glanz mit der

⁷³ Der Band *Joseph Roth in Berlin. Ein Lesebuch für Spaziergänger* mit der ausführlichen Einleitung Bienerts wurde seit 1996 mehrfach vergriffen und neu aufgelegt (zuletzt 2010), was Interesse und Einschätzung Bienerts zu bestätigen scheinen.

Gegenwart der Stadt wenig gemein zu haben scheint. Trotzdem- oder gerade deshalb- ist es ein mächtiges Bild, eines, dem das geteilte Berlin nachtrauerte und das heute den Mangel eines neuen, zeitgemäßen Leitbildes für die Stadt kompensieren hilft“ (Bienert, 17). Auch ein Teil von Benjamins *Berliner Chronik*, der in der Überarbeitung in die Textstücke der *Berliner Kindheit* vollständig weggefallen ist, bezieht sich auf die legendäre Caféhauskultur, nennt den Zeitgenossen bekannte Persönlichkeiten aus der Schriftsteller- und Journalistenszene, wie Else Lasker-Schüler, die den jungen Benjamin einmal an ihren Tisch gezogen habe (VI.481), das Viktoriacafé, in dem „damals [in der Abiturientenzeit] gegen drei Uhr morgens der erste gemeinsame Bummel zu Ende ging“ (VI.480), das Café des Westens, das Romanische Café und erinnert sogar an den „legendären“ buckligen „Zeitungskellner“ Richard, „der wegen seines schlechten Leumunds in diesen Kreisen [der Berliner Bohème] in Ehren gehalten wurde“⁷⁴ (VI.482). Diese Erwähnung des nächtlichen Großstadtlebens und der politisierenden Intellektuellen fiel Benjamins Auseinandersetzung mit dem sehr Persönlichen zum Opfer, als er seine Erinnerungstexte weiter literarisch durchdrang und, nach der Einschätzung Scholems, mindestens drei Fünftel des Entwurfs strich (VI.797).

Die konservative Kulturpolitik hatte diese großstädtische, liberale und internationale Lebensform und ihre Darstellung in Literatur während der 1920er Jahre bereits als „Asphaltliteratur“ zu diffamieren und diskreditieren versucht. Das Verbot des Nationalsozialistischen Regimes jedoch und die Verfolgung vieler ihrer Künstler führt zu dem faktischen Abbruch, und in ihrer gedanklichen Identifizierung mit der Weimarer Epoche in der späteren Retrospektive. Zur Asphaltliteratur, im NS-Vokabular dann

⁷⁴ Richard Frankewitz, gest. 1932, wird auch in den Texten von Else Lasker-Schüler erwähnt. Joseph Roth verewigte ihn 1923 in seinem Artikel „Richard ohne Königreich“ in der *Neuen Berliner Zeitung*. Vgl. http://www.kj-skrodzki.de/Dokumente/Text_048.htm.

„Entartete Kunst“, gehört auch eine besondere Form des literarischen Großstadt-Erwanderns, das Flanieren. Benjamin sah sich wie sein zeitweise enger Vertrauter Franz Hessel dabei durch die moderne großstädtische Umgebung inspiriert, aber konzeptionell tief mit dem ersten Auftreten dieses dandyhaften, bummelnden, intellektuellen Spazierens und Beobachtens im 19. Jahrhundert verbunden, das für sie durch Charles Baudelaire (1821-1867) personifiziert wurde und durch Marcel Proust für das frühe 20. Jahrhundert bereits wiederentdeckt worden war. Benjamin lobte Hessels Flaneur-Erzählungen über Berlin; dass seine eigene Aneignung der Stadt als Akt der Erinnerung erfolgt, differenziert und erfüllt den Selbstanspruch als guter Beobachter und „Chronist“ auf eine noch näher zu spezifizierende Weise. Von Joseph Roth, der ebenfalls als Flaneur in Berlin, Paris und Wien unterwegs war, wurde im Mai 1921 im Berliner Börsen Courier ein Text mit dem Titel „Spaziergang“ abgedruckt. Darin beschreibt er den Blick des Flaneurs aus seiner Sicht:

„Was kümmert mich, den Spaziergänger, der die Diagonale eines späten Frühlingstages durchmarschiert, die große Tragödie der Weltgeschichte, die in den Leitartikeln der Blätter niedergelegt ist? Und nicht einmal das Schicksal eines Menschen, der ein Held sein könnte einer Tragödie, der sein Weib verloren hat oder eine Erbschaft angetreten oder seine Frau betrügt oder überhaupt mit irgend etwas Pathetischem in Zusammenhang steht. Jedes Pathos ist im Angesicht der mikroskopischen Ereignisse verfehlt, zwecklos verpufft. *Das Diminutiv der Teile ist eindrucksvoller als die Monumentalität des Ganzen.* Ich habe keinen Sinn mehr für die weite, allumfassende Armbewegung des Weltbühnenhelden. Ich bin ein Spaziergänger.“ (*Joseph Roth in Berlin*, 66, Hv. KR.)

Die Methode der ‚zusammenschauenden‘ Beobachtung und Beschreibung erinnert an Jünger, und auch noch in Friedo Lampes Text *Am Rande der Nacht*, der kurz nach seinem Erscheinen 1933 beschlagnahmt und verboten wurde, sind Flaneure unterwegs, die jedoch ebenso aus kleinbürgerlicher Herkunft wie aus der akademischen Schicht

stammen und den Zeitvertreib des Stadterwanderns ebenso ironisieren wie auf eine allgemeinere Bedürfnisebene heben.⁷⁵

Das Augenmerk auf das „Kleine“ zu richten, meint die Wahrnehmung und Dokumentation des vermeintlich Alltäglichen, Unwichtigen insgesamt. Schließlich sind es bei Benjamin diese kleinen Dinge, die seine Erinnerung wieder auslösen und seine tiefe Reflexion anregen. Benjamin schreibt 1929 in seiner Rezension zu Franz Hessels Band *Spazieren in Berlin*, „Die Wiederkehr des Flaneurs“, Hessel habe „die Stadt“ zum „memotechnische[n] Behelf“ gemacht. Sein Buch sei „ein Echo von dem, was die Stadt dem Kinde von früh auf erzählte. Ein ganz und gar episches Buch, ein Memorieren im Schlendern, ein Buch, für das Erinnerung nicht die Quelle, sondern die Muse war“ (III.194). Er entwickelt seine eigene Auffassung über das Flanieren, in dem er sich bemüht, an jedem Ort Vergangenes auszumachen und hervorzuholen, da die Methode dieses feinsinnigen Er-laufens von Welt aus dem ihm vergangenen Jahrhundert stammt. „Den Flanierenden leitet die Straße in eine entschwundene Zeit. Ihm ist jede abschüssig. Sie führt hinab, wenn nicht zu den Müttern, so doch in eine Vergangenheit, die ihm so bannender sein kann, als sie nicht seine eigene, private ist. Denn bleibt sie immer Zeit einer Kindheit“ (*Konvolut M: Flaneur im Passagen-Werk*, GS V.1.524).

Der volle Titel, den Benjamin für die überarbeiteten Stücke seiner autobiografischen Erinnerung wählt, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, enthält so in präziser und dabei geradezu publikumswirksamer Weise zwei Signalwörter, die für die Wahrnehmung interessant sind. Als Berlinbuch spielt es mit dem Berliner Mythos und

⁷⁵ So sind es in Lampes *Am Rande der Nacht* beispielsweise zwei etwa zwölf- oder dreizehnjährige Jungen, die in wahrer Flaneursmanier das allerdings schon abendliche Hafenviertel in Bremen durchstreifen. „Ernsthaft“ lauschen allein sie dem „Gequatsche“ eines Betrunkenen, lassen sich von der Farbe und dem Glanz einer Limosine inspirieren und beobachten insgesamt ohne Vorbehalt und ohne Auswahl die Gestalten, Orte und Ereignisse, die sie auf ihrer Stadtwanderung kreuzen. (*Nacht*, 20ff.)

der Aktualität der Großstadt. Als Buch des Neunzehnten Jahrhunderts ausgezeichnet, rührte und rührt es dagegen an eine kollektive Erinnerung. „Denn das XIX. Jahrhundert steckt an sich schon voller Traum, Gemisch und Gemunkel; heutige Erinnerung legt das Gewesene nur weiter aus. Die Form, worin dieses Jahrhundert vergangene Zeiten nachräumte, nachbildete, mischte und ersetzte, schließt sich zur Hieroglyphe zusammen“ schrieb der Philosoph Ernst Bloch im Jahr 1935 in seiner Essaysammlung *Erbschaft dieser Zeit* (381).

Im Jahr 1929 erschien ein Fotobuch mit dem Titel *Berlin in Bildern*, das 94 Aufnahmen des in Russland geborenen Fotografen und Avantgardekünstlers Sascha Stone (1895-1940) enthielt, einem der vier Vertrauten Benjamins, dem die *Berliner Chronik* zugeeignet werden sollte. Stone, drei Jahre jünger als Benjamin, starb in Frankreich auf der Flucht vor Nazi-Schergen, nur wenige Wochen vor diesem.⁷⁶ Die neuartige Darstellung eines erzählenden Fotobuches betonte besonders das Alltagsleben der Stadtbewohner, Menschen auf der Straße wie Blumenverkäuferinnen und Zeitungsjungen oder auf dem Weg von oder zur Arbeit bzw. nach Arbeitsschluss, wenn die Geschäftsstraßen sich bevölkerten. Motive wie die U-Bahn, ein modernes Heizkraftwerk, Hafen und Funkturm gehörten zu dieser „Akzentuierung des Alltagslebens [...] Für Stone war die Stadt ein lebendiger Organismus, und so band er selbst die repräsentativsten Bauwerke in das vielfältige Beziehungsgefüge des Stadtraumes ein“, wie Ulrich Domröse, Leiter der Fotografischen Sammlung der

⁷⁶ Ein großer Teil seiner Arbeiten ging verloren. Ein Großteil der Originalaufnahmen aus Berlin wurde erst im Jahr 2007 aus Privatbesitz in Wien wiederaufgefunden.

Berlinischen Galerie, anlässlich einer Ausstellung nach der Wiederentdeckung des Fotos 2007 schrieb.⁷⁷

Die von Benjamin geschätzte, unpräzise aber minutiöse Wahrnehmung trifft auch auf Lampes Berlin-Text *Lustgarten 23.30 Uhr abends* (1941) zu, der ein kleines Panorama von Menschen unterschiedlichster sozialer Klassen abbildet, die sich auf ihrem Weg durch die nächtlichen Straßen begegnen. In diesem kurzen Text, der noch während des Zweiten Weltkriegs in *Das Berlin-Buch* erschien,⁷⁸ verteidigte Lampe den Angriff der technologischen Geschwindigkeit auf den Raum und den der Übertragungsmedien auf die Zeit schon durch seine Titelinformationen, erklärt Hans Dieter Schäfer (2003, 14). In diesem unvermittelten, unverkrampften Sinn wirkt auch die Collage aus dialekt- und umgangssprachlichen Gedanken der Arbeiter, Nachtwächter, Flussschiffer, neben Studententräumen, einem Bürgerpaar und Natur- und Verkehrsgeräuschen. „Außen- und Innenschauplätze wechseln sich wie beim Drehen eines Kaleidoskops ab [... Ein Nacht-] Wächter, rollende S-Bahn und Havel-schiffer kehren nach [dem Wendepunkt] in umgekehrter Reihenfolge wieder“, und erzeugen eine Art Uhrwerkseffekt der unaufgeregten, regelmäßig bewegten Stadt. Die Erwähnung von Schlossfassade, Dom, Alter Wache, Pergamonmuseum, Spreekanal, Zeughaus und Lustgarten „suggerieren eine exakte Topographie“, dienen aber in Wirklichkeit der Charakterisierung der Figuren auf ihren Alltagsgeschäften bzw. ihren üblichen, nächtlichen Gängen.

Schließlich gehört zentral auch die Erwähnung und Einflechtung erotischer Motive in den diskursiven Raum der Großstadt. Das geschieht in Benjamins Erinnerungstexten

⁷⁷ http://www.photography-now.com/popup_ausst_5.php?id_ausstellungen=T46944

⁷⁸ Herausgegeben von Wolfgang Weyrauch im Payne Verlag, Leipzig. Vgl. Graf: „Nachwort“ (2002), 238.

vorgeblich mit der gleichen nonchalanten, am materialistischen Detail interessierten Beobachtungsgabe, wenn z.B. die tastende Hand des Kindes in den Vorratsschrank das begehrte Naschobjekt ebenso liebkosend ergreift wie der spätere Liebhaber seine Partnerin. Darüber hinaus aber besitzt die „Liebe“, auch in der Form von Prostitution, für Benjamins Erinnerungsleistung eine leitende, führende Funktion, einen „Ariadne[faden]“ (VI.465). Schon im Verlauf des ersten Abschnitts in der *Berliner Chronik* wird auf die Geschlechtlichkeit vorausgewiesen, eine Sinnlichkeit, die der Stadt attribuiert ist, in der „Liebe“ zum geographischen Geleit und Orientierungssystem dienen kann. Für eine geplante Übersicht der Orte seines Lebens in Berlin in Form einer schematischen Karte hatte Benjamin vorgesehen, die Adressen aller weiblichen Bekanntschaften zu markieren, „die Wohnungen meiner Freunde und Freundinnen, [die] Hotel- und Hurenzimmer, die ich für eine Nacht kannte, die entscheidenden Tiergartenbänke, die Schulwege und Gräber, deren Füllung ich beiwohnte“ (auch eine der jüngsten Schulfreundinnen starb im Kindesalter) und andere Orte mehr (VI.467). Die frühkindlichen Spaziergänge in den Tiergarten in der Obhut des Kindermädchens, die die Reflexionen jenes ersten Abschnitts der *Berliner Chronik* einrahmen, verweisen auch auf das bereits beschriebene räumliche Spannungsverhältnis von außen und innen, da die städtischen Straßen und Vorplätze einen Zwischenraum eröffnen, der die instinktiv geschlechtlichen, menschlichen Bedürfnisse unwillkürlich offenlegt.⁷⁹

Die Erinnerung ist also untrennbar mit dem Räumlichen, konkret Berlin, und dem Konzeptionellen, der Stadt, verbunden. Benjamins Identität als Berliner wurde allerdings posthum durchaus konträr beurteilt. So schrieb Adorno über Benjamins eigentümliche,

⁷⁹ Der Tiergarten war Ziel und Ort der alltäglichen Spaziergänge des Dreijährigen und in der Erzählung die Vorausdeutung des späteren Städte-Erwanderns. Sein Vorplatz ist „von banale[m] Aussehen [...], wo nichts verriet, daß man nur wenige Meter von der seltsamsten Stelle der Stadt entfernt ist.“ (VI.465.)

intensive Beziehung zu Berlin: „Walter Benjamin, in Berlin geboren, hat bis zur Auswanderung dort gewohnt. Weite Reisen, lange [Abwesenheiten ...] haben ihn der Stadt nicht abspenstig gemacht. Kaum einer kannte sich in ihren Quartieren so gründlich aus; ihre Orts- und Straßennamen waren ihm vertraut wie die Namen der Genesis.“ (111.) Der Benjamin-Biograf Fuld hält dagegen: „Walter Benjamin ist kein Berliner gewesen, obwohl er dort [...] geboren wurde und, mit Unterbrechungen, dort aufwuchs und auch bis zum Exil zeitweilig noch in Berlin lebte. Was ihm diese Stadt vermittelte, war nicht die noch heute gerühmte Vitalität, mit der seit je, kulminierend in den zwanziger Jahren, die weltpolitischen und privaten Krisen genossen wurden, sondern es war die Erfahrung des Besitzes“. Unter Benutzung eines Benjaminschen Terminus meint er: „das Umgebensein mit der Aura der Dinge, das war wohl das wichtigste, was er in seiner Kindheit erfuhr.“ Beide, Adorno und Fuld, so unterschiedlich sie Benjamins Berlinbeziehung einschätzen, machen den eigenständigen Intellektuellen nicht zu einem nostalgisch heimatverliebten Berliner Normalbürger, sondern betonen die Eigenart von Benjamins Stadtbeziehung. Mit einer unverwechselbaren, dialektischen Beziehung von Nähe und Ferne, von Einfühlung und kritischer Distanz dient Berlin als Ausgangspunkt und Gegenstand, als Impulsbereich und Gedächtnisraum für Benjamins epochale Erinnerungsarbeit und sein neuartiges memoriales Schreiben. Benjamin hat die Vorstellung von der Hauptstadt für seine Generationengenossen exemplifiziert und für seine zukünftigen Leser mitgeschrieben, ohne dass sie die reale Geografie kennen müssten.⁸⁰

⁸⁰ „Kaum ein Buch wird man finden, das im Titel den Namen einer Stadt führt und das so wenig von deren architektonischen, kulturellen und sozialen Gegebenheiten sichtbar werden lässt wie Walter Benjamins *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*“, Witte 2007, 222.

Auch der Ausbruch über den Verlust einer Schemazeichnung, die sein vorheriges Leben als Beziehungsnetz grafisch darstellte,⁸¹ belegt das Primat des Gegenständlichen (der Zeichnung) vor dem sozial Erinnerung (den Menschen in seinem Leben) bzw. hat das erstere vor das letztere gesetzt (VI.490). Die Besinnung und sein schriftliches Anliegen nimmt er wahr: „Lange, jahrelang eigentlich, spiele ich schon mit der Vorstellung, den Raum des Lebens – Bios – graphisch in einer Karte zu gliedern. Erst schwebte mir ein Pharusplan vor, heute wäre ich geneigter zu einer Generalstabkarte zu greifen, wenn es die vom Inneren von Städten gäbe. Aber die fehlt wohl, in Verkennung der künftigen Kriegsschauplätze“ (VI.466). Prophetisch klingt dies dem späteren Leser. Hinter dem „Pharus“ verbirgt sich ein 1902 in Berlin eines für Stadtpläne gegründeter Verlag, in dessen neuartigen und anschaulichen Stadtplänen markante und vom touristischen Standpunkt her interessante Gebäude bildlich einzeichnete.⁸² Aus der Militärsprache wie die „Generalstabkarte“ stammt offenbar auch der Begriff vom „Orientierungssinn“, mit dem Benjamin bekennderweise schwach ausgestattet war. Wenn es „dreißig Jahre gedauert hat, bis mir das Wissen um rechts und links in Fleisch und Blut übergang“, geht die Wertschätzung der Pharuspläne, die an Berliner Bushaltestellen und anderen öffentlichen Stellen sichtbar hingen, auch auf frühe Erfahrungen zurück.⁸³

⁸¹ „Ein oder zwei Jahre später als ich dieses Blatt verlor, war ich untröstlich. Nie wieder habe ich es so herstellen können, wie es damals vor mir entstand“ (VI.491).

⁸² Bis in NS-Zeit wirtschaftlich erfolgreich, nahm der Verlag in der DDR 1972 nach zwanzigjähriger Pause den Betrieb mit Drucken für Fachbücher und Karten wieder auf, und ist besonders seit der Wiedervereinigung stetig expandiert. <http://www.pharus-plan.de/-Geschichte>.

⁸³ In der *Einbahnstraße* (1927) sinniert Benjamin unter dem Stichwort „Pharusplan“, dass ihm die Stadt durch die Namen seiner Lieferanten, die Aufbewahrungsorte von Dokumenten und die Adressen seiner Freunde, Bekannten und Rendezvous „geläufig“ sei, während bei einer „geistesabwesenden“ Freundin (Asja Laxis) diese „Orte“ durch „politische Begriffe, Schlagworte der Partei, Bekenntnisformeln und Befehle“ eingenommen würden. „Seine“ Stadt erscheint als eine Stadt der Erinnerungbarkeit, mit markanten Gedächtnispunkten, die ihre sei „eine[] Stadt der Parolen [...] wo jedes Gäßchen Farbe bekennt“ (IV.1.111).

Den Erzählband des befreundeten Franz Hessel nannte Benjamin schließlich einen „wahre[n] Briefsteller des Scheidens“, „voll tröstlicher Abschiedsformeln“ für Städtebewohner (GS III.198). So hat er zwar 1929, als er die Rezension verfasste, noch nicht an einen persönlichen Abschied aus der Heimatstadt denken müssen, formuliert aber bereits den Gedanken vor, dass etwas verlassen, vergessen oder aufgegeben werden muss, um „richtig“ erinnert werden zu können, in allen verborgenen Eigenschaften verstehbar werden zu können: Seine Betrachtung Berlins wird eben erst aus der räumlich und zeitlichen Ausgeschlossenheit erfolgen, als Reflexion des vergangenen Berlins der eigenen Kindheit.

Allerdings widmet sich Hessel dem Vergangenen. Er beschreibt den „alten Westen“, wo Benjamins Verwandte wohnten, als eine Art Museum; aus seinen Straßen und ehemals hochherrschaftlichen Häusern habe man als Kind quasi durch Anschauung über die Antike gelernt, „beiläufig [gesellte sich] dem Großstadtkind ein wenig Mythos aus zweiter Hand“, wenn es von Bronzen und Büsten von Götterfiguren, „preußische[m] Griechenwesen“ und exotischen Zimmerpflanzen umgeben wurde. Anders als Roth, der die Flüchtlings- und Transitquartiere in den Ostvierteln Berlins eindringlich beschreibt, war Hessel zu dem Schluss gekommen, dass auch die jüdischen Ghettos sich nur mehr im sozialen Gedächtnis der Stadt befänden.

Benjamins Raumdarstellung verdeutlicht in diesem Zusammenhang seine metaphernhafte Erinnerung an das Kaiserpanorama.⁸⁴ Vor der Entwicklung der modernen Kinosäule hatten diese frühmodernen, mechanisch bewegten Diaschauen, die Benjamin in seiner Kindheit noch als Jahrmarktsattraktion besuchte, das sinnliche Schaubedürfnis

⁸⁴ Gesellschaftspolitisch aktuelle Kritik in Thesenform hatte er unter dem Titel *Kaiserpanorama. Reise durch die deutsche Inflation* in der *Einbahnstraße* unternommen (IV.94 ff).

geübt. In seinem Stück *Kaiserpanorama* in der *Berliner Kindheit* spricht er, die Gedanken über Hessel aufgreifend, ebenfalls vom „Weh des Abschieds“ (VII.1.388⁸⁵), den der Wechsel der Bilder in der Präsentation jeweils ausgelöst habe: das Geräusch, mit dem diese Empfindung in der Erinnerungsarbeit verbunden ist, ist der leise Klingelton, der die Bilderwechsel stets ankündigte.⁸⁶ Eine andere literarische Verarbeitung des ‚Theorems‘ Kaiserpanorama ist Benjamins kleine Erzählung *Das zweite Ich. Eine Sylvestergeschichte zum Nachdenken (Geschichten und Rätsel, VII.1.296ff)*. Die Herausgeber des Nachlasses datieren das Typoskript „wohl zwischen ca. 1930 und Anfang 1933“ (VII.2.647). Die Geschichte besitzt, Anlage und Stil nach, verblüffende Ähnlichkeit mit Lampes Kurzgeschichte *Laterna Magica: Ein kleiner Angestellter erlebt in der Sylvesternacht in einem verlassenen, magischen Lokal sein persönliches Panorama, das ihm die verpassten Chancen des vergangenen Jahres in zwölf Bildern präsentiert*. Was bei Lampe die Erfahrung eines fantastischen, „idealen Film[s]“⁸⁷ ist, die der geheimnisvolle „Dr. Kinowa“ (ebd., 153) ihm im Rahmen eines sinnesberauschenden, ausschweifenden Fests vorführt, endet wie in Benjamins *Das zweite Ich* mit der Entzauberung der Situation, als die Protagonisten jeweils am nächsten Tag aus einem einsam verbrachten Alkoholrausch aufwachen.

⁸⁵ In der *Fassung letzter Hand* (1938). In früheren Fassungen heißt es „wehmutsvolle[] Abschiedsstimmung“ (IV.1.239).

⁸⁶ In einigen Radiostücken verwendete Benjamin selbst ein Klingelton, der die Aufmerksamkeit der jungen HörerInnen auf fantastische Übertreibungen, Brüche in der erzählten Logik oder Rätselfragen wecken sollte. Das junge Publikum war aufgefordert, die entsprechenden Lösungen an den Rundfunk einzusenden.

⁸⁷ *Von Tür zu Tür*, 166.

2.2. Stadtgeschichte – Familiengeschichte – Totengeschichte

Wenn für Benjamin in den 1930er Jahren die Vorstellungskraft der Erinnerung etwa bis gegen Mitte des 19. Jahrhunderts zurückreicht, in die Zeit Baudelaires, jenes ersten literarischen Flaneurs großen Stiles, ist dies vereinbar mit den theoretischen Ausführungen von Jan Assmanns kommunikativem Gedächtnis.⁸⁸ Das kommunikative Gedächtnis umfasst laut Assmann eine Zeitspanne von etwa 80 Jahren, mit deren allgemein-geschichtlichen Ereignissen der individuelle Mensch sich noch unmittelbar identifiziert. Nach Assmann ist diese nahe Vergangenheit in besonderem Maße persönlich zugänglich, gefühltermaßen noch wandelbar, denn der Einzelne betrachtet sich als kompetent, sie wie die eigene Lebensgeschichte zu deuten.⁸⁹

Obwohl der erwachsene Benjamin weiß, dass die Geschichte Berlins als städtischer Raum, wie er sie als Erinnerungs-Orientierungshilfe verwendet, weit über diesen Zeitraum zurück in die Vergangenheit ragt, ist sie ihm nicht mehr unmittelbar verfügbar, geläufig oder einfühlbar. Er umreißt sie in wenigen Worten: „jene Tradition der Stadt Berlin, die nicht in ein paar Daten über Stralauer Fischzug, Fridericus achtzehnhundertachtundvierzig umschrieben ist“ (VI.489). Aber er findet eine markante Erklärung für den Mangel an persönlichen Dimensionen, die dieses vergangene Berlin in seiner Vorstellung auszeichnet: Aus dieser Zeit habe er keine eigenen Toten in der Stadt, keine direkten Verwandten oder Vorfahren, die etwa in Berlin beerdigt lägen und dem Kind ein Voralter und eine Vorexistenz seines Lebensraums bezeugt hätten. Hierin klingt zum einen eine religiös-mystische Stimmung an, ein archaisches Einnehmen eines

⁸⁸ „Aber wo immer diese Grenze auch verlaufen mag: die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts liegt gewiß diesseits von ihr“, *Chronik*, VI.489.

⁸⁹ J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, 48ff.

Gebietes durch Besiedelung und feste Grabstätten, und zum anderen eine Parallele zur geographischen Mnemotechnik, wie in der Überlieferung über den antiken Simonides von Keios und seine Identifikation von Getöteten in einem verschütteten Gebäude. Dieser kann sich an die Toten erinnern, weil er sich ihren Sitzplatz eingepägt hatte. Benjamin jedoch kann in der Erinnerung Räumen kein Gesicht geben, weil er keine Menschen an diesem Ort hatte.

„Daß mein Gefühl [...] für jene topographische Tradition, die die Verbindung mit den Toten dieses Bodens darstellt, begrenzt ist, liegt schon darin beschlossen, daß die Familien meiner Eltern nicht zu *den Eingeborenen* gehören. Das setzt *dem kindlichen Erinnern – und dies ist nicht mehr als das kindliche Erleben selbst* – [...] eine Grenze.“ (VI.489, Hv. KR.)

Die Erinnerung des Erwachsenen ist zentral an die Vorstellungskraft des Kindes, wie er sich ihrer erinnert, gebunden. In diesem Zurück-Hineinversetzen der Perspektive geschieht auch eine stilistisch irritierende Vermischung im Erzählton aus kindlich-naiven, jugendlich-provokativen und erwachsen-reflexiven Elementen. Tatsächlich waren Benjamins Eltern beide im Erwachsenenalter nach Berlin zugewandert, wo sie sich Ende der 1880er Jahre kennen lernten. Die Rede von den „Eingeborenen“ (oder vielmehr nicht Eingeborenen) ruft jedoch einen abenteuerromanhaften, ironisch herabsetzenden Eindruck hervor. Es handelt sich nicht um ein Wort aus dem jiddisch-berlinerischen Sprachfeld wie die Bezeichnungen „Clan“ (IV.1.287) oder „Sippschaft“ (VII.1.399) für die Angehörigen, sondern die jugendsprachliche Verwendung eines kolonialsprachlichen Begriffes, der sich in die erinnerte Welt zurückversetzt, atmosphärisch aber das Bild des ‚Totenlosen‘ konterkariert. Interessanterweise hat Bernd Witte, der Benjamins Raumbilder in der *Berliner Chronik und Kindheit* als „Nekropole“ bezeichnet, in diesem

Zusammenhang auf Heinrich Heine verwiesen. Heine, ebenso Kritiker wie Satiriker, beschrieb die eigene Heimatstadt Düsseldorf nämlich als „eine Stadt am Rhein, es leben da 16.000 Menschen, und viele hunderttausend Menschen liegen noch außerdem da begraben.“⁹⁰

In Anbetracht der Einwohnerentwicklung Berlins als größter deutscher Zuwandererstadt, die um 1900 auf 1,8 Mio. und 1930 (auch durch Eingemeindungen) auf über 4 Mio. Menschen angewachsen war, klingt die Überlegung, ohne die eigenen „Tote[n]“ nicht wirklich einheimisch zu sein, wohl als Trendbruch. Die knappen Stichworte „Stralauer Fischzug, Fridericus achtzehnhundertachtundvierzig“, mit denen Benjamin die Stadtgeschichte umreißt, treffen allerdings zentrale Konzepte, die auf die Traditionsbeflissenheit seiner Zeit- und Raumenossen anspielen. Stralau ist der älteste archäologisch belegte Siedlungsraum Berlins. Der „Fischzug“ meint die Feier dieses lokalen Gedächtnisses, in Andenken an einen mittelalterlichen Erlass zur Fischschonzeit. So war der erneute Beginn der Fischsaison alljährlich mit derart berüchtigten und ausschweifenden Volksfesten begangen worden, dass diese Tradition 1873 langfristig verboten wurde. 1916 allerdings erhielt Stralau ein Denkmal in Form einer Fischergestalt, und seit 1923 durfte der „Fischzug“ wieder öffentlich begangen werden. Die Jahreszahl der bürgerlichen Revolution, „achtzehnhundertachtundvierzig“, hätte zwar eher kritisch an das Scheitern einer demokratischen Verfassung und die Gewalt des preußischen Heers erinnern können. Aber der lateinisierte Herrschernamen „Fridericus“ war, als Benjamin sein Erinnerungsbuch begann, eine Gestalt populärer Fantasie und Machtprojektion: 1920-23 hatte eine Reihe von vier Ufa-Kinofilmen unter diesem Titel das Leben des

⁹⁰ Witte: „Bilder der Erinnerung. Walter Benjamins Berliner Kindheit“, hier 2 und 6. Witte vergleicht Benjamin und Heine, daneben Martin Buber und Franz Kafka auch in seinem Band über die *Jüdische Tradition und literarische Moderne* (2007).

Preußenkönigs für eine breite Bevölkerungsschicht popularisiert. Benjamin schlägt also einen Bogen von der Vormoderne über den „aufgeklärten Absolutismus“, in dessen Konsequenz die Revolution des 19. Jahrhunderts jedoch gescheitert war, in die populistisch rückwärtsgewandte Ideologie der Unterhaltungsindustrie seiner Gegenwart.

3. Zwischenstand: Kontexte, Zeit- und Diskursräume

Die besondere literarische Gedächtnisarbeit der *Berliner Chronik* und *Berliner Kindheit* steht also im Zusammenhang mit Benjamins weiterem Werk als eine Art der Persönlichwerdung, eine Übertragung und Weiterführung seiner wissenschaftlichen Methode der sammelnden Organisation und Gegenüberstellung auf die eigene Vergangenheit: „das subjektive Gegengewicht zu den Stoffmassen, die [Benjamin] für das projizierte Werk über die Pariser *Passagen* zusammentrug“⁹¹. Sie steht außerdem im Zusammenhang der Biografie Benjamins, als Text des Exils, welches sich als endgültiges abzuzeichnen beginnt; ihre Perspektive wird zur Sicht von außen, ein Einblick des Ausgeschlossenen, der sich den Räumen physisch entzogen sieht. Und sie steht ferner im kulturgeschichtlichen Zeitzusammenhang als Text neben und gegen andere AutorInnen und Texte, der überpersönliche, proto-postmoderne Zusammenhänge (rationalitäts-, gesellschaftskritisch und fortschrittsskeptisch) sucht und eine gegen die Erzählnormen, gegen den sich massifizierenden, präfaschistischen Zeitgeist fast subversiv-materialistische Methode anwendet. Topoi des Traums, Schreckens, des Aufdeckens von überraschenden Ähnlichkeiten, Vergessen, Schlaf, die Benjamin heranzieht, sind auch Motive und Untersuchungsgegenstände des Surrealismus, dem Benjamin sich als *Der*

⁹¹ Adorno: „Nachwort“, 111.

letzten Momentaufnahme der bürgerlichen Intelligenz widmete, und des Magischen Realismus, dem Lampe und Jünger zugerechnet werden.

Helmut Pfotenhauer und Sabine Schneider haben in ihrer Untersuchung der *Halbschlafbilder in der Literatur*⁹² Konstanten und Variationen des Traum-Diskurses im 19. und frühen 20. Jahrhundert besprochen, und Heinz Brüggemann hat in verschiedenen Herausgaben auf die Verbindungslinien der Romantik zur literarischen Moderne im 20. Jahrhundert aufmerksam gemacht. Vor dem Horizont der fatalen deutschen Geschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts steht die Frage, inwiefern die empfundene Profanisierung der Welt durch moderne Technik und Wissenschaft, Fortschrittsgläubigkeit und Positivismus im wilhelminischen Reich, die durch die Katastrophe des Ersten Weltkriegs erschüttert wurde, nicht auch das Bedürfnis nach einer neuen Irrationalität, einem Natur- und Rassenkult ausgelöst haben mag, dessen sich die NS-Ideologie bemächtigte. Zwischen romantischem und surrealistischem Traum bestehen jedoch markante Unterschiede. Bereits in der Glosse „Traumkitsch“ betont Benjamin die „objektive, der Außenwelt zugewandte Bedeutung, die Traum und Phantasie im Surrealismus haben. Wo Träume den Romantikern den Weg ins Phantastische bahnen, sind sie den Surrealisten ein ‚Richtweg ins Banale‘, in der ‚die Technik das Außenbild der Dinge‘ verändert“ (Steiner 85; *GS* II.2.620). An die Stelle des romantischen Traums von der „blauen Blume“ sei die „historische Erleuchtung“ getreten. Der französische Surrealismus und in einer unpolitischen Form wenig später deutsche magische Realismus irritieren die Wahrnehmung der jeweils gegenwärtigen, profanen, realistischen und alltäglichen Welt durch das Aufdecken des Unterbewussten, das Aufzeigen von seltsamen Parallelen zwischen Natur und Technik, Belebtem und Unbelebtem in Form und

⁹² Pfotenhauer/Schneider (2006) *Nicht völlig Wachen und nicht ganz ein Traum*.

Funktion. Laut Steiner grenze sich Benjamins Betrachtung Traumkitsch insofern auch von der Psychoanalyse ab, „indem er [den Surrealisten] zugute hält, ‚der Seele weniger als den Dingen auf der Spur zu sein‘“ (ebd.; *GS* II.2.621).

Die literarische Autobiografie mag als Gattung im Selbstverständnis der Weimarer Republik auf den ersten Blick keine besonders signifikante Rolle gespielt haben;⁹³ jedoch hat die politische Auseinandersetzung über die Zukunft der Nation und die zukünftige(n) Rolle(n) der Schriftsteller diese zu beiden Seiten des Spektrums in ihren Bann gezogen, und die neue Form des literarischen Feuilletons die gesellschaftspolitische Debatte insgesamt literarisiert, was ebenfalls einen Kontext für Benjamins pointierte Reflexionen bedeutet. Benjamin pflegte und beobachtete seinen Schreibstil; auch als Radiosprecher geübt, der eine besondere Vortragsqualität gehabt haben soll,⁹⁴ und dessen Texte packend und pointiert geschrieben sind, mit fast beiläufig unmerklichen philosophischen Bemerkungen. Er rechnete damit, gelesen und „zitiert zu werden“, den Erfahrungen um die Schwierigkeiten zu Publizieren zum Trotz.⁹⁵

3.1. Kindheit und Fotografie

Wie bereits erwähnt, erklärt Benjamin im „Vorwort“, das er für die geplante Buchausgabe der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* verfasste, seine Schreibtechnik

⁹³ Vgl. Schütz, 552.

⁹⁴ Scholem bezeugt ihm gute Vorleserqualitäten, vgl. z.B. *Freundschaft*, 16; 25.

⁹⁵ VI. 211 (*Warum die deutschen Gelehrten einen so schlechten Stil schreiben*): “[...] Wer auf der Bühne auftritt, achtet auf seinen Gang. Wer auf der weltpolitischen Bühne eines Tages einzuspringen gefaßt sein muß, achtet auf seinen Gang, auf sein Auftreten. Der Schriftsteller, der damit rechnet, zitiert zu werden, achtet auf seinen Stil.” (ca. 1938-39, vgl. VI. 770.)

rückblickend als den Versuch, der „*Bilder*“ seiner Kindheit aus der Erinnerung „habhaft zu werden“ (VII.1.385, Hv. i.O.). Auch hatte er den Begriff „Denkbilder“ über eine lose Folge von Reflexionen, persönlichen Essays über besuchte Städte, Traumerzählungen und anekdotischen Erinnerungen bereits Mitte der 1920er Jahre für sich geprägt. Vor die „*Bilder*“ der autobiografischen Erinnerung ist jedoch auch Benjamins philosophische Beschäftigung mit der Fotografie, besonders der Porträtfotografie gesetzt. Oft besprochen in der Sekundärliteratur ist die Reflexion, die Benjamin über die Betrachtung einer Kinderfotografie Franz Kafkas angestellt hatte.⁹⁶ In der Entfremdung des Kindes durch das zeittypische Arrangement im Atelier der Porträtfotografen, das die kindlichen Fotokunden um einer originellen Aufnahme willen vorzugsweise mit Accessoires versehen vor der Kulisse einer exotischen Landschaft inszenierte, erkannte Benjamin sich nicht nur selbst wieder, sondern der Anblick der entsprechenden Fotos wurde zum Auslöser für die Erinnerung an die unangenehme, beklemmende Stimmung der eigenen frühkindlichen Fototermine, und zum Anreiz, über ihre grundsätzliche Bedeutung für die Bildung des Selbst nachzudenken. In der *Berliner Chronik* beschreibt er, wie stark dieser mimetisierende Effekt der Kulisse, also der konkreten gegenständlichen Welt, sich dem Kind bemerkbar machte. Im Fotostudio kann er nicht er selbst sein, in der Wohnung

⁹⁶ In *Kleine Geschichte der Photographie* (1931 entstanden, vgl. GS II.3.1130) schreibt Benjamin über die besondere Aura der frühen Porträtfotografie anhand des Kafkaschen Kinderfotos, das circa. 1888 aufgenommen worden sei: „Damals sind jene Ateliers mit ihren Draperien und Palmen, Gobelins und Staffeleien entstanden, die so zweideutig zwischen Exekution und Repräsentation, Folterkammer und Thronsaal schwankten und aus denen ein erschütterndes Zeugnis ein frühes Bildnis von Kafka bringt. Da steht in einem engen, gleichsam demütigenden, mit Posaelementen überladenen Kinderanzug der ungefähr sechsjährige Knabe in einer Art von Wintergartenlandschaft. Palmwedel starren im Hintergrund. Und als gelte es, diese gepolsterten Tropen noch stickiger und schwüler zu machen, trägt das Modell in der Linken einen unmäßig großen Hut mit breiter Krempe, wie ihn die Spanier haben. Gewiß, daß in diesem Arrangement verschwände, wenn nicht die unermeßlich traurigen Augen diese ihnen vorbestimmte Landschaft beherrschen würden.“ (GS II.1.375.) Vgl. Lemke (2005): „die Portraitphotographie [hat] gerade in ihren Anfängen nicht allein auf das bloße Feststellen der äußerlichen Physiognomie abgehoben [...], sondern [ist] dank ihrer Fähigkeit, Details unterhalb der natürlichen Wahrnehmungsschwelle sichtbar zu machen, [in der Lage,] verborgene Korrespondenzen zwischen Mensch und Natur sichtbar zu machen.“ (127.)

verschmilzt er im Spiel mit den Möbeln und Vorhängen, in der herrschaftlichen Wohnung der Großmutter nehmen die Möbel und Nippesgegenstände Protagonistenrollen ein.⁹⁷ In der *Berliner Kindheit* wird eine ähnlich charakterisierte Wohnung mit ebenso positiven wie negativen Eigenschaften belegt. So ist die Wohnung der Großmutter im *Blumeshof* ein sicherer Hort und die Quelle ausgezeichneten Spielzeugs, aber im Schlaf nur mit Alpdrücken wieder aufzusuchen. Weiter bedeutet es, wenn der „Tod“ keinen Zugang zur großmütterlichen Wohnung habe, doch auch, dass Möbel und Inventar etwas ganz und gar Vergangenes sind, wenn sie „gleich im ersten Erbgang an den Trödler“ gehen (VI.501).

Tatsächlich veränderte die Fotografie die Selbstwahrnehmung seit der Generation, die ihre mediale Verbreitung originär erlebte, fundamental. So erkennt man sich als Erwachsener nicht nur auf Fotografien, deren Aufnahme vor dem Einsetzen des individuellen Gedächtnisses liegt, sondern verbindet oft konkrete Erinnerungen an die Momente oder Situationen der Aufnahme, die jedoch aus der späteren, wiederholten Betrachtung der Fotografien resultieren und erst durch die Erzählung anderer erworben und eingeübt wurden.⁹⁸

Fotografie ist ein visuelles Speichermedium für Räume: seit der Entwicklung der ersten proto-fotografischen Techniken faszinierte ihre zuvor ungekannte realistische Präzision. Dabei bestand von Anfang an ein Spielraum der Illusionen innerhalb des neuen Mediums.⁹⁹ So konnten die frühe Fotografien aufgrund der benötigten Länge der

⁹⁷ Seine Darstellung „Hochherrschaftlich möblierte Zehnzimmerwohnung“, die in der Prosasammlung *Einbahnstraße* 1928 erschien, schien ebenfalls von einer Photographie des befreundeten Sasha Stone inspiriert zu sein, wie die Herausgeber des *Marbacher Magazins: Walter Benjamin* urteilen (10).

⁹⁸ Vgl. Welzer, 17.

⁹⁹ Die erste bekannte Fotografie des französischen Erfinders Nicéphore Niépce, 1826, zeigt die Mauer hinter dem Fenster, durch das die Aufnahme gerichtet war.

Belichtungsdauer keine bewegten Objekte einfangen: eine der frühesten Aufnahmen in Paris zeigt entsprechend die abgebildete, sehr belebte Straße menschenleer.¹⁰⁰ Fotografie ist die bildgebende Methode der Moderne. Ihre Bedeutung für die menschliche Wahrnehmung steht in der Mediengeschichte vergleichbar mit der Erfindung der mechanischen Schriftlegung zu Beginn der Neuzeit. In der *Einbahnstraße* stellte Benjamin die Überlegung an, dass die Schrift durch die ihn allumgebende Bildlichkeit bereits selbst bedroht werde: so entsprächen zum Beispiel die allgegenwärtigen senkrechten Buchstabenanordnungen in den Leuchtreklamen der städtischen Geschäfte vielmehr einen Bedürfnis nach optisch Abzubildendem als nach schriftlicher Lesbarkeit (IV.1.103).

Die Entwicklung der individuell menschlichen, ebenso wie der sozialen Geschichts- und Erinnerungsschreibung ist aufs Engste mit der Geschichte der Medien verbunden, in der die Möglichkeiten der Datenspeicherung des Computerzeitalters eine weitere Zäsur markieren. Benjamins Überlegungen treffen also in ein Zentrum moderner Wahrnehmung und Selbstwahrnehmung, und seine sowohl metaphorische als auch kritisch-reflektierende Annäherung an diese Phänomene zielt in die heutige Bewusstwerdung und Thematisierung von der Vorläufigkeit, Subjektivität und Unzuverlässigkeit von Erinnerung an sich:

„Jeder kann sich Rechenschaft davon abgeben, daß die Dauer, in der wir Eindrücken ausgesetzt sind, ohne Bedeutung für deren Schicksal in der Erinnerung ist. Nichts hindert, daß wir Räume, wo wir vierundzwanzig Stunden waren, mehr oder weniger deutlich im Gedächtnis behalten, und andere, wo wir Monate verbrachten, ganz vergessen. Es ist also nicht immer Schuld einer allzukurzen Belichtungsdauer, wenn auf der Platte des Erinnerens kein Bild erscheint.“ (GS, VI.516.)

¹⁰⁰ Vgl. Draaisma (1999), 117.

Im gegenwärtigen Interesse sowohl an der theoretischen Auseinandersetzung mit Erinnerung als auch an biografischen und autobiografischen Texten trägt die Kindheit als Konzept herausragende Bedeutung.¹⁰¹ Bettina Bannasch definiert Kindheit als „zeitlich begrenzte[n] Lebensabschnitt von der Geburt bis zum 14. Lebensjahr, der mit Attributen wie Natürlichkeit, Unverdorbenheit und Reinheit verbunden wird“, und sie fährt fort: Als „individuell zu erinnerndes Lebensalter“ werde Kindheit in der Belletristik oft als Grundlage schriftstellerischer Tätigkeit beschrieben, wobei sich zwei verschiedene Modi von Erinnerung an Kindheit artikulierten, die auch den außerliterarischen Umgang mit individuellen Kindheitserinnerungen kennzeichneten: „Vertritt die eine Seite die Ansicht, sie besäße eine besondere Gabe der Erinnerung, die sie auch als Erwachsene befähige, Kindheit zu beschreiben, so geht die andere Seite mit Marcel Proust davon aus, dass es sich bei der Kindheit um eine „verlorene Zeit“ handle, die nicht willkürlich, sondern nur in kurzen Momenten unwillkürlicher Erinnerung aufgerufen werden könne“ (Pethes/Ruchatz 301). Wie im Benjaminschen Bild-Denken verbindet auch Wolfgang Beilenhoff die Diskurse Erinnerung und Fotografie: „Das Bild der Kinder ist weiter paradigmatisches Bild für Erinnerung selbst: Kindheit als Ursprung, ein fixierter Vergangenheitsmoment, der als bildgewordene Erfahrung von Glück außerhalb des Zeitflusses stehen möchte. Es widersetzt sich der Montage, entsteht aus dem Schwarz und kehrt ins Schwarz zurück.“¹⁰²

Entscheidend ist für Benjamins Selbstreflexion anhand der konkreten Fotografien, die ihm vor Augen standen, und in Richtung auf die konzeptionellen Denkbilder, die er literarisch zu erfassen und verfassen bemüht war, das Erleben des Fotografiertwerden als

¹⁰¹ vgl. „Kindheitsautobiographien“ von Benjamin, Th. Fontane und W. Koeppen, Lange: *Selbstfragmente*.

¹⁰² Beilenhoff: „Licht-Bild-Gedächtnis“, in: *Gedächtniskunst. Raum-Bild-Schrift*, 456.

Schock, als etwas Plötzliches, das sich außerhalb seiner Kontrolle ereignet: „Solche Augenblicke plötzlicher Belichtung [sind] gleichzeitig Augenblicke des Außer-Uns-Seins“ und Benjamin fährt fort: „Während unser waches, gewohntes, taggerechtes Ich sich handelnd oder leidend ins Geschehen mischt, ruht unser tieferes an anderer Stelle und wird vom Chock betroffen wie das Häufchen Magnesiumpulver von der Streichholzflamme“ (VI.516). Für Benjamin ist Erinnerung nicht die Wiederkehr einer festen Größe aus dem jeweils abrufbaren Gedächtnis, sondern wie bei der Erfahrung des Fotografiertwerdens ein plötzliches Aufblitzen und ein „Chock“, wobei dieses Schockerlebnis das Wiedererscheinen des Erinnernten mitbestimmt. Das memoriale Schreiben nun ist wie eine Spurensuche dieser Schockerlebnisse und –wirkungen und wesentlich zufälliger und unkontrollierbarer als die Vorstellung vom sich Erinnern von fest Gespeichertem im Gedächtnis.

Schließlich findet Benjamin in den konkreten Fotografien seiner Kindheit auch eine Abbildung der historischen Gesellschaft, die ihn geprägt hat, der die Wahrnehmung seiner Aktualität zugrunde liegt, und die er selbst als einen diachronen Moment von besonderer Ungleichzeitigkeit einschätzt. In der Erinnerung an seine Kindheit findet er die Strukturen des 19. Jahrhunderts vor, die die Elterngeneration bewahrte, während sie sich bereits den Einflüssen der modernen Massen- und Warengesellschaft ausgesetzt sah. Auch Ernst Bloch bezieht sich in seinem Werk *Erbschaft dieser Zeit* auf die Ungleichzeitigkeit der Entwicklung des 19. Jahrhunderts, in dem zwischen Säkularisierung, Vermassung und Adelsnostalgie die neuen freien Bürger in der Kunst und Lebensart das vergangene Ideal der Adligen nachahmen. Bloch sieht in diesem Erbe letztlich eine unüberwundene Struktur, die das fatale deutsche Bedürfnis nach Autorität

ausdrücke, das er auch zum Zeitpunkt der Abfassung seines Texts 1935 wieder manifestiert sieht. Um 1900, so Bloch, „[blühte] der bourgeois gentil’homme mit ungeahnter Pracht; seine innere Unsicherheit wie sein historischer Traumschein bestimmten Gesellschaft und Kultur“. Er schreibt in einem Kapitel „Hieroglyphen des XIX. Jahrhunderts“ dazu: „Während seit einem halben Jahrhundert die Eisenbahn lief, gab der Dichter [...] ‚dem Roß die Sporen‘. [...] Daher der Riß zwischen Alltag und Dekoration, das Scheinleben auf Plüschsesseln [...] daher die lebensgroße Photographie auf der – Staffelei, mit gerafftem Vorhang darüber“ (Bloch, 383).

Benjamin widmete diesem „Kultwert“ der Kunst seinen berühmten Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, der 1936 in der von Horkheimer und Adorno edierten *Zeitschrift für Sozialforschung* erschien. Darin fasst er die Bedeutung der Fotografie zusammen: „In der Photographie beginnt der Ausstellungswert den Kultwert auf der ganzen Linie zurückzudrängen. [...] Im Kult der Erinnerung an die fernen und abgestorbenen Lieben hat der Kultwert des Bildes eine letzte Zuflucht. Im flüchtigen Ausdruck eines Menschengesichts winkt aus den frühen Photographien die Aura zum letzten Mal“ (GS I.2.445). Diesem Sinn scheint auch die neuste Kunst, die sich dem Thema „Erinnerungsräume“ widmet, derselben Faszination und Allegorisierung bzw. Personifikation von Fotografie(n) geschuldet.¹⁰³

4. Aus einer *Chronik* zurück in die *Kindheit*? Transformationen.

Wie bereits erwähnt, stand als ursächlicher Anlass für das Verfassen von Erinnerungen an Benjamins Kindheit und Jugend im Berlin der Vorkriegszeit ein journalistischer

¹⁰³ Vgl. Abbildung 1 im Anhang.

Auftrag, nämlich die Bestellung für eine Serie zeittypischer, literarisch-feuilletonistischer „Glossen“ in der von Willy Haas geleiteten *Literarischen Welt*. Statt sich jedoch der Darstellung des großstädtischen Alltags der Gegenwart des Jahres 1931 zu widmen, wie in diesem Rahmen von ihm erwartet wurde, und statt also direkt dem bewunderten Vorbild von Franz Hessels literarischer Flanerie zu folgen, begann Benjamin mit der Aufzeichnung der *Berliner Chronik*. Die Auseinandersetzung mit der subjektiven Vergangenheit, oder das Eingeständnis des Subjektiven in der literarisch-kritischen Analyse der Welt, stellte in dem bisherigen Werk Benjamins eine Ausnahme dar, und entwickelte eine Eigendynamik, wenn nicht für den Autor –worüber zu mutmaßen ist– so doch nachhaltig für die Entwicklung seines Werks und seine posthume Rezeption.

Nur ein „Vorwort“ für die literarische Darstellung der Gegenwart hätten die Erinnerungen sein sollen, schreibt Benjamin in der *Berliner Chronik* (VI.476). Er wird von seiner eigenen Subjektivität ausgetrickst, als er im Schreibprozess feststellt, dass es ihm nicht gelingt, seine alltägliche Gegenwart ohne die Erinnerung an ihre „Vorgeschichte“ (VI.800) zu begreifen und darzustellen. Bisher meinte er, sein „Subjekt“ in Veröffentlichungen oder für die Öffentlichkeit Bestimmtem schon grammatisch durch die Vermeidung der ersten Person erfolgreich „im Hintergrund“ zu halten, es zu schützen, die eigene Privatsphäre zu wahren: Eine journalistische oder literarische Verwertung von persönlichem Material scheint als Preisgabe und „[Aus]verkauf“ (VI.476). Als er nun über das heimatliche Berlin schreiben möchte, sieht es mit einem Mal anders aus. Das „Subjekt“ ist „weit [davon] entfernt, Protest einzulegen“, „h[ält] sich vielmehr an *die List* und so erfolgreich, daß ich einen Rückblick auf das, was Berlin im Laufe der Jahre für mich geworden war, für das gegebne „Vorwort“ [der zu schreibenen] Glossen hielt“:

dieses jedoch geht bereits „im Umfang weit über jenen Raum, hinaus[], der den Glossen vorgesehen war“. Sein Schreiben an der *Berliner Chronik* sprengt den „Raum“, wie Benjamin betont, der dem Berlin-Projekt zugedacht gewesen war – nicht nur von der verlegerischen sondern auch von seiner eigenen Seite aus. Das Zitat befindet sich auf der zwölften von insgesamt 55 Druckseiten in der Werkausgabe, die Reflexion gewinnt zunehmend an Dynamik und wird weiter fortgeführt.

Im Zusammenhang des ‚autobiografischen‘ Schreibens in Benjamins Werk ist zu sagen, dass er ein ausführlicher Briefschreiber war. Tiedemann und Schweppenhäuser verweisen auch auf seine Praxis, zu verschiedenen Zeitpunkten seines Lebens Tagebuch zu führen oder sich Notizen über beeindruckende Gesprächspartner anzufertigen; die Kontinuität einer solchen Praxis über einen längeren Zeitraum sei jedoch zweifelhaft (VI.630¹⁰⁴). Eine Notiz belegt allerdings den eher dokumentarischen Zweck dieser Aufzeichnungen. „Es hilft nichts; mir entgeht zuviel. Ich muß doch eine Art von Tagebuch schreiben, in das ich die wichtigsten Gesprächsmotive dieser Tage eintrage“, lautete ein resigniertes Vorhaben im Oktober 1928 (VI.416 „*Zerstreute Notizen*“). Interessanterweise scheint Benjamin die einmal angestoßenen Berlin-Texte auch in ihrer bereits umfangreichen Form zwei Jahre später nicht für eine tatsächliche autobiografische Aufzeichnung zu halten oder sie als solche wahrgenommen wissen zu wollen. Den Wunsch und sein Vorhaben, auch einmal autobiografische Erinnerungen niederzuschreiben, äußert er explizit in einem Brief an seine Vertraute Gretel Karplus, die spätere Frau Adornos, Ende des Jahres 1933.¹⁰⁵ Sehr verschieden von *Berliner Chronik*

¹⁰⁴ Nachwort der Herausgeber zum 6. Band der *Gesammelten Schriften*.

¹⁰⁵ „So sonderbar es klingt“, behauptet Benjamin, „ich [müsste] mich irgendwann an ähnliche Erinnerungen wagen“ und bezieht sich auf einen kürzeren Essay Theodor Adornos, der am 19.12.1933 in der *Vossischen Zeitung* gedruckt worden war: „Vierhändig, noch einmal“, eine idyllisch-idealistische autobiografische

und *Berliner Kindheit* sind auch einige Tagebuchaufzeichnungen des jugendlichen Benjamin, die als Reisetagebuch *Pfingsten von Haubinda aus* aus dem Jahr 1912 erhalten sind.¹⁰⁶

Die Schreibweisen der *Berliner Chronik* und der *Berliner Kindheit* führen äußerlich und stilistisch Eigenschaften des erfahrenen Kritikers Benjamin fort und pointieren sie gleichermaßen: Verfahren wie das Kenntlichmachen des Großen im Kleinen, des Besonderen im Banalen, das Formulieren von Symbolen und Axiomen. „Er [hatte] eine große Neigung, thesenhaft zu sprechen“, erinnert sich Scholem, „er packte jede Sache von einem gänzlich originellen und unerwarteten Gesichtspunkt aus an und tastete sich an die Dinge heran“ (*Engel*, 163). Wie Katrin Lange erklärt, war das „Denkbild“ eine Textsorte der kleinen Form, die in den 1930er Jahren bei Autoren im Umkreis der Kritischen Theorie profiliert worden sei. Lange nennt Theodor W. Adorno, Ernst Bloch, Max Horkheimer, Bertolt Brecht neben Walter Benjamin als Urheber dieser Textform, die „unscharf zwischen Poesie und Philosophie [unterscheidet], zwischen Dichtung und Gesellschaftstheorie [chargiert] und schon formal als ein Gegenentwurf zu den großen philosophischen Systemen des 19. Jahrhundert erkennbar“ sei (120). Dass aber gerade auch inhaltlich und thematisch Verbindungen der persönlichen *Berliner-*

Erinnerung an Hausmusik im Kindesalter. Die *Berliner Kindheit*, von der viele Stücke je bereits seit 1933 existierten, wird also nicht als Autobiografie befunden. „Ich habe auch Studien dazu gemacht, aber noch ist es nicht soweit“: Damit ist wohl eher der Entwurf der *Berliner Chronik* (G.Adorno: *Briefwechsel*, 104).

¹⁰⁶ Der Zwanzigjährige Benjamin notiert darin weniger theoretisierend als ganz erlebnisorientiert seine Eindrücke einer Italienreise. Vgl. z.B. Brodersen, der Benjamin als „Bildungsreisende[n]“ durch Italien „mit allerlei vorgefaßten Meinungen“ erkennt, der „eine gehörige Portion jugendlicher Unreife, Unsicherheit, Unbeholfenheit und Unreflektiertheit“ an den Tag legt. „[Es scheint] in diesen Aufzeichnungen ein ziemlich verwöhnter, reaktionärer, bornierter, sehr *deutscher* junger Mann durch. Diese Arroganz geht so weit, daß er sich an der Balgerei einiger heruntergekommener Kinder um eine absichtlich liegengelassene, brennende Zigarette ergötzt. Gegenüber Fragen nach den Gründen der Ver lumpung zeigt er sich hingegen völlig zugeknöpft. Sie haben (noch) keinen Platz in seinem Weltbild“ (*Spinne im eigenen Netz*, 46. Hv.i.O.). Immerhin hegte Benjamin bereits den Gedanken, dass sein Schreiben die erlebte Gegenwart beeinflussen würde: „Aus dem Tagebuch, das ich schreiben will, soll die Reise erst entstehen“ (Brodersen 45).

Texte zum vorherigen, unpersönlichen, wissenschaftlich-öffentlichen Arbeiten Benjamins bestehen, belegen nicht nur die Übernahme einzelner Motive aus der *Einbahnstraße* (1928) in die *Berliner Kindheit*, sondern auch die Radiotexte für junge Hörer.

In der Folge sind die *Berliner Chronik* und die *Berliner Kindheit* durchaus unterschiedlich innerhalb der literarischen Tradition der Selbstbiografien eingeordnet worden. Manuela Günter widmet sich in ihrer Studie *Anatomie des Anti-Subjekts: zur Subversion autobiographischen Schreibens bei Siegfried Kracauer, Walter Benjamin und Carl Einstein* der Umverwandlung des autobiografischen Schreibens und beurteilt die Entwicklung der *Chronik* zur *Kindheit* als eine Entfernung vom traditionelleren zum experimentelleren Erzählen, während sie in der die *Chronik* „noch deutliche Merkmale der klassischen Lebensgeschichte“ sieht (111). In Wagner-Engelhaafs Monografie findet sich die Einschätzung, dass gerade Benjamins *Berliner Kindheit* „Grundzüge moderner Autobiographik“ vereinige, „wie sie bei späteren Autor/innen des 20. Jahrhunderts in unterschiedlichen Spielarten wieder auftreten“ (191). Diese Kanonisierung Benjamins, gewissermaßen als vorzeitig postmoderner Klassiker, der „die Thematisierung des Erinnerungsvorgangs, [...] die Aufmerksamkeit auf die Medialität der Sprache sowie auf das signifikante Detail“ (ebd.) betrieben habe, lässt vergessen, wie neuartig zum Zeitpunkt seines Schreibens es war, den Collagestil oder den von Assoziationen gelenkten Gedankenstrom, den auch Friedo Lampe weiterführte, auf die Darstellung der persönlichen Vergangenheit anzuwenden.

In der *Berliner Chronik* unternimmt Benjamin ein automatisches, assoziatives und „grabendes“ Schreiben. Im Collagestil sammelt er Erinnerungs- und Textstücke und übt eine doppelte Selbstbeobachtung über sich konkret als „Schreibenden“ (VI.471) aus, ein

‚Was mache ich hier‘, und, abstrahierend, ein ‚Was ist und wie funktioniert Erinnern‘. Aus der feuilletonistischen, ursprünglichen Schreibabsicht heraus mag der abschnittsweise humorvolle, ironisch-verschwörerische Ton stammen, der auch umgangs- und jugendsprachliche Ausdrücke integriert. Sprichwörter und Redensarten, Eigen- und Markennamen sind stichwortartig in die erzählenden Passagen eingefügt, ohne dass zu entscheiden ist, ob sie im Fall einer geordneten Veröffentlichung zur Wiedererkennung der lokalen Atmosphäre hätten dienen sollen, oder ob sie dem Schreibenden noch im Prozess der Erinnerungsarbeit als Gedächtnisstützen fungieren. So birgt die *Berliner Chronik* eine Fülle von Andeutungen, Quer- und Vorausverweisungen, von denen nur ein Teil weiterverfolgt und eingelöst wird. Dazu gehört, dass sich etwa das zukünftige „Motto“ der *Berliner Kindheit*, schon als eben solches bezeichnet und in besonderer Schriftsperrung, in der *Berliner Chronik* wie ein Fundstück zwischen Überlegungen zu Fassaden, Treppen und einem Textabschnitt über die Verwicklung in die „Bänder der Straße“ findet, der in der *Berliner Kindheit* in das Stück „*Bettler und Huren*“ eingegangen ist (VI.488).

Insgesamt überwiegt das Entwurfhafte in der *Berliner Chronik*. Nach ausformulierten Abschnitten, die nur zum Teil ineinander überleiten, öfter jedoch sich wie unvermittelt einem neuen Erinnerungsgegenstand zuwenden, steht schließlich auch der abrupte Abbruch. Gerade auch aus den weiteren nachgelassenen Fragmenten, die in der Werkausgabe zum Teil im Anmerkungsapparat der *Berliner Chronik* abgedruckt sind in größerem Umfang allerdings noch in die Anmerkungen zur *Fassung letzter Hand* der *Berliner Kindheit* eingegangen sind, bestätigt sich der Eindruck des assoziativ Arbeitenden und des Sammlers, dessen Gedanken sich vertiefend in bestimmte Bilder

hineinarbeiten, während andere unausgeführt verblieben.¹⁰⁷ So findet sich beispielsweise das Stichwort der „Todesnachricht“, das zu dem späteren Stück in der *Berliner Kindheit* den Titel gab, worin von der heimlichen Verbindung des Vaters mit dem Kinderzimmer die Rede ist, welches seine spätere Erinnerung bedingte, in der *Berliner Chronik* zuerst einmal isoliert: Etwa drei Druckseiten später folgt die Schilderung des eigentlichen Geschehens (VI.516; 519). Diese erste Erwähnung erfolgt innerhalb einer theoretischen Betrachtung des Erinnerns als fotografischer Akt, der sich in Bildern abspielt. Als Benjamin dies mit der bildlichen Beschreibung jenes Kinderzimmers darlegen will, endet der Schreibfluss mitten im Satz; der erste Herausgeber, Scholem, kennzeichnete dies bereits als „<abgebrochen>“. Die handelnde Erzählung wird dann, Seiten später, jedoch wiederaufgenommen, und das Wort „Todesnachricht“ erwies sich Benjamin produktiv genug, es als späteren Titel für das Stück zu wählen.¹⁰⁸

Interessant ist ebenfalls, dass Benjamin im Sinn der Vermischung von Gattungen und im Zug der kreativen Gedächtnisarbeit einzelne Erinnerungsstücke oder Textepisoden an bestimmten Momenten seines Erinnerungsprozesses in der gebundenen Form von Versen verfasst hat, um sie dann für die spätere Prosafassung der *Berliner Kindheit* wieder umzuschreiben. Bereits in die Anmerkungen der *Berliner Chronik* aufgenommen wurde das Wort- und Gedankenspiel des späteren Mottos, hier als „O

¹⁰⁷ Die Herausgeber des Werkbands VI, der Benjamins nachgelassene *Fragmente und Autobiographische Schriften* vereint, fassen diese zusammen: „Sie reichen vom Stichwort und Anakoluth, der Notierung mehr oder weniger geordneter Gedanken und Brouillons über Definitionen, Schemata und Thesen, Gliederungen und Dispositionen bis zu Aphorismen, Reflexionen, Betrachtungen, Charakteristiken und Fragmenten – im Sinne der Gattung – und bis zu Kritiken, Aufsätzen und Abhandlungen– gelegentlich von beträchtlichem Umfang, fast immer unabgeschlossen und oft genug in Mischform ausgearbeiteter, aber von Stichworten, Notizen, Dispositionen, bibliographischen Daten und Exzerpten unterbrochener Passagen“ (VI.625).

¹⁰⁸ Die entsprechende Herausgeberkennzeichnung findet sich noch weitere Male, und markiert ein vorläufiges Abbrechen der Weihnachtsmarkterinnerung an die Kinder der ärmlichen Kunstgewerbhändler (VI.518) und ein nachhaltigeres Abbrechenden der Erinnerung oder der Schilderbarkeit eines jugendlichen Ringtausches, mit dem ein vierfacher Freundschaftsbund von Alfred Cohn („C“ in der Chronik), dessen damaliger Verlobter, „Dorothea J.“, Benjamin und seiner damaligen Verlobten, „Grete R<adt>“ geschlossen werden sollte (VI.494).

braungebackene Siegessäule/ Mit Kinderzucker aus den Wintertagen“, später „Mit Winterzucker aus den Kindertagen“. Wie Gershom Scholem erklärt, habe ihn das Rätsel der Siegessäule, die dem Erinnernden Benjamin als Gebäckstück, wie von Schnee oder Puderzucker bestäubt erscheint, in Erstaunen versetzt und fasziniert, bis er später darauf gestoßen sei, dass dieses Bild einer der Benjaminschen Selbstversuche mit Halluzinogenen entstamme.¹⁰⁹ Benjamin unternahm in den Jahren 1928-1931 in Berlin und in während Aufenthalt in Marseille wiederholte Haschischversuche, die er schriftlich protokollierte, und deren Erkenntniswert er durchaus hoch einschätzte. Im Zusammenhang lauten die Verse: „Im berliner Nebel/ Gottheils Berliner Märchen/ Oh braungebackene Siegessäule/ Mit Nebelzucker in den Wintertagen/ Französische Kanonen überragen/ Mein Fragen.“ (VI.618) Die Erinnerung an die kindliche Befremdung gegenüber der Berliner Siegessäule, diesem bellistisch-nationalgeschichtlichen Denkmal, und die Frage über die eingeschmolzenen vermeintlich goldenen Kanonen des 1871 besiegten französischen Heers sind erst im Text der *Berliner Kindheit* wiederaufgegriffen. Ausführliche Fassungen in Versen schrieb Benjamin auch über das Hallesche Tor („*Winterabend*“) und die *Markthalle* (VII.1.507-17).

Angesichts des genuin experimentellen Stils der schriftlichen Erinnerungsarbeit, die in der *Berliner Chronik* begonnen wurde und in den abgeschlossenen Stücken der *Berliner Kindheit* ausgeformt wurde, ist also weniger von einer Überarbeitung einer „traditionelleren“ in eine „modernere“ Autobiografie auszugehen, als vielmehr chronologisch verschiedenen Stufen eines literarischen Erinnerungs- und Darstellungsprozesses. In den Entwürfen der *Berliner Chronik* stellt Benjamin explizitere

¹⁰⁹ Benjamin experimentierte, unter Aufsicht eines befreundeten Arztes, unter anderem mit Haschisch und Meskalin. Vgl. VI.819.

Ausführungen und Überlegungen darüber an, wie unzuverlässig, unvermittelt, aber auch beglückend das „grabende“ Aufrufen der eigenen Vergangenheit verläuft. Das Panorama fertiger, vor allem kurzer und in sich abgeschlossener Stücke der *Berliner Kindheit* ist die Umsetzung dieses Programms. Wenn zwischen der Ersten Person der *Berliner*-Texte differenziert werden kann, dann würde daher mit einiger Berechtigung eher das „Ich“ der *Berliner Chronik* mit der empirischen Stimme des Autors Benjamin zusammenfallen, während das Ich der *Berliner Kindheit* ein literarisierter, fiktionalisierter *Ich-Erzähler* ist. Auch der Autor Benjamin der *Berliner Chronik* ist jedoch kein Garant für historische Informationen über den kindlichen Benjamin zur erzählten Zeit der Erinnerungen, sondern das reflektierende, mit sich selbst in Kommunikation getretene Ich eines kritisch erprobten Intellektuellen und Lesers.

Außerdem erhält sich das experimentelle Denkmoment, denn auch die fertigen Texte der *Berliner Kindheit* sind rätselhaft, vielschichtig und von Relativierung und Mystifizierung geprägt, auch wenn die Erzählerstimme es quantitativ weniger kommentiert. Es geschieht eine Auswahl von einzelnen Detailbeobachtungen oder -erinnerungen, die ihres bereits in der *Berliner Chronik* fragmentarischen situativen Zusammenhangs entledigt werden, und zu kurzen Denkbildern im Benjaminschen Sinn verdichtet werden. Die „zwei Rätselbilder“ als Beispiel sind in der kompakteren Form in der *Berliner Kindheit* enigmatischer als im Entwurf der *Berliner Chronik*. Unter diesem Titel, „Zwei Rätselbilder“, haben zwei Erinnerungen Eingang in die *Berliner Kindheit* gefunden, die in dem Text jener Fassung tatsächlich selbst rätselhaft zusammen gestellt sind. Sie handeln vom ersten Schulunterricht, der privaten Vorschulgruppe eines „Fräulein Pufahls“ und dem ersten institutionellen Grundschulunterricht jenes „Herrn

Knoche“, der ein Rätsel von „gewogenen Herzen“ aufstellt, das dem Erinnernden noch rückwirkend seltsam und ungelöst erscheint. Der Text verbindet in Wirklichkeit drei Assoziationen: das Buchstabieren des Pufahlschen Namens, in dem jeder Konsonant den Inbegriff einer (Schul-)Tugend vertritt,¹¹⁰ zweitens das Gedenken an den frühen Tod einer Schulkameradin, Luise von Landau, und der kindlichen Verstörung darüber, und drittens jener sinnenleerten schulischen Vermittlung des (Verses aus Schillers) *Wallenstein*, der mit einem Verweis auf Krieg und Zukunft eine ebenso beunruhigende wie unverständliche Erkenntniserwartung schuf.¹¹¹ In der *Berliner Chronik* bilden die Rätsel dieser ersten Beschulung einen Zusammenhang durch das kindliche Zusammenrücken des Begriffs „Klasse“. So wird in den Vorarbeiten der *Berliner Chronik* ausführlich beschrieben:

„Helene Pufahl. Das war meine erste Lehrerin. Lange bevor ich eine Schulklasse kennen lernte trat ich durch sie in nähere Beziehung zu Kindern meiner „Klasse“ in dem Sinn des Wortes, den ich erst zwei Jahrzehnte später kennen lernen sollte. Und daß es eine recht gehobne war, kann ich an den beiden Mädchennamen ablesen, die [...] im Gedächtnis geblieben sind: Ilse Ullstein und Luise von Landau. Was diese von Landaus für Adel waren weiß ich nicht. Der Name aber übte eine gewaltige Anziehungskraft auf mich aus und auf meine Eltern- manches gab mir Recht, das anzunehmen- wohl keine kleinere.“ (VI.504.)

Bevor er Mitglied einer Schulklasse im traditionellen Sinn wird (bei „Knoche“), steht ihm noch die andere, sozialpolitische Wortbedeutung der „Klasse“ bevor; vor beidem

¹¹⁰ „der Name meiner Lehrerin. Das P, mit dem er anhub, war das P von Pflicht, von Pünktlichkeit, von Primus; f hieß folgsam, fleißig, fehlerfrei und was das l am Ende anging, was es die Figur von lammfromm, lobenswert und lernbegierig“ (VII.1.400). Benjamin greift ferner auf sein erwachsenes Wissen zurück, wenn er fortfährt: „So wäre diese Unterschrift, wenn sie wie die semitischen aus Konsonanten allein bestanden hätte, nicht nur der Sitz der kalligraphischen Vollkommenheit gewesen, sondern die Wurzel aller Tugenden.“

¹¹¹ „Wohl auf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd!/ Ins Feld, in die Freiheit gezogen./ Im Felde, da ist der Mann noch was wert./ Da wird das Herz noch gewogen.’ Herr Knoche wollte von der Klasse wissen, was denn der letzte Vers bedeuten soll. Natürlich konnte niemand Antwort geben. Herrn Knoche schien das zu passen, und er erklärte: ‚Das werdet ihr verstehen, wenn ihr groß seid.’“ (VII.1.401.)

steht die Einweisung in den intimen Lernzirkel „Pufahls“. Das scheinbar naive Missverstehen des Homonyms „Klasse“, das soziale und kommunikative Kreise ein- und abgrenzt, wird aber als nicht nur kindlicher Irrtum entlarvt, da vielmehr die Eltern die übergroße Achtung vor Adels- und Besitztiteln teilen. Zwar unternimmt die Erzählerstimme vordergründig eine für eine Autobiografie charakteristische Trennung von erlebendem und erzählendem Ich: „die frühen Bilder sind von der Interpretation des Erwachsenen deutlich zu unterscheiden“, schreibt Manuela Günter (111). Ob jedoch im traditionellen Sinn von einer „zeitlichen Vergangenheit, die von der Gegenwart aus überschaubar geworden ist“, die Rede sein kann, ist zweifelhaft. Ein gesellschaftskritischer, erwachsener Leser und Zeitgenosse kann aus dem Missverständnis einen Einblick oder sogar einen Auftrag ableiten, ein Umdenken gegenüber den besitzenden „Klassen“ und der sie stützenden institutionellen Wertevermittlung. Das Unbehagen oder auch nur die Aufmerksamkeit, die dem Begriff „Klasse“ anhaftet, sind aber genuin mit der Erinnerung an ein frühes, kindliches Gefühl verbunden, das zu lösen auch der erwachsene Verfasser an Souveränität entbehrt. Die bürgerliche „Sekurität“ (Kiesel 29) erweist sich auch der Gegenwart des Schreibenden als unzugänglich; ihren Sinn zu entdecken, bleibt „das Leben weiter schuldig“ (VII.1.401).

Auch in der grammatischen Perspektive experimentiert Benjamin in der *Berliner Chronik*. Seine Benutzung des Imperfekts ist durchaus kein nur regelmäßiges, „epische[s] Präteritum“ (Günter, 111). Stattdessen wechselt er anfangs zwischen der ersten und der dritten Person. Bei diesem „er“, der zum grammatischen Subjekt wird, handelt es sich aber nicht um den Jungen Benjamin, an den sich wie von außen, aus einer wissenden und

abgeklärten Gegenwart heraus erinnert würde: Es ist „der Schreibende“ selbst, der sich während der Erinnerung und ihrer Aufzeichnung „[neu] erkennt“ (VI.471). So steht in der *Berliner Chronik* der gesamte, 1 1/2 Druckseiten lange Abschnitt, der das elterliche Wohnviertel und seine Exklusivität beschreibt, in der 3. Person Sg. In dieses Wohngebiet „war *er* [...] eingeschlossen ohne von einem andern zu wissen“ (ebd., Hv. KR).¹¹² Wenn der „er“ der Schreibende im aktuellen Moment seiner Gedächtnisarbeit ist, ist diese Aussage markanterweise noch für die Schreibgegenwart von gefühlter Relevanz. Der gesellschaftskritische Autor ist von dem Gefühl verfolgt, von der eigenen sozialen Klasse unfreiwillig und unabänderlich geprägt und gewissermaßen in die Pflicht genommen zu sein.

Unter Kombination von verschiedenen sozialgeschichtlichen Schlagworten wird das Berliner Viertel, der „alte[] und neue[] Westen“, charakterisiert durch „*die Klasse*, die ihn zu ihrem Angehörigen bestimmt hatte, [und die diesen Stadtteil] in jener aus Selbstgefühl und Ressentiment gebildeten Haltung bewohnte, die etwas wie ein ihr zum *Lehen* verliehenes *Ghetto* aus ihm machte“ (ebd., Hv. KR). Natürlich ist der Begriff „Ghetto“ nicht auf das elterliche Tiergartenviertel anzuwenden,¹¹³ und wird durch die Metapher des *Lehens* in einen mittelalterlichen, vorzeitigen Assoziationsbereich verwiesen. Statt der „Klasse“, als deren Angehöriger der Schreibende sich definiert, steht in der

¹¹² Vgl. das Stück *Bettler und Huren* in der *Berliner Kindheit*: „In dies Quartier Besitzender blieb *ich* geschlossen, ohne um ein anderes zu wissen.“ (IV.1.287, Hv.KR.)

¹¹³ Anfang des 20. Jahrhunderts besaß Berlin kein geschlossenes Ghetto. Das Scheunenviertel zwischen Alexanderplatz und Grenadierstraße (bei Hessel und Roth beschrieben) traf die historische Bezeichnung zwar am ehesten: Ehemals außerhalb der Stadtmauern gelegen, war die jüdische Bevölkerung im 18. Jh. angewiesen, dort zu wohnen. Seit der Industrialisierung der 1850er Jahre lag dieser ‚alte Osten‘ bereits innerhalb der Stadt, die weiter gewachsen war. Durch Ein- und Durchwanderung jüdischer Flüchtlinge aus Osteuropa und Russland herrschten in 1920er Jahren ärmlichste Zustände im ‚Scheunenviertel‘, 1923 kam es zu einem gewalttätigen Progam (vgl. Bienert, 21f).

Überarbeitung der *Berliner Kindheit* „mein Clan“. ¹¹⁴ Mit diesem pejorativ gefärbten Ausdruck wird die „Klasse“ wieder personalisiert und auf die eigene Familie bezogen. In jedem Fall ist das „Eingeschlossensein“ eine tief persönliche Erinnerung, etwas, das aus dem „Habitus“ und den Gewohnheiten der Eltern und des persönlichen Umfelds erwächst; allein ihr „Habitat“ erlaubt auch ihnen aus Kindersicht keine Alternativen. ¹¹⁵ Die Erwähnung von Eigennamen, die das Lebensgefühl dieses wohlhabenden Viertel in der Erinnerung vergegenwärtigen, besitzt einen ebenso dokumentarischen wie einen abstrahierbaren Wirklichkeitsgehalt. „Es stand ebenso fest, daß bei solcher Gelegenheit unsere Kinderanzüge bei Arnold Müller, Schuhe bei Stiller und Koffer bei Mädler gekauft wie daß am Ende aller dieser Veranstaltungen die Schokolade bei Hillbrich bestellt wurde“: Das Einkaufen als einer der frühen öffentlichen Handlungen, denen das Kind beiwohnt, erlebt es als unfreies Ritual. „Diese Einkaufsstätten waren aufs strengste von der Tradition vorgezeichnet.“ (VI.496) ¹¹⁶

¹¹⁴ Vgl. auch die Variation der grammatischen Person in: „Die Armen- für die reichen Kinder *meines* Alters gab es sie nur als Bettler“ („*Bettler und Huren*“, *Berliner Kindheit*, IV.1.287 Hv. KR) und *Berliner Chronik*: „Die Armen- für reiche Kinder *seiner* Generation lebten sie auf dem Dorfe <?>“, VI.471. Hv. KR.

¹¹⁵ Nach Pierre Bourdieu entspricht jeder gesellschaftlichen Klasse eine Habitus- oder Geschmacksklasse, ein Produkt der mit der entsprechenden Position verbundenen Konditionierungen. Vgl. 359.

¹¹⁶ Des Weiteres heißt es: „Für notarielle Beurkundungen zog man Oberneck zu Rate, Operationen ließ man von Rinne ausführen, Tanzunterricht bei Quaritsch erteilen, als Hausarzt zog man Renvers zu Rate, [...] Joseph Goldschmidt war der Bankier“ (VI. 499). Die historische Konditorei Hilbrich (mit nur einem ‚l‘) z.B. fand für ihre „beliebte Fünf-Uhr-Schokolade“ und ihr „berühmtes Kuchenbüfett“ Erwähnung in einem zeitgenössischen Stadtführer: *Berlin und die Berliner. Leute Dinge Sitten Winke*. Karlsruhe: J. Bielefelds Verlag, 1905 (442). Die Leder- und Kofferfabrik von des jüdischen Unternehmers Anton Müller stand in Leipzig, wo Müller 1912-14 eine prachtvolle mehrstöckige Einkaufspassage einrichtete, die noch heute den Namen Mädlerpassage trägt (<http://wwischer.itrnet.com/wolfgang/koch/mib0607.php>). Die Berliner Tanzschule Carl Quaritsch gab 1931 ein Tanzlehr-Buch heraus (<http://www.hofparkett.de/GuenArchiv/Autor%20pqr.htm>). In der Puttkamer Straße 12 gelegen, befand sie sich in unmittelbarer Nachbarschaft zum wichtigen Fernbahnhof Anhalter Bahnhof. Die Familie des Bankiers Joseph Goldschmidt emigrierte Mitte der 1930er Jahre nach Frankreich. An ihn erinnert seine ehemalige Sommerresidenz, die „Goldschmidtvilla“ in der sächsischen Stadt Radebeul, die zu DDR-Zeiten zu Kultur- und Bildungszwecken genutzt wurde.

Neben den Ausführungen zum Mottovers über die „braungebackne Siegessäule“ berichtet Scholem von zwei anderen früheren Widmungen, die Benjamin für die *Berliner Chronik* vorgesehen, dann aber gestrichen hatte, und die wiederum ihren persönlich-privaten Charakter belegen. Er habe eine Zueignung an „vier liebe[] Menschen“ erwogen: „Sascha Gerhard/ Asja Lazis/ und Fritz Heinle“, wobei „Sascha Gerhard“ die Zusammenstellung von Scholem eigenen Vornamen und dem des Fotografen Sascha Stone sei (VI.176).¹¹⁷ Das Wegfallen der zweiten Widmung, „Für meinen lieben Stefan“ (VI.465) trifft die Veränderung zur Allgemeingültigkeit, die Scholem als Haupttendenz von Benjamins Überarbeitung der *Berliner Chronik* in die *Berliner Kindheit* konstatierte, verdeckt aber den eigenen Sohn quasi als idealen Adressat. Bereits in Adornos Ausgabe der *Berliner Kindheit* in den *Schriften* 1955 fehlt die Widmung, steht aber vor der *Berliner Chronik* in der Werkausgabe wieder eingefügt (VI.465). Der 1918 geborene Stefan Benjamin war, als Benjamin mit den Aufzeichnungen der *Berliner Chronik* begann, gerade vierzehn Jahre, und damit auch in dem Alter der Zielgruppe, an die Benjamins Radiogeschichten gerichtet war. Wie in den Beiträgen zur „Jugendstunde“ entwickelt sich aus der Welterklärung für die junge Generation vielmehr ein Sprechen zu sich selbst. Die ersten zwölf der erhaltenen 28 Radiosendungen handeln vom städtischen Berlin. Obwohl in diesen Radiosendungen das vertrauensvolle „ihr“ auffällt, mit dem Benjamin die „unsichtbaren“ Hörer stets anspricht (IV.2.761), beantwortet er viele der rhetorisch gestellten Sinn- und Legitimationsfragen seiner Inhalte in Wirklichkeit wie für sich selbst. Er nimmt die Hörerwünsche und -Interessen ernst, in die er die Wünsche aus seiner eigenen Kindheit und Jugend projiziert. „Soll man Kindern überhaupt solche

¹¹⁷ Der Druck, unter Pseudonym veröffentlichen zu müssen, führte zusammen mit Scholems Vermittlung von jüdischer Namenslehre und -tradition zu Benjamins Reflexion über seine „geheimen Vornamen“, „*Angesilaus Santander*“, Sommer 1933, GS VI.520-3.

Geschichten erzählen? Von Schwindlern, von Verbrechern, die die Gesetze übertreten“¹¹⁸ – die Frage und ihre pragmatische Beantwortung, indem der zweite Block der Radiogeschichten von Naturkatastrophen, abenteuerlichen historischen Gestalten und Ereignissen handelt, erscheint wie eine unbewusste Vorwegnahme der Reflexion „Unglücksfälle und Verbrechen“ der *Berliner Kindheit*. Darin erinnert er sich an die kindlichen Zweifel und Begehren, einmal leibhaftiger Zeuge eines der sensationellen Ereignisse zu sein, die täglich in den Zeitungen beschrieben werden, und die „die Stadt [... mir] schuldig geblieben [war]“ (IV.1.291). Im Radio hat er einige davon erzählt: sich und den jungen Hörern. Bereits die Radioarbeit seit 1929 mag also zur Selbstreflexion darüber angeregt haben, woher die Faszination dieses Spannenden kommt, das in der Vergangenheit stattgefunden hat. In der Erinnerung an das kindliche Sensationsbedürfnis kommt die Ursache zum Vorschein. Diese Alibifunktion des Vergangenen schlug sich in den Radiogeschichten dann auch insofern nieder, dass ja keine gegenwärtigen Kriminalfälle der 1920er Jahre erzählt werden, wie sie stets in den zeitgenössischen bunten Blättern zu finden gewesen sein müssten, sondern hauptsächlich historische.

Die Einschätzung Gershom Scholems, die Streichung von faktisch-autobiografischen Textabschnitten werfe ein „milder[es] Licht“ auf die Darstellung der sozialen Bedingungen in der *Berliner Kindheit* im Vergleich mit der *Berliner Chronik*, kann jedoch durch die Überlegung von Benjamin, dass ein hochgradig literarischer, ausgefeilter Stil durchaus keinen Widerspruch zu revolutionärem Potential bedeuten

¹¹⁸ VII.1.201 in *Die Bootleggers*, einer Sendung über Alkoholschmuggler.

müsse, relativiert werden.¹¹⁹ In seinen Gesprächen mit Brecht, der um die didaktische Praktikabilität „großer“ Literatur bemüht war, verteidigte Benjamin entsprechend die Texte von Franz Kafka.¹²⁰ Eine Textstelle, die bei der Erarbeitung der *Berliner Kindheit* entsprechend Scholems Deutung, dass nachgerade alle Elemente, die auf Benjamins unmittelbare reale Biografie Bezug haben, ausgeschieden seien, in der Tat gestrichen wurde, erwähnt allerdings nicht nur die Namen von realen Personen, sondern leitet in die Richtung sozialwissenschaftlicher Raumtheorie, die erst seit den 1970er Jahren in der Folge von Henri Lefebvres *La production de l'espace* (1974) Verbreitung fand. Benjamin erinnert sich in der *Berliner Chronik* an sein Engagement in der akademischen Jugendbewegung. Die Bemühungen der Studenten, die sich durchaus national in verschiedene Städten organisieren wollten und Vorträge und einzelne Veröffentlichungen durchführten, erscheinen jedoch im Rückblick wenig radikal und eher naiv, da man sozusagen an eine Revolution von innen geglaubt habe, der räumliche, physisch-konkrete Maßnahmen gefehlt hätten. „Die Stadt Berlin selbst [...] glaubten wir unberührt lassen zu können“ (VI.478). Um die Erziehung zu reformieren, um die „Unmenschlichkeit der Eltern [...] zu brechen“, habe man sich aus Bequemlichkeit wie aus Mangel an kritischem Bewusstsein gerade in jenen Elternhäusern getroffen (VI.479). „Nur die Schulen“ in der Stadt meinten die jungen Reformwilligen ändern zu müssen, was hauptsächlich dadurch erreicht werden sollte, dass neuen Worten „Platz [ge]geben“ werden sollte, „Hölderlin[

¹¹⁹ „Merkwürdig ist auch, daß gerade bei dieser literarischen Metamorphose [von der *Berliner Chronik* zur *Berliner Kindheit*] die in dem Text zahlreichen Bezüge auf seine sozialistische und klassenkämpferische Überzeugung so gut wie verschwunden sind. Das Licht, das auf die spätere Version fällt, ist viel milder und bei aller Schärfe des Details geradezu versöhnlicher als das, unter dessen Einwirkung und kämpferischer Inspiration die vorliegenden Aufzeichnungen entstanden sind“ (Scholem 1983, 175).

¹²⁰ Vgl. VI.527ff.

oder George[.]“.¹²¹ Die Erkenntnis, dass einer Veränderung der Gesellschaft zwingend und maßgeblich auch eine Veränderung ihrer „Räume“, also des Städtebaus, vorausgehen muss, nimmt eine Grundidee Lefebvres vorweg. Benjamin sprach diese Hoffnung im Übrigen bereits in seinem Radiovortrag über die Berliner Mietskasernenlandschaft aus, der im Sommer 1930 in der Reihe „Jugendstunde“ des Berliner Rundfunks gesendet wurde. An die Stelle der steinernen, „unverrückbar[en]“, „unveränderlich[en]“, düsteren Mietshäuser wünschte er sich eine moderne Stahl- und Glasbauweise, mit „freiliegende[n] Treppen, Plattformen, Dachgärten“: die Menschen, die solche Häuser bewohnen würden, würden dann auch selbst „freier, weniger ängstlich, aber auch weniger kriegerisch“ sein (VII.1.123). Die persönliche Erinnerungsarbeit der *Berliner Chronik* diente also zum Anlass der Reflexion der Gegenwart; dem Jugendlichen erschien es noch nicht peinlich oder konzeptuell falsch, sich in gutbürgerlichen Elternhäusern zu treffen, dem Erwachsenen im Rückblick schon. Auch mag das Wohnungselend der Gegenwart als umso kritikwürdiger erscheinen, als es als ein altes, überkommenes Übel erkannt wird.

4.1. Strategien der Erinnerung: Führung – Irreführung – Führer

Benjamin begann die Aufzeichnungen an der *Berliner Chronik* im Sommer 1932, als er sich zum ersten Mal auf Ibiza aufhielt, bereits im wirtschaftlichen, wenn noch nicht zivilrechtlichen Exil. Die Abgeschlossenheit der noch wenig erschlossenen Insel erlaubte es zwar, mit einem Minimum an Ausgaben das tägliche Leben zu bestreiten, führte aber

¹²¹ Selbstironisch schreibt Benjamin in der *Berliner Chronik*: „Ein äußerster, heroischer Versuch, die Haltung der Menschen zu verändern ohne ihre Verhältnisse anzugreifen.“ (VI.478.)

gleichzeitig zu Benjamins Klage über soziale und informative Isolation, mangelnden Austausch, sowie zur Sorge der befreundeten Gretel Adorno, er könnte der „Inselpsychose“ verfallen, „auf die Dauer das Dasein des Ausgeschlossenen nicht ertragen“. ¹²² Spätestens im folgenden Sommer, wieder auf Ibiza, wird die Einsamkeit, die zuvor als elitäres Einzelgängerdenken eines unabhängigen Geistes durchaus auch einen gewissen Reiz besessen haben mochte, zur drohend dauerhaften Realität. ¹²³ Benjamins 1938 verfasstes Vorwort der überarbeiteten *Berliner Kindheit* legt es mit seinem Zitat des „Heimweh[s]“ (VII.1.385) nahe, die eigentümlich sterile Dissoziation der einzelnen Texte untereinander in dieser Fassung als Widerspiegelung und Folge jener melancholischen, isolierten Stimmung des Autors wahrzunehmen. Charakteristischerweise wird die verdichtete Eigen- und Einzelständigkeit der Denkbilder in der *Berliner Kindheit* jedoch als etwas Selbstverständliches angelegt, das in der Kindheit an sich bereits begründet gewesen und durchaus wünschenswert sei. Die Tatsache, dass so gut wie nicht an ein Spiel mit anderen Kindern erinnert wird, passt zu dem reflektiven, innerlichen Ton der Erinnerungen; auch die realen Geschwister Benjamins, der drei Jahre jüngere Bruder Georg und die neun Jahre jüngere Dora werden weder in der *Berliner Chronik* noch der *Berliner Kindheit* namentlich erwähnt oder bedeutsam fiktionalisiert. Darüber hinaus agiert das Ich auch in den etwas

¹²² Brief von Gretel Adorno vom 25.05.1933, zitiert nach Luhr, 83.

¹²³ Die materielle Armut ohne regelmäßiges Einkommen überschneidet sich mit der privaten Einsamkeit nach der Trennung von der bewunderten marxistischen Aktivistin Asja Lacis, mit der Benjamin nicht die feste Beziehung etablieren konnte, die er nach der Scheidung von seiner Frau Dora angestrebt hatte. Hinter der lange rätselhaften Adressatin eines Liebesbriefes, der sich an eine Bekannte auf Ibiza richtete und im Nachlass erhalten war, verbarg sich die niederländische Malerin Anna Maria Blaupot ten Cate. Auch diese Beziehung aus dem Jahr 1933 scheiterte jedoch, Blaupot ten Cate heiratete im Sommer 1934 einen französischen Bekannten, ein Jahr später brach der Kontakt ab. Vgl. Luhr, 129-73.

handlungsintensiveren Stücken seltsam zurückgenommen, fast alterslos. Nur wenige konkrete Altersangaben finden sich in den Texten der *Berliner Kindheit*.¹²⁴

Vor dem Eindruck der eingeschränkten Kommunikation zum Zeitpunkt des Schreibbeginns und der inszenierten Interaktions- und Beziehungslosigkeit der Texte der *Berliner Kindheit* stechen im Kontrast die Erklärungen hervor, mit denen Benjamin zuerst die *Berliner Chronik* einleitete. Der dort wie unverwandt einsetzende Erzähler besitzt bei näherer Betrachtung den Charakter einer Beschwörung: „Da will ich mir die zurückrufen, die mich in die Stadt eingeführt haben.“ Bei der Berufung auf fünf „Führer“, denen Benjamin seine Sicht auf die „Stadt“, Berlin, verdanke –denn noch plant er ja eine Reihe über das Alltagsleben in Berlin zu schreiben– gerät der Erzähler jedoch bereits in die charakteristischen „Verstrick[ungen]“ (IV.1.288) seiner Erinnerung, und aus der Führung wird vielmehr eine Irreführung. Zwar meint er also zu Beginn seiner Gedächtnisarbeit, nicht führungslos auf sich gestellt gewesen zu sein. Es werden auch keine langfristig einflussnehmenden menschlichen Mentoren vorgestellt, wie es typisch und erwartbar für ein autobiografische Erinnerung wäre. Diejenigen Beziehungen zu erwachsenen Figuren, die aus der *Berliner Chronik* später in die *Berliner Kindheit* übernommen wurden, zeichnen sich durch wenig Symmetrie aus, durch ein Beziehungsgefälle, das sie gerade nicht zu Orientierungsgestalten werden ließ, sondern sie durch ihre nachhaltige Irritation in das kindliche Gedächtnis bannte, wie der Lehrer Knoche oder die vermeintlich unsterbliche, magisch verschwundene Großmutter.

¹²⁴ „Ich mag fünf Jahre alt gewesen sein“ (*Eine Todesnachricht*, VII.1.410); „ein Abend meines siebenten oder achten Jahres“ (*Ein Gespenst*, VII.1.419); „einer jener Tage [...], an deren frühesten ich mich hier erinnere“ (*Ein Weihnachtsengel*, VII.1.421); *Erwachen des Sexus* (Dieses „erste[] große[] Lustgefühl“ ist mehr ein vages „Ahnen“ und auf die beginnende Pubertät zu datieren, VII.1.431).

So stellt der erste Satz der *Berliner Chronik* auch textgrammatisch keine Einführung dar, sondern die atmosphärische Beschwörung der Erinnerung als selbstgestellte Aufgabe. Nur drei der fünf „Führer“ werden unmittelbar beim Namen genannt, wobei eines selbst eine Allegorie ist, „die Stadt Paris“, außerdem das „Kindermädchen“ und zuletzt „Franz Hessel“. Auch die Idee eines räumlichen Geleits durch den Text im Sinn einer Stadtrundführung wird gleich im ersten Textabschnitt durch die mangelnde Fähigkeit des Erzählers überhaupt „rechts und links“ zu unterscheiden, unterminiert (VI.466), und mit einem überaus „merkwürdige[n ...] Straßenbild“ (VI.468) verbunden: „de[m] Einzug der Bären“, der in der Begleitung des Kindermädchens beobachtet wurde. Man kann sich einen Zug aus Zirkus- oder Zootieren vorstellen, die an einem Nasenring geführt wurden. Irreführend, an der Nase herumführend für Benjamin, der diese bildlichen Redensarten mit kindlicher Sprachsensibilität dekonstruiert, war die Stadt und ist sie in der Erinnerung noch immer, da nun ihr ehemals unerklärliches, unbegreifliches Nebeneinander von Reichtum und Armut, Innen und Außen, Fassaden und Ankündigungen zwar aus der Erfahrung des Erwachsenen heraus rationalisiert werden kann, ihm eine regelrechte Teilhaftigkeit aber nachwievor versperrt. Für die eigene Identität ist sie dennoch unverzichtbar, jede Identitätsbildung ist durch die Erinnerung an diesen zwiespältigen, spannungsreichen Raum Berlin gebunden.

Eine falsche „Führung“ enttarnt nun auch die Erinnerung an die *Siegessäule*. Dieses Stück ist auch eines der ersten in der entstehenden *Berliner Kindheit*, und wurde am 2. Februar 1933 in der *Frankfurter Zeitung* gedruckt. Vermutlich hatte Benjamin es in seiner letzten Rundfunksendung am 29. Januar 1933 noch in der Berliner „Jugendstunde“ vorgelesen (Schiller-Lerg 1984, 302). Das Denkmal, die Siegessäule, zentral in Berlin

gelegen,¹²⁵ erinnert ebenso wie die feierliche Begehung des „Sedantags“, des Jahrestags der entscheidenden Gefechte, an den Deutsch-Französischen Krieg von 1870-1871. Ein Sinnbild der preußischen Dominanz in der Nationalgeschichte des Kaiserreichs, gemahnt dieses Denkmal an einen Militarismus, der in der historischen Kindheit Benjamins allgegenwärtig begangen und zelebriert wurde, wie er sich erinnert: ein Jahr ohne Sedantag „konnte man [...] sich nicht vorstellen“ (IV.1.240). Der Erzähler erklärt jedoch auch das kindliche Unverständnis für eine hohl werdende Tradition, deren volkstümliche Bedeutung bereits Anfang des neuen Jahrhunderts nachließ. „Nach der Sedanschlacht waren nur Paraden übrig geblieben“ (ebd.). In der Erinnerung an die Kindheit um 1900 schien die Möglichkeit eines realen, neuerlichen Kriegs bereits ganz und gar anachronistisch und obsolet geworden zu sein, wie Benjamin es immerhin im Jahr 1933 rekonstruiert. Einem Vertreter der seinerzeitigen Kriege, der mit einem Parademarsch durch die dem kindlichen Benjamin vertraute Berliner Pracht- und Einkaufsstraße, die Tauentzienstraße, geehrt wurde, wusste er nur blankes Unverständnis entgegenzubringen. Dieser „Ohm Krüger“, der südafrikanische Politiker Paul Krüger (1825-1904), dessen Widerstand gegen England in den Kolonialkämpfen durch Wilhelm II ausdrücklich begrüßt wurde, hatte also „,einen Krieg *geführt*“ (Apostroph im Original, Hv. kursiv KR.). „Mir schien das großartig aber nicht einwandfrei; wie wenn der Mann ein Nashorn oder Dromedar ‚geführt‘ und damit seinen Ruhm erworben hätte.“ Das Assoziationsfeld der „Führung“ ist also bei Benjamin sehr komplex, und sein typisches

¹²⁵ Am 02. September 1873 eingeweiht, stand das Denkmal bis 1938 auf dem Königsplatz (heute Platz der Republik) auf Sichthöhe mit dem Reichstag. Den NS-Plänen der Umgestaltung Berlins zufolge wurde es auf den gegenwärtigen Standort, den Großen Stern, verschoben und 1939 noch um einen vierten Säulenring erhöht. Bei den Spaziergängen des Jungen Benjamin unter Aufsicht von Kindermädchen gehörte die Siegessäule zu den häufigen und gut erreichbaren Ausflugszielen. Vgl. *Walter Benjamins Wohnungen in Berlin 1892-1933*. Faksimile-Nachdruck eines Ausschnitts des großen Pharus-Planes von Berlin aus dem Jahre 1903.

Wörtlich-nehmen, das dem kindlich fragenden Spracherwerb und seiner Weltbetrachtung nacherzählt ist, drückt 1933 letztlich die Ungeheuerlichkeit jeglicher *Kriegsführung* aus, die mindestens den großen Krieg 1914-1918 unmerklich demontiert, ebenso aber die gegenwärtige, neue Aggressivität der NS-Ideologie diskreditiert. „Was konnte im übrigen nach Sedan kommen? Mit der Niederlage der Franzosen schien die Weltgeschichte in ihr glorreiches Grab gesunken, über dem die Säule die Stele war“ (VII.1.389). Diese Erinnerungen begründen auch die letztlich unpolitische Haltung oder sozialpolitische Naivität seiner Generation von wohlhabenden „Kindern“, die sich in Benjamins, aber auch Ernst Jüngers gewissermaßen intellektuell inspirierten Auseinandersetzung mit politischen Ideologien niederschlug, aber ohne parteipolitisches Engagement blieb. Friedo Lampes Unwohlsein gegenüber tagespolitischen Diskussionen wurde posthum von seinen Freunden versichert.¹²⁶

Wie Werner Fuld in Anbetracht der heute tief verankerten Besetzung des Worts vom „Führer“ durch die faschistische Sprache mit Grund betont, muss der Gebrauch dieses Begriffs in der Einleitung der *Berliner Chronik* „noch unverbraucht“ gedacht werden (37). Nicht so sehr „unverbraucht“ als vielmehr besonders positiv aufgeladen war der Führer-Diskurs durch die begeisterte, schwärmerische Vorstellung eines Anführer- oder Messiaswesens der literarische Elite um den expressionisten Stefan George (1868-

¹²⁶ Carl Zuckmayer (geb. 1896) beschreibt in seinen autobiografischen Texten *Als wär's ein Stück von mir* eine ähnliche Unmündigkeit, die die größtenteils enthusiastische Stimmung bei der Erklärung des Ersten Weltkriegs im Sommer 1918 begründet habe; ebenso Erich Kästner (geb. 1899) in *Als ich ein kleiner Junge war*. Beide geben zwar an, geradezu „glückliche“ Kindheiten verbracht zu haben. Kästners Erinnerungen lassen jedoch keinen Zweifel an der Belastung, die von der psychisch instabilen und manipulativen Mutter ausging. Zuckmayer blickt auf die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg nach dem überstandenen Exil der NS-Zeit zurück und hinterfragt ihre unaufgeklärte „Sicherheit“ (Zuckmayer 173). Benjamin schreibt im Mai 1927: „Ich gehöre der Generation an, die heute zwischen dreißig und vierzig steht. Die Intelligenz dieser Generation ist wohl auf lange hinaus die letzte gewesen, die eine durchaus unpolitische Erziehung genossen hat“ (*Anmerkungen zum Moskauer Tagebuch*, VI. 781). Für Lampe, vgl. Pfeiffer: „Nachwort“.

1933), den Benjamin in seiner Jugendzeit ebenfalls verehrte. „Verlassen von unseren Eltern, von denen wir wußten, daß ihre Harmlosigkeit uns ins Unglück jagen würde, versuchten wir, uns gegen unser Schicksal zu sträuben, und glaubten an eine Welt, die die Stimme der Jugend hören würde. Führertum und Gefolgschaft spielten eine bedeutsame Rolle“, zitiert Fuld Martin Grumpert, der mit Benjamin 1913 bei der Zeitschrift der Jugendbewegung *Der Anfang* mitgearbeitet hatte und in seiner Ablehnung der Elterngeneration wie dieser durch den Reformpädagogen Gustav Wyneken beeinflusst worden war.¹²⁷

Ernst Jüngers Kriegstagebuch *In Stahlgewittern* (1920) zeugt von dem inneren Widerspruch, unter dem selbst das Ideal des Militarismus und der Kämpfernaturen zu leiden hatte, wo es positiv übernommen werden sollte. Die abgehobene, heroische, der modernen Kriegsführung unangemessene Zelebrierung und Vermittlung historischer Heldenbilder entpuppt sich angesichts der Realität des Ersten Weltkriegs als Sinngebungskonflikt. Die Frontkämpfer des neuartigen, massenhaften und maschinellen Kriegs können keiner strategischen Befehlsgewalt genialer Führer mehr folgen, als sie über Monate und Jahre Bombardierungen in Gräben fast bewegungsunfähig ertragen müssen. Gleichzeitig bestehen kaum Möglichkeiten, sich selbst durch vorbildliches Einzelkämpfertum als Führernatur auszuzeichnen. Friedo Lampe auf der anderen Seite thematisiert asymmetrische Paarbeziehungen aus ergebener Gefolgschaft und unbekümmert-egoistischem Führungswillen anhand zahlreicher Figuren in seinem Roman *Am Rande der Nacht*.

¹²⁷ Grumpert entstammte ebenfalls einer wohlhabenden jüdischen Familie in Berlin, und verfasste 1939 im Exil in den USA eine Autobiografie, *Hölle im Paradies*.

Benjamin greift in der *Berliner Chronik* der ernüchternd-fatalen Erkenntnis der *Berliner Kindheit* vor, sein Leben habe gewissermaßen unter dem Stern eines „Bucklichten Männleins“ gestanden, wenn er unmittelbar zu Beginn des Texts eine schambesetzte Erinnerung an die eigene Verstellung und Verschätzung preisgibt. In jener schreckbesetzten Erinnerungsfigur, die für die *Berliner Kindheit* entworfen wurde, handelt es sich um eine Gewalt, die die Lebensführung des Erzählers nicht mehr durch Fingerzeige oder Vorgaben zu lenken versucht, sondern allein in der Macht der Beobachtung besteht und das Kind zu ohnmächtigem Missgeschick verdammt.¹²⁸ Wie Benjamin nämlich im Anfangsparagraphen der *Berliner Chronik* bereits zu schreiben weiß, habe er als Kind die Angewohnheit besessen, bei den unliebsamen Einkaufsgängen der Mutter ein Mindestmaß an Unabhängigkeit vorzutäuschen, indem er stets einen halben Schritt hinter ihr zurück blieb. Diese „Peinlichkeit“ war der Mutter vollkommen „unausstehlich[]“ (VI.466). Offenbar hätte das Kind nicht der Mutter nach *vorne* entkommen können –ihr vorauslaufend– nur im Zurückbleiben markierte es, ortsunkundig, seinen trotzig Ungehorsam. Dem erwachsenen Verfasser muss bewusst geworden sein, dass ja ein solches Abstandhalten im Straßenbild keineswegs als Dissoziation wahrgenommen wird, da das „wohlgeborne[] Bürgerkind“ (VI.465) mit Sicherheit entgegen des Anscheins der Mutter zugeordnet werden konnte. Sich erinnernd erkennt er aber in diesem Trotz, dieser „träumerische[n] Resistenz“ (VI.466) die

¹²⁸ In diesem Stück, das u.a. durch die Angabe des Herausgebers Adorno unangefochten den Schluss der *Berliner Kindheit* bilden würde, droht dem Erzähler der Verlust jeder Handlungsautonomie, da er zum Gegenstand der Beobachtung des Bucklichten Männlein geworden ist, wie er „nun versteh[t]“: „Wen dieses Männlein ansieht, gibt nicht acht. Nicht auf sich selbst und auf das Männlein auch nicht. Er steht verstört vor einem Scherbenhaufen. [...] Wo es erschien, da hatte ich das Nachsehen. [...] Allein ich habe es nie gesehen. Es sah immer nur mich. Es sah mich im Versteck und vor dem Zwinger des Fischotters, am Wintermorgen und vor dem Telefon im Küchenflur, am Brauhausberge mit den Faltern und auf meiner Eisbahn bei Blechmusik“ (VII.1430. Vgl. Adorno: „Doch sollte das Bucklichte Männlein am Ende stehen“, „Nachwort“, 112).

Ausgangsbedingung für eine gegenwärtige besondere Begabung. Da er sich die Eindrücke der Umgebung auf solchen Stadtwanderungen als Kind nur indirekt aneignen konnte, gleichzeitig stets beschäftigt mit der eigenen Tarnung und Vortäuschung seines vorgeblichen Desinteresses, habe er seinen besonderen Blick entwickelt, „der nicht den dritten Teil von dem, was er auffaßt, zu sehen scheint“. Dass diese Praxis der (vermeintlichen) Täuschung der Mitwelt aber mit dem Nebeneffekt einer Selbsttäuschung einhergeht, weiß der Schreiber in der Erinnerungsarbeit: „Langsamer, ungeschickter, blöder zu scheinen als ich es war, diese Gewohnheit nahm ich [...] an und sie hat die Gefahr, sich schneller, geschickter, schlauer zu glauben als man es ist“ (VI.466).

Das Stück *Bettler und Huren*, das Benjamin für die *Berliner Kindheit* als dichtes Denkbild konstruierte, jedoch auf den Rat Scholems wohl zu Lebzeiten aus der Veröffentlichung der *Berliner Kindheit* in Buchform wieder ausgeschlossen hatte, hat dieses Resistieren gegenüber der Mutter weitergedacht und den ersten hilflos wirkenden „Sabotage“-Versuch (IV.1.287) als Grundlage des erwachsenen, klassenkämpferisch und gesellschaftskritisch eingestellten Bewusstseins anerkannt. „Es war als wollte ich in keinem Falle eine Front, und sei es mit der eigenen Mutter, bilden.“ Dennoch hat die Mutter durch ihre Angewohnheit, den Jungen auf ihren Einkaufszügen durch die Stadt mitzunehmen, gerade dessen grundlegendes Interesse am öffentlichen Raum, der Straße, ausgelöst. Die „Revolte“ wird zum unumkehrbaren Bedürfnis, sobald es mit dem erwachten „Geschlechtstrieb“ verbunden wird, der seinen ersten Ausbruch ebenfalls einem sich verirrenden Gang durch die Stadt nimmt.¹²⁹ „Kein Zweifel jedenfalls, daß ein

¹²⁹ Als der Heranwachsende sich eines Tages auf dem Weg zu einem Bekannten, der er zum Synagogenbesuch begleiten soll, verläuft und die Zeit vertrödelt, schlägt das unterschwellige Schuldgefühl plötzlich mit einer „zweite[n], vollkommene[n] Gewissenlosigkeit“ zusammen, „[dem] ersten großen

Gefühl– ein trügerisches, leider– ihr und ihrer und meiner Klasse abzusagen, Schuld an dem beispiellosen Anreiz trug, auf offener Straße eine Hure anzusprechen“ (IV.1.288).

Es geht in den *Berliner*-Aufzeichnungen also um die besondere Gabe, aber auch das Belastende der kindlichen Wahrnehmung, die sich im späteren Leben einsatzbereit und bestätigt finden. Fehlleistungen, wo Wörter missverstanden werden, geben in Wirklichkeit aufschlussreiche Einblicke, das frühe Erleben der eigenen Beschränktheit führt zu reflexivem Potential, denn die Entwicklung des Charakters geschieht aus der vorprägenden Umgebung heraus, ob affirmativ oder rebellierenderweise. Wie der niederländische Psychologe und Gedächtnisforscher Douwe Draaisma referiert, erweisen sich als verletzend erlebte Erinnerungen als besonders „haltbar“ (Draaisma 2006, 10). Gerade an sprachlichen Missverständnissen, irreführenden Worten und nachträglichen Einblicken enthalten die *Berliner*-Texte mehrere Beispiele, denen Benjamin eine besondere, seherische Qualität einräumt. In einem der bekannteren Texte der *Berliner Kindheit, Die Mummerehlen*, vergegenwärtigt Benjamin die Fähigkeit des Kindes, sich in solche geheimnisvollen Worte einzufühlen und ihre Wirkung auf das selbst auszumachen.¹³⁰ Die irrtümlicherweise als „einmummende“ Kraft verstandene „Muhme Rehlen“ aus einem Kindervers versinnbildlicht die kindliche Faszination, im Spiel ein Teil der Dingwelt zu werden, den Dingen so „ähnlich“ zu werden, dass sie ein vollkommenes „Versteck“ darstellen (VII.1.417f). Auch *Die Markthalle*, die missverstandene Anrede der Mutter als „Näh-frau“ statt „Gnädiger Frau“ (*Der Nähkasten*) und die sinnliche Vorstellung der Straßenadresse *Blumeshof* gehören zu dem

Lustgefühl [...], in dem die Schändung des Feiertags sich mit dem Kupplerischen der Straße mischte“, *Erwachen des Sexus* (VII.1.432).

¹³⁰ vgl. ausführlich Lemke (2005): *Gedächtnisräume des Selbst*.

kindlichen Fantasiebereich, der sich aus undeutlicher Silbentrennung und insgesamt uneindeutigem Sprechen der Erwachsenen öffnet. Bedrohlich ist eine solche Mimetisierung an die Dingwelt, wie Benjamin sie in der Erinnerung an die *Schmetterlingsjagd* erklärt. Auf den kindlichen Wunsch hin, sich unbemerkt an die Falter anzuschleichen, wird ein Talent entwickelt, „selbst [s]ich dem Tier an[zu]schmie[en]“ und „falterhaft“ zu werden (VII.1.392). Dann jedoch kehrt sich „die alte Jägersatzung“ um, je besser die Tarnung gelingt, desto „menschlicher“ gerät der Schmetterling, „und endlich war es, als ob sein Fang der Preis sei, um den einzig ich meines Menschendaseins wieder habhaft werden könne.“

An einem Beispiel aus der *Berliner Chronik*, das Benjamin bezeichnenderweise nicht in *Berliner Kindheit* aufgenommen hat, ist die kindliche „Ohnmacht“ (VI.466) des Miss- und Nichtverstehens anschaulich an den kindlichen Spracherwerb in der großbürgerlichen Familie der Metropole gebunden, die den Jungen mit Sprachsprengeln aus Hochdeutsch und Dialekt, aber auch verschiedenen Soziolekten konfrontiert und überfordert. Dem „Berliner Dialekt“ widmet Benjamin ein ironisches Stück in den Rundfunksendungen für junge Hörer, in dem Döblins *Berlin Alexanderplatz* und die sprichwörtliche ‚Berliner Schauze‘ zitiert werden. Beschämend und im Gedächtnis „haltbar“ erwies sich nämlich die Erinnerung, einmal den jugendsprachlichen Slang nicht verstanden zu haben, als vom „Vater“ als „Alte[m]“ die Rede war (VI.475). Wie er sich in der *Berliner Chronik* erinnert, löste dieses Ertapptwerden im Unwissen eine aggressive Reaktion aus. „Befremdlich[] und bedrohlich[]“ erscheint die Umgebung, in der sich die kleine Szene abspielte, in der Erinnerung: es war der erste Tag, der im neuen Landschulheim verbracht wurde. Der Mitschüler, der die Frage stellt, „ob mein Alter

schon weg sei“, erscheint in der Erinnerung „feindlich und rüde“; er habe außerdem in der *Klasse* eine besondere Rolle gespielt –also der potentielle Klassenclown oder ‚Bully‘, dem gegenüber es unter allen Umständen nicht negativ aufzufallen galt. Obwohl die Frage nun ja durchaus ohne erniedrigende oder ausgrenzende Absicht gestellt worden sein mochte, wird dem Gefragten sein Nichtwissen schlagartig unangenehm bewusst: „Ein Abgrund tat sich vor mir auf“. Er reagiert mit einem „bündigen Protest“ um diesen Abgrund zu „überbrücken“, und wurde so selbst ein Fall der irrtümlich verursachten Aggression zwischen den sozialen Schichten.¹³¹

In der *Berliner Chronik* überlegt Benjamin, dass weder Vater noch Mutter als Vorbilder dienten, besonders der Vater auch nicht in der Lage war, seine Lebensführung im praktischen Sinn dem Sohn nahezubringen. Benjamin geht in der *Berliner Chronik* vergleichsweise ausführlich auf die Berufstätigkeit seines Vaters als Auktionator, Kunst- und Aktienhändler ein (VI.495-9). In seinen Lebensläufen, die aus den 1930er Jahren erhalten sind, gibt es sie schlicht als „Kaufmann“ an (VI.215). In der Erinnerung ist allerdings das zutiefst Rätselhafte und Unverständliche des väterlichen Gewerbes sehr präsent. So beklemmend wie die Einkäufe an der Hand der Mutter erlebt wurden, die im Kind „ein traditionelles und gleichsam offizielles Bild der berliner Geschäftswelt entwickelte[n]“, so reichten die „Andeutungen und Anweisungen“ des Vaters nicht über

¹³¹ Dass die Abgrenzung vom Dialekt als niederem Soziolekt oder Umgangssprache eine Rolle für die jungen Berliner spielte, wird auch durch einige Äußerungen Gershom Scholems offenbar. Er schrieb über Benjamins „Berlinisches“, dass dieser manchmal hinein „verf[allen]“ sei, darin „aber nicht sehr gut zu Hause war“ (*Freundschaft*, 17). Dabei bezieht sich Scholem ausdrücklich auf Benjamins gutbürgerliche Herkunft, im Gegensatz zu der er selbst mit „Dialekt und Umgangsformen“ einer rauerer Arbeiter- und Kleinbürgerschicht vertraut gewesen sei. Der ausgewiesene Intellektuelle und Akademiker Scholem vollzieht also auch im Nachhinein noch eine Abgrenzung, die Benjamin als wenig „geschickt“ im Umgang mit „der Straße“ erscheinen lassen; also als eben jenen „Gefangene[n]“ des ‚Klassengefängnisses‘ „Alte[r] und neue[r] Westen“ (*Berliner Kindheit*, IV.1.287).

unklare und teilweise „abenteuerliche“ Vorstellungen hinaus. (VI.496) Wie er sich erinnert, war die „ökonomische Basis“, auf der der „Wohlstand“ der Familie beruhte, „lange über meine Kindheit und Jugend hinaus von tiefstem Geheimnis umgeben“ (VI.495). Auffällig ist die Erwähnung, sich als „Älteste[r]“ dieser Unkenntnis gegenübergestellt gesehen zu haben –schließlich sind die beiden jüngeren Geschwister in den Erinnerungen fast nicht existent– und wie zur eigenen Rechtfertigung führt er an, dass es der Mutter „wahrscheinlich [...] fast genau so“ ergangen sei. Die im Erwachsenenalter andauernde ökonomische und lebenspraktische Unselbständigkeit, die er im Erinnerungsspiel über fehlgetane Wünsche mit der kindlichen Vorstellungskraft verbindet,¹³² erklärt die Nähe zu dieser Vorstellungskraft sozusagen auch äußerlich. Der „’Ernst des Lebens’“ ist quasi noch immer nicht eingetreten. Worin er überhaupt besteht, ist dem Erinnernden nachwievor unklar, außer in einer zitierbaren, fast drohenden Ankündigung (VI.496).

Der Topos der Untauglichkeit für das tägliche Leben verband Benjamin im Übrigen mit einem seiner „Führer“, Franz Hessel, der sich im Exil in Frankreich noch bemüht haben soll, durch praktisches Geschick auf seine ihm freundlich gestimmten Nachbarn Eindruck zu machen.¹³³ Auch Friedo Lampes Texte, die nach 1933 geschrieben wurden, kokettieren gewissermaßen mit alltäglichem Ungeschick eines Dandy-Daseins, das vorwiegend dem Zeitgeist des Praktischen, Sportlichen und Sachlichen der 1920er

¹³² Vgl. Abschnitt „Erinnerung als Spiel“ in dieser Arbeit.

¹³³ Alfred Polgar überlieferte Hessels Kohlentragen für Nachbarn im Exil, das ihm, obwohl eine völlig ungewohnte Tätigkeit, besondere Genugtuung gewesen sei: „Der Lastträger“ (entstanden 1943), Ackermann/Vollmer: *Über Franz Hessel*. Es fällt die negative Entsprechung zu Benjamins Reflexion über den „Gepäckträger“ auf, das Wort, das ihm nach dem Koffertragen für eine umschwärmte Kommilitonin eine sinnbildliche Selbst-Bezeichnung zu sein scheint (*Stille Geschichte*, GS VII.1.296). Holdenried spricht in ihrer Monografie auch vom „Topos der Ungeschicklichkeit“. Als Beispiel dienen Franz Grillparzers autobiografische Aufzeichnungen (1835 geschrieben, posthum 1872), „der Ort, an dem das von tiefen Zweifeln erfüllte Ich sich Rechenschaft ablegt. Hier kommen die Missgeschicke zur Sprache, hier gibt Grillparzer seiner Verärgerung über den eigenen Namen, unter dem er litt, Ausdruck“ (Holdenried, 179).

Jahre und völlig dem Körperlich-Tüchtigen der NS-Ideologie zuwiderläuft. Lampes kontemplativen Figuren sind, wo sie sich dandyhaft verhalten, allerdings oft untüchtig wider besseren Willens und wider selbstzerknirschender Einsicht. Allein, sie vermögen es nicht, ihrer Prädispositionen zu entgehen, wie ein alternder, homosexueller Boxer, ein snobistischer Student und ein ästhetisch sensibler, sozial angepasster Junge in *Am Rande der Nacht*.¹³⁴

Die in der *Berliner Chronik* einleitend heraufbeschworenen „Führer“ vermitteln schließlich einerseits gerade so wenig praktisch-realistische Orientierungswege für die „Stadt“, als sie andererseits die labyrinthischen Denk-, Wahrnehmungs- und Kritikfertigkeiten befördern. Nur drei der Führergestalten werden namentlich genannt.¹³⁵ Am Anfang der Erinnerung in der *Berliner Chronik* steht „das Kindermädchen“, also eine leibhaftige, aber namen- und identitätslose Person, die das Kind in Parks und in den Tiergarten führt, wo es anstelle von positiv erinnelter Betreuung der gefühlten Heimatlosigkeit ausgeliefert ist, „nichts Wohnliches mehr, keinerlei Heimat, [...] zwischen Läden Preisgegebensein und an den Übergängen auch Gefahren“ erlebt und sich einprägt (VI.465). „Der vierte Führer“ ist die Stadt Paris, als Allegorie feminisiert und als historischer Ort ein städtischer Kontrastraum. Diese Führerin habe ihn paradoxerweise gelehrt, sich in einer Stadt zu *verirren*; „es hat den Traum erfüllt, dessen früheste Spuren die Labyrinth auf den Löschblättern meiner Schulhefte waren“

¹³⁴ Bohèmehaft und dandylike klingt eine Behauptung Ernst Jüngers, die durch den Publizisten Karl Otto Paetel überliefert ist. Laut Paetel habe Jünger 1927 das ihm angetragene Angebot eines Reichstagsmandats der NSDAP mit den Worten abgelehnt, „er halte das Schreiben eines einzigen guten Verses für verdienstvoller als 60.000 Trotteln zu vertreten“ (Kiesel 343).

¹³⁵ Der erste Herausgeber Scholem zog sogar das Fehlen von Seiten in dem entsprechenden Manuskript in Betracht, „einem in Leder gebundenen Heft [aus ...] 78 sehr dünnen, einseitig beschriebenen Kleinoktavblättern“ (Engel, 175). Die handschriftliche Seitennummerierung springe vor und zurück, ohne jedoch eine Nummer auszulassen; auch der Vergleich der Bögen im hinteren Bindungsteil lasse allerdings bei fortlaufenden Sätzen auf keine Auslassung schließen.

(VI.469). Der fünfte Führer ist Franz Hessel, der als Flaneur und Autor, aber nicht als persönlicher Freund und Arbeitskollege beschrieben wird. Wie nun der Herausgeber der Werkausgabe, Rolf Tiedemann, argumentiert, sei im Text der zweite Führer als „jene[] Ariadne“ im Tiergarten des Kinderfräuleins die „Kinderliebe“ Luise von Landau identifizierbar. Der vierte und fünfte Führer seien dem „dritten“ zwar vorausgestellt, auch der noch fehlende werde aber „in der Tat sehr wohl (als letzter) genannt: die Prostituierten, in deren Zeichen vom Autor ganze Straßenzüge [...] entdeckt wurden“ (VI.804f.). Mit einem namenlosen Kindermädchen, der „Kinderliebe“, Prostituierten, Paris und Franz Hessel ist also das Panorama der Führer abgesteckt. Dass es sich mehr um Abstrakta als um Menschen handelt, setzt den Rahmen für die Erinnerungsarbeit, die dezidiert keine Autobiografie sein möchte, sondern eine kritische Reflexion auf die sozialgeschichtlichen und kulturellen Prozesse und als literarisches Experiment das „Einfühlen“ in die kindliche Wahrnehmungs- und Sprachpraxis.

In der *Berliner Chronik* spielt Benjamin noch mit dem Stadterleben als Erfahrung geleitet durch „Führer“, was auch ein Topos in der Reiseliteratur ist. In der *Berliner Kindheit* jedoch hat er diese dem Anschein nach noch behagliche Form des sich Vertrautmachens und der Wiedergewinnung des Vergangenen in der Erinnerung durch eine abstraktere Gedächtnisarbeit und ein memoriales Schreiben ersetzt, das das Geführtwerden in ein Aufsuchen und Ausgraben einer autobiografisch nicht mehr linear abrufbaren Erinnerungswelt transformiert.

Schon bei dem Kindermädchen im Text handelt es sich nicht um eine konkrete Person, sondern um eine Rollenshalterin, die auch mit der „französischen Gouvernante“ vertauscht werden kann. Franz Hessel, namentlich genannt, wird als Person des

öffentlichen Lebens und der literarischen Szene quasi zitiert, die zeitweise enge persönliche Freundschaft Benjamins kommt allerdings nicht zur Erwähnung. Auch Paris wird als eine Größe in der Literatur herangezogen. Als Folie dienen keine persönlichen Erlebnisse in Paris, wo Benjamin sich oft monatelang aufhielt, sondern das literarische Paris als Gegenstand von Titeln und Texten, etwa Léon Daudets *Paris vécu* und Prousts *Auf der Suche nach der Verlorenen Zeit*. Ebenso werden „die Prostituierten“ als Figuren des Stadtbilds zitiert, als Erscheinungen des Stadteros und nicht als die einzelne Personen, die Benjamin besucht hatte. Eine einzelne Prostituierte im „weißen enganliegenden Matrosenanzug“, vielleicht die erste, die der pubertierende Junge bewusst identifizierte, wird zwar später im Text genannt (VI.499). Benjamin merkt an, dass sie seine „erotischen Phantasien auf viele Jahre [bestimmte]“, ohne dass eine persönliche Interaktion stattgefunden hätte: Aus dem Plural, dessen persönliche Bekanntschaft er reklamiert, wird also stattdessen nur gerade eine erinnert, die als Vorstellung existierte, nicht als real bekannte.¹³⁶

Zuletzt ist aber gerade auch die Figur „Luise von Landau“ im Text ein emblematischer Name und eine allegorische Erinnerung, nur keine persönlich beschriebene Kindergartenliebe. Die an ihren Namen geknüpfte Erinnerung an erstes Klassendenken kritisiert den elterlichen Elitismus. Als „Ariadne“ des Tiergartens steht sie zuerst und originär für den hilfreichen „Faden“ aus der Sage, der dem bedrohten Helden aus seinem Labyrinth weist. Dieser Faden liegt in der „Liebe“ selbst, „das“, was „[ich] um es nie mehr ganz zu vergessen [lernte]“, bevor das „Wort“ Liebe selbst bekannt

¹³⁶ Merkwürdig war sie jedoch vor allem durch die Tatsache, dass der Vater in einer seltenen Ausnahme den Jugendlichen in einen gewissermaßen beruflichen Raum mitgenommen hatte. Er sei Anteilseigner des 1908 gebauten Berliner „Eispalasts“ (im Text „1910“) gewesen, und in der zugehörigen Bar des Eishalle agierte die Prostituierte.

oder verständlich war (VI.466). Vom Blumengarten der Bewunderten trennt beim Spazierweg mit dem Kindermädchen jedoch unüberwindlich ein „Wasserlauf“, denn Luise wohnt auf der anderen Seite des Lützowufers (VII.1.394). Dieses Gewässer wird schließlich zu einem weiteren Bild der Sagenwelt, dem Todesfluss Lethe. Denn der „Bann“, mit dem der Name des Mädchens den Sich-Erinnernden belegt, lag daran, dass er auf diesen Namen „den Akzent des Todes fallen hörte“, zum ersten Mal im Kreis der Gleichaltrigen. Wie ein Brief von Gretel Adorno an Benjamin nach der Veröffentlichung des Stücks in der *Vossischen Zeitung* belegt, habe sich später ein Leser gemeldet, um von einer Berlinerin namens Luise von Landau zu berichten, die in England lebe und sich bester Gesundheit erfreue.¹³⁷ In Benjamins autobiografischem Gedächtnis könnten sich also entweder verschiedene Erlebnisse zu einer Erinnerung zusammengeschoben haben, die Bekanntschaft Luises, das Spielen im Tiergarten, der frühe Tod einer Mitschülerin. In der Literarisierung seiner Erinnerung existiert sie jedoch als eine sinnbildliche Geschichte. Das bedeutet für das memoriale Schreiben, dass die historische Wirklichkeit in der literarischen Aufarbeitung der Erinnerung unter dem Gesichtspunkt der Bewahrung für die Ewigkeit durch Benjamin abstrahiert, unter seinem Verständnis für Geschichte der spezifischen Erlebniswelt enthoben und in einen spekulativ universalen Geschichtsraum gehoben wird. Die besondere Aura des „leeren Grab[s]“, das das Kind in der *Berliner Kindheit* als „Kenotaph“ in Gestalt eines Blumenbeets vermutete, macht gerade seine

¹³⁷ Gretel Adorno schreibt am 27.06.1933 an Walter Benjamin: „Auf den kleinen Artikel hin, den ich beilege, hat neulich ein Mann angerufen, der sich angelegentlich nach der Adresse von Herrn Holz erkundigte, er hätte ihm etwas Wichtiges zu sagen. Das kleine Mädchen L.v.Landau sei nämlich gar nicht gestorben sondern in England glücklich verheiratet.“ „Zwei Rätselbilder“ war am 16.06.1933 in der *Vossischen Zeitung* erschienen. G. Adorno berichtet weiterhin, dass sich vormalige Autoren der sich bereits in Auflösung befindlichen *Vossischen Zeitung* (1934 aufgelöst) in der *Frankfurter Zeitung* (1943) sammelten. Adorno/Benjamin: *Briefwechsel 1930-1940*, 64.

physische Nicht-Erreichbarkeit aus, die zu einer gedanklichen Bewahrung der Verschwundenen und tot Gewähnten verpflichtet.

5. Das Gedächtnis in der Literatur: Erinnerung als Gegenstand.

*In der Erinnerung lernen wir die Sehnsucht als Erkenntnisprinzip kennen.*¹³⁸

Warum soll ich Ihnen verheimlichen, daß ich die Wurzel meiner „Theorie der Erfahrung“ in der Erinnerung aus der Kindheit finde?

Benjamin an Adorno, Mai 1940.¹³⁹

In Anlehnung an Astrid Erlls und Ansgar Nünning's *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft* kann das literarische Gedächtnis nach verschiedenen Gesichtspunkten gegliedert werden.¹⁴⁰ Als Gedächtnis *der* Literatur bewahren Texte sowohl in synchroner als auch in diachroner Sicht bestimmte Traditionen, Erinnerungsorte im Noraschen Sinn und kulturelle Techniken, das heißt, literarische Texte zitieren inhaltlich und methodisch stets andere ältere und zeitgenössische Texte. In den bisherigen Kapiteln wurden bereits solche intertextuellen Bezüge in Benjamins *Berliner Chronik* und *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* verfolgt. Außerdem bezieht sich das „Gedächtnis der Literatur“ auf die Überlieferung, die Rezeption und den Grad, mit dem ein bestimmter Text oder ein bestimmter Autor zum Gegenstand des kollektiven kulturellen Gedächtnisses werden. Walter Benjamin besitzt auch in dieser Hinsicht eine herausragende Funktion, da seine Konzepte von Erinnerung, besonders seine späte

¹³⁸ *Anm. Chronik*, Druckvorlage Benjamin Archiv, Ms 878, GS VI.802. Ohne Datum, circa. 1932.

¹³⁹ *Briefe* 2, 848. 7.Mai 1940. Das volle Zitat lautet: „Warum soll ich Ihnen verheimlichen, daß ich die Wurzel meiner ‚Theorie der Erfahrung‘ in der Erinnerung aus der Kindheit finde. Meine Eltern machten an den Orten, wo wir auf Sommerwohnung waren, wie natürlich, mit uns Spaziergänge. Wir Geschwister waren zu zweit oder zu dritt. Der, an den ich hier denke, ist mein Bruder. Wenn wir [...] irgendeines der obligaten Ausflugsziele besucht hatten, so pflegte mein Bruder zu sagen: ‚Da wären wir nun gewesen.‘ Das Wort hat sich mir unvergeßlich eingepägt.“

¹⁴⁰ Erll/ Nünning, 2. Vgl. Erll (2005): *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*.

Geschichtsphilosophie, selbst theoriebildend geworden sind, und da gleichzeitig seine Person im Diskurs der deutschsprachigen Erinnerungskultur mit der ‚Wiederentdeckung‘ der Vergangenheit verbunden ist. Daneben interessiert nach Erll und Nünning natürlich auch das Gedächtnis *in der* Literatur, also die Art und Weise, in der bestimmte Texte konkret die Erinnerung thematisieren. Walter Benjamin behandelt in seinem Schreiben seit Beginn der 1930er Jahre immer wieder das Phänomen der Erinnerung, als Motiv und als Verfahren. Er baut gewissermaßen einen eigenen Diskurs auf, der vielfältig miteinander verwoben und dessen analytische Organisation deshalb kaum erschöpflich ist. Hier werden vier Kategorien vorgeschlagen:

1. *Erinnerung als Spiel* wirft das Augenmerk auf die kreative und lustvoll unterhaltsame Weise, mit der Benjamin in einigen Texten und Fragmenten das Alltagsverständnis von Erinnerung ironisiert hat. Während diese spielerische Dimension zunächst nicht in das Bild des kritischen und ernsthaften Denkers passt, wird im Folgenden anhand von einigen nachgelassenen und in der Forschungsliteratur bisher vernachlässigten Texten nachvollzogen, inwiefern auch diese ungewohnte Seite des Autors seinem eigenen memorialen Schreiben vorausgreift oder dieses begleitet.

2. *Erinnerung als Wunder, als psychologische Selbsterkundung und literarisches Zurückgewinnen* erfasst die ungewöhnlichen Kommentare Benjamins, mit denen er besonders in aber nicht beschränkt auf seine *Berliner*-Texte die eigene Gedächtniserforschung versieht. Bereits erwähnt wurde hiervon der in der Gegenwart noch immer ungewöhnlich aktuell anmutende Vorbehalt, den er gegenüber der Rekonstruktion seines faktischen oder episodischen autobiografischen Gedächtnis hegt. Dem steht der Ausdruck eines subjektiven Glücksgefühls gegenüber. Verbunden sind

diese widersprüchlichen Urteile durch die Metaphern des Träumens, die sowohl positive wie auch negative Empfindungen beschreiben kann. Gerade in diesem Aspekt bietet Benjamin auch einen Vergleichspunkt zu den Texten von Ernst Jünger und Friedo Lampe.

3. *Erinnerung als historische Aufgabe* ist ein Konzept, das Benjamin parallel und aufbauend auf seinem autobiografischen memorialen Schreiben entwickelt hat und das über den marxistischen, gesellschaftskritischen Denkanstoß hinausgehend Benjamins wichtige Rolle in der gegenwärtigen Auffassung von Geschichte und Geschichtsschreibung als einem grundsätzlich wandelbaren, diskursiven kulturellen Konstrukt mitbedingt hat. Sein memoriales Schreiben ist insofern über die Auseinandersetzung mit der persönlichen Lebensgeschichte hinaus wirksam geworden.

4. *Erinnerung als Vorbestimmung* fasst wiederum inhaltliche Erzähl- und Reflexionslinien auf, die Benjamin in seinen *Berliner*-Texten beschäftigt haben oder daraus entstanden, und in anderen theoretischen Betätigungsfeldern wiedererkannt wurden. Persönliche, fast abergläubische Erinnerungen wie die Antizipation eines Todesfalls verbinden sich so mit abstrakten Visionen über den Lauf der Geschichte als Kette aus einander bedingenden und vorherbestimmenden Ereignissen und zeugen einmal mehr von Benjamins unkonventioneller Begabung, aus scheinbar Widersprüchlichem zu abstrahieren und unbeeindruckt Verbindungen aufzuspüren.

Zusätzlich folgt ein anschließender Abschnitt, der sich mit diesem bei Benjamin wichtigen theoretischen und memorialen Konzept, der Ähnlichkeit und dem Erkennen von *Ähnlichkeiten* und dem Vermögen, *ähnlich zu werden*, auseinandersetzt. So entstanden seine Texte *Lehre vom Ähnlichen* und *Über das mimetische Vermögen*

(1933) wiederum parallel mit der Gedächtnisarbeit an der *Berliner Chronik* und der *Berliner Kindheit*, und gerade die Wahrnehmung und die spielerischen Fähigkeiten des Kindes spielen eine zentrale Rolle für Benjamins Philosophem vom Ähnlichen.

5.1. Erinnerung als Spiel.

Benjamin konnte sich für Wortspiele, Rätsel und Gedächtnishilfen in vielerlei Formen begeistern. Das Erfinden von Rätseln, die er „Knacknüsse“ (VII.1.306) oder „Knackmandeln“ (VII.1.305) nannte, steht in einem gedanklichen Kontext zu so komplizierten Ideen wie der Benjaminschen Sprachtheorie, in der Wörter wahre Abbilder der Vorstellungen sein sollten und keine gesellschaftliche Konvention des nur Arbiträren, wie es die strukturalistische Sprachtheorie seinerzeit nachhaltig propagierte.¹⁴¹ Damit sollten die Wörter der bildhaften Allegorie dienen, deren Ursprung in der Barockzeit Benjamin intensiv studiert hatte, und entsprachen seiner Vorliebe für die kurze Form in „Denkbildern“. Wie seine Schwägerin Hilde Benjamin berichtete, tauschte Benjamin noch 1938 mit dem im KZ Mauthausen inhaftierten Bruder selbsterdachte Rätsel als „Geburtstags- und Weihnachtsgeschenke“ aus (VII.2.648).¹⁴²

Viele dieser Rätsel wurden erst in die Nachtragsbände der Werkausgabe übernommen und geben vorher ungedruckte Vorlagen und Fragmente aus dem

¹⁴¹ In der Studie *Lehre vom Ähnlichen* widerspricht Benjamin der strukturalistischen Sprachtheorie, die mit dem Namen de Saussures verbinden ist: „Wenn nun aber die Sprache, wie es für Einsichtige auf der Hand liegt, nicht ein verabredetes System von Zeichen ist, so wird man [auf die] onomatopoetischen Erklärungsart [zurückgreifen. ...] „Jedes Wort ist – und die ganze Sprache ist – onomatopoetisch.“ (II.1.207.) Benjamin erklärt Sprache als einen „Kanon“ von Wissen und Überlieferung, der auf ursprünglichen graphischen Abbildungen beruhe und immer abstrakter geworden sei (II.1.211).

¹⁴² „Ein unbekannter Brief Walter Benjamins“ an Georg Benjamin, der von Dora Benjamin überliefert wurde und 1981 zum ersten Mal in der *Neuen Deutschen Literatur* erschien, enthält drei Worträtsel, die Benjamin als „daldals“ bezeichnete. Gleichlautende Silben in bedeutungsverschiedenen Wörter werden darin durch die Silbe „dal“ ersetzt und sind zu erraten (VII.2.648).

Nachlassarchiv wieder, weshalb diese spielerische Seite einen lange wenig beachteten oder wenig integrierten Aspekt in der Benjaminrezeption ausmacht. In diesen *Nachträgen*, unter Notizen über unausgeführte Projekte, geben die Herausgeber nach einem „Pergamentheft aus der Sammlung Scholem, Jerusalem“ beispielweise die folgende Skizze wieder: „Eine Grotteske: Das Leben eines ganz kleinen Kindes autobiografisch unter den Gesichtspunkten, mit den Begriffen darstellen, die ihn (es) [sic] später als Philister beherrschen. Kommt er mit einem andern Kinde im Spielpark zusammen, dann hätte es also z.B. zu heißen: da begegnete mir nun der Kanzleihilfe Frankweiler. Er saß im Kinderwagen und ließ an einer Schnur ein Pferdchen neben dem Wagen herlaufen. Es war nach dem schäbigen Aussehen bei Jonas und da erstanden, wo ja Frankweiler auch heut noch alljährlich seinen Wäschebedarf zu decken pflegt. Von den pommerschen Frauen- sein Kindermädchen stammte aus Stargardt- ist er später infolge eines schmerzlichen Ehekonflikts völlig abgekommen. U.s.w.“ (VII.2.850.) Diese humorvolle Skizze ironisiert nicht nur die Tradition der Autobiografie oder auch des Bildungsromans, worin oft Rückblicke auf junges Alter mit allzu reifen Sinngabungsversuchen aus dem Rückblick gegeben werden, sondern spielt auch mit der festen Einrichtung von sozialen Klischees und der Einbindung in eine Klasse. Das Kind, dem der fiktive Erzähler begegnen würde, wäre ja in diesem Alter noch keinesfalls der spätere Kanzleihilfe. Das bieder-kleinbürgerliche Denken, das dieser Schicht der kleinen Angestellten stereotyp anhängt, spielt jedoch in den Diskurs von Vorbestimmung und Geradlinigkeit hinein. Bloßstellend wäre eine Erzählstimme wie in diesem Entwurf aber noch mehr für das arrogante Besitz- und Konsumdenken, mit dem das Spielzeug am Kinderwagen abgeschätzt wird: zwar stammt es aus einem standesgemäßen Kaufhaus

oder Warenhandel, der mit einem Namen als ‚Warensiegel‘ bekannt ist, aber eben nicht dem teuersten oder respektabelsten.

Eine weitere unausgeführte Skizze bindet die subjektive Wahrnehmung des Alterns in ein geplantes „Gagbuch“ ein. Benjamin notiert, darin die Fortschritte eines ein Instrument erlernendes Kind als „Zeitmesser“ darzustellen. Die kontinuierlichen Fortschritte des Kindes, das „immer dasselbe Stück, von Jahr zu Jahr besser“ spielt, lassen einen Mann, der dies hört, sich über das eigene Altern „klar w[erden]“ (VII.2.850f).

Virtuos und spielerisch verwendet Benjamin das alltagssprachliche, allzumenschliche Wissen über Kurzzeitgedächtnis, Vergesslichkeit und prospektives Gedächtnis (Planungsgedächtnis) in seinem Hörspiel *Das kalte Herz*. Dieses *Hörspiel nach Wilhelm Hauff*, das Benjamin zusammen mit seinem ehemaligen Schulfreund Ernst Schoen 1932 für den Südwestfunk verfasste, adaptiert das Märchen in einer experimentellen Weise für den Hörfunk. Darin interagieren nicht nur die Figuren aus dem Märchen äußerst unkonventionell mit dem „Sprecher“, jenem Erzähler, der einleitend ankündigte, „wieder mal ein Märchen vor[zu]lesen“ (VII.316). Die Figuren, die sich selbst als Charaktere aus dem ausgewählten Stück vorstellen, nachdem sie halbwegs gewaltsam ins Studio, „das Stimmland“ (VII.318), vorgedrungen sind, erinnern sich im Verlauf der Handlung des Öfteren nicht an den Fortgang ‚ihrer‘ Geschichte, und müssen sich gemeinsam mit dem „Sprecher“ besinnen, um „den Faden wieder[zu]finden“ (VII.331).

Die Kenntnis des Hauffschen Märchens wird dabei nicht notwendig vorausgesetzt, da zwar zum einen der Sprecher oder einzelne Figuren versuchsweise

Rahmenerzählungen liefern, um Handlungsabschnitte zusammenzufassen oder zu überspringen, zum anderen aber die Aktualisierung im modernen Tonstudio auch weiterhin Gegenstand der Handlung wird. Der Umgang mit dem kulturellen Erbe Märchen ist dabei durchaus vielschichtig. Die Vergesslichkeit eines erzählenden Märchenonkels ist ihrerseits ein kultureller Gemeinplatz. Die Figuren des *Kalten Herz* finden sich allerdings in eine Welt ein, die neben ihrer eigenen Handlungsdramatik noch eine neue, charakteristisch moderne Hektik besitzt. So führt die faustische Reise des um sein menschliches Herz beraubten „Kohlenmunk-Peters“ nach Frankfurt, Paris und London. Neben solchen Sehenswürdigkeiten, die diese Städte auch in der Zeit der Hauffschen Figuren, dem frühen 19. Jahrhundert, kenntlich gemacht hätten, verfügen sie aber bereits über den „Frankfurter Rundfunk“ und den „Eiffelturm“ („Frankfurt steckt voller Merkwürdigkeiten!“ VII.1.335). Die Durchfahrt durch Rom, die Kohlenmunk-Peter zwar verschläft, verspricht „Il Foro romano! Il Coloseo! Giovinezza! Vino bianco e vino rosso! Spaghetti! Polenta! Risotto! Frutti del Mare! Altertümer! Besucht den Papst und den Duce!“ (VII.337.) Der italienische Diktator Mussolini ist hier kommentarlos in ein Staccato der kulinarischen Kaufs- und Schauverheißungen eingegliedert; „Giovinezza“ (Jugend) war zudem der Titel der populären Kampf- und Versammlungshymne der italienischen Faschisten. Eine solche vermeintliche Geschichtsvergessenheit in der „Jugendstunde“ im Radio ist absichtsvoll und will durch ihre spielerische Leichtigkeit irritieren. Benjamin benutzt das Motiv von historischen Unzeitmäßigkeiten als Fangfrage für aufmerksame Hörer wie auch in anderen Rätselgeschichten, in denen der das Publikum aufgefordert ist, die „Fehler“ zu finden (*Geschichten und Rätsel*, VII.311ff).

Schließlich liefert die Vergesslichkeit „Kohlenmunk-Peters“ eine Art Leitmotiv der Märchenhandlung in der Radiofassung. Diese beginnt damit, dass ein armer Köhler von seiner verstorbenen Mutter zwar als Kind ein geheimes Sprüchlein, das ihm die Gunst eines magischen „Glasmännleins“ und damit drei freie Wünsche gewähren wird, gelernt hatte, sich aber jahrelang nicht darauf besinnen kann. Erst der Gesang von einigen vorbeiziehenden Handwerksburschen, die er im Halbschlaf kurz vor dem Aufwachen wahrnimmt und die er für die Weckmelodie einer Spieluhr hält, erinnert ihn an das entscheidende Reimwort. Was vergessen war, wird also durch einen unvermittelten sinnlichen Anreiz wieder ins Bewusstsein gebracht, eine Art *mémoire involontaire* nach Proust, auch wenn es sich um einen kognitiven Inhalt handelt, an den die Märchenfigur sich zu erinnern bemüht hatte. Nach dem Verwirken von zwei Wünschen durch unüberlegte Habgier und nach dem fatalen Tausch seines Herzens gegen eines aus Stein hängt Peters Erlösung durch den gewährten dritten Wunsch wiederum von der Verlässlichkeit seines Arbeitsgedächtnisses ab. Die ‚gute Fee‘ in Form des Glasmännleins nennt ihm einen neuerlichen Geheimspruch, mit dem der Tausch der Herzen rückgängig gemacht werden könne. Eingedenk der ursprünglichen Vergesslichkeit Peters hegt es zwar Zweifel, ob sich dieser „einenVers merken [kann]“ und bläut dramatisch ihm ein, „Wenn du ihn vergißt, ist alles verloren“. Peter, der in der Handlung zuvor durch sein aufbrausendes Wesen und die magische Kaltherzigkeit eher eine negative Rolle angenommen hat, wird durch die Aussicht auf diese Geheimformel in eine kindlich-erwartungsvolle Stimmung versetzt: „Oh jetzt hab ich’s, Herr Schatzhauser, das ist fein, das ist sicher eine Beschwörungsformel“, und memoriert den Vers auf Geheiß des Glasmännleins durch lautes Nachsprechen (VII.340). Kohlenmunk-

Peter vollbringt die Gedächtnisleistung, die in einem kleinen Zweizeiler besteht, bewährt sich vor dem bösen Magier der gläsernen Herzen und wird gerettet. In Hauffs Original überwältigt er den Magier durch das Vorhalten eines gläsernen Kruzifix' und Gebet.

Die Motive dieses Hörspiels lassen sich an zwei Stellen auf die autobiografischen Aufzeichnungen der Kindheitstexte beziehen. So spielt *Das Bucklichte Männlein* in der Konzeption der *Berliner Kindheit* eine zentrale Rolle. In den verschiedenen Anordnungen der einzelnen Texte „sollte es [...] am Ende stehen“ (Adorno 112). Der Schrecken dieser Figur, der darin besteht, „von jedwedem Ding [...] den Halbpart des Vergessens einzutreiben“ (VII.1.430), verbindet in Benjamins Erinnerungstext mehrere Figuren aus Märchenwelt und Volksmund: Das derb-dreiste Grimmsche „Lumpengesindel“, die Redewendung „Ungeschick läßt grüßen“, das Volkslied vom „Bucklicht Männlein“ und den verbrecherischen Zwerg „Rumpelstilzchen“, dessen Macht durch die Kenntnis seines geheim gehaltenen Namens gebannt werden kann. Kinderreime wie die, die dem Köhler Peter im Hörspiel von 1932 fast zum Verhängnis werden, sind es, die sich auch in das biografische Gedächtnis des Autors Benjamin eingebrannt haben. Jener Reim, mit dem Peter den Magier des *Kalten Herzens* schließlich überwindet, enthält bei Benjamin ebenfalls sein Wortspiel, das seine Herkunft und damit seinen Namen, „Holländer-Michel“, preisgibt: „Du bist uns nicht aus Holland gesandt,/ Herr Michel, sondern aus Höllenland!“ (VII.1.343).

Benjamin war nach dem Publikationsverbot durch die NS-Kulturpolitik gezwungen, anonym oder unter einem Pseudonym zu veröffentlichen. Mehrere Abschnitte aus der *Berliner Kindheit* erschienen noch in den Jahren 1933 bis 1938 unter Benutzung des selbstgewählten Namen Detlef Holz in der *Frankfurter Zeitung*, der

Vossischen Zeitung und *Neuen Zürcher Zeitung* (vgl. IV.2.964ff), andere unter „willkürlich und widerrechtlich“ eingesetzten Pseudonymen oder Weglassung des Autornamens, wie Benjamin handschriftlich auf den Druckseiten vermerkte, die er wohl verwahrte (IV.2.971). Die Tatsache, dass von seinem Nachnamen unmittelbar auf seine jüdische Herkunft und Konfession geschlossen werden konnte, also auf einen Teil seiner Identität – auch wenn seine Auseinandersetzung mit Religion stärker von einer Art kritischer Anthropologie und Geschichtsinteresse als von konfessioneller Frömmigkeit oder Zugehörigkeit angetrieben wurde – war Benjamin seit seiner Kindheit wie selbstverständlich bewusst. Auch auf Schulzeugnissen und in Lebensläufen gehörten die Angabe der „mosaischen Konfession“ und des Berufs des Vaters in der Weimarer Republik noch ebenso dazu wie im früheren Kaiserreich (Brodersen 30).

Eine Kindheitserinnerung Benjamins an seine Großtante mütterlicherseits ist mit dem Motiv des *nomen est omen* einer kindlich-missverstandenen Wahrnehmung in die *Berliner Chronik* und die *Berliner Kindheit* eingegangen (VI.472; VII.1.398f). Jene Tante „Lehmann“, die in der „Steglitzer Straße“ wohnte, besaß zwar einen „gute[n] norddeutsche[n] Namen“, der „für ihr Recht [bürgte], ein Menschenalter lang den Erker zu behaupten, unter dem die Steglitzer in die Genthiner Straße mündet[e]“ (VII.1.399). Dem Kind aber bedeutet der Name des Berliner Vorortes (heute Stadtteils) Steglitz nichts, stattdessen wird die Tante mit dem Vogel „Stieglitz“ assoziiert, er „schenkte ihr den Namen“. Diese ältere Verwandte weist das Kind der *Berliner Kindheit* aber auch in eine Eigenschaft der jüdischen Nachnamen ein, aufgrund derer sie identifiziert werden können. Sie „wußte [...] die Verschwägerungen, Wohnsitze, Glücks- und Unglücksfälle all der Schönfließ, Rawitschers, Landsbergs, Lindenheims und Stargard“ und hatte die

„Namen – der Dörfer und der Sippschaft – die sie oft die gleichen waren, im Gedächtnis“. Wann genau Benjamin den Wunsch ausbildete, einen Nachnamen zu besitzen, durch die er nicht als Jude identifiziert werden könnte, ist unbekannt. Das Pseudonym Detlef Holz fungiert auch im Briefwechsel mit seiner geschiedenen Frau, mit der befreundeten Gretel Adorno und anderen Vertrauten im Exil als Pseudonym oder alter ego, über den zum Teil auch in der dritten Person gesprochen wurde, um die Diskretion der Nachrichten zu erhöhen.¹⁴³ Gerschom Scholem meinte Benjamins Namen in der enigmatischen Schrift *Agesilaus Santander* (1933) erkannt zu haben.¹⁴⁴

Ein weiteres Motiv aus dem Märchen-Hörspiel, das an den Erzähler der Kindheitstexte erinnert, ist die Wünsche gewährende Fee, bzw. das „Glasmännlein“ im *Kalten Herz*. In der *Berliner Chronik* schreibt Benjamin: „der Schatzhauser im grünen Tannenwald oder die Fee, die einem einen Wunsch freigeben – sie erscheinen jedem mindestens einmal im Leben“ (Chr.VI.494). Es sei jedoch nur „Sonntagskindern“ vorbehalten, sich der getanen Wünsche zu entsinnen und ihre Erfüllung im späteren Leben überhaupt wahrzunehmen. Ein Sonntagskind wie „Kohlenmunk-Peter“ im Hauffschen Märchen, weiß der Erzähler der *Berliner Chronik* seinen Wunsch noch „und will nicht sagen, daß er klüger gewesen ist als der der Märchenkinder“: es sei nämlich der sehnliche Wunsch des Schulkindes gewesen, „ausschlafen“ zu können. Die Erfüllung dieses Wunsches nun meint der Erwachsene in einer Art Umkehrung in einen Fluch „wiederzuerkennen“: „Aber nicht immer habe ich sie darin erkannt, wenn wieder einer

¹⁴³ Vgl. Luhr, 44.

¹⁴⁴ „Als ich geboren wurde, kam meinen Eltern der Gedanke, ich könnte vielleicht Schriftsteller werden. Dann sei es gut, wenn nicht gleich jeder merke, daß ich Jude sei. Darum gaben sie mir außer dem Rufnamen noch zwei sehr ungewöhnliche. Ich will sie nicht verraten.“ Ibiza, 12. August 1933 (VI.520). Tatsächlich trug Benjamin zwei weitere Vornamen, die jedoch weniger mysteriös sind, als Scholem vermutete, und beide der Familie Benjamins entstammten, Bendix und Schönflies. Vgl. Brodersen, 23.

meiner Versuche einen Arbeitsplatz, im bürgerlichen Sinn des Wortes zu finden, gescheitert war.“ Diese Textstelle der *Berliner Chronik* ist in die *Berliner Kindheit* und den Abschnitt *Wintermorgen* eingegangen.¹⁴⁵

In der *Berliner Kindheit* ist noch ein anderer Textabschnitt unter einem eigenen Titel kondensiert, der in der *Berliner Chronik* unmittelbar mit dem späteren *Wintermorgen* verbunden war, und in Arbeitsphasen auch zusammen unter dem Titel „Erfüllter Wunsch“ vorlag (VII.701): *Zu spät gekommen*. Denn wie es in der *Chronik* heißt, schien bereits das Kind, das seinen Wunsch an die imaginäre Fee stellte, eine Art Unrechtmäßigkeit oder eine negative Auswirkung jenes Wunsches, ausschlafen zu können, zu antizipieren. „Dieser Wunsch begleitete mich durch die ganze Schulzeit. Sein unzertrennlicher Begleiter aber war die Angst, zu spät zu kommen“ (VI.494). Was nun das zutiefst Bedrohliche dieses Zuspätkommens war, das doch in einer normalen Schullaufbahn auch ohne traumatische Erinnerung vorkommen dürfen sollte, steht erst in der *Berliner Kindheit*. Der zu spät kommende Schüler verpasst nämlich das obligatorische Aufrufen der Namen bei Stundenbeginn. Allein und zur Unzeit eintretend, scheint „niemand [...] mich zu kennen, auch nur zu sehen. Wie der Teufel den Schatten des Peter Schlemihl, hatte der Lehrer mir meinen Namen [...] einbehalten“ (VII.1.396).

Die Benjaminsche Bemühung, gegen das Vergessen anzukämpfen, schließt auch die Sorge des erwachsenen Autors ein, von den Mitmenschen vergessen zu werden. Seine memoriale Schreibe erfüllt insofern eine doppelte Funktion: Sie bettet den unangenehmen Gedanken in eine kindliche Erinnerung ein, um sie durch deren eigenwillige Logik beherrschbar und unschädlich zu machen, und hinterlässt natürlich

¹⁴⁵ „Doch lange dauerte es, bis ich sie [i.e. die Erfüllung des Wunsches] darin erkannte, daß noch jedesmal die Hoffnung, die ich auf Stellung und Brot gehegt hatte, umsonst gewesen war.“ (VII.1.398.)

angenommenen zukünftigen Lesern ein Zeugnis der persönlichen Kreativität und Reflexionsleistung.

Die Arbeit am Hörspiel, zusammen mit seinem ehemaligen Schulfreund Schoen, könnte Benjamins autobiografische Erinnerungen neuerlich inspiriert haben: das Vergessen von entscheidenden Zauberformeln, der erfüllte Wunsch, der sich unverhofft gegen den törichten oder ungeschickten Wünscher wendet, die magische Macht, die vom Namen ausgeht, sind als Motive in die autobiografische Gedächtnisarbeit eingegangen. Gleichzeitig ist davon auszugehen, dass die Reflexion über Märchenmotive und -figuren als Teil des kulturellen Gedächtnisses ihn anhaltend beschäftigt hat. Benjamin besaß eine umfangreiche Sammlung von Kinderbüchern und einigen antiken Spielzeugen, die er noch während des Exils zu pflegen bemüht war, und mehrfach zum Gegenstand von wissenschaftlichen Kritiken und didaktischen Rezensionen machte: die „Aussicht ins Kinderbuch“ (IV.609), „Alte vergessene Kinderbücher“ (III.608) erschien 1924, „Kulturgeschichte des Spielzeugs“, „Spielzeug und Spielen“ (III.113-7/ III.127-32), 1928.

Für die jungen Hörer des Hörspiels *Das kalte Herz* wird nebenbei noch ein Spiel mit der Überlieferung betrieben, das den unschreibbaren und auch immer fragmentarischen Charakter von Literatur aufdeckt. Denn es wird nicht nur dann „im Buch“ nachgeschlagen, wenn die Handlung ins Stocken gerät, weil die Figuren oder ihr „Sprecher“ aus Vergesslichkeit zu improvisieren begonnen haben. Die Figuren nehmen quasi an einer Metadiskussion ihrer Geschichte teil, wenn der Sprecher sie am Ende nach Hause schicken will: „wir wissen nicht, wo der Kohlenmunk-Peter zu Hause ist. Es steht nicht im Buch“, VII.336), oder wenn der erklärte Bösewicht der Handlung, „Holländer-

Michel“, beim Abschied im Ton eines Kritikers empfiehlt, weitere Geschichten von Wilhelm Hauff zu lesen: „Da wollte ich drauf aufmerksam gemacht haben, daß es bei Hauff ganz andere Halunken gibt. Lesen Sie z.B. „Das Gespensterschiff“, „Die Geschichte von der abgehauenen Hand“, [...] wo noch viel schlimmere Kerle zum guten Ende beitragen, als ich einer bin“ (VII.346). Der Ton des Hörspiels besitzt eine heiter-ironische Qualität. Und doch bleibt dem Sprecher zuletzt überlassen, seine Ungewissheit auszudrücken, als er sich selbst an das ursprüngliche Vorhaben erinnert: „Tja, eine Jugendstunde wollte ich ja eigentlich machen. War das jetzt eine Jugendstunde?“ (VII.346.) Verschiedene Dinge kommen in Benjamins Beachtung der Kinderkultur und seiner didaktischen Jugendarbeit am Rundfunk zusammen: die eigene Kindheitsorientierung, die seine autobiografische Erinnerung und sein memoriales Schreiben mitbestimmt hat, sowie seine Teilhabe am allgemeinen, Kindheit betreffenden kulturellen Gedächtnis.

5.2. Erinnerung als ‚Wunder‘, psychologische Selbsterkundung und literarisches Zurückgewinnen

In der *Berliner Chronik* wird der Vorbehalt offenbar, mit dem Benjamin sich den eigenen Erinnerungen nähert, und den er selbst gegenüber ihrer faktischen Wahrhaftigkeit einnimmt. Der Text enthält eine Fülle von Formulierungen, in denen das neu entdeckte „Subjekt“ seine Erinnerungsfähigkeit abwägt. „Rätselhaft“ (VI.516) wie die chemischen Vorgänge der Fotografie sind die Abbildungen im Gedächtnis, „un glaublich“, ob „wirklich [...] oder eine Erfindung meiner Phantasie“ (VI.497), „–so glaube ich mich zu

erinnern–“ (VI.510), „Ungewißheit überall“ (VI.507). Auch die Suche nach Superlativen, nach jeweils ersten, originalen Erfahrungen des jungen Benjamin in für ihn charakteristischen Lebensbereichen, die besonders in Erinnerung geblieben sein müssten, bringt Ergebnisse von gemischtem Faktizitätsanspruch hervor. So steht früh im Text die Beschreibung eines starken Regengusses, der einen Anblick geboten habe, der als der „merkwürdigste“ gewertet wird: die „menschenleere wie ausgestorbene Straße“. Wie das Kind jedoch angesichts dieser „lokalen Unwetterkatastrophe“ nach Hause gelangte, „*weiß ich nicht mehr*“ (VI.468, Hv. KR). Die Behauptungen, welches das erste wesentliche schriftliche Erzeugnis des zukünftigen Literaten gewesen sei, widersprechen einander direkt. Entweder sei ein „erster Exkurs“ in schriftlicher Form das Abfassen einer Bettler- und „Sabotage“-geschichte gewesen (VI.471/ IV.1.287), oder es habe einen Text „Gedanken über den Adel“ als „ersten philosophischen Essay“ gegeben (VI.504). Ebenso ist der „erste“ Theaterbesuch, dem er in der Erinnerung große Bedeutung beimisst, dem Vergessen anheim gefallen. „Weder Eltern noch Großmutter [wollten] sich die Wirkung [des ersten Theatererlebnisses] auf mich entgehen lassen“ (VI.505), wie Benjamin sich erinnert, und hätten ihn deswegen „mit großer Eskorte“ begleitet. Die Erinnerung an das eigentliche Erlebnis jedoch fehlt. Die Erinnerung selbst übernimmt als personifizierte Erzählinstanz die Kontrolle, wenn Benjamin anschaulich beschreibt, dass er sich zum Beispiel vor einem weiteren Theaterbesuch, an den er sich zu erinnern versucht, an der Kasse stehen „s[ieht] – als wolle die Erinnerung dem kommenden Hauptmotiv präledieren –“, aber nicht mehr im Zuschauerraum des Theaters selbst, wo das Stück gegeben wurde. „Was ist es, daß nun der Erinnerung von neuem vor der Schwelle des Zuschauerraums ein ‚Hierher und nicht weiter‘ auferlegt?“ (VI.506.)

Entlang dieser intensiven Versuche, sich zu erinnern, und dem Notieren ihrer so vorläufigen Bilder entwickelt Benjamin immer anschaulichere Metaphern, und die literarische Erzählung wird zur eigentlichen Hauptfunktion des memorialen Schreibens. So beschreibt er einprägsam, wie bei dem Erinnerungsversuch an eine weitere Oper, die „Lustigen Weiber von Windsor“, die er „wirklich gesehen“ zu haben bestätigt, der damals gefühlte Zauber mit einem anderen liebgewonnenen Objekt aus der Kindheit zusammenfließt: Eine Berliner Bildpostkarte, die das „Hallesche Tor“ darstellte, ist dieses Faszinosum. Da dem kindlichen Betrachter der geographische Richtungsverweis auf die Stadt „Halle“ im Namen des Stadttors nicht bekannt war, traten für ihn die „Halle“ und das „Tor“ als Innen und Außen in unerklärlicher Weise zusammen. Das Besondere an der Postkarte bestand zudem darin, dass sie durch kleine ausgestanzte Löcher in der abgebildeten Fassaden des Straßenbilds selbst durchsichtig war, und als Transparent vor eine Lichtquelle gehalten, die Fenster spielerisch reproduzierte. Dieses Aufleuchten scheint dem Jungen das sinnbildliche „Hallesche Tor“. Seine Vorstellungskraft knüpft nun dieses positive, sinnliche Spiel an die Erinnerung der Nicolaischen/Shakespeareschen Oper, ohne dass er recht zu sagen vermag, warum:

„Vielleicht war an jenem Abend die Oper, auf die wir uns hinbewegten, jene Lichtquelle vor welcher die Stadt mit einem Mal so verändert strahlte, vielleicht aber ist es auch nur ein Traum, den ich später von diesem Wege gehabt habe und von dem die Erinnerung sich an die Stelle derer gesetzt hat, die vordem die Platzhalterin der Wirklichkeit war.“ (VI.507.)

Das Lesen des eigenen Gedächtnisses funktioniert medial durch das Vehikel der leuchtenden Bildpostkarte, und Benjamin findet für die sinnlich angenehme, innerlich erhebende Erfahrung der Oper in der Erinnerung diese wahrhaft lyrische Beschreibung,

ohne sie faktisch begründen zu können oder zu wollen, wie das zweifache „vielleicht“ belegt. Ob es die tatsächliche Oper war oder nur ein *Traum* von der Vorfreude auf dem Weg, die Erinnerung steht in beiden Fällen als „Platzhalterin der Wirklichkeit“ dafür, dass ein Teil des Gedächtnisses positiven Erinnerungen reserviert ist.

Auch die Erinnerung an die „ersten Bücher“ (VI.514) ist unklar, was seine sachlich-faktischen Umstände angeht, und vielmehr von dem bedeutsamen Eindruck überlagert, den das kindliche Lesen als Akt an sich hinterlassen hat. Im diesem Zusammenhang und bereits auf den letzten Druckseiten der *Berliner Chronik* spricht Benjamin sogar von dem Glücksgefühl, das die Erinnerungsleistung bereits erzeugt hat, und das „untrennbar“ mit dem des Erinnern selbst „verschm[olzen]“ sei: das *Glück*, „in der Erinnerung zu besitzen“ (VI.515). Der französische Gedächtnisforscher Maurice Halbwachs beschreibt, wie der Verfremdungseffekt beim Wiederlesen alter Kinderbücher oft erlebt wird: „Meistens geschieht jedoch dann folgendes: es scheint uns, als ob wir ein neues Buch läsen, oder wenigstens eine veränderte Ausgabe. Es müssen viele Seiten fehlen, Entwicklungen oder Einzelheiten, die damals darin enthalten waren, und zugleich muß etwas hinzugefügt worden sein, [...] diese Erdichtungen haben viel von ihrer Anziehung verloren. Wir verstehen nicht mehr, wie und warum sie unserer Einbildungskraft einen solchen Schwung verliehen.“ (Halbwachs 125f.) Die Erinnerungshandlung geschieht in der *Berliner Chronik* also mit einem für Benjamins Zeit avantgardistischen Vorbehalt, der sich die Brüchigkeit der eigenen Erfahrung und Persönlichkeitsbildung literarisch erarbeitet; jedoch entsteht gerade durch das Hervorrufen der Bilder eine authentische memoriale Qualität. „Die Authentizität ist nicht mehr unmittelbar im Erinnerten verbürgt, sie ist vielmehr Resultat einer nachträglichen

Konstruktion“ (Günter, 120). Momme Brodersen beurteilt Benjamins *Berliner Chronik* daher als „Erinnerungen besonderer Art, solche in einem ursprünglichen Sinn des Wortes: Betrachtungen des Innen- der eigenen Person und ihres Ambientes, der Stadt als Lebenswelt und Landschaft, der Zeit als Raum. Eine Gesellschaftsbiographie mag man diese Aufzeichnungen nennen oder besser noch: die Topographie einer großstädtischen Lebens- und Erfahrungswelt, in der selbst die abseitigsten Winkel noch ausgeleuchtet werden“ (Brodersen 13).

Ein nachhaltiger Reflektionsanlass wird für Benjamin auch die Besinnung auf eine weitere superlative Erinnerung in der *Berliner Chronik*, die der Weihnachtszeit und ihren „Präludien“ des Weihnachtsmarkts und des einsetzenden Winters, denn der Weihnachtsabend wird in der späteren *Berliner Kindheit* als älteste bzw. früheste Erinnerung benannt. Seit dem „frühesten [an den] ich mich hier erinnere“ (VII.1.421) nämlich ist dem sinnesfreudigen, geschenkereichen Fest für das reiche Bürgerkind ein hybrider Charakter, ein bitteres Bewusstsein eigen: „Kein Fest des späteren Lebens kennt diese Stunde“, formuliert den einzigartigen Zauber des Winterfestes, demgegenüber aber steht: „Weihnachten kam und teilte in Arm und Reich“ (GS VI.518). Wie Bachelard in seiner *Poetik des Raumes* schreibt, ist die kulturelle Vorstellung des Winters besonders intensiv mit dem Konzept des Alten verbunden: „Von allen Jahreszeiten ist der Winter die älteste. Er bringt Alter in die Erinnerungen. Er weist auf eine lange Vergangenheit zurück. Unter dem Schnee ist das Haus alt“ (Bachelard 72). Für Benjamin wird die Zwiespältigkeit der positiven Kindheitserinnerungen vor dem Sichtpunkt und Wissenstand des gesellschaftskritischen Erwachsenen offenbar, er projiziert sie allerdings in die Erinnerung eines beklemmenden, ahnen wollenden Unwissen des Kindes, das die

Armut in der „Frist“ der Vorweihnachtszeit „hervor[quellen]“ sah, und das dessen unabwendbare zukünftige, periodisch wiederholende Konfrontation scheute: „Alle Jahre wieder“ ist schließlich das Lied, das ihm hierzu im Ohr klingt. Der vermeintliche „Weihnachtsengel“ stand somit als „eine fremde Gegenwart im Raum“ (VII.1.421). Die Erinnerung an die Konfrontation mit der Armut wäre ertragbar/er, wenn sie dem Winter assoziiert ein charakteristisches Alter, eine Art Vorzeitigkeit besitzen würde. Bereits das kindliche Bewusstsein erkannte jedoch ihre zyklische Erscheinung, und in der Form des literarischen Stücks erfüllt der Sich-Erinnernde die daraus gestellte Aufgabe, dies nicht zu vergessen.

„Erinnerungsarbeit [ist] ein unabschließbarer Prozess“, urteilt Henriette Herwig in Bezug auf Benjamins literarische Methode, die er seit der *Berliner Chronik* für die Verarbeitung von Erfahrungen entwickelt habe. So betone Benjamin immer auch die konstruktive Rolle der Erinnerung, die Vergangenheit nicht abbilde, sondern erschaffe und dabei auch ein Bild von dem vermittele, der sich erinnert. „Sein Begriff von Erinnerung muss auch mit seinem Begriff von Geschichte in Verbindung gebracht werden“ (Herwig 45). Geschichte ist jedoch ein Konzept in ständiger Bewegung und Erweiterung; während sich die Gegenwart im täglichen Erleben in Vergangenheit wandelt, verschiebt sich die Zeitleiste, ab der die Vorstellung der Vergangenheit als historische einsetzt, stetig voran. Beispielhaft fasst Benjamin seine per definitionem unabschließbare Vorgehensweise in der *Berliner Chronik* zusammen, indem er den Erinnerungsprozess mit dem Auffalten eines Fächers vergleicht:

„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 sitzt erst das Eigentliche: jenes Bild, jener Geschmack, jenes

Tasten um dessen willen 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.“ (VI.467f.)

Detlev Schöttker erkennt in dieser Textstelle eine maßgebliche Abkehr oder Umentwicklung des Vorbilds, das ihm zuvor Prousts monumentales Erinnerungswerk *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* geliefert habe. Zwar kann man am reinen Umfang von dessen Werk wohl von einer wahrhaft immer weiter aufgespaltenen, weiteren Assoziationen Raum gebenden Gedächtnisarbeitsweise ausgehen. Während Schöttker jedoch als Unterscheidungsmerkmal zu Proust die Ernsthaftigkeit des Unterfangens bei Benjamin betont, zeichnet sich ferner auch der bedrohliche Charakter ab, den Benjamin an seiner Gedächtniserforschung ausmacht, der das Umschlagen des Traumhaften ins Alptraumhafte verursachen kann und umgekehrt. Der befreundete Philosoph Ernst Bloch erkannte die Inspiration und das Erinnerungspotential, die eine solche Sicht- und Darstellungsweise von Erinnerung bewirkte: „seit Benjamins seltsamen Briefmarkensammlungen und Passagen taucht die Elternzeit (und zwar in einer Weise, wie man als Kind in sie versenkt war) stets erwachsener auf. Was früher nur der Alp der Schulträume war, ist die freiwillige Lust einer gebannten Rückkehr geworden. Jeder Zug, jedes Gerät ist dazu recht: eine Vase von damals am Fenster, zwischen den Quasten des Vorhangs – und der Erwachsene hat es leicht, sein Kindergrauen, Kinderdämmern mit den Rätselfragen dieses Kitsches zu verbinden.“¹⁴⁶ Auch Bloch sieht diese Verbindung von lustvollem und bannendem Charakter in Benjamins rätselhaftem memorialen Schreiben. Interessanterweise stellt er im Übrigen für das Jahr 1935 fest, wie „leicht“ es die zeitgenössische erwachsene Generation immerhin habe, sich in Benjamins Texten auch

¹⁴⁶ Bloch, Ernst: *Erbschaft dieser Zeit* („Hieroglyphen des XIX. Jahrhunderts“), 381.

selbst wiederzuerkennen, und gibt daher ein authentisches Zeugnis von seiner Tauglichkeit, das kollektive Gedächtnis abzubilden und auch dorthin einzugehen.

Ein weiterer Generationsgenosse, der Schriftsteller Carl Zuckmayer, dessen äußere biografische Bedingungen durchaus Parallelen zu denen Benjamins besitzen, nähert sich in seiner Autobiografie *Als wär's ein Stück von mir* (1966) seinen Erinnerungen auf eine Weise an, die die Relativität der faktischen Erinnerung und ihre Verwobenheit mit bildlichen Eindrücken plastisch ausdrückt: „Die Zeit drängt. Es drängt die Zeit. Ich höre sie pochen, in meiner Brust, in meinen Schläfen, in meinem Hinterkopf. Wer eine Niederschrift beginnt, weiß nie, ob er sie vollenden wird. Wer zu leben beginnt, bewußt zu leben, wer anfängt sich vorzustellen: ‚Ich bin – ich war – ich werde sein...‘ der fühlt sich in einen Strom gerissen, gegen den es kein Anschwimmen gibt [...] so empfinde ich die späten Jahre meiner Jugend. [...] Ohne Unterbrechung geschah und passierte etwas, das sich nur noch wie die bunten Glassplitter in jenem schwarzen Trichter, den wir als Kinder ‚Kaleidoskop‘ nannten, schütteln läßt, bis es Figuren bildet – und ob es mir selbst geschah oder anderen, ist kaum zu unterscheiden“ (166). Wieder kontrastieren sich als „bewußte[s] Leben“ das lohnende, angenehme Moment der Autobiografie, die bei Zuckmayer allerdings insgesamt traditioneller als erzählende Handlung geschrieben wird, und die Beklemmung, Zwanghaftigkeit.

Für Benjamin liefert die Rekurrenz auf die Ähnlichkeit von Träumen und Erinnern einen Schlüssel zum Doppelcharakter der Erinnerungsarbeit aus Glücksgefühl und Beklemmung. In der *Berliner Chronik* gibt der Sinn für die „Augenblicke [den] Erinnerungen der Kindheit das, was sie so schwer zu fassen und zugleich so lockend

quälend macht wie halb vergeßne Träume” (VI.489). Das Aufwachen aus dem Schlaf oder aus Rauschzuständen und der Versuch, sich an das Geträumte zu erinnern, ist eine Art archetypische Erfahrung der Zurückorientierung auf der Welt, die mit der Rekonstruktion von Erinnerungen korreliert. „Erinnerung und Erwachen sind aufs engste verwandt“, schreibt Benjamin im *Passagen-Werk* (V.1.491). Als die entscheidende Voraussetzung dafür, dass der Begriff des Erwachens bei Benjamin seine weitreichende Geltung erlangen könne, erweist sich laut Heiner Weidmann die Annahme, dass „Traum und Wachen keine Gegensätze seien: „das Problem des Verhältnisses von Traum und Wachen ist kein ‚erkenntnistheoretisches‘ sondern ein ‚wahrnehmungstheoretisches‘“ (VI.85; Weidmann 341).

Benjamins besonderes Augenmerk auf die Charakteristik von Träumen und das Heranziehen von Metaphern aus diesem Diskurs verbindet ihn grundlegend mit den Texten von Lampe und Jünger.¹⁴⁷ *Sich etwas träumen lassen*, diese Redensart nehmen Benjamins Hinweise wiederum wortspielerisch in der *Berliner Kindheit*, „Zwei Blechkapellen“ auf, als er sich an das Schlittschuhlaufen im winterlichen Tiergarten rund um die die Rousseau-Insel erinnert, das er genossen habe, „lange eh ich die Herkunft des Inselnamens, von den Schwierigkeiten seiner Schreibart zu schweigen, mir träumen

¹⁴⁷ Lampe beschreibt die charakteristische Wahrnehmung der Welt beim Träumen in der Titelerzählung *Von Tür zu Tür* seines Erzählbands, den Zeitraffer, das Ineinanderschieben von Räumen und Handlungen, sowie die träumerische Logik, sich mit plötzlichen Veränderungen auseinandersetzen zu müssen, und den Schock des vermeintlichen Aufwachens im Traum. Dieses Motiv verfolgt ebenfalls Jünger in seiner autobiografischen Erinnerungsarbeit der *Afrikanischen Spiele*. Während Jünger sich mit dem Schweben zwischen Wach- und Traumzustand, beeinflusst von surrealistischer Lektüre, auch in seinem *Abenteuerlichen Herzen* zuwendet, ist es bei Lampe eben die Benjaminsche Mischung aus Spielerischem und Beklemmenden, die er seine Figuren erleben lässt. „In seinem Werk haben nicht bloß Menschen die ‚die Augen voll Traum und Schlaf‘, sondern da träumen selbst Papageien oder vermorschte Kähne [...] und ‚Worte [tropfen] traumschwer in die Nacht‘“ (Dierking: „Friedo Lampe: Ein magischer Realist“, 16).

ließ.“¹⁴⁸ Immerhin verleiht die „beschwingte“ Freude des Wintersports in der Erinnerung dem wichtigen Aufklärer eine positive Note.

Und ein weiteres Beispiel für die spielerisch-ironische Vermischung von Leseerwartungen gegenüber Erzählungen über Erinnertes und Geträumtes findet sich in der Sylvestergeschichte *Das zweite Ich* in den *Geschichten und Rätseln* des Nachtragsbands der Werkausgabe. Der junge Protagonist, ein „ganz kleiner Angestellter, zudem ein Herr ‚ohne Anhang‘“, möchte den Erinnerungen an ein verfehltes Jahr am Sylvesterabend aus dem Weg gehen. Da er jedoch keine Gesellschaft aufreiben konnte, betrinkt er sich zunächst allein in seinem „möblierten Zimmer“ an zwei Flaschen Punsch, die er mit seinem letzten Geld erstanden hat. Gegen 23 Uhr bricht er dennoch auf, um seine „Budenangst“ zu vertreiben. „Wir folgen seinem etwas unheimlich beschwingten Schritt durch die nächtlichen Straßen. Man merkt ihm an, daß er getrunken hat. *Vielleicht geht er gar nicht, vielleicht träumt er nur, daß er geht.* Diese Vermutung kann im Leser auftauchen“ (VII.1.297, Hv.KR).

Das „Glück, in der Erinnerung zu besitzen“, das Benjamin in der *Berliner Chronik* als positiven Gegenwert zum Verlust oder Unzugänglichwerden von konkreten Erinnerungen an ‚erste Male‘ wie dem ersten Lesen, dem ersten Theaterbesuch, dem ersten Schreiben entwirft, ist von einem Schatten der Flüchtigkeit überlagert, sobald die Traummetapher ins Spiel kommt. Der Traum, der ebenso in einen Alptraum umschlagen kann, fungiert also als konzeptuelles Verbindungsstück zwischen dem Beglückenden und dem Belastenden der eigenen Gedächtnisarbeit. Konkret charakterisiert Benjamin in seinem

¹⁴⁸ *Berliner Kindheit*, IV.273, Hv.KR. Vgl. den entsprechenden Textabschnitt der *Berliner Chronik*, VI. 485 „lange ehe ich eine Vorstellung von der Herkunft des Inselnamens [...] hatte“.

Stück *Der Lesekasten* den „Schock“ des Vergessens, der wie der Schock nach plötzlichen Aufwachen aus den Träumen reißt. „Sehnsucht“ nach dem Vergessenen ist dabei ein produktiver Antriebsmotor für Erinnerungen, wenn diese aber tatsächlich erschöpfend wieder gewonnen werden könnten, wäre „der Chock des Wiederhabens [zerstörend]“ (IV.1.267). Benjamin erläutert diesen determinierenden Ausdruck durch eine neuerliche Metapher, mit der die Erinnerung an das Lesen lernen erfasst werden soll. In einem Buchstabenkasten, mit Hilfe dessen er als Kind das Lesen erlernte, hat die beglückende Erinnerung daran ein manifestes Sinnbild. Als Erwachsener aber, der des Lesens seit Jahrzehnten mächtig ist, kann er sich zwar noch in die Stimmung eindenken, sie aber nicht mehr wirklich nachvollziehen. Die Hand, die den Kasten leibhaftig betastet, „kann diesen Griff noch *träumen*, aber nie mehr *erwachen*, um ihn wirklich zu vollziehen.“ Das memoriale Schreiben ist damit, was den Erkenntnisgewinn angeht, als vorläufig und fantastisch, beglückend und beunruhigend zugleich charakterisiert. Das ‚eigentliche‘ Erwachen würde vielleicht aufklären, ob die Erinnerungen in letzter Instanz positiv oder negativ sind. Hieraus ergibt sich für Benjamin auch ein geschichtsphilosophischer Auftrag.¹⁴⁹

5.3. Erinnerung als historische Aufgabe.

Walter Benjamins Geschichtsphilosophie ist besonders durch seine Thesen *Über den Begriff der Geschichte* eindrücklich und bekannt geworden. Dieser Text gilt als letzter selbständiger Text, den Benjamin vor seiner Flucht und dem Suizid abschloss (Vgl.

¹⁴⁹ „Die neue dialektische Methode der Historik präsentiert sich als die Kunst, die Gegenwart als Wachwelt zu erfahren, auf die sich jener Traum, den wir Gewesenes nennen, in Wahrheit bezieht. [...] Erwachen ist nämlich die dialektische, kopernikanische Wende des Eingedenkens.“ (V.1.491.)

VII.961). Benjamin arbeitete daran im Februar und März 1940, nachdem er aus dem Internierungslager Vernuche entlassen worden war, in welchem man ihn im Herbst 1939 fast drei Monate lang gefangengehalten hatte. Diese philosophische Betrachtung von Geschichte in der Form von 18 „Thesen“ formuliert Erinnerung und die Anerkennung der Vorläufigkeit, Willkürlichkeit oder Machbarkeit von Erinnerung als wichtigen Maßstab zur historischen Wahrheitsfindung. Im Jahr 1940 charakterisiert Benjamin die Weltgeschichte als eine Geschichte der Unterdrückung. Die gegenwärtige Situation wird als „Ausnahmestand“ erkannt, der jedoch vielmehr „die Regel“ sei (I.2.697). Von Benjamin brieflich an Gretel Adorno übersandt, war auch dieser Text ursprünglich nicht zur Veröffentlichung bestimmt, erschien jedoch bereits 1942 in Los Angeles in einem Sonderband des Instituts für Sozialforschung, *Walter Benjamin zum Gedächtnis*. „Benjamins Tod“ hatte „die Veröffentlichung zur Pflicht [gemacht]“, wie die Herausgeber befanden (I.3.1223). Während das Ausmaß der noch kommenden Gewalt und Zerstörung des Zweiten Weltkriegs noch nicht einmal abzusehen waren, war also ein Dokument entstanden, das wie kaum andere zur frühen, ikonischen Erinnerung an den Autor Benjamin beitragen sollte. Zur Zeitpunkt seiner Abfassung meinte Benjamin in der Metapher oder Methode von Geschichte als Erinnerung ein auch für ihn persönlich wichtiges Thema gefunden zu haben. Über die Arbeit an den *Thesen* schrieb er an Gretel Adorno, diese „Reflexionen“, „lassen mich vermuten, daß das Problem der Erinnerung (und des Vergessens) ... mich noch lange beschäftigen wird“ (I.3.1226f). Das Gefühl, innerhalb des historischen „Ausnahmestands“ ein Teil davon zu sein, was in die spätere Geschichtsschreibung einzugehen habe, mag die Priorität, die der Erinnerung und dem Erinnern als philosophischer Theoriebildung eingeräumt wird, mitbedingt haben.

Eine Parallele dazu ergibt sich etwa bei der Holocaust-Überlebenden Ruth Klüger: Sie findet für die bitterste Erfahrung, als zwölfjähriger Häftling in Auschwitz tätowiert zu werden, die Erinnerung einer „neue[n] Wachheit“. „Ich erlebte etwas, wovon Zeugnis abzulegen sich lohnen würde“ (*weiter leben*, 116).

„Der Wille, dem, was dem Vergessen anheim gefallen ist, neues Leben zu verleihen, seinen ‚Wahrheitsgehalt‘ zu enthüllen, bestimmt sein Verhältnis von Literaturkritik und die Bedeutung, die er dieser ‚Rettung‘ der Phänomene beimißt“, charakterisiert Benjamin-Biograf Palmier Benjamins Haltung in seinem letzten Lebensjahrzehnt, und zitiert Adorno: „Ihn sprachen die versteinerten, erfrorenen oder obsoleten Bestandstücke der Kultur [...] so an, wie den Sammler das Petrefakt oder die Pflanze im Herbarium. Kleine Glaskugeln, die eine Landschaft enthalten, auf die es schneit, wenn man sie schüttelt, zählten zu seinen Lieblingsutensilien. Das französische Wort für Stilleben, *nature morte*, könnte über der Pforte zu seinen philosophischen Verliesen geschrieben stehen“ (Palmier 53). Hier steckt Adorno meisterhaft den Diskurs-, Denk- und Gedenkraum ‚Benjamin‘ als Spannungsfeld zwischen Tod, Fossilierung und aufmerksamer Einblicknahme ab. Im ‚Verlies‘, jedoch ausgestattet und bereichert durch ‚Lieblingsutensilien‘, die eine Art sinnliche Freude bergen, kommen zwei Aspekte seines memorialen Schreibens zusammen: das ‚Zwanghafte‘, als Unausweichliches und als Erkennen von Zwängen in der eigenen und der gesellschaftlichen Vergangenheit bilden sozusagen das ‚Warum‘ für das eigene Schreiben. Das konkrete, gegenständliche, räumliche, ‚obsolete‘, subversiv gedachte Detail bilden das ‚Wie‘. Ursache und Form der

Erinnerung ähneln sich in den Thesen *Über den Begriff der Geschichte* und *Berliner Kindheit* und *Berliner Chronik*.

So erinnert Benjamin sich in der dritten „These“ an die Aufgabe und die Vorgehensweise des „Chronisten“, als der er seine autobiografischen Kindheitsaufzeichnungen begonnen hatte. Er definiert diesen: „Der Chronist, welcher die Ereignisse hererzählt, ohne große und kleine zu unterscheiden, trägt damit der Wahrheit Rechnung, daß nichts was sich jemals ereignet hat, für die Geschichte verloren zu geben ist“ (I.2.694). Außerdem entspricht die ‚Blickrichtung‘ der Erkenntnis, die in den *Thesen* zum Tragen kommt, der des *Bucklichten Männlein* aus der *Berliner Kindheit*: Wer von den Dingen angeschaut wird, wird von ihnen besessen, nicht kann man sie durch das Richten des Blickes auf sie besitzen, verstehen oder rationalisieren. In der zentralen IX. These beschreibt Benjamin den „Engel der Geschichte“, den er in einem Bild des expressivistischen Malers Paul Klee erkannt zu haben meint.¹⁵⁰ Der Blick dieses Engels, der wie auf die Geschichte blickend, rückwärts Richtung Zukunft schreitet, entlarvt den vermeintlichen „Fortschritt“ als einen Sturm, der sich in den Flügeln des Engels verfangen hat und ihn rettungslos immer weiter aus dem Paradies fort in die Zukunft treibt, während vor seinem Blick sich die Abläufe der Geschichte als Trümmerstücke aufhäufen. „Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen“, was aber aufgrund des Sturms nicht möglich ist. Charakteristisch ist die übersinnliche Gabe des Engels, Zusammenhänge in scheinbar Disparatem

¹⁵⁰ Es soll einmal angemerkt werden, dass wohl viele Leser dieser Darstellung von Benjamin überrascht sein müssen, wenn sie das Bild zum ersten Mal sehen, das Benjamin als Anlass und Gegenstand dieser düsteren Bilanz nennt. Der Engel in Klees *Angelus Novus* wirkt viel weniger selbst bedrohlich als zerstaunt, mager, ohnmächtig. Sicherlich ist die ‚Erhebung‘ dieses einmaligen Bilds zur seiner Symbolik bei Benjamin keinesfalls zufällig, sondern Teil einer irritierenden Kritik. Als solcher ist er titelgebend für diverse Darstellungen über Benjamin in der wissenschaftlichen Literatur geworden.

auszumachen und ungewöhnliche, kritische Verbindungslinien zu ziehen. Denn „wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft“ (I.2.697, Hv.i.O.).

Im *Bucklichten Männlein*, dem Schlusskapitel der *Berliner Kindheit*, erinnert sich das Ich an sein Leben aufgrund der Augenblicke, die diese dem Kind so unheimliche Märchenfigur von ihm gesammelt habe. Wo er von dem Männlein angeblickt worden ist, erkennt er sich in der Erinnerung. In *Über den Begriff der Geschichte* formuliert Benjamin diese Augenblicklichkeit, als Moment- und Sekundenaufnahme, noch einmal thesenhaft für die Herstellung von geschichtlicher Erinnerung an sich: „Das wahre Bild der Vergangenheit *huscht* vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten (GS I.2.695, Hv. i.O.). Die Wahrheitsfindung hinter der ‚Unzuverlässigkeit‘ von Erinnerung erklärt Benjamin noch einmal in Anlehnung an seine Gedanken über Proust, als „unversehens“, dabei aber momenthaft und gefahrinitiiert: „Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen ‚wie es denn eigentlich gewesen ist‘. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt.“ (I.2.695.) Dass die Momente mit dem *Bucklichten Männlein* stets Momente Gefahr für ihn bedeuteten, beschreibt das gleiche Bild der „Trümmer“, die den Lauf der Geschichte für den Kleeschen Engel anzeigen: „Wen dieses Männlein ansieht, gibt nicht acht. Nicht auf sich selbst und auf das Männlein auch nicht. Er steht verstört vor einem Scherbenhaufen“ (IV.1.303).

Die Vergangenheit anhand von Scherben, Fragmenten oder Bruchstücken zu untersuchen, wurde in mehrfacher Hinsicht ein Vermächtnis Benjamins. Seine Arbeit am *Passagen-Werk*, in dem seiner Konzeption nach oft das Hauptwerk vermutet wird, konnte durch die ökonomisch, politisch und sozial ungesicherte Situation im Exil nur unregelmäßig vorangetrieben und fragmentarisch überliefert werden. Durch die späten, kurz vor dem tragischen Selbstmord geschriebenen Thesen enthält eine Erinnerungsarbeit im Benjaminschen Sinn auch einen politischen Auftrag. Als kulturwissenschaftliche Methode im weiteren Sinn ist das Augenmerk auf die Details abseits einer offiziellen Leitkultur gerade heute gültig. Rolf Tiedemann schreibt als Herausgeber im Vorwort des *Passagen-Werks* in den *Gesammelten Schriften*: „Benjamin [wollte] in bislang unbeachtete, verachtete Bezirke der Geschichte tauchen und heraufholen, was vor ihm noch keiner gesehen hatte“ (V.16). Als programmatisch kann hierzu auch Benjamins Zitat von Hugo von Hofmannsthal gelten: „’Was nie geschrieben wurde, lesen’ heißt es bei Hofmannsthal. Der Leser, an den hier zu denken ist, ist der wahre Historiker“ (I.3.1238)¹⁵¹. Hieran belegt sich die Eignung Benjamins zur Stütze der heutigen postkolonialen Theorie und *Oral History*, die eine alternative und komplementäre Geschicht(en)schreibung voranbringen, indem jenen Menschen, denen aus Illiteralität oder politischen Machtstrukturen vorenthalten war, ihre Geschichte zu schreiben, eine Stimme gegeben wird.

Benjamin nannte seine Anschauung in einer sehr eigenen Weise „historischen Materialismus“. Der historische Materialist betrachte es als seine Aufgabe, „die Geschichte gegen den Strich zu bürsten“. (I.2.697). So sind Benjamins Erinnerungen an

¹⁵¹ Vgl. Jäger/Regehly (1992). Bezug auf das „älteste, vorsprachliche Lesen ‚aus den Eingeweiden, den Sternen oder Tänzen‘.“ (II.1.213) Nach Anja Lemke: *Gedächtnisräume des Selbst*, 67.

seine Kindheit zwar sehr wohl die eines wirtschaftlich privilegierten Kindes, Erinnerungen an ein jüdisch-assimiliertes Elternhaus, einen Vater, der mit Antiquitäten handelte und auch durch Aktiengeschäfte seinen Wohlstand sicherte. Die besondere Kulturkritik bei Benjamin richtet sich so zwar nicht auf ein Einfühlen in die soziale Stellung etwa der ehemaligen Kinder- oder Dienstmädchen im elterlichen Haushalt; es ist jedoch eine forschende Kritik auf das, was diese klassische bürgerliche Kultur gegenständlich, greifbar ausmacht und was eben so noch „nie geschrieben wurde“¹⁵². Benjamin versteht es, den Blick auf eine Dingwelt zu schärfen, die durch ihr materielles Umgeben viel wesentlicher die Menschen formt, als von anderen Seiten dargestellt wurde. Diese Determiniertheit ist aber keine nur ökonomische, die von marxistischer Ideologie durch die Überwindung von Klassengrenzen abgeschafft würde, sondern auch ein fast magisches Aufladen mit einer Art Vorbestimmung, in der der Charakter sich der kindlichen Umgebung gemäß aus ihr heraus entwickelt.

Einprägsam und quasi provokativ formulierte Benjamin während seiner Arbeit am *Passagen-Werk* eine Annahme, die sein Interesse an Vergänglichkeit und Bestand von kultureller Praxis trifft: „Das Ewige [ist] eher eine Rüsche am Kleid als eine Idee“ (GS V.578). Die Tradition, das Wissen über die eigene Erinnerung manifestiert sich in der gegenständlich-konkreten Welt. Sigrid Weigel (u.a.) hat auf die gedankliche Nähe von Benjamin, Sigmund Freud und Aby Warburg hingewiesen.¹⁵³ Auch Warburg war in erster Linie ein leidenschaftlicher Sammler. Sein Interesse richtete sich auf das Andauern

¹⁵² Die Begriffe Kultur und Kulturkritik benutze ich nach den Definitionen von A. Assmann: *Einführung in die Kulturwissenschaft*, 9ff. Assmann unterscheidet sechs verbreitete Wortbedeutungen, Benjamin ist namentlich Teil des kritischen Kulturbegriffs im 20. Jahrhundert.

¹⁵³ Der Kunsthistoriker Warburg (1866-1929), der aus einer wohlhabenden jüdischen Hamburger Bankiersfamilie stammte, kann, obwohl sein Wirken nach seinem Tod jahrzehntelang von der akademischen Welt vergessen worden war, nach heutiger Einschätzung als ein früher Vertreter einer kulturwissenschaftlichen Methode gelten, die sich durch ein geradezu postmodernes Herangehen an ihren Gegenstand auszeichnet.

von bestimmten kulturellen Traditionen in Kunst- aber auch Alltagsgegenständen, und er suchte vorurteilslos nach Manifestierungen z.B. einer bestimmten Figur in Medien jeglicher Art, auf Werbeplakaten ebenso wie in klassischen Gemälden.¹⁵⁴ Interessanterweise benannte er sein Hauptprojekt, einen unvollständig gebliebenen „Bilderatlas“ nach der griechischen Schutzgöttin der Gedächtnis- und Erinnerungskunst „*Mnemosyne*“. Hierin sollte das Weiterleben von Motiven der Antike in der europäischen Kultur veranschaulicht werden. Seine Vorstellung von kulturellem Gedächtnis teilte also Benjamins Blick auf die gegenständliche Welt als Informationsquelle, in der die Dinge jederzeit einander zitieren. Wie Benjamin konstatierte, fehlte gerade dieses Wissen seiner menschlichen Umwelt: „erst der erlösten Menschheit ist ihre Vergangenheit in jedem ihrer Momente zitierbar geworden“ (I.2.694).

5.4. Erinnerung als Vorbestimmung

Einen weiteren diskursiven Bereich, der sich im Spannungsfeld von autobiografischen Erinnerungen, Literarisierungen und philosophischen Gedankenspielen bewegt, bildet das Motiv der Erinnerung als Vorahnung oder Vorbestimmung. Hierzu gehören die Erfüllung von Prophezeiungen und im Rückblick erkennbaren Anlagen, in Zügen die Projektion geradezu magisch-realistischer Zwänge oder ein Nicht-Ausbrechenkönnen, wobei selbstbestimmtes und außerzivilisatorisches Helden- und Abenteuertum durchaus idealisiert werden. Wurde sich der Autor Benjamin durch die Reflexion und literarische Erarbeitung seiner eigenen Kindheit bewusst, dass er nicht nur die Gegenwart aus der

¹⁵⁴ Ebenso versuchte er zum Beispiel, den Ersten Weltkrieg anhand von einer umfassenden Sammlung von Zeitungsausschnitten zu dokumentieren und bediente sich dabei einer Systematik von Zettelkästen, die an Benjamins Arbeit am *Passagen-Werk* denken lassen (*Kasten 117*).

Kenntnis der Vergangenheit heraus zu deuten verstehen würde, bedeutet dies im Gegenzug, dass das Selbst auch nicht von seiner der Vergangenheit losgelassen ist.

In der *Berliner Chronik* überlegt das sich erinnernden Subjekt: „die Kindheit, die keine vorgefaßte Meinung kennt, kennt auch fürs Leben keine. [...] Wieweit ein Kind zurückzugreifen vermag, ist schwer zu wissen, hängt von vielem, der Zeit, der Umwelt, der Natur und der Erziehung ab“ (VI.489). In einem Entwurf, der aus dem Archiv in die Anmerkungen zur *Berliner Chronik* aufgenommen wurde, heißt es dagegen, „Jeder berühr[e] in der Kindheit eine Vorgeschichte; so ich die der Kaiser Friedrich Schule“, mit einem Verweis auf ein Rätsel, das dem Schüler Benjamin durch den Gesangslehrer, „Herrn Knoche“ aufgegeben wurde,¹⁵⁵ und das im Fließtext der *Berliner Chronik* beschrieben ist und später als Stück „Zwei Rätselbilder“ auch in der *Berliner Kindheit* gedruckt werden sollte. Zwei Vorstellungen sind hieraus also zu unterscheiden, auch wenn sie gleichsam durch ihren textuellen Bezug miteinander verbunden sind: Zum einen ist es das Kind selbst, das in seiner naiven Aufgeschlossenheit und Unmittelbarkeit, mit der es den Dingen seiner Umwelt begegnet, deren ‚Charakter‘ erkennt und auf diesen „zurückzugreifen vermag“, wie Benjamin es formuliert. Dabei ist etwa an die kindliche Fähigkeit gedacht, sich der gegenständlichen Welt einzufühlen und ganz in ihr zu versinken, im Spiel mit Spielzeug wie der Bergwerkminiatur bei der Großmutter, oder zwischen den Seiten eines Buches beim Lesen. Zum anderen ist es der sich erinnernde Erwachsene, der durch das „Heraufbeschwören“ der Erinnerung an sein ehemaliges Kindsein Zusammenhänge und „Vorgeschichten“ erkennt.

¹⁵⁵ *Anmerkungen Chronik*, Druckvorlage Benjamin-Archiv, Ms 876, GS VI.800.

Die Behandlung des Kapitels jener Vorgeschichte der Schule, die den Lehrer „Knoche“ betrifft,¹⁵⁶ deutet eine Voraussicht des erlebenden Kindes, an die der Erwachsene sich erinnert. Genauer gesagt geht es nicht um die Voraussicht des Kindes, sondern gerade eine „Hilflosigkeit“, die durch den Lehrer entstand, und die eben nicht im erwachsenen Rückblick aufgelöst werden kann. Der Gesangslehrer „Knoche“ hatte nämlich die Schüler erst irritiert, als er sie nach der Bedeutung eines Liedverses gefragt hatte, und dann vertröstet, dass sie ihn schon verstehen würden, „wenn Ihr groß seid“ (VI.505). An die Ankündigung erinnert sich Benjamin in der *Berliner Chronik* wie an ein Versprechen, das nicht eingelöst wurde: Ein „Tor [...] vor dessen verschloßenen Flügeln man uns versichert, daß sie den Weg *ins spätere, ins wirkliche Leben* freigeben“ (VI.504, Hv. KR.). Nun, wie er mit einem Verweis auf die erwachsene Gegenwart des Schreibers verweist, sei er zwar „groß“, habe aber den Einzug durch dieses Tor noch immer nicht gehalten. Das Wissen um die bildungs- und allgemeinsprachliche Bedeutung jenes Liedverses aus Schillers *Wallenstein* („Im Felde da ist der Mann noch was wert, da wird das Herz noch gewogen“) zwar kann man selbstverständlich für der erwachsenen Literaten voraussetzen, die Redensart vom „gewogenen Herzen“ im „Felde“ als einen Seitenhieb auf einseitig militärisches Heldentum interpretieren. Es ist jedoch das zutiefst unbefriedigende Versprechen und Vertrauen auf ein Später, auf einen „Ernst des Lebens“ (VI.498), in dem bestimmte Tugenden und Werte automatisch zu erwerben seien, das ein besonderes Trauma des erwachsenen Benjamin zu sein scheint. Unter den „Ernst des Lebens“ subsumiert sich die finanzielle und soziale Autonomie und Stabilität, die er als

¹⁵⁶ Andere Notizen aus diesem Archiv-Abdruck (vorherige Fußnote) sind gänzlich unausgeführte geblieben („Der Rechenlehrer Herr Schulze“, „Die Episode mit dem Tintenfaß“ u.a.m.).

Kind an seinem unnahbaren Vater beobachtete, und von der er sich zum Zeitpunkt seiner Erinnerungsarbeit nach 1932 zunehmend weiter entfernt sah.¹⁵⁷

Eine Anzahl von weiteren Erwähnungen belegt ein ähnliches Ausmachen von magisch-ostentativen Vorahnungen in der Erinnerungsarbeit. In der *Einbahnstraße* von 1929 verbindet das wenige Zeilen kurze Stück „*Kehre zurück! Alles vergeben!*“ ein „Glückrad, [an das] man selber als Junge [schlägt, und] aus dem dann früher oder später das große Los fällt“ mit einem „Kristall des Lebensglücks“ und einer pointierten Äußerung über die Vorbestimmtheit des bürgerlichen Lebens: „Denn einzig, was wir schon mit fünfzehn wußten oder übten, macht eines Tages unsere Attraktiva aus.“ Interessanterweise führt diese Einsicht zu der Folgerung, „Und darum läßt sich eines nie wieder gut machen: versäumt zu haben, seinen Eltern fortzulaufen“ (IV.1.88).¹⁵⁸

In der *Berliner Chronik* belegt dann ein Zitat Benjamins, dass er sich durchaus des lebensphilosophischen Einschlags eines solchen Fatalismus der Vorbestimmung bewusst war, indem er Friedrich Nietzsche paraphrasiert: „Wenn einer Charakter hat, sagt Nietzsche, erfährt er immerfort dasselbe“ (VI.492). Ebenfalls zitiert er den Gedanken, dass das eigene Leben durch die hineingeborene soziale Klassenzugehörigkeit

¹⁵⁷ Die in dieser Hinsicht übermächtige Vatergestalt belastete auch Benjamins Zeitgenossen Jünger in ganz ähnlicher Weise, da er zwar wohl durch seinen Kriegsdienst und seine konservative politische Orientierung auf dessen ideelle Zustimmung rechnen konnte, beruflich aber auch jahrelang keine ‚ordentliche‘ bürgerliche Existenz einrichten konnte. Jüngers Vater war dagegen, wie Benjamins Vater innerhalb seines Metiers, ein geradezu typischer Vertreter des wilhelminischen Unternehmers: „Der Vater hat es sich in den Kopf gesetzt, mit vierzig Jahren finanziell soweit unabhängig zu sein, dass er allein von seinem erwirtschafteten Kapital leben und seinen Neigungen nachgehen kann“ (Schwilk 2007, 46).

¹⁵⁸ Eine ganz ähnliche Formulierung in Benjamins nachgelassenen Tagebuchaufzeichnungen von Ibiza aus dem Jahr 1932 beschreibt mit auffälliger Anerkennung auch die Figur eines kauzigen Bildhauers. Dieser Bildhauer sei ein „unruhiger Geist, von denen einer, die zur rechten Zeit ihren Eltern davongelaufen sind <,> und als er fünfzehn Jahre alt war, da lebte er schon als einziger Weißer in einem südamerikanischen Indianerdorfe“ (*Spanien 1932*, VI.449). Ob angeregt durch die ursprüngliche Insellandschaft, deren einfache, rurale Zivilisation Benjamin ebenfalls ausführlich beschreibt, oder durch die autobiografische Erinnerungsarbeit, findet diese Erinnerung an die Schwärmerei für exotische Abenteuer und das Ausbrechen aus der städtisch-bürgerlichen Umgebung eine Entsprechung in Ernst Jüngers Jugenderinnerungen *Afrikanische Spiele*.

vordefiniert sei, in seinem Essay *Der Autor als Produzent* von 1934. „Die linksradikale Belletristik und Reportage mag sich gebären wie sie will – sie kann niemals die Tatsache aus der Welt schaffen, daß selbst die Proletarisierung des Intellektuellen beinahe niemals einen Proletarier schafft. Warum? Weil ihm die Bürgerklasse, in Gestalt der Bildung, *von Kindheit auf ein Produktionsmittel mitgab, das ihn, auf Grund des Bildungsprivilegs mit ihr, und das, vielleicht noch mehr, sie mit ihm solidarisch macht*“ (VI.180, vgl. II.2.700, Hv. KR).¹⁵⁹

Zwei weitere Belege aus der persönlicheren Sphäre beziehen sich wiederum auf das Ausmachen von prophetischen Vorsehungen, die vom Erwachsenen mit derselben Ernsthaftigkeit wahrgenommen werden wie vom Kind, aus dessen Erfahrungsbereich sie erinnert werden. Der erste stammt von Gershom Scholem und der zweite aus der *Berliner Chronik* und *Berliner Kindheit*. Laut Scholem habe Benjamin bereits als Student in der Schweiz 1916 einen Traum als Vorhersehung auf den Selbstmord seiner Tante gedeutet. Diese Tante, die Schwester von Benjamins Vater, hatte nach der Recherche von Momme Brodersen einen besonderen Einfluss auf Benjamin. Im Gegensatz zu ihrem geschäftstüchtigen und rationalistischen Bruder habe sie in Berlin „vielseitig[e Interessen und] Verbindungen zur Welt der Wissenschaft, der Kunst und Literatur“ gepflegt. Ihr Selbstmord geschah in einem Anfall von Depressionen (Brodersen, 25f.). Benjamin habe, wie er in Muri erzählte, drei Tage vor dem Tod dieser Tante einen Traum gehabt, der ihn zwar sehr beunruhigt habe, der ihm jedoch erst „später“ als „eine symbolische Ankündigung ihres Todes [klar]“ geworden sei. Einen ernstgenommenen Alptraum, der

¹⁵⁹ Dass auf dem politischen Spektrum der Bezug auf Nietzsche in etwa der entgegengesetzten Richtung entsprochen haben mag als die Bemühungen kritischen Exil-Autoren, eine antifaschistische Literatur zu etablieren, schlägt sich bei Benjamins kohäsiver Gabe und Interessen keinesfalls methodisch vernichtend nieder.

etwas Zukünftiges vorhersagte, reflektiert Benjamin dann in den *Berliner*-Texten. In der *Berliner Chronik* notiert er die Erinnerung, dass er als Sieben- oder Achtjähriger eines Abends im Garten der elterlichen „Sommerwohnung“ (VI.512) beobachtet hatte, wie ein Dienstmädchen am Gartentor verweilte und offenbar einer heimlichen kurzen Verabredung nachkam. In der folgenden Nacht brach eine mehrköpfige Bande in die Villa ein und raubte sie, trotz der dort befindlichen Gäste, in einer mehrstündigen Aktion aus. Die Eltern suchten im Kinderzimmer Schutz vor den Einbrechern, während der Junge Benjamin sie im Halbschlaf wahrnahm, jedoch nicht aufgeweckt wurde. „Unheimlich“ an der Erinnerung ist in der Erzählung der *Berliner Chronik* der besonders intensive Traum von einem „Gespenst“, den der Junge in der Nacht vor dem Überfall gehabt und „den ganzen Tag [als] ein Geheimnis für [s]ich behalten“ hatte (VI.513). Dieses „Gespenst“ nämlich, träumte er, beging selbst einen Raub vor den Augen des Kindes, indem es in charakteristischer Gespensterart zwar nichts leibhaftig an sich „raffte“, er dennoch „wußte, es stahl [...] so wie in den Sagen die Leute, die ein Geistermahl entdecken, wissen, daß diese Toten Mahlzeit halten ohne sie dabei essen oder trinken zu sehen“ (VI.514).

In der *Berliner Chronik* gibt er an, den Traum „natürlich nun zum besten [gegeben]“ zu haben, den auch die Erwachsenen „als Prophezeiung“ verstanden hätten, denn ihre Nachfrage, warum er den Traum nicht eher erzählt habe, erfüllte ihn mit besonderem Stolz. In der Fassung der *Berliner Kindheit* heißt es dagegen, dass das Kind nicht nur das Verhalten des Dienstmädchens für sich behalten habe, im Bewusstsein des eigentlichen „Nicht-wissens“ (denn bei der Unterstellung, das Dienstmädchen habe der Bande geholfen, handelt es sich ja in Wahrheit auch nur um eine Vermutung). „Was ich

Besseres zu wissen glaubte- meinen Traum- verschwieg ich“ (VII.1.420). Angesichts der physiologischen Mechanismen, mit denen traumatische Erlebnisse –das Ausgeraubtwerden und die hilflos sich versteckenden Eltern– verarbeitet werden, scheint eine nachträgliche Verschiebung des „Traumes“ auf die Nacht vor dem Einbruch „einleuchtend[er]“ (Brodersen 25). Der Junge könnte im Halbschlaf die Eltern gehört und ihre Angst vor den Einbrechern simultan in einen Alptraum von einem „Gespenst“ verarbeitet haben. Die an sich beklemmende Erinnerung an dieses Ausgeliefertsein und an die Lähmung im Schlaf könnte dann erst in der Erinnerung den „prophetischen“, noch unheimlicheren Charakter angenommen haben. Dass Benjamin die Erzählung in der Überarbeitung von der *Berliner Chronik* zur *Berliner Kindheit* also um die entscheidende Information, ob der Gespenstertraum mit den Eltern geteilt worden sei, variiert, eröffnet durchaus einen Interpretationsspielraum auch darüber hinaus. Zentral ist jedoch die *erinnerte* Wahrhaftigkeit des Traumes, wie sie zum Zeitpunkt seiner Niederschrift durch den Erwachsenen bestätigt wird. Immerhin berichtet diese erwachsene Erzählinstanz gleichermaßen nonchalant von Zauberformeln, die selbst unangenehme Zeitgenossen wie den Gesangslehrer Knoche einst unschädlich machen konnten: „Damals wusste ich, welchem Umstand das zuzuschreiben war, [wenn sich dieser vom Schuldienst krank meldete], heute habe ich die Zauberformel leider vergessen.“ (VI.504.) Aber Traum und Wirklichkeit stehen in der Erinnerung in einem prekären Verhältnis, insofern das konstruierende Gedächtnis des sich erinnernden Erwachsenen verschiedene Wirklichkeiten parat hält, die sich nicht zur Deckung bringen lassen, sondern differieren, während der Traum als ein fester Bestandteil reklamiert wird.

6. Ähnlich werden – Ähnlichkeiten erkennen.

Benjamins „magische Korrespondenzen“ und ihre Funktion für das Verständnis des Vergangenen

Im Laufe des Jahres 1933 stellte Benjamin in zwei kurzen Betrachtungen seine Gedanken über die Zusammenhänge von Welt und Sprache dar, die durch ein kompliziertes Netz von Korrespondenzen, Ähnlichkeiten und Analogien charakterisiert sind. Der erste Text, *Lehre vom Ähnlichen* entstand Anfang des Jahres, wohl im Januar und Februar 1933, *Über das mimetisches Vermögen* ist eine Juni bis September 1933 erfolgte Überarbeitung dieser Ideen. Diesem zufolge ist die wahrnehmbare, gegenwärtige Welt durchdrungen von Ähnlichkeiten und „magischen Korrespondenzen“ (II.1.206), Mikro- und Makrokosmen, von denen nur der kleinste Teil, bewusst wahrgenommen wird. Benjamin benutzt hierfür das Bild vom Eisberg, von dem oberhalb der Wasseroberfläche nur die Spitze sichtbar ist. Während frühere Kulturen der Antike –ebenso wie „primitive“– ein sensibleres Verständnis dieser Zusammenhänge besessen hätten, sei sie der „Merkwelt des modernen Menschen“ weniger geläufig.

Diese Texte stehen nicht nur chronologisch in einem unmittelbaren gedanklichen Bezug zu Benjamins Arbeit an seinen Kindheitserinnerungen: Die *Lehre vom Ähnlichen* enthält einen „Zusatz“, der fast wörtlich einen Ausschnitt aus einem Stück der *Berliner Kindheit* zitiert, welches 1932 entstanden und als Eingangsstück für die erste Fassung der gesammelten Kindheitsstücke vorgesehen war: *Die Mummerehlen*. Die „Gabe, Ähnlichkeiten zu erkennen“, die Benjamin in dem theoretischen Text 1933 als eine urmenschlichste Fähigkeit und Kategorie beschreibt, sei, und so hieß es bereits in seinem

Kindheitsstück, „ja nichts als ein schwaches Überbleibsel des alten Zwanges, ähnlich zu werden und sich zu verhalten“ (VII.417). In einem Brief bezeichnet Benjamin *Über das mimetische Vermögen* als „neue –vier kleine handschriftliche Seiten umfassende– Sprachtheorie“ (GB IV.163)¹⁶⁰, und der theoretische Erkenntniswert, den er daraus ableitete, ist nicht gering zu bewerten. Tatsächlich zitiert er auch darin das „Kinderspiel“, um zu veranschaulichen, wie sehr die menschliche Welt der dinglichen verbunden sei, was über das im Lauf der Geschichte immer abstrakter gewordene Medium Sprache hergeleitet werden könne. In den *Mummerehlen* erinnerte er sich an das eigene, kindliche Spiel, bei dem er etwa beim Budenbauen unter Tischen, Stühlen und Vorhängen in den Bannkreis der Möbel geraten und nicht mehr Herr seines eigenen Selbst gewesen sei. In *Über das mimetische Vermögen* analysiert Benjamin diese persönliche Erfahrung aus der Erinnerung, und stellt die These auf, dass das Kinderspiel per se durchzogen von mimetischen, imitierenden Verhaltensweisen sei. So spiele ein Kind nicht nur menschliche Berufe nach, wie „Kaufmann oder Lehrer“, sondern mime im Spiel auch die gegenständliche Welt, wie „Windmühle und Eisenbahn“ (II.1.210).

Unter Benjamin Zeitgenossen richtete auch der Kunsthistoriker Gustav Friedrich Hartlaub (1884-1963) seine Aufmerksamkeit auf Kinder, auf die eigenen und andere Kinder, die an Malaktionen der städtischen Kunsthalle Mannheim teilnahmen, wo Hartlaub Direktor war.¹⁶¹ Hartlaub schreibt in seiner Analyse von Kinder- und Jugendzeichnungen, *Der Genius im Kinde* (1929): „Alles Spielen [im] engeren Sinne des

¹⁶⁰ Vgl. Steiner, 151.

¹⁶¹ Hartlaub war wie Friedo Lampe gebürtiger Bremer und arbeitete bis 1913 an der dortigen Kunsthalle. In einer bahnbrechenden Ausstellung der „nachexpressionistischen“ Malerei in Mannheim im Jahr 1925 führte Hartlaub auch den Begriff der „Neuen Sachlichkeit“ ein, den Max Roh daraufhin als „Magischen Realismus“ definierte und damit die zeittypische Strömung der Malerei erkannte. „magische“, bedrohliche und irritierende Atmosphären in „realistischen“ Umgebungen zu erzeugen, oft in Stadtlandschaften (vgl. Fluck 1994).

„Tuns“ ist ein Gestalten, ein Formen – sich selbst formt das Kind und seine Objekte –, aber dieses Gestalten geschieht zum größten Teil in der Unsichtbarkeit. Was der Holzklotz, das Sandhäufchen dem Kinde bedeuten, sieht nur sein inneres Auge.“ (29)¹⁶²

Die gleiche Selbstverständlichkeit, mit der Kinder also über die spielerische Möglichkeit verfügen, sich in ihnen ganz unverwandte Dinge einzufühlen, überträgt Benjamin auf *Sprache* als Erkenntnismedium. Sein Begriff von der „unsinnliche[n] Ähnlichkeit“ (II.1.211) meint die erhaltene Abbildungskraft von Sprache, die zwar weder erkennbar onomatopoetisch nachahmend noch hieroglyphisch abbildend ist und doch die Dinge bezeichnet, sie magisch beim Namen nennt. Es war die Kindheitserinnerung bzw. das intensive Ein- und Zurückfühlen in die kindliche Erlebnis- und Wahrnehmungswelt, die Benjamin die Neuformulierung seiner Gedanken über Sprache als medialen Weltzugang und Abbild der „magischen Korrespondenzen“ im Allgemeinen ermöglichte: Die Suche nach dem Echten und Originalen verläuft nun ihrerseits ähnlich wie die Erforschung des eigenen Gedächtnisses, durch Ausgraben und Wiederherstellung im Akt des Wiedererinnerns. Dass das Aufdecken von Ähnlichkeiten und Korrespondenzen in der Welt durch ein mimetisches Sprachverständnis durchaus auch bedrohliche Eigenschaften hat, drückt Benjamin vielleicht fast noch unbewusst durch die Metapher des drohenden, zum größten Teil unsichtbar-verborgenen Eisbergs aus. Wie in der Erkenntnis sich erfüllt habender Prophezeiungen oder voreilig getaner Kindheitswünsche an die gedachte ‚Fee‘, die sich

¹⁶² Benjamin verfasste im Dezember 1929 eine Rezension von Hartlaubs Band für die *Literarische Welt*, der sein höchstes Lob fand: Er sei „obligatorisch für Zeichenlehrer“ und vielen Eltern zu „empfehlen.“ Nicht umsonst heiße es „Der Genius im Kinde“, nicht „das Genie“, denn, wie Benjamin ganz in Übereinstimmung mit Hartlaub meint, „Das Kind spricht nicht sich durch die Dinge, sondern die Dinge durch sich aus.“ (III.212.) Er bedauert im Übrigen die schlechte Qualität des Druckmaterials (der Band erschien 1930 in einer zweiten Ausgabe), und urteilt interessanterweise, dass dieses wohl jedem schlechteren Text „gefährlich werden“ würde: In einem Brief an Scholem im Februar 1933 benutzt er den gleichen Gedanken für seine eigenen Texte der *Berliner Kindheit*: „Die Aussichten sie als Buch erscheinen zu sehen, sind verschwindend. Jedermann sieht, daß sie so vortrefflich sind, daß die Unsterblichkeit sie auch als Manuscript zu sich berufen wird. Man druckt Bücher, die es nötiger haben.“ (II.563.)

in ihr Gegenteil verkehrt haben, birgt die Erkenntnis der allgegenwärtigen und überhistorischen Ähnlichkeiten und Korrelationen womöglich auch die Schreckenserkenntnis, dass das, was man für Zukünftiges gehalten hat, in Wirklichkeit nur eine Wiederholung oder Erfüllung des Vergangenen ist.

Wenn die Sprache das Medium ist, das mit der gegenständlichen Welt korrespondiert, ist das Lesen der Vorgang, in dem dieses Wissen gewahrt und erinnert werden kann. In *Über das mimetische Vermögen* zitiert Benjamin wiederum die Hofmannthalsche Aufforderung „Was nie geschrieben wurde, lesen“, und erklärt, „dies Lesen ist das älteste: das Lesen vor aller Sprache, aus den Eingeweiden, den Sternen oder Tänzen“ (II.1.213, Hv. KR). Wie der Kunsthistoriker Aby Warburg stellt er so einen Bezug zu der der Moderne des 20. Jahrhunderts unzeitgemäß gewordenen Tradition der Astrologie und des mathematischen Aberglaubens her, der diese zwar keinesfalls sachlich-inhaltlich rehabilitieren wollte, sondern kulturwissenschaftlich als kulturelle soziale Praktiken ernst zu nehmen und zu zitieren begann. Wie Benjamins „Sprachtheorie“ die geschichtliche Dimension ausdrücklich vergegenwärtigt, seien „Runen und Hieroglyphen“ bereits „Vermittlungsglieder eines neuen Lesens“ gewesen. Das ursprüngliche Lesen und das ursprünglich zu wiedergewinnene Wissen steckt jedoch ebenso gut in der modernen Sprache, in wissenschaftlichen und populären Texten jeder Art, wie in alltäglichen Gegenständen und Handlungen verborgen.

Was Benjamin somit theoretisch fundierte, machte als künstlerische, kreative Inspiration auch in der Malerei der Weimarer Republik Schule: die Verbindung von Magie und Realismus, von Andeutungen, Ahnungen und einem geheimen Wissen von Korrespondenzen, die unter der Oberfläche verborgen waren. Aus der Malerei übernahm

eine wenig organisierte Gruppe von Schriftstellern den Anspruch, den magischen Realismus in Literatur umzusetzen; auch Friedo Lampe gehörte dazu. Selbst Ernst Jünger, dessen heroischer Pathos aus dem Ersten Weltkrieg noch eine andere Art von Magie zu propagieren schien, wandte sich mit dem ausgeprägten Bedürfnis, die widersprüchlichsten Erscheinungen der Natur zu lesen mit Sinn aufzuladen, diesem Lesbarkeit- und Sprachverständnis zu, für das sich Benjamin sensibilisiert hatte.¹⁶³

Bei Benjamin werden durch ein adäquates Lesen die nicht nur die Weltzusammenhänge der Gegenwart, die in Vergessenheit geraten und durch eine immer abstraktere Sprache kaum mehr kenntlich gemacht sind, augenfällig, sondern auch historisches Wissen kann wieder erworben werden. Interessant ist nun, dass innerhalb dieses philosophischen Schwergewichts wieder auch eine fast spielerisch-experimentelle Dimension existiert: Da die „unsinnliche Ähnlichkeit in alles Lesen hineinwirkt, [erschließt] sich de[r] merkwürdige[] Doppelsinn des Wortes Lesen [in] seiner profanen und auch magischen Bedeutung. *Der Schüler liest das Abcbuch und der Astrolog die Zukunft in den Sternen*“ (II.1.209, Hv. KR). Es wird damit gewissermaßen ein menscheitsgeschichtlich altes Wissen gleichzeitig mit einem je lebensgeschichtlich frühen, das des Kindes. Benjamin bemerkt allerdings, das in der Tradition von bestimmten Schulbüchern, den Schreiblernfibeln, die Erziehung zu diesem besonderen Lesen erhalten ist: Gerade „Abc“-Fibeln stellen für Benjamin nämlich ein Beispiel für geheime, jedoch sprachlich markierte Bedeutungskorrespondenzen dar. In seiner Rezension über eine Herausgabe seines Zeitgenossen Karl Hobrecker, *Alte vergessene Kinderbücher*, die 1924 in der *Illustrierten Zeitung* Leipzig erschien, beschreibt Benjamin die vergnügliche Faszination bei der Betrachtung von alten Bilderbüchern.

¹⁶³ Vgl. Jüngers *Sizilianischer Brief an den Mann im Mond* (1930); Blumenberg.

Ende des 18. Jahrhunderts sei mit der didaktische Methode begonnen worden, auf einer Bildseite „eine bunte Menge von Sachen [...] -ohne irgend welche figurale Vermittlung-zusammenstellen“ (III.17). Es handelte sich zum Zweck des Buchstabierenlernens um Gegenstände, die mit dem gleichen Anfangsbuchstaben beginnen, „Apfel, Anker, Acker, Atlas und dergleichen“. Benjamin sieht sich inspiriert und erklärt in einem erstaunlichen Zitat, wie ein Lesen solcher, augenscheinlich arbiträrer Korrelationen auf andere Wirklichkeitsebenen übertragen werden kann, wenn er in der Rezension später davon spricht, dass für einen wahrhaft interessierten und aufgeschlossenen Sammler von solchen Bilder- und Kinderbüchern die realen Orte, an denen die Verlage und Druckereien ansässig waren, „die banalsten Städte Mitteldeutschlands [...] in einen magischen topographischen Zusammenhang [treten]“ (III.20). Jedoch ist dieses spielerisch anmutende ‚Knacken‘ von Sprachrätseln keinesfalls willkürlich oder mutwillig zu betreiben. In der *Berliner Chronik* stellt sich Benjamin die rhetorische Frage: „Verwandte Möglichkeiten- gibt es sie überhaupt?“, um zu betonen: „Und sicher dulden sie kein Spiel mit sich“ (VI.467). Zwischen dem Bedürfnis bzw. der Gabe am Spiel und der großen Ernsthaftigkeit, bei praktischen, schriftstellerischen Arbeiten wie der literarischen Übersetzung eine sakrale Dimension walten zu lassen, vermittelt Benjamins Hochachtung des kindlichen Lesens als einem wahrhaftigen, unverstellten Weltzugang.

Zwei weitere Momente in seinen Schriften veranschaulichen den Spielraum zwischen kombinatorischen Spiel und mystischem Gewicht, den das Erkenntnisprinzip der „Ähnlichkeit“ seit Anfang der 1930er Jahre für ihn einnimmt. Zum ersten, dem Spielerischen, wurde das Stück *Brezel, Feder, Pause, Klage, Firlefanz* aus dem Nachlass

aufgefunden und in die Werkausgabe aufgenommen. Nicht datiert, entstand es vermutlich nach 1931 und scheint ebenfalls im Zusammenhang mit den Kindheitsaufzeichnungen zu stehen (vgl. *Anmerkungen*, IV.2.1008). *Brezel, Feder, Pause, Klage, Firlefanz* ist der Titel einer kurzen Betrachtung, die eine Art Gesellschaftspiel beschreibt, das im „Biedermeier“ des 19. Jahrhunderts „hoch im Ansehen“ gestanden habe. Dabei sei es darum gegangen, für „dergleichen Wörter, ohne Bindung und Zusammenhang“ einen „bündigen Zusammenhang“ zu erfinden, ohne ihre Reihenfolge zu verändern und in möglichst wenigen Sätzen. Benjamin muss von dieser Spielanleitung fasziniert gewesen sein, und einen hohen sprachphilosophischen Erkenntniswert darin gesehen haben. Er entwickelte eine experimentelle Version hiervon für den Südwestdeutschen Rundfunk, wo sie am 03. Januar 1932 gesendet wurde. Hierin wurden die Hörer aufgefordert, selbst Geschichten mit den im Radio angesagten Wörtern zu bilden, sie einzuschicken und nach Ausstrahlung der Hörereinsendungen einen Gewinner zu ermitteln.¹⁶⁴ In *Brezel, Feder, Pause, Klage, Firlefanz* überlegt Benjamin, dass die auf diese Weise erfundenen Texte in ihrer kombinatorischen Dichte in der nächsten Konsequenz auch ein erweitertes Lesen erlauben. „Zumal bei Kindern fördert dieses Spiel die schönsten Funde. Ihnen sind nämlich Wörter noch wie Höhlen, zwischen denen sie seltsame Verbindungswege kennen.“ Wenn man in einem Umkehrschluss versucht, einen beliebigen Text zu lesen, als sei er nach den Regeln jenes mutwilligen und kreativen Gesellschaftspiels entworfen, müsse dieser, so Benjamin, doch „mit einem Schlage [...] ein fremdes, erregendes Gesicht [gewinnen]“. (IV.1.433) Eine derartiges „erreg[tes]“ Lesen ist es, die Suche nach einem eigentlichen, nicht vordergründigen „Sinn“, das sonst etwa sakralen Texten vorbehalten ist. Tatsächlich hätten nun Texte, die gerade Kinder auf die Aufgabe eines *Brezel, Feder,*

¹⁶⁴ Reinhard Döhl, „Walter Benjamins Rundfunkarbeit: Hörserspiele“; vgl. auch Schiller-Lerg (2006).

Pause, Klage, Firlefanz hin erdächten, oft mehr Ähnlichkeit mit „heilige[n] Texte[n]“ als mit der Umgangssprache der Erwachsenen. Schließlich zitiert Benjamin den Text eines zwölfjährigen Kindes. Es könnte sich um ein Produkt seines Sohnes Stefan gehandelt haben, dessen kindlichen Spracherwerb er seit seinen frühesten Lebensjahren protokollierte: „Die Zeit schwingt sich wie eine Brezel durch die Natur. Die Feder malt die Landschaft, und entsteht eine Pause, so wird sie mit Regen ausgefüllt. Man hört keine Klage, denn es gibt keinen Firlefanz.“¹⁶⁵

Zum zweiten äußerte sich Benjamin auch über *Die Aufgabe des Übersetzers* in seiner Spannweite des richtigen Lesens: „Die Interlinearversion des heiligen Textes ist das Urbild oder Ideal aller Übersetzungen“ (IV.21). „Es bleibt in aller Sprache und ihren Gebilden außer dem Mitteilbaren ein Nicht-Mitteilbares, [...] Symbolisierendes oder Symbolisiertes“ (IV.19). Eine so verstandene, erweiterte Intertextualität, die jedem Text immer auch eine nicht-übersetzbare, nicht-mitteilbare Qualität anerkennt, die aber in sakralen Texten durch die Praxis des ‚Zwischen-den-Zeilen‘-Erahnsens produzierbar ist, trägt auch zur Aufklärung und Dekonstruktion von falscher, blinder oder passiver Erinnerung bei. Durch die Aufforderung zum Aufsuchen von Ähnlichkeiten oder

¹⁶⁵ Ein sakral-mythologischer Ton kennzeichnet die beiden Fragmente „*Warum der Elefant „Elefant“ heißt*“ und „*Wie das Boot erfunden wurde und warum es Boot heißt*“, die auf den 26. September 1933 datiert sind und sich unter *Geschichten und Rätseln* im Nachtragsband der *Gesammelten Werke* finden. Sie setzen die wiedergewonnene Erinnerung der *Berliner Chronik* und *Kindheit* um, indem sie die kindliche Vorstellungskraft kreativ wieder erproben, die auch in den theoretischen Texten über die „Ähnlichkeit“ erfasst wurde: Sie *erfinden* Erklärungen, warum Dinge ihre Namen und ihre Bezeichnung besitzen. „Das war eines Tages. Da lebte ein Mann, der hieß Elefant“/ „Vor allen anderen Menschen lebte einer, der hieß Boot“ sind die ersten Sätze dieser Texte. (VII.1.298f) Wie in kanonischen sakralen Texten werden die Etymologien der Figuren dabei nicht aufgeschlüsselt, sie werden vielmehr vor-geschrieben, und durch die Erzählungen mit ihrer Bedeutung besetzt, die sozusagen ‚absoluten‘ memorialen Wert annimmt. „Elefant“ und „Boot“ sind, was sie sind, durch ihren absoluten äußeren Charakter: Eine gegenständliche, konkrete Ähnlichkeit zur bekannten Dingwelt ließ sie einfach *sein*. So nahm der Mensch „Elefant“ ein Tier zu sich, das am Anfang menschenähnlich war und eine kurze Nase hatte; weil er aber wollte, dass es mit der Nase Baumstämme aufnehmen sollte, trainierte er es so lange, bis seine Nase sich in einen Rüssel verwandelt hatte. Da das Tier nun bei ihm lebte, wird es auch Elefant genannt. Der Mensch „Boot“ hingegen umgibt sich selbst mit Brettern und schwimmt auf dem Wasser, er wird selbst zum Boot.

Korrespondenzen zwischen Dingen und Bezeichnungen entlarvt Benjamin nicht nur etwa kanonische sakrale oder ideologische Texte oder Dekrete, er fordert auch zur Erforschung der Vorbedingungen des jeweils eigenen Verständnisses auf.

7. „Am Mikrophon: Dr. Walter Benjamin“.

Zu Benjamins Radiovorträgen für junge Hörer

„Er las überhaupt sehr gern vor.“

Gershom Scholem über Walter Benjamin¹⁶⁶

Im Jahr 2003 erschien im Hamburger Literaturverlag Hoffmann und Campe ein Hörbuch mit dem Titel *Aufklärung für Kinder*. Bei der Doppel-CD, deren Inhalt als „Von Kaspar Hauser, einem alten Gefängnis, Pompeji und Hunden“ angekündigt wurde, handelt es sich um eine Auswahl von wiedereingespielten Radiovorträgen für junge Hörer, die Walter Benjamin in den Jahren 1929 bis 1932 für zwei Radioanstalten, die Funk-Stunde AG Berlin und den Südwestdeutschen Rundfunk in Frankfurt, geschrieben und selbst im Radioprogramm gehalten hatte.¹⁶⁷ Diese medialen Ereignisse passen durchaus in den Zusammenhang der großen Anerkennung, die Benjamin als Teil des kollektiven Gedächtnisses und des internationalen akademischen Diskurses zukommt. Gleichzeitig vergegenwärtigt gerade dieser Hörtitel einen Bereich von Benjamins Arbeit, der lange vernachlässigt wurde.

Benjamins Arbeit für Radioanstalten, die Funk-Stunde AG Berlin und den Südwestdeutschen Rundfunk in Frankfurt, war in den letzten Jahren der Weimarer

¹⁶⁶ Scholem, *Freundschaft* 25.

¹⁶⁷ Die Landesrundfunkanstalt Radio Bremen hatte die Texte durch den Journalisten Harald Wiesner neu sprechen lassen und, so der Klappentext, im Dezember 2002 „mit großem Erfolg gesendet“. Derselbe Sender produzierte im Folgejahr, 2003, auch ein Hörspiel aus Friedo Lampes *Septembertwitter*.

Republik von strategischer Bedeutung. Hatte er sich nach dem Scheitern seiner Pläne für eine akademischen Laufbahn 1925 zunächst für die Mitarbeit bei der Redaktion einer Programmzeitung in Frankfurt beworben (GB III.15), die das neue Medium in schriftlicher Form kritisch begleiten sollte, so umfassten seine Tätigkeiten von Ende der 1920er Jahre bis zur Gleichschaltung der Rundfunkgesellschaften durch das nationalsozialistische Regime sowohl medientheoretische Abhandlungen über das Radio als auch eine Bandbreite von kreativen und experimentellen Unterhaltungsbeiträgen in der Praxis. Benjamin war sich bereits seit den Anfängen der neuen Technik –1923 nahm die Funk-Stunde AG ihren Betrieb in Frankfurt auf– der besonderen sozialen Dimensionen und somit politischen Möglichkeiten dieses neuen Kommunikationssystems Hörfunk bewusst. „Man braucht sich nur einmal zu überlegen, was es ausmacht, daß die Rundfunkhörer, im Gegensatz zu jedem anderen Publikum, das Dargebotene bei sich zu Hause, die Stimme gewissermaßen als Gast empfangen“ (*Überlegungen zum Rundfunk*, II.3.1507). Unter dem Einfluss und in Übereinstimmung mit seinem Berliner Schulfreund Ernst Schoen, der beim Frankfurter Sender als Programmreferent angestellt war und 1929 Intendant wurde, sah Benjamin jedoch eine einseitige und mit überhobenen Erwartungen gespickte intellektuelle Kulturarbeit im Radio kritisch. „Hier quatschen alle Universitätslehrer durch den Rundfunk“, schrieb er 1925 spöttisch an Scholem, und erfasste damit, so Sabine Schiller-Lerg, treffend den Charakter des frühen Programms mit seinen „überbordet[en] Vortragszyklen und Lesestunden“, das sich „das Instrument eines riesenhaften Volksbildungsbetrieb[s]“ wähnte (2006, 408).

Benjamin dagegen begann bald, sich nicht nur für eine praktische Form der Unterhaltung auszusprechen, sondern wirkte selbst daran mit. Dies entspricht einerseits

dem Horazschen *prodesse et delectare*, dass ein aufklärender, bildender Effekt nur in Verbindung mit einem gewissen Lustgewinn nachhaltig betrieben werden könne, andererseits ist es eine Benjamin sehr eigene Anschauung, dass die wahren Einsichten stets in irgendeiner Form indirekt, unerwartet und unvermittelt stattfinden. Giulio Schiavoni hat in diesem Zusammenhang auf ein Zitat Benjamins aus dem akademischen Rundfunkvortrag *Kinderliteratur* (1929) hingewiesen. Benjamin lobt darin Johann Peter Hebbels volkstümliche, anschauliche und einprägsame Art, in kurzen Kalendergeschichte moralische und menschenkluge Weisheiten zu erzählen. „Es ist, wenn [Hebbel] seine Geschichten erzählt, als ob ein Uhrmacher uns ein Uhrwerk erklärt und erläutert. Plötzlich dreht er sie um und wir sehen wie spät es ist. Und auch darin gleichen diese Geschichten der Uhr, daß sie unser frühestes kindliches Staunen wecken und nicht aufhören uns das Leben lang zu begleiten“ (VII.1.255). Wie Schiavoni zu Recht bemerkt, ist diese typische Metapher von Benjamin, mit der ein Erkenntnisgewinn erklärt werden soll, durch das Wort „plötzlich“ charakterisiert. „[Benjamins] Moral ist immer plötzlich“ (Schiavoni 384). Vor dem Hintergrund der Reflexionen, wie aus der memorialen Erinnerungsarbeit Einsichten entstehen, besteht hier eine Parallele zu deren notwendigerweise „schockartigen“ Augenblicken. Der Vergleich von Hebbels Qualitäten und der handwerklichen Gabe des Uhrmachers ist an sich schon bemerkenswert. Benjamin verdeutlicht aber, dass es um das Erstaunen geht, das plötzlich entstehen muss, um ein lebenslanger „Begleite[r]“ zu werden bzw. eine nachhaltige Erinnerung zu prägen.

Einen Überblick über Benjamins Rundfunkarbeiten zu gewinnen wurde nach Benjamins Tod und in der wissenschaftlichen Rezeption seines Werks nach dem Ende

des Zweiten Weltkriegs durch ihre zerstreute und mangelnde schriftliche Überlieferung erschwert. Auch seit dem Abschluss der Kritischen Werkausgabe bleiben die Texte der erhaltenen Manuskripte über die verschiedenen Bände verteilt. Die Geschichte dieses fragmentarischen Nachlasses und die Nebenrolle, die er jahrzehntelang in der akademischen Rezeption von Benjamins Schriften einnahm, lag zumindest teilweise in Äußerungen von Benjamin selbst begründet, aufgrund derer jene Tätigkeit als reiner „Broterwerb“ und Ablenkung von der eigentlichen Berufung der seriösen Literaturkritik verstanden worden war, wie Rolf Tiedemann betont (vgl. Tiedemann, „Editorische Notiz“). So wertete Benjamin seine Beiträge für Radio-Zeitschriften und für den Rundfunk etwa brieflich gegenüber Scholem ab, bezeichnete sie als „windig“ oder wenig „zweckdienlich“ und dokumentierte eine gewisse Genugtuung, dass die angeblich weniger bedeutenden Texte nicht mit der eigenen Hand niedergeschrieben, sondern diktieren werden konnten. Dieses Vorgehen biete ihm „sogar eine gewisse moralische Entlastung, indem die Hand damit den edleren Körperteilen allmählich wieder zurückgewonnen wird“ (GS III.507, vgl. Küpper/Skrandies 20 und Tiedemann a.a.O).¹⁶⁸

Wie Sabine Schiller-Lerg, deren erste umfangreiche Untersuchung über die Rundfunkarbeit Walter Benjamins (1984) bis zur Gegenwart maßgeblich ist, akribisch anhand der Programmhefte der Berliner Funk-Stunde und des Frankfurter Senders rekonstruiert hat, produzierte Benjamin in den nur knapp vier Jahren von 1929 bis Anfang 1933 fast achtzig Radiosendungen, zu einem interessanten Spektrum von

¹⁶⁸ Zudem mussten für die Zusammenführung des bruchstückhaften Nachlasses von Benjamins Radioarbeiten nicht nur Teile aus den sich kontrovers gegenüberstehenden Sammlungen der Archive in BRD und DDR integriert werden, denn das Sendearchiv der Berliner Radio AG befand sich während der Teilung Deutschlands im Ostteil der Stadt, sondern es war noch ein weiterer Teil, den die Gestapo bereits im Lauf der 1930er Jahre aus den Sendeanstalten beschlagnahmt hatte, durch die sowjetischen Behörden nach Moskau überführt worden. (Küpper/Skrandies, 16).

Sendeanlässen und in einzelnen avantgardistischen Formaten. Darunter fallen literarische Vorträge im akademischen Sinn,¹⁶⁹ live im Radio geführte literarisch-zeitkritische Gespräche,¹⁷⁰ sogenannte „Hörmodelle“,¹⁷¹ Hörspiele für Kinder (*Das kalte Herz* nach dem Märchen von Wilhelm Hauff) und *Radau um Kasperl*, sowie schließlich eine Reihe von Vorträgen für Kinder und Jugendliche, die ihrerseits die unterschiedlichsten Themen behandelt.

In Berlin liefen Beiträge von Benjamin zum Teil mit wöchentlichem Abstand in der 20- bis 30-minütigen Sendung „Jugendstunde“, so dass Benjamin auch in Fortsetzungen sein Publikum ansprechen und auf die folgenden bzw. vorher gelaufenen Sendungen verweisen konnte. Hierfür bearbeitete er einzelne Themen aus seinen akademischen Vorträgen speziell für das junge Publikum um, präsentierte jedoch zum größten Teil unabhängige Themen völlig neu, die ein erstaunliche Nebeneinander von historischen und erdkundlichen Themen, Beiträgen über berühmte Menschen, Tiere und Zeitprobleme umfassen. Der Titel von der „*Aufklärung für Kinder*“ als Sammelbezeichnung für diese Arbeiten stammt von Rolf Tiedemann, der als Herausgeber der *Gesammelten Schriften* mitarbeitete und 29 Texte hiervon zum ersten Mal 1985 als Einzelband herausgab.¹⁷² Obwohl der Begriff „Aufklärung“ in Benjamins Werk

¹⁶⁹ Diese richteten sich an erwachsene Hörer, denen Benjamin auf erzählerische Art und Weise seine Standpunkte über deutsche oder europäische Texte und Autoren vermittelte, u.a. André Gide, E.T.A. Hoffmann oder Bertolt Brecht.

¹⁷⁰ Benjamin diskutierte beispielsweise mit dem Verleger Ernst Rowohlt über den Rundfunk. Leider sind die Aufnahmen und jede schriftliche Fixierung außer der Verzeichnung im Sendeprogramm verschollen.

¹⁷¹ Hierbei handelt es sich um hörspielartige Szenen bzw. Stücke mit mehreren Sprechern, Musik- und Geräuschuntermalung, die mit einem kommentieren Teil verbunden waren, und in denen die Zuhörer Lebenssituationen aus ihrem Alltag wiedererkennen konnten und sich über einen unterhaltenden Effekt Meinungen und Haltungen zu aktuellen Diskussionen bilden sollten, wie der Situation der Angestellten (*Gehaltserhöhung?! Wo denken Sie hin?*, das im Sendeprogramm als *Wie nehme ich meinen Chef* verzeichnet wurde) und Erziehungsfragen (*Und Frech wird der Junge auch noch*, als: *Der Junge sagt einem kein wahres Wort*).

¹⁷² 28 davon vereint der Band VII.1 der *GS* als *Rundfunkgeschichten für Kinder*, die 29., ebenfalls für die „Jugendstunde“ des Frankfurter Sender geschrieben und im Stil der interaktiven Hörmodelle, steht im Band

allgemein kein programmatischer war, sei es tatsächlich der „didaktische-kritische Ton“, der diese „Kurzerzählungen“ mit ihren so diversen Inhalten wie ein „rote[r] Faden“ gedanklich verbinde, meint Giulio Schiavoni. Er betrachtet diese didaktisch gemachten Arbeiten Benjamins als ein „Erzählen gegen die Zeit“, bei dem für den Autor am Mikrophon auch „Leidenschaften zurück[kehrten], die der Sammler und Historiker Benjamin immer gepflegt [habe] – mit seinem Drang, in subversiver Art all das zu retten, was im Begriff ist zu verschwinden, weil vom Markt verworfen oder ausrangiert: alte Kinderbücher, Abc-Bücher und Fibeln, außer Kurs geratene Briefmarken, altes Spielzeug usw.“ („Zum Kinde“, 382f).

Vor Schiavoni hatte der erste Benjamin-Biograf Werner Fuld 1979 bereits auf Benjamins besondere didaktische Motivation hingewiesen, die seiner Meinung zu wenig anerkannt worden sei. Benjamins Beschwörung des Vergangenen, sogar des „nie Geschriebenen“ munde zu „esoterisch“ an; dass Benjamin aber keinen „philosophischen Hochjargon“ schreibe und keiner eigentlichen „Schule“ zuzurechnen gewesen sei, tue seiner lehrreichen Intention in Wahrheit keinen Abbruch. „Was an Benjamins Sprache esoterisch erscheint, das ist gerade ihre Didaktik und damit auch einem Rezipienten zugeneigte Seite“ (Fuld, 18). Dieser Zuneigung zum Rezipienten ist unbedingt zuzustimmen, was auch die Schlüsselrolle der autobiografischen Gedächtnisarbeit und des memorialen Er-schreibens der Kindheitserinnerungen für Benjamins Werk seit der frühen 1930er Jahre gezeigt hat. Schließlich soll in der Geschichte der Autobiografie seit der Tradition der ‚Konfessionen‘ durch Augustinus und Rousseau aus den fremden

VII.1 unter *Geschichten und Rätsel* (Vgl. VII.2.929f.). Mindestens sieben weitere entworfene wie fertig gestellte und gesendete Sendungen sind ebenfalls verschollen (Schiller-Lerg 1984).

Erinnerungen gelernt werden. Insofern mag Benjamin durchaus als „Lehrer deutscher Identität“ gelten (Seiffert, 227).¹⁷³

In mindestens elf der Radiovorträge, die in der „Jugendstunde“ gesendet wurden, beschäftigt sich Benjamin mit der Stadt Berlin, und es ist ganz offenkundig, dass er nicht nur didaktisierend und kommentierend auf das Berlin zurückgreift, wie es von anderen Sachbuch- und literarischen Autoren beschrieben wurde (Döblin -1929, also höchst aktuell-, E.T.A. Hoffmann, Franz Hessel, Werner Hegemann, „Das steinerne Berlin“, u.a.¹⁷⁴), sondern dass er seine eigenen Beobachtungen, Überlegungen und Erinnerungen bereits hier formuliert und dem „unsichtbaren“ (VII.1.250) Publikum vorträgt. Es besteht eine besondere Nähe zu den Texten der *Berliner Chronik* und *Berliner Kindheit*, die zeitgleich mit den regelmäßigen Rundfunktätigkeiten ja bereits seit dem Jahr 1932 entstanden und sich entwickelten. Tatsächlich sollte Benjamin das Radioformat der „Jugendstunde“ auch dafür nutzen, aus seinen eigenen Aufzeichnungen vorzulesen: Am 29. Januar 1933, dem Vortag von Hitlers Ernennung zum Reichskanzler, las Benjamin in Frankfurt seine letzte Rundfunksendung. Es handelte sich um Auszüge aus der bis dahin unveröffentlichten *Berliner Kindheit*, über die er bereits einen Vertrag mit der *Frankfurter Zeitung* abgeschlossen hatte. In 25 Minuten Sendezeit las er vermutlich die Stücke, die, in der Konsequenz des NS-Machtantritts bereits ohne Autorenangabe, in der *Frankfurter Zeitung* in drei ersten Fortsetzungen am 2. Februar, 9. Februar und 2. März

¹⁷³ Der in jedem Sinne erhellen wollende Anspruch und die unverkennbaren „Aha“-Momente, Schockerlebnisse und Wendepunkte verbinden ihn mit Friedo Lampe, der eine ironische Schärfe und lakonischen Witz besitzt, und Ernst Jünger, der vorzugsweise als Stilist die erlebte Welt festhalten und deuten wollte.

¹⁷⁴ In *Berliner Dialekt; Straßenhandel und Markt in Alt- und Neuberlin; Das dämonische Berlin; Die Mietskaserne; Fontanes „Wanderungen durch die Mark Brandenburg“* usw.

erschieden und deren Lesedauer gerade der Sendezeit entsprochen hätten: *Tiergarten*, *Kaiserpanorama*, *Die Siegestsäule*, *Das Telefon* und *Schmetterlingsjagd* (Schiller-Lerg 1984, 302).

Eine „glückliche [...] Kindergeschichte“, die Benjamin in mehreren Punkten zu der Erinnerung an die eigene Kindheit geführt haben könnte, scheint die Lebensbeschreibung des Dichters und Musikkritikers Ludwig Rellstab (1799-1860) zu sein¹⁷⁵. Für eine Jugendstunde im März 1930 verwandelt Benjamin diesen schlichtum in *Einen Berliner Straßenjungen* (VII.1.92ff). Rellstab, den Benjamin „gar kein[en] berühmte[n] Mann“ nennt, nach dem die jungen Hörer ihre Eltern gar nicht erst zu fragen bräuchten („die haben [den Namen] noch nie gehört und wissen dann nicht, was sie antworten sollen“), habe eine Autobiografie hinterlassen, die sich gerade dadurch auszeichne, dass sie nicht viel historisch Konkretes berichte. Es zeichnet nun Benjamins didaktisches Geschick, aber auch sein materialistisches Verständnis von Geschichte aus, dass er in seinem Radiovortrag auch selbst nichts von dem bewegten Leben Rellstabs ausbreitet, was diesen etwa in den Wirkungsbereich des klassischen Kanons des kulturellen Gedächtnisses befördert hätte. (Immerhin war Rellstab mit Jean Paul, Beethoven, Schubert, Ludwig Tieck, Goethes Schwiegertochter Ottilie und anderen Größen seiner Zeit gut bekannt.) Was auf Benjamin vielmehr Eindruck gemacht hat und was er seinen Hörern nahebringen will, ist Rellstabs besondere Beziehung zu Berlin als der großstädtischen Umgebung, in der er seine Kindheit verbracht und die ihn glücklich geprägt habe. Denn es seien „bei weitem nicht immer die berühmtesten und begabtesten Leute“, und so stilisiert Benjamin den alten Berliner fast ausdrücklich herab, „die die

¹⁷⁵ *Aus meinem Leben* erschien in Berlin 1861, vgl. VII.2.588.

tiefste Liebe und die tiefste Erinnerung an ihre Kindheit behalten.“ Diese Erinnerung sei bei einem „Großstädter“, der „so harmonisch und glücklich mit einer Großstadt zusammen[gewachsen]“ sei, noch viel bemerkenswerter als bei einem Landkind: eine Vorstellung, die Benjamin später auf die eigene Kindheitsbiografie überträgt und noch in seinem Vorwort zur Berliner Kindheit im Jahr 1938 betont.

Interessant ist auch, dass Benjamin den Rellstab aus dem tiefen 19. Jahrhundert in einer Reihe oder Vorreiterrolle zu seinem verehrten Zeitgenossen Franz Hessel betrachtet, von dem er in seinem Radiobeitrag ebenfalls erzählt, da dieser genau wie der „Straßenjunge“ Rellstab Berlin zu Fuß erkundet habe. Dass es vor allem der *Tiergarten* sei, den Rellstab und den auch Hessel erwanderten und wo sie Menschen, Spiele und das Straßengeschehen beobachteten und Schabernack trieben, meint Benjamin, müsse seinen jungen Hörer doch vertraut und ganz verständlich vorkommen. Auch er selbst, so gibt es an, habe von den „verschlungenen Wegen“ des Tiergartens und seinen Denkmälern seine erste Vorstellung eines Labyrinths gewonnen, noch bevor er „in der Schulstunde [...] auf meine Löschblätter oder auch die Bank zeichnete“. Dieses Motiv, das er in der *Berliner Kindheit (Tiergarten)* 1933 unheimlich als eine geheime Schrift verrätselt, die ihm fast wie ein Bannspruch zufällt, ist in der Jugendstunde im Radio noch eine freundlich generationenverbindende Konstante, „eure Löschblätter werden nicht anders aussehen als meine damals.“ Zu bemerken ist aber, dass Benjamin die Metapher des Labyrinths doch auch hier schon zu einer Metastruktur seiner mündlichen Erzählung benutzt und mit einer spielerisch-irritierenden Note hierüber endet. Wer von seinen Hörern besonders an Irrgärten interessiert sei, dem empfehle er die Landkartensammlungen im Haus des vornehmen Paul Graupe, einem bekannten Berliner Auktionär der Zeit. Dort könnten sie

sich dann „labyrinthisch“ in diese Bilder vertiefen, und würden sich wohl unversehens wieder im Tiergarten wiederfinden, „da, [wo] wir vor 25 Minuten begonnen haben.“¹⁷⁶

Eine weitere Erinnerung, die Benjamin aus der Lebensbeschreibung jenes „Straßenjungen“ im Sinn Giulio Schiavonis in die Gegenwart seiner Zuhörer hinein ‚rettet‘, sind die „Zauberkünstler“. Damit meint Benjamin seinen eigenen Worten nach jene Schauspieler, deren „Blütezeit [...] wo in allen großen Badeorten jeden Sommer sich weltberühmte Zauberer, die Bellachini, Houdini usw. vor überfüllten Sälen sehen ließen, vorbei“ ist. Er glaube nämlich, dass auch die ihm live zuhörenden Kinder, sich „noch immer trotz Technik, Auto, Dynamomaschine, Radio etc. für[s] Zaubern [interessieren]“ (VII.1.96). Kommentar der Gegenwart vor dem schwindenden Gedächtnis der früheren Unterhaltungskultur ohne Kino, Revueschauen oder Radio.

Friedo Lampe muss der gleichen Meinung gewesen sein, als er noch später in den 1930er Jahren genau diese Zauberkünstlerfiguren in seiner kurzen Erzählung *Das magische Kabinett* kolportiert. Auch handelt sie in einem eben jener Badeorte an der sommerlichen Nordsee, die Benjamin in Erinnerung hat, und die auch die Bremische Kaufmannsfamilie Familie frequentierte. Lampe freilich, der dieselbe nostalgische Erinnerung heraufbeschwört, bricht sie doppelt durch die Enttarnung eines unheimlichen Magiers, eines falschen Zauberers, der in seiner realen Identität einen verbrecherischen Lebenswandel führt und den harmlosen, fast biedereren Unterhaltungskünstler als Alibi benutzt, und dessen ungerechterweise zweifelhafte Reputation für seine Zwecke missbraucht.

¹⁷⁶ Eine weitere Parallele zur eigenen Kindheit im wohlhabenden Berliner Elternhaus muss Benjamin in der Erinnerungsschrift Rellstabs in jener Tradition wiedererkannt haben, jeden Sommer „mit der ganzen Familie eine Landwohnung“ bezogen zu haben, was Benjamin in der *Berliner Kindheit*, „*Ein Gespenst*“, verarbeitet.

In zwei Radiovorträgen im Sommer 1930, *Borsig* und *Besuch im Messingwerk*, behandelt Benjamin die Welt der Fabrikarbeit in Berlins großen Maschinen- und Metallwerken. Er rührt damit, mitten in der drohenden Berliner Banken- und Wirtschaftskrise, an eine soziale Ungleichzeitigkeit, an die Parallelgesellschaften der Arbeiterkinder in ihren „Mietskasernen“ (VII.1.117), Werkstätten und Großbetrieben, und die behütet und völlig abgeschirmt davon aufwachsenden Kinder wohlhabender bürgerlicher Familien. Um die Thematisierung des industriellen Berliner Wirtschaftslebens war Benjamin in seinen Radiosendungen zuvor „behutsam herumgeschlichen“, wie er seinem Publikum beichtet (VII.1.111). Nach persönlichen Besichtigungen des Zugmaschinenwerks Borsig in Tegel und der Messingwerke in Finow im April 1930 (Schiller-Lerg 1984, 134) jedoch widmete er sich einer Darstellung seiner Eindrücke für den Jugendfunk; einer Aufgabe, die ihm zunächst „eine törichte Sache“ schien (VII.1.131). Denn wie, so fragt er sich und seine Zuhörer einleitend, könnten wohl derartig gewaltige und dynamische Arbeitsprozesse überhaupt rein fermündlich zur Anschauung gebracht werden, wenn „kaum ein Ingenieur“ sie dergestalt beschreiben könnte, dass „irgendwer sich darunter was vorstellen kann“: Ingenieure würden hierfür vielmehr *aufzeichnen* und graphisch darstellen.

Wie Schiller-Lerg mutmaßt, könnte es sich bei diesem Thema in der Reihe der „Jugendstunde“ um eine Auftragsarbeit des Senders gehandelt haben, die eigentlich ein anderer ausführen sollte, denn „Benjamin konnte offenbar nicht viel damit anfangen“ (1984, 135). *Borsig* stand für die Zeitgenossen als Inbegriff für eine ganze Welt um ein riesiges Maschinenwerk. Der 1837 als Dampfmaschinen- und Eisengießerei gegründete

Betrieb war in den 1920er Jahren der größte Hersteller von Lokomotiven in Europa überhaupt, der zweitgrößte weltweit nach dem U.S. Unternehmen Baldwin Locomotives. Auch wenn er im Krisenjahr 1930 bereits kurz vor Liquidierung stand, die durch die Übernahme der AEG abgewendet wurde, war die Geschichte des Werks ikonisch mit der Entwicklung Berlins zum Industriestandort seit dem 19. Jahrhundert verbunden, und Jubiläumsfeiern wie die Fertigstellung einer 1000. Lokomotive wurden seit den 1850er Jahren im Kreis der höchsten Würdenträger der Stadt begangen.

Benjamin jedoch, dessen Radiobericht den Bau dieser 12.000. Lokomotive im Jahr 1925 aufzählt, beruft sich hierfür wie als Quelle der anderen, überwältigenden Statistika und Anekdoten auf eine „Zeitung für Werksangestellte“, die er bei seinem Besuch erhalten habe. „Es hat natürlich kein Mensch in so einem Werk Zeit, sich mit einem studenlang hinzustellen und alles zu erzählen, wofür man sich interessiert“ (VII.1.116). Wie Schiller-Lerg sich wundert, „übersah Benjamin [entweder] ganz bewußt die damals bereits üblichen Industriereportagen“ – in Frankfurt beispielsweise sei der Rundfunkjournalist Paul Laven für die Jugendstunde mit dem Mikrofon in ein Silberbergwerk eingefahren – oder er habe die „Exotik“ der industriellen Arbeitswelt schlicht „genöß[en]“ (1984, 135).

Aufgrund der Lektüre von *Berliner Chronik* und *Berliner Kindheit* kann man dagegen zu dem Eindruck gelangen, dass die beiden Radiovorträge Benjamins über seine Besichtigungen der industriellen Arbeitswelt bei Borsig und Hirsch-Kupfer im Jahr 1930 vielmehr eine tiefere persönliche Erinnerung angestoßen haben. Er konfrontiert bei seiner Beschreibung der Metallwerke bereits ein durchaus persönliches Kindheitstrauma, denn, wie er in der *Berliner Chronik* notieren wird, fühlte er sich als Kind in den

wohlhabenden Wohnvierteln der Stadt als regelrecht „Gefangener“, bei Einkäufen luxuriöser Kleidungsstücke dem modernen Waren-„Fetisch[ismus]“ „preisgegeben“, und versuchte bei den kindlichen Einkaufsgängen in Begleitung der Mutter unter keinen Umständen eine „Front zu bilden“ (VI.471). Während ihm die kaufmännische Berufstätigkeit des Vaters unverständlich und unzugänglich bleibt, muss die Untauglichkeit für praktische Arbeit als doppelte Ausgeschlossenheit empfunden worden sein.

Die Beobachtung, wie sehr auch in Benjamins erwachsener Gegenwart Familienschranken gleichzeitig Klassenschranken bedeuteten, bestätigt seine Bemerkung über *Borsigs* Ausbildungsanstalt, die nur vorgeblich als eine sehr fortschrittliche Einrichtung anerkannt wird, denn bei den „fast 300 Lehrlinge[n]“ handele es sich „zum großen Teil [um] Kinder von Männern, die in dem Werk schon länger beschäftigt sind“ (VII.1.113). Im Bewusstsein, dass eine Ausbildung zumal zum Lokomotivenbauer wohl eine Wunschvorstellung der zuhörenden männlichen Jugendlichen gewesen sein mag und in der Wirtschaftskrise natürlich in Wirklichkeit ein absolutes Privileg für Arbeiterkinder bedeutet hätte, da ihre Realität vielmehr im Konkurrenzkampf selbst um ungelernete Arbeitsplätze bestand, macht Benjamin sich zum Verbündeten gegenüber der fremden, erstrebenswerten Welt der Werkarbeit. Diese Fremdheit dieser Welt bedeutet zuerst wieder einmal Sprachlosigkeit. Einmal durch Borsigs „Tor“ getreten, werde den Hörern, so warnt Benjamin, ihre Nichtzugehörigkeit angesichts von Ausdrücken wie „Gruppenrohrkessel“ und „Überdruckverschaufelung“ sofort klar: „Da steht ihr natürlich mit offenem Mund da und seht was das heißt: Deutsch können.“ Denn mindestens drei Vierteln der Worte, die hier zur alltäglichen Verständigung gehören, seien „einem“

unbekannt. „*Andere Jungens allerdings, vielleicht selbst jüngere als ihr, wissen genau Bescheid*“ (VII.1.113, Hv.KR).

Hier spricht aus dem erwachsenen Radioerzähler die Nostalgie des zu praktischer Arbeit so untauglichen Bürgerskindes, das seit seiner Kindheit sich in ihm erhalten zu haben scheint und in der *Berliner Chronik* zwei Jahre später erstmals autobiografisch notiert wird. Dort macht er die Mutter, gleich zu Anfang seiner Aufzeichnungen, verantwortlich, seine erwachsene „träumerische Resistenz“, überhaupt seinen „Umgang mit den Straßen der Stadt“ mitbedingt zu haben. Die Straßen verweisen auf die spätere „Unbehaustheit“ an sich.

Der Mutter „Beharrlichkeit“, mit der sie den Jungen Benjamin auf sein „Ungeschick“ und seine Nicht-„Eignung für das praktische Leben“ verwies (ihn „mit der Nase drauf stieß“), hat zur Folge, „daß ich noch heute mir keine Tasse Kaffee kochen kann“ (VI.466). Zwar mag diese „Schuld“ der Mutter nun stironisch und anekdotisch klingen. Auch haben heftige persönliche Gefühlsausdrücke wie das durch die Mutter „mißbrauchte und geschändete Vertrauen“, als sie mit einem Ausgangsverbot droht, um ein bestimmtes Verhalten zu „zw[ingen]“, keinen Eingang in der Fassung der *Berliner Kindheit* mehr gefunden (VI 506). Die ebenfalls erinnerte „Dankbarkeit“ an die Elterngeneration ist jedoch mindestens ambivalent, ihre Stellung und Funktion in der Realität des gesellschaftlichen „Produktionsprozeß“ (VI.471), bzw. dessen absolute Schleierhaftigkeit, beschäftigt Benjamin in seiner Erinnerungsarbeit der *Berliner Chronik* schon quantitativ recht prominent. Wirkliche Einblicke in die Welt der Arbeit sind für Benjamin als Kind seiner „Klasse“ (VI.471) in seiner Erinnerung vielmehr an die Generation der Großeltern geknüpft und dadurch ein absolutes Ding der Vergangenheit

geworden. Er trauert einer Gesellschaft nach, in der das Kind noch mit der Welt der Arbeit Kontakt haben durfte. „Kinder nämlich“, so hatte Benjamin abstrakt bereits in der *Einbahnstraße* beobachtet, „sind auf besondere Weise geneigt, jedwede Arbeitsstätte aufzusuchen, wo sichtbar die Betätigung an Dingen vor sich geht“ (IV.1.93). Einzig in der Wohnung seiner Großmutter hatte er einen Eindruck davon bekommen. Sein ausgewiesenes Lieblingsspielzeug war ein „große[r] Glaswürfel, der ein ganzes lebendiges Bergwerk in sich schloß, worin sich kleine Knappen, Hauer, Steiger mit Karren, Hämmern und Laternen pünktlich im Takte des Uhrwerks regten. Dies Spielzeug – wenn man es so nennen darf – entstammte einer Zeit, die auch dem Kind des reichen Bürgerhauses noch den Blick auf Arbeitsplätze und Maschinen gönnte“ (IV.1.249).

Benjamins Radiovorträge für die „Jugendstunde“ unternehmen immer wieder eine Art verbales ‚mit-im-Bunde-sein‘, eine Annäherung an die jungen Hörer, die nicht anbiedernd ist –der Sprecher wahrt einen rhetorischen Abstand von seinem Publikum, indem er sich „mit dem Tonfall eines Onkels, [...] der viel gereist ist“ (Schiavoni, 382) ausreichend selbst ironisiert– sondern dieses Publikum ernst und vor allem ausdrücklich gegen die Eltern und sonstigen Erzieher in Schutz nimmt. „Macht die Ohren auf, ihr könnt jetzt hören, was ihr so leicht nicht [in der Schule] zu hören bekommt“ (VII.1.118), ist die essentielle Vorrede nicht nur zu seinen Ausführungen über die beklemmenden Berliner Mietskasernen, sondern über begehrenswerte Spielzeuge, soziale Außenseiter, Schwindler und Verbrecher verschiedenen Formats, Naturkatastrophen, Unglücksfälle oder historische Wahrheiten, die die Vorwelt in keinem guten Licht erscheinen lassen, wie die Epoche der Hexenprozesse. Charakteristisch ist oft ein offenes Ende der

Radiobeiträge, das gerade nicht die erwartete moralische Lehre zieht, sondern sie den Hörern selbst überlässt. Zwar warnt Benjamin zum Beispiel zu Beginn seiner Darstellung des Schicksals von Caspar Hauser, dass die Geschichte „kein richtiges Ende“ habe, bezeichnet dies jedoch geradezu als besonderen Vorzug. „Vielleicht [werden wir] eines Tages alle zusammen [davon] erfahren“ (VII.1.174). Schiavoni sieht darin eine „glänzende“ Erzählmethode Benjamins und seine Befähigung der Hörer, „kritisch zu handeln, fast mit der maieutischen Diskretion der jüdischen Haskalah, des Lehrers, der die Probleme, Schwierigkeiten und Suggestionen verdichtet, dabei größtenteils im Hintergrund bleibt, damit dem Schüler der Glanz zuteil wird, den eigenen, persönlichen Weg zum Wahren gefunden zu haben“ („Zum Kinde“, 382).

Schiller-Lerg ihrerseits erklärt die Technik der Radiogeschichten als „nicht pädagogisch gedacht, sondern methodisch. Sie führt ein in den Zusammenhang von Wissen und Urteil. Die Teilhabe an der Methode, die Transparenz von Absicht und Ziel verlangen vom Erzähler Benjamin, mit seiner Regel zu brechen, „das Wort ‚ich‘ nie zu gebrauchen“ [VI.475] und dafür einzustehen, daß jedes Wort „wahr“ ist. [VII.1.174]“ (2006, 416). Wie hier angedeutet, haben diese Arbeiten Benjamins Entdeckung des eigenen Subjekts in der Erinnerung an seine erlebte Kindheit Vorschub leisten können. Sein Gebrauch der ersten Person in den Radiovorträgen ist ein dialogischer, denn es gibt auch die zweite Person, das vertrauliche „ihr“ des Publikums. Das Ich ist ein Erzähler-Ich, wie auch in den Texten der *Berliner Kindheit* und *Berliner Chronik* durchaus nicht unbedingt mit dem historischen Benjamins gleichzusetzen. Dennoch beginnt Benjamin mit den Radiogeschichten für Kinder bereits den Dialog mit sich selbst, und die

Wahrhaftigkeit der Erinnerung ergibt sich aus dieser Konstruktion, im Prozesshaften und in der Zurück-Beschwörung.

In seinem Vortrag über *Dr. Faust* schließlich erinnert Benjamin sich an sein Geschichtsbuch aus dem Schulunterricht, das in zwei Spalten das Wissen abgehandelt habe: „Das Großgedruckte waren die Fürsten, Kriege, Friedensschlüsse, Verträge, Jahreszahlen usw., das mußte man lernen, und es machte mir weniger Spaß. Das Kleingedruckte war die sogenannte Kulturgeschichte, das handelte von den Sitten und Gebräuchen der Leute in früheren Zeiten, ihren Überzeugungen, ihrer Kunst, ihrer Wissenschaft, ihren Bauten usw. Das brauchte man nicht zu lernen, sondern nur durchzulesen, und das machte mir Spaß.“ Hier zeichnet sich auch bereits sein Eintreten für die nur vorgeblichen Nebensächlichkeiten der Geschichte als Erinnerungsgeschichte ab, denn, wie er hinzufügt, hätten die noch „viel mehr“ sein können, „selbst wenn es noch kleiner gedruckt gewesen wäre“ (VI.1.180f). Wie das Interesse an der ‚inoffiziellen‘ Kulturgeschichte ist auch Benjamins autobiografische Gedächtnisarbeit prinzipiell unabschließbar, was er in der Metapher der sich entfaltenden, immer feineren Aufzweigungen eines Fächers in der *Berliner Chronik* erklärt hat. Die dichte Miniatur der kleinen Form, die in den Stücken der *Berliner Kindheit* literarisch stilisiert ist, erwies sich dafür als gerade angemessen, denn in den immer kleineren, feinsten Fächern sitzt erst „das Eigentliche“ (VI.467). Das Kleingedruckte oder zwischen den Zeilen zu lesende erweist sich daher als bereitliegender Schatz für das kulturelle Gedächtnis, aber nur, wenn die Leser sich selbst auf das „Spiel“ der Erinnerung einlassen.

8. Schluss

Viele Aspekte haben zu der besonderen memorialen Qualität beigetragen, die das Werk und die Person Walter Benjamins im gegenwärtigen kollektiven Gedächtnis auszeichnet: die breite Spannweite der Themen, zu denen er sich geäußert hat, die unterschiedlichen Formate, in denen dies geschah, die schwierige und bedrohte Lage, in der sich der freischaffende Autor besonders im durch das NS-Regime erzwungenen Exil befand, sein tragischer Tod auf der Flucht und der zerstreute Nachlass seiner Texte, der in einigen Fällen nach Jahrzehnten mit neuen Funden aufwartete.

Die zentrale Rolle, die die Erforschung und Erschreibung von Erinnerungen in seinem Werk seit Beginn der 1930er Jahre einnimmt, begründet sich über dem Projekt der autobiografischen Gedächtnisarbeits, das von Anfang an keine Autobiografie zu werden verspricht. Hierfür experimentiert der Autor der *Berliner Chronik* mit Schreibenanlässen, einer journalistischen Auftragsarbeit, einem Erinnerungsdienst am verstorbenen Freund, einem geografischen Führer durch den Erinnerungsraum Berlin, und entwickelt ein reflektives Verfahren des Erinnerns in pointierten Augenblicken. Diese Augenblicke wandelt er in die Denkbilder der *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* um, die an literarischer Form gewonnen haben, depersonalisiert, auf die Erzählung der jungen Kindheit beschränkt und durchaus rätselhaft sind.

Das memoriale Schreiben bedeutet, Ähnlichkeiten zu erkennen und verborgene Verbindungslinien nachzuvollziehen und versucht, sich in die Geschichte wie der ideale Leser des Vergangenen einzufühlen, ein Kind, das sich selbst im Spiel verliert. Dass Benjamins Umgang mit der eigenen Erinnerung und mit dem Phänomen Erinnerung auch

spielerisch und didaktisch umging, zeigen unter anderem seine Arbeiten für den Hörfunk, die sich an junge Hörer wendeten, und in denen er bereits seiner persönlichen Gedächtnisarbeit vorausgriff.

Benjamins Schlüsselfigur des *Bucklichten Männleins* steht für den Bann, den die schockartige Erkenntnis der beispielhaften biografischen und historischen Augenblicke auslöst. Seine Präsenz ist die eines Augenzeugen, der durch seine Gegenwart den „Halbpart des Vergessens“ (GS VII.1.430) eintreibt. Jedoch endet seine abgedankte Existenz mit der Bitte um ein Eingedenken und eröffnet damit die Chance der souveränen, kritischen Erinnerung durch ein Geschichtsbewusstsein, das von kanonischen Ansprüchen unverstellt ist.

Somit ist Benjamins memoriales Schreiben in seiner tiefen Eigenartigkeit charakterisiert. Dennoch ist es thematisch, methodisch und inhaltlich durchaus mit den Texten seiner Zeitgenossen, dem Weltkriegsveteranen und Tagebuchschreiber Ernst Jünger und dem Bremer magischen Realisten Friedo Lampe vergleichbar, und deckt sich in gemeinsamen Berührungspunkten mit Texten von Hugo von Hofmannsthal und Carl Zuckmayer, mit Diskursen wie dem Film und der Raumwahrnehmung und Einflüssen wie dem Surrealismus und dem Traumdiskurs. Sei es durch traumatisch erlebte Erinnerung, die aufzuarbeiten schmerz-, schamvoll und potentiell niemals abgeschlossen ist, wie im Fall Jüngers, sei es durch spielerisch experimentelles, der eigenen Autobiografie entfremdetes Erzählen, das Ähnlichkeiten voraussetzt, geheime Verbindungslinien im vermeintlich Profanen ausmacht und aus Traum und Todesnähe Inspiration sucht, wie bei Lampe, das

memoriale Schreiben blieb bei den drei Autoren in und seit den 1930er und 1940er Jahren als eigene Sphäre der Erinnerung bestehen.

Kapitel 2. Ernst Jünger

Ernst Jüngers memoriales Schreiben steht vor einem umfangreichen, in über hundertjährigem Leben erbrachtem Gesamtwerk aus Tagebuch-Schreiben, subjektiver und suggestiver Essayübung und kreativer, fiktionaler Schreibpraxis. Für Jünger als Zeitzeuge und politisch wahrgenommene Figur der kulturellen Erinnerung steht die memoriale Wende, die mit seiner inhaltlichen und stilistischen Wende zum maßgeblich Literarischen seit Anfang der 1930er Jahre das nationalkonservative Reüssieren der Weimarer Zeit ablöste, in einer lebensgeschichtlichen und generationsbedingten Parallele zu Walter Benjamin und auch Friedo Lampe. Jüngers Texte aus dieser Zeit werden hier auf ihren memorialen Gehalt hin durchleuchtet, der ebenso verspielte wie zwanghafte Züge trägt, kritische Einblicke, Zweifel und unangenehme Erinnerungen aufdeckt, und aus der Entwicklung einer persönlichen Wahrnehmungsästhetik zum Detail die Betonung des unabhängigen Denkens und der eigenen kreativen Schreibräume behauptet.

Der *Sizilianische Brief an den Mann im Mond* (1930) und *Das Abenteuerliche Herz* (1929 und 1938) enthalten philosophische Gedanken zur „Wahrhaftigkeit“ oder Verlässlichkeit des Gedächtnisses und der menschlichen Erinnerungsvorgänge an sich, während *Afrikanische Spiele* (1936) ein autobiografisches Kapitel aus dem Kaiserreich halb verarbeitet, halb fiktionalisiert, und *Auf den Marmorklippen* (1939) ein Gespür für die Ungeheuerlichkeit der nationalsozialistischen Umgebung anhand eines allegorischen, fantastisch erzählten Raums beweist, in dem das Vergessen der kulturellen Erinnerung zur Katastrophe führt oder mindestens dazu beiträgt. Ein ausführlicher Exkurs am Schluss des Kapitels untersucht Jüngers erstes, ikonisches Kriegstagebuch, mit dem die

Charakteristik des Erschreibens und Umschreibens von lebensgeschichtlichen Erinnerungen begann, und das allein aufgrund seines Vorliegens in über sieben verschiedenen Fassungen aus dem Jahren 1920-1978 die Vorstellung und memoriale Darstellung einer eindeutigen Erinnerung als eine Fiktion entlarvt.

1. Ernst Jüngers Begriff von literarischer Erinnerung – eine memoriale Wende im Schreiben

„O Erinnerung, Schlüssel zur innersten Gestalt, die Menschen und Erlebnisse bewohnt!“¹⁷⁷

Dieses die Erinnerung beschwörende Zitat stammt aus Jüngers nächtlicher Reflexion *Sizilianischer Brief an den Mann im Mond* aus dem Jahr 1930.¹⁷⁸ Als charakteristisch thesenhafte, aphoristische Formulierung belegt es, wie sehr die Erinnerung als Motiv und als Technik für den 1895 geborenen Jünger seit Beginn der 1930er Jahre an Bedeutung gewann, und zu einem Schlüsselbegriff der ihm eigenen Suche nach der „innersten Gestalt“, einem geheimen inneren, sinngebenden Zusammenhang der umgebenden empirischen Welt wurde. Sich zu erinnern, bedeutete für Jünger eine zentrale Motivation zum Schreiben. 1920 hatte er seine Tagebuchaufzeichnungen aus dem Ersten Weltkrieg zu einem Kriegsbericht überarbeitet, der einiges Aufsehen erregte (*In Stahlgewittern. Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers*). Hatte er als Kriegserinnerer begonnen, so empfand er sich zunehmend als Experte der erinnerten Welt, die sich von der Gegenwart

¹⁷⁷ Ernst Jünger: *Sizilianischer Brief an den Mann im Mond*, zitiert nach *Sämtliche Werke*, Band 9, Seite 16. Im folgenden werden die SW jeweils zitiert mit Bandangabe in arabischer Ziffer, Punkt, Seitenangabe in arabischer Ziffer. Zitate aus anderen Ausgaben sind besonders gekennzeichnet. Jüngers knapp zwölf Druckseiten umfassende nächtliche Reflexion *Sizilianischer Brief an den Mann im Mond* war zuerst 1930 in einer Sammlung kleiner Prosa mit dem Titel *Mondstein. Magische Geschichten* erschienen.

¹⁷⁸ Der Band enthält daneben Texte von Franz Schauwecker und Ludwig Alwens, ebenso wie von Werner Bergengruen, die alle im Ersten Weltkrieg gekämpft hatten.

unterscheide und die er doch in ihr bewahren wollte. Nach dem angestrebt sachlichen Kriegsbuch, in dem er gleichermaßen schreibend wie in der Dokumentation des Erlebten um „Tapferkeit“ rang (SW 9.80), wurde sich Jünger in den Texten der 1930er Jahre zunehmend der eigenen Grenzen der sachlichen Erinnerungsfähigkeit bewusst und wandte sich gleichzeitig einer fragmentarischeren und sinnrierenderen Wahrnehmungsweise zu. 1929 beschreibt er in der Ersten Fassung des *Abenteuerlichen Herzen* diese Wende zum metaphysischen Erinnern: „Wiedererkennen, Uns-Erinnern, das ist eine der tiefsten Anstrengungen, deren wir fähig sind, deshalb führt sie uns mit Sicherheit auf unseren magischen Ursprung zurück.“ (SW 9.71.)

Im Jahr 2007, neun Jahre nach Jüngers Tod, blickte die österreichische Schriftstellerin Gertrud Fussenegger in einer Erinnerung an Friedrich Georg Jünger auch auf seinen älteren Bruder, Ernst Jünger, zurück, und fasste dessen Weltansicht wie folgt zusammen: „In jeder Erscheinung suchte er den prägenden Model und damit auch dessen mythischen Umriß. So schritt er durch die Natur, so vertiefte er sich in die Welt der Bücher, so beschäftigte er sich mit seinen Insekten. In jeder Naturform begegnete ihm eine Art Trinität: Die großartige Logik ihrer Funktionen, damit ihre Schönheit und ihre Beziehung zum kosmischen Ganzen.“ (Fussenegger, 311.)¹⁷⁹ Als „magischer Realist“, der Gegensätze zu verbinden, Tiefenstrukturen nachzuvollziehen und unsichtbare Zusammenhänge auszumachen versuchte, wurde Jünger aus der Rolle des

¹⁷⁹ Jüngers unbestrittene besondere Liebe zur Natur konnte ihm im vergleichsweise distanzierten Verhältnis z.B. zu den menschlichen Opfern der Weltkriege und des NS-Regimes negativ angerechnet werden. Golo Mann diente es hingegen in seiner Verteidigungspolemik gegen die politische Entrüstung über die Verleihung des Frankfurter Goethepreises an den Schriftsteller und „Aussteiger“ im Jahr 1982: „Meine verehrten Grünen der Stadt Frankfurt: Wer von Ihnen besitzt denn wohl kein Auto? Ernst Jünger hat sein Leben lang keines besessen. [...] Und, meine verehrten Grünen: Wer von Ihnen kann die Bäume, die Pflanzen, die Vögel, die Fische, die Schmetterlinge, ja und dann die Käfer so beschreiben, wie er es kann, aus lebendiger und tätiger Erfahrung?“ (zitiert nach Kiesel, 649f.)

rechtskonservativen Kriegsschriftstellers heraus in der Literaturwissenschaft versuchsweise ‚rehabilitiert‘, besonders seit Karl Heinz Bohrer's umfangreicher Studie *Die Ästhetik des Schreckens*, die Jüngers Frühwerk vor den Kontext der europäischen Romantik und des Surrealismus stellte.¹⁸⁰ Jüngers Such-Arbeit lässt sich jedoch nicht nur durch seine produktive Rezeption von surrealistischer Theorie erklären, sondern in der kritischen Verarbeitung von Erinnerungen und der Reflexion auf den Vorgang des Erinnerns. Erinnerung nimmt in einigen Texten seit den 1930er Jahren bei Jünger eine neuartige, mystische Dimension an, und durch die archetypische Situation der Erinnerung, das Aufwachen und Erinnern von Träumen, besteht ein Zusammenhang mit einer umfassenden Wahrnehmungsform, die große Bedeutung für ihn hat.¹⁸¹ Jünger strebte damit etwas an, das er als Logik der Umkehrung empfand: Am 5. Juli 1942 notierte er in seinem Tagebuch: „Erinnerungen tragen Züge der umgekehrten Kausalität. Während die Welt als Wirkung gleich einem Baum sich tausendfach verzweigt, führt sie als Erinnerung in das Geflecht hinab. Es kommt mir bei Erinnerungen oft vor, als ob ich aus dem Meere Tang aufnähme – ein Büschel, das an einem Punkte sichtbar wurde und das ich langsam mit seinen Verästelungen ans Licht ziehe.“ Das Bild der sich auftuenden Verzweigungen erinnert an Walter Benjamins durch die Lektüre Prousts inspirierten

¹⁸⁰ Bohrer beschreibt für Jünger eine Kontinuität bestimmter Horrormomente, wie Alpträume, Folter und Angstvisionen zu Texten, die der Schwarzen oder Schauerromantik zugerechnet werden können, wie E.A. Poe und E.T.A. Hoffmann, und zudem zeitgenössische Entsprechungen bei André Breton und Alfred Kubin u.a. In der Betonung des Schreckens als *plötzlich* eintretende Erkenntnis zitiert Bohrer sogar ebenfalls Walter Benjamin, dessen Aufsatz über den Surrealismus im Jahr 1929 zeitgleich mit Jüngers Erster Fassung des *Abenteuerlichen Herzen* erschien, dem „ideale[n] Datum des epochalen Schrecken[s]“ (Bohrer 9). Immerhin summiert Bohrer das „Frühwerk“ Jüngers auf die Erscheinungen zwischen 1920 und 1939, schließt also das Abenteuerliche Herz zentral in seine Untersuchung ein, obwohl dieses nach Stil und Inhalt sehr verschieden von den heute als Frühwerk betrachteten Kriegstagebüchern und politischen Schriften der 1920er Jahre ist, und bereits jenseits der Wende zum literarischen Schreiben liegt. Dagegen vernachlässigt Bohrer wiederum Jüngers Essay *Der Arbeiter* von 1932, und geht nur sehr eingeschränkt auf *Auf den Marmorklippen* ein, in denen immerhin Folter- und Alpträume par excellence visioniert werden, die aus gegebenen Gründen von den Tötungsmechanismen und Soldatentaten des Ersten Krieges verschieden entworfen und erzählt werden. (Vgl. Bohrer, 190ff., 280, 359ff und 391.)

¹⁸¹ Vgl. Bohrer, 390.

„Fächer der Erinnerung“ in der *Berliner Chronik*; auch das Verständnis des Zukünftigen ahnt Jünger in der Geschichte vorgebildet zu finden. Der Tagebucheintrag setzt sich fort: „Vergangenheit und Zukunft kreuzen sich im Unausgedehnten wie in der Sanduhrtaile – es muß einen Punkt geben, von dem aus gesehen sie sich spiegelbildlich angleichen.“¹⁸²

Die „Erzählenden Schriften“ nehmen in der mehr als 20-bändigen Ausgabe der *Sämtlichen Werke* nur einen Bereich neben Jüngers weitem Tagebuch- und Essaywerk ein. Für Jüngers Wahrnehmungs- und Erkenntnisinteresse mögen sich diese Gattungsunterscheidungen weniger angeboten haben als für die Systematik des umfangreichen Werks: In der Zuwendung zu literarischem Schreiben seit den 1930er Jahren erhält sich die essayistische Denkweise und die sogar fragmentarisch oder assoziativ zu nennende Form. Auch der *Sizilianische Brief* findet sich in einem Essayband. Die Stilfrage ist nicht zu unterschätzen, was die Lektüre von Jünger vor dem Hintergrund seiner Zeit betrifft. So schreibt Hans-Edwin Friedrich in *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*: „In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts galt der Essay als ‚Universalgattung des Zeitalters‘. Das nichtfiktionale, literarische Genre stand für eine Geisteshaltung, den Essayismus, dessen Ahnherr Nietzsche war. Das Denken des Essayisten ist nicht systematisch, sondern problemoffen.“ Als vielgestaltiges Format entstanden Essays von konservativen ebenso wie von unabhängigen Linken, von „erkenntniskritisch und naturwissenschaftlich geprägten“ Autoren, erklärt Friedrich weiter (446). Markanterweise führt er aus, dass jedoch gerade Ernst Jünger sich seit dem Großessay *Der Arbeiter* (1932) zum „bedeutendste[n] Essayist[en] im ‚Dritten Reich‘ profiliert“ habe. Dabei handelte es sich um eine Analyse der „moderne[n] Industriegesellschaft, indem [Jünger] ihre Oberflächenstruktur erfaßte und mit dem

¹⁸² *Erstes Pariser Tagebuch*, SW 2.342.

Konzept des stereoskopischen Blicks auf grundlegende Prozesse hin diagnostisch interpretierte. Die Gegenwart war als Zeitenwende zu begreifen, in der sich die Katastrophe des Untergangs der bürgerlichen Gesellschaft abspielt“ (453).

Im selben Band räumt Carola Hilmes in ihrer Darstellung der autobiografischen Literatur während der Zeit des Nationalsozialismus (die sich zwar insgesamt „Auf verlorenem Posten“ befunden habe) ebenfalls Ernst Jünger eine besondere Rolle ein (Hilmes 2009, 417-445). Jünger, der sich sukzessive vom politischen Nationalsozialismus distanzierte, notierte etwa, das Tagebuch bleibe „im totalitären Staat das letzte mögliche Gespräch.“¹⁸³ So widmet Hilmes Jüngers umfangreichen, sechsbändigen Tagebuchwerk aus der Zeit zwischen April 1939 und Dezember 1948 als einzigem Autoren einen eigenen Abschnitt, was durchaus dem Volumen der Jüngerschen Produktivität geschuldet sein mag.¹⁸⁴ „Die am Datum orientierte Form des Tagebuchs –eine formlose Form– kann die Vielfalt der Wahrnehmungen, ihren schnellen Wechsel, auch die Unvereinbarkeit des Wahrgenommenen am besten aufnehmen.“ Darin habe Jünger exemplarisch über seine Person hinaus gewirkt. „Moderne Literatur ist für Jünger –anders als Mythen oder Märchen– durch die Trennung von Subjekt und Objekt bestimmt. In dem Maße, wie sich das Individuum selbst zum Gegenstand der Erkenntnis macht, wird es sich seiner Einsamkeit schmerzlich bewußt.“ (Hilmes 2009, 418.)

Die Übung des Essayisten Jünger oder auch die Leseerwartung seines Publikums, das ihn als solchen wahrnahm, spielen ebenso wie die Schreibpraxis des Diaristen in seine zunehmende Literarisierung hinein, die in der Veröffentlichung der Ersten Fassung

¹⁸³ Hier zitiert nach Hilmes, 418.

¹⁸⁴ Diese Tagebücher entstanden während Jüngers Dienstzeit als Wehrmachtsoffizier in Frankreich und Russland, nach der Entlassung aus der Wehrmacht 1944 und unter dem Publikationsverbot durch die Alliierten nach 1945.

des *Abenteuerlichen Herzen* 1929 ihren Ausgang nahm. Wenn im Folgenden besonders die beiden Fassungen dieses literarischen Essays, die Erzählung *Afrikanische Spiele*, und der Roman *Auf den Marmorklippen* behandelt werden, geht es darum, diese als besonderes memoriales Schreiben zu kennzeichnen, eine Überführung von autobiografischer Erinnerungen in Fiktion, die diese erst bewältigen helfen (*Afrikanische Spiele*), und die Schaffung eines Gedächtnisraums gegen das gesellschaftliche Vergessen (*Auf den Marmorklippen*), wobei deren stilistische und motivische Interpendenzen auch vor der Aktivierung des Erinnerungsdiskurses in späteren Essay- und Tagebuchschriften Bedeutung annehmen.

Jüngers sprachliche Begabung, sein charakteristischer, einprägsam erzählend, markant-thesenartiger, gleichzeitig hochstilisierter Erzählton wurden immer wieder hervorgehoben, gerade auch von seinen Gegnern, „Eleganz“, „Distanz“, eine „kalte Beobachtungsgabe“ sind häufig gebrauchte kritische Attribute (vgl. Martus 2001, 3f). Es soll hier jedoch angezeigt werden, dass in der durchwobenen Bezugnahme auf andere Texte und Erzählungen, breitgefächert zwischen Nietzsches Philosophie, Goethes Erzählkunst und der Sinnlichkeit von *Tausend und einer Nacht*, auch eine spielerische Qualität enthalten ist. Schreiben ist in Jüngers Vorgehensweise ein Weiterleben von Gelesenem und Gesehenem und somit durchweg Erinnerungsarbeit, und das Bezugnehmen ist ein Grundpfeiler nicht so sehr des Schaffens- als bereits des zugrunde liegenden Wahrnehmungsprozesses. Zu dieser im Wortsinn collagehaften Praxis gibt z.B. Helmuth Kiesel an, dass in der Ersten Fassung des *Abenteuerlichen Herzen* über 100 Hinweise auf Autoren integriert sind (Kiesel, 365).

Als Text der Erinnerung kann auch Jüngers wohl bekanntester Roman gelesen werden, der metaphorische Roman *Auf den Marmorclippen*, der im Sommer 1939, noch vor dem Beginn des 2. Weltkriegs, erschien. Die Schilderung des Schreckenssystems, das die Bewohner eines seltsam überzeitlichen Landschaftsraums bedroht, liest sich vorwiegend als verschlüsselte, dennoch greifbare Abrechnung mit dem NS-Regime. Darin hat die angsteinflößende Figur des „Oberförsters“ sich schrittweise des Territoriums bemächtigt, kollaboriert geschickt mit den zuvor führungslosen Schlägertruppen, und exekutiert aus dem Hinterhalt ein Terrorregime, dem alles Unabhängige zum Opfer fallen muss, unter anderen durch die Einrichtung eines wahrhaft apokalyptischen Gefangenen- und Folterlagers „Köppelsbleek“ (SW 15.308). Die Bedrohung, der die Bevölkerung neben dem erst geschickt im Verborgenen agierenden, dann offen gewalttätigen Terror ausgesetzt ist, liegt wesentlich an der nachlässigen, willkürlichen Ausübung und zuletzt mutwilligen Aussetzung ihrer mystisch-kulturellen Erinnerungsbräuche, die bisher ihre Identität geschützt und gestärkt haben. Der (Ich-)Erzähler charakterisiert das drohende Vergessen mit den prophetischen Worten: „Vor allem aber war es bedenklich, daß sich die Erinnerung verlor.“ (SW 15.305.) Bestattungsrituale wie das Verfassen von kunstreichen Requiemsprüchen werden vernachlässigt und dann durch eine neue, geistlose Mode karikiert; am Ende geht das ganze umfangreiche erdkundliche Archiv des Erzählers in Flammen auf, die Widerstandsbewegung wird ermordet und zerschlagen, und der Erzähler flüchtet sich ins Exil eines freien Nachbarlandes.

2. Der Sizilianische Brief an den Mann im Mond

In Jüngers produktiver und kritischer Besinnung auf die erlebte Vergangenheit und seiner Anwendung von hinterfragender Erinnerungsarbeit als Konzept in der autobiografischen Erinnerung an die Kindheit, die Schulzeit und Jugend ergeben sich verschiedentlich direkte Parallelen zu Walter Benjamin. Im eingangs zitierten *Sizilianischen Brief an den Mann im Mond*, der dialogartig aus der ersten Person den „Mann im Mond“ als vertraute zweite Person anspricht, beschwört Jünger zunächst die Ansicht des Kindes herauf, dem der einsame Anblick des Mondes eine „unbestimmte[] Erwartung“ erzeugt hatte (SW 9.11). Wie Walter Benjamin, der sich in seinem Stück *Der Mond* in der *Berliner Kindheit* an eine schreckenseinflößende Faszination des bleichen Mondlichts erinnert, war das Kind im *Sizilianischen Brief* bewegt, sein Bett zu verlassen und ans Fenster zu treten. In Benjamins Erinnerung formuliert sich die kindliche Angst, sich plötzlich allein und ganz und gar verlassen auf einer Art „Nebenerde“ zu befinden, in der jedes Geräusch nur „Echo meines eignen“, nur eine ewige „Wiederholung“ und wesenshafte Verdopplung ist, was in der wahrhaft E.T.A. Hoffmannschen Befürchtung gipfelt, bei der Rückkehr ans Bett „mich selbst schon darin ausgestreckt zu finden.“ (GS VII.1.427.) „Lautlos“, „regungslos“, „fremd[]“ und „rätselhaft verändert“ ist das nächtliche Kinderzimmer auch in der Erinnerung bei Jünger (SW 9.11). „Damals fürchtete ich dich als ein Wesen von bössartiger magnetischer Kraft“, offenbart er in diesem Zwiegespräch. Eine zu lange Betrachtung des Mondes, dessen „volle[r] Glanz[]“ dazu verlockt, könnte die Regeln der Schwerkraft aufheben und das Kind „unwiderstehlich hinaus[ziehen] in den leeren Raum,“ so seine Sorge (SW 9.12). Wenn er dann erzählt, von Zeit zu Zeit im Traum diese

gefürchtete Erfahrung tatsächlich durchlebt zu haben, erscheint die kindliche Sicht auf sich selbst bereits auch hier als eine, die durch Märchen- oder Kindergeschichten inspiriert gewesen war: „im langen weißen Hemde [sah ich mich] hoch über einer Landschaft dahintreiben, auf deren Grunde nächtliche Wälder lauerten und die Dächer von Dörfern, Schlössern und Kirchen [glimmerten]“ (SW 9.12).

Jünger wie Benjamin gehen über spezielle, begrenzte Kindheitserinnerungen hinaus und leiten aus der Erinnerung an die kindlichen Mondnächte durchaus existentielle Fragen ab. In Benjamins *Berliner Kindheit* schläft das Kind auch wieder ein und träumt; als es zum wiederholten Mal aufwacht, ist jedoch von der Welt nichts mehr „vorhanden“ als eine Frage. „Sie lautete: warum denn etwas auf der Welt, warum die Welt sei?“; und „mit Staunen“ wurde festgestellt, dass die Nicht-Existenz der Welt „um keinen Deut fragwürdiger“ wäre als ihre Existenz: Es ist nun dem Kind überlassen, „die Welt zu denken.“ (GS VII.1.428) Diese fast nihilistische, die Welt als Realität in Frage stellende Eigenschaft des Kindes scheint einerseits nicht recht in den nostalgischen, vergangene Geborgenheit beschwörenden Erzählton der *Berliner Kindheit* zu passen. Doch andererseits ist es eine konsequente Einfühlung in die einzigartigen kindlichen Fähigkeiten, die Welt in ihren Grundgerüsten zu erfassen, die Benjamin so anerkennend in seinen Überlegungen zum Kinderspiel und dem kindlichen „Lesen“ von Ähnlichkeiten herausgestellt hat. Wenn Kinder, wie er es erinnert, sich ohne Schwierigkeiten nicht nur in menschliche Rollenspiele einfühlen, sondern ebenso in Gegenstände oder abstrakte Worte, wenn sie ohne zu zweifeln Zusammenhänge aus scheinbar zufällig zusammengestellten Gegenständen heraus- oder erfinden, dann kann die nächtliche

absolute „Verlassenheit“ (ebd.), die das Kind auf sich allein stellt, es zum Neu- oder Wegdenken der Welt an sich ermächtigen.

Ernst Jünger erklärt die besondere Wahrnehmung des Kindes in der Erinnerung durch ihre lebensgeschichtlich noch größere Nähe zum In-die-Welt-gekommen-Sein.¹⁸⁵ Seine Dichotomie „Bürger“ und „Landstreicher“ im *Sizilianischen Brief* erklärt er die letzteren fähig, Augen für geheime, „an verfallene Zäune und Kreuzwegpfähle [...] gekritzelt[e]“ Zeichen zu haben, während die „Bürger“ „achtlos vorübergeh[en].“ (SW 9.12) Ein Kind jedoch ist auch „so ein Landstreicher, der noch nicht lange das dunkle Tor durchwanderte, das uns von unserer zeitlosen Heimat trennt.“ Kinder können daher Einblick in ein geheimes Wissen nehmen, das den meisten Erwachsenen verborgen bleibt. Das Dasein vor der Geburt und nach dem Tod ist ein *zeitloses*, außerhalb der geschichtlichen, empirischen Zeit stehendes, dessen Erfahrung mit überzeitlichen Weisheiten aufwartet. Nach Jünger besteht ein wichtiges solches Wissen wie bei Benjamin in der Fähigkeit, die geheimen Verbindungen oder Korrespondenzen zwischen den Dingen lesen zu können. Das vollständige Zitat lautet: „Nun, auch das Kind ist so ein Landstreicher, der noch nicht lange das dunkle Tor durchwanderte, das uns von unserer zeitlosen Heimat trennt. Daher ist es auch noch fähig, auf den Dingen die Sprache der Runen zu lesen, die Kunde geben von einer tieferen Brüderschaft des Seins.“ (ebd.)

Sprachlich und stilistisch repräsentiert diese Textstelle zunächst anschaulich Jüngers Erzählton in den essayistischen wie auch großen Teilen der fiktionalen Schriften: Oft werden leicht archaisierende und romantisierende Metaphern gewählt, die auf der

¹⁸⁵ In einem Brief vom 05.11.1968 schreibt Jünger an François Bucher: „Die Kindheit ist Spiel- und Märchenzeit; ihre Aura sollte bis ins Alter erhalten bleiben [...]. Wie könnte unsere Erziehung das nachahmen? Wichtiger als die Bewegung auf das Kind zu ist die Bewegung im eigenen Inneren – die Wiedergewinnung der kindlichen Genialität.“ (hier zitiert nach Prill, 18.)

einen Seite schlüssig und geläufig wirken (das Wandern, die Heimat, der Begriff „Rune“ und die Verwandtschaft als „Brüderschaft“), andererseits schleichen sich Irritationen ein, werden innerhalb eines Texts Widersprüchlichkeiten nebeneinander assoziiert, die ohne nachhaltige Auflösung bleiben. So steht es schließlich auch um die angestrebte, mystische Welterkenntnis des Kindes (einem „Landstreicher“, mit üblicherweise negativen Konnotationen) im *Sizilianischen Brief*. Während seine besondere Gabe zunächst hervorgehoben wird, offenbart sie sich, wie der Erzähler sich erinnert, jedoch nur im Schlaf bzw. im Traum. Der Traum, in dem das Kind, wie oben zitiert, wie Sterntaler im flatternden weißen Hemd über die nächtliche Landschaft schwebt, trägt auch zunehmend Züge eines Alptraums: „ganz erstarrt“ ist der kindliche Körper während dieser „Traumfahrten“, die ihn „willenlos wie ein Kork auf finsterer Flut“ finden. „Die Zehen waren nach unten gestreckt, die Fäuste geschlossen, und der Kopf war in den Nacken gebeugt.“ (9.12) Der Zweifel, ob es sich bei dem kindlichen Einblick der Mondnacht in die „von schweigenden Mächten geheimnisvoll durchwaltete[] Welt“ (9.13) also um eine Gabe oder eher einen Fluch, um ein korrektes „Wissen“ oder einen Alpdruck handelt, auch die Frage, worin dieses Wissen im Grunde besteht, werden nicht geklärt. Bereits zum Eingang des *Sizilianischen Brief* begrüßt der Erzähler den „Mann im Mond“ als „Mitwiser nächtlicher Geheimnisse“ und fragt quasi rhetorisch „Sag an: wo es einen Mitwiser gibt – gibt es da nicht bereits etwas mehr, als *gewußt* werden kann?“ (9.11, Hv.i.O.) Dieses Kokettieren mit dem geheimen Mitwiser, dem Mann im Mond, kann aber auch als Selbstironie gelesen werden, und bildete insofern einen Teil des spielerisch und, bei allem archaisierenden Sprachgebrauch, durchaus experimentellen

Charakters von Jünger ab. So verbindet sich das Pathos der Welterkenntnis beispielsweise mit dem Anrühigen der Landstreicherei.¹⁸⁶

2.1. Zum Spiel

Walter Benjamins Interesse an (Wort)Spielen, etwa in den „*Knacknüssen*“ oder „*Brezel, Feder, Pause, Klage, Firlefanz*“, findet eine späte Entsprechung bei Jünger, der 1958/59 ein literarisches Gesellschafts- und Denkspiel entwarf, das als Privatdruck bei Klett unter dem Titel *Mantrana. Einladung zum Spiel* erschien. Das „Spiel“ besteht aus Karten („Steinen“), die, wie Ulrich Prill erklärt, „Prätexte“ darstellen, aus denen die Mitspieler unter Anleitung eines Spielleiters eine zusammenhängende Geschichte oder Erklärung entwerfen. Nach Prill ist es eine Funktion von *Mantrana*, „die Lesbarkeit der Welt und der Existenz [...] beim Wort [zu nehmen]“ (20). Während er auf Analogien zwischen Jüngers Spielidee und der Zeichenlehre des französischen Philosophen Roland Barthes hinweist, fällt im Vergleich mit Benjamins „barockem Gesellschaftsspiel“ *Brezel, Feder, Pause, Klage, Firlefanz* auf, wie dieser ebenfalls die kreativ-spielerische Sinnsuche des vermeintlich unverwandten und zufällig Zusammengestellten wertschätzte.¹⁸⁷ Der Mitherausgeber von *Mantrana*, Klaus Ulrich Leistikow, verwies in einem begleitenden Nachwort zudem begeistert auf ein Zitat von Gottfried Benn, das das Spielprogramm ideal umreißt: „Der Mensch muß neu zusammengesetzt werden, aus Redensarten,

¹⁸⁶ Die Mischung aus anrühiger, volkssprachlicher Redensart und ihrer empathischen Hervorhebung durch den Erzähler ähnelt beispielsweise Walter Benjamins Lob für den Schülerspruch der „Neurastenie“, dem als besonders „hübsch“ und erinnenswert eine tiefere Bedeutung angerechnet wird. *Berliner Chronik*, GS VI.475, vgl. Abschnitt 1.1. der Arbeit.

¹⁸⁷ Auch die Figuren des Ich-Erzählers und seines Bruders Otho in den *Marmorklippen* üben sich bereits in einem ähnlichen Spiel: „[Wir] liebten [...] Gebilde zu erzeugen, die wir Modelle nannten- wir schrieben in leichten Metren drei, vier Sätze auf ein Zettelchen. In ihnen galt es, einen Splitter vom Mosaik der Welt zu fassen“, SW 15.263.

Sprichwörtern, sinnlosen Bezügen, aus Spitzfindigkeiten, breit basiert –: *Ein Mensch in Anführungsstrichen*.“ (zitiert nach Prill, 24, Hv.i.O.) Prill hingegen merkt kritisch an, dass einige der ‚literarischen Spielsteine‘ „allerdings unsägliche Banalitäten formulieren“ (23).¹⁸⁸ Fast „banal“ und damit gegensätzlich zu der unheimlich-seherischen Atmosphäre, die der Text zuerst hervorruft, erscheint isoliert auch das folgende Bild aus dem *Sizilianischen Brief an den Mann im Mond*, wenn der Erzähler in einem pluralis majestatis angibt, unter Einfluss von weinhaltigem Getränk „entdeck[t]en wir, daß wir im Grunde immer dieselben geblieben sind.“ (9.16) Tatsächlich steht die Äußerung aber nicht nur im Zusammenhang mit weiteren Gedanken über Rauschzustände, denen Jünger seit seiner Jugend und bis ins fortgeschrittene Alter einen eigenen Erkundungsraum gewährt hat.¹⁸⁹ Im *Sizilianischen Brief* erinnert Jünger sich vielmehr an verschiedene Situationen, die denen der kindlichen (Alp)Traumerfahrung ähnelten, und die im Rückblick eine Kette bilden. Die kindliche, nächtliche „Traumfahrt“ gipfelte schließlich in einem „Gefühl unentrinnbarer Einsamkeit“. Der Anblick des Mondes nun, Jahre später und aus einer Reise nach Sizilien heraus, erinnert daran, dass und wie das Gefühl des Verlassenseins sich im späteren Leben wiederholte. Vor dem Alkoholrausch steht im Text der „Verstandesrausch“, und mit der extremen Fronterfahrung der „Kampfgräben am Niemandsland“ geht ein anderes, zentrales Motiv einher, die fatale Lust, sich „Gefahr“ auszusetzen, ein fast selbstzerstörerischer Gefahr- oder Abenteuerbrauch (9.13). Wenn Jünger also philosophiert, „wenn das Feuer des Weines die Jahresringe zerschmilzt, die sich um dieses wunderliche Herz geschlossen haben, entdecken wir, daß

¹⁸⁸ Prill zitiert hier aus Jüngers *Mantrana* „4. Berufung adelt den Beruf. [...] 22. Wenn unsere Mutter sich einem anderen Mann verbunden hätte, wären wir nicht zur Welt gekommen – oder nicht ganz so, wie wir sind. 44. Jede Höhe setzt ihre Tiefe, wie jedes Licht seinen Schatten bestimmt.“ (23)

¹⁸⁹ vgl. Schwilk, 2007, 468ff. und Jüngers Texte *Besuch auf Godenholm* (1952) sowie *Annäherungen. Drogen und Rausch* (1970).

wir im Grunde immer dieselben geblieben sind“ (9.16), erkennt er eine Bedingtheit der eigenen Existenz an, die sich aus dem frühesten, kindlichen Erleben erklärt. Das seltsame Bild der „Jahresringe“ entlehnt sich zwar aus der Botanik, einer vergleichsweise beschaulichen Wissenschaft. Jedoch sind es diese Ringe, die sich wie eine Kette um das „Herz“ gelegt haben, die dem lockeren Alkoholgenuss seine Notwendigkeit zugestehen, die mechanische, materielle Blockiertheit aufzubrechen. In der ersten Fassung des *Abenteuerlichen Herzen*, 1929, hat er den sentimentaligen Begriff zum ersten Mal titelgebend für sich geprägt und wie erwähnt, 1938 auch in der Überarbeitung beibehalten.

Verstand und Rausch, „Abenteuer“ –als Aufsuchen von Gefahr in der noch detailliert zu besprechenden Qualität bei Jünger– und ein „wunderliches Herz“: Jüngers Schreiben ist ein Ringen um Widersprüche, das die selbstkritische Erinnerungssuche der 1930er Jahre erst aufdeckt: Der grundlegende Zweifel der biografischen und gesellschaftskritischen Erinnerungsarbeit, ob nun alles ‚ewig gleich‘ oder gerade katastrophal neuartig sei, erhält sich als ein nicht lösbarer, nachdem um 1930 die memoriale Wende Jüngers eingesetzt hat, und zieht sich durch sein essayistisches und erzählerisches Werk. Damit ist ein entscheidender Unterschied zur Veröffentlichung des Kriegstagebuchs *In Stahlgewittern*, das vorgeblich keinen Zweifel an der chronistischen Objektivität und der Exemplarität der nationalistischen Gefühlsbilanzen zuließ, und zu den nationalistisch-anarchistischen Veröffentlichungen der 1920er Jahre, die eine bevorstehende Revolution und Zeitenwende absolutierten, vollzogen.

Bei aller ideologischen und politischen Verschiedenheit zu Walter Benjamin ergibt sich nun durch dieses Spannungsfeld und die Suche nach der richtigen Erinnerung

ein wichtiges verbindendes Moment. So macht auch Benjamins Suche nach der verloren gegangenen Geborgenheit, die er in den Radiotexten für junge Hörer ironisch-aufklärerisch didaktisiert, in der *Berliner Chronik* und *Berliner Kindheit* zunehmend melancholisch heraufbeschwört, doch in der Rückbesinnung auf diese biografische Kindheit um die Jahrhundertwende bereits allenthalben Keime oder Ansätze der modernen Entfremdung aus, unter der das erwachsene Subjekt leidet. Die Kindheit war schön, aber auch voller Traumata: Ihr unzeitgemäß gewordenen, träumerischen Wurzeln im 19. Jahrhundert leitet schon in die Richtungs- oder Orientierungslosigkeit des 20. Jahrhunderts, was aus dem Rückblick in den 1930er Jahren offenbar wird.

2.2. Natur und Architektur

Jünger, der seit 1927 ebenfalls in Berlin lebte, äußert sich im *Sizilianischen Brief* über die besondere Widersprüchlichkeit der großstädtischen Umgebung, indem er sich das unverwandte Nebeneinander ihrer Architektur aus der imaginären Sicht des Manns im Mond vorstellt. Aus dieser „kosmische[n]“ (9.20) Perspektive ist es möglich, dass Alt und Neu der Stadtlandschaft sich relativieren und vergessen lassen, dass „Kirchen und Burgen tausendjährig“ und „Warenhäuser und Fabriken von gestern“ seien (9.19). „Du hast vor [unseren gegenwärtigen Städten] mancherlei Arten von Städten gesehen und wirst nach ihnen wiederum andere sehen.“ Jünger greift zwar eine typische Klage der modernen Stadtsoziologie auf, wenn er meint, die Isolation in den Städten führe dazu, dass die Menschen trotz Nachbarschaft und ständigen Zufallsbekanntschaften weiter

voneinander entfernt seien als fremde Ethnien oder Länder (9.20).¹⁹⁰ Ungewöhnlich ist jedoch die visionierte Sinn- und Struktursuche im ungeordnet und uneinheitlich wirkenden Netz von städtischen Straßen und Wohnsiedlungen, die nämlich „wie die Felder eines Bauernlandes durch längst vergessene Erbteilungen zugeschnitten sind“ (9.19): Dadurch relativiert Jünger die Einmaligkeit bzw. das Nie-Dagewesene der modernen Städte, seien sie auch technisch offensichtlich. Und ein weiteres Bild aus dem *Sizilianischen Brief* belegt, dass auch der Blick auf die Natur keineswegs widerspruchlos ist, wenn es darum geht, die „tieferen, wunderbaren Verwandtschaften“ zu beschreiben. Ähnlichkeiten werden in allem vermutet, in der Erinnerung an rauschhaftes Durchstreifen der Natur auch zwischen „wilden Möhren und geflecktem Schierling“, immerhin einer überraschenden Delikatesse und einer der giftigsten bekannten Pflanzen (9.16f).¹⁹¹ In seiner Reiseerinnerung an Sizilien findet der Erzähler allerdings zum Abschluss eine vermittelnde Einsicht. Das Tal, das er durchwanderte, die „Schluchten des Monte Gallo“, müssten von einem Dämon besetzt sein, denn der Mond wird sichtbar, obwohl er am hellen Vormittag unterwegs ist. Die Mondtopographie erhellt sich nun als astronomische und als magische Trigonometrie, ein Gebiet der Geister und „zugleich“ (Hv.i.O.) der „Phantasie“ (9.22). „Zum ersten Mal“ löst sich ein „quälender Zwiespalt“ auf, den er, „Urenkel eines idealistischen, Enkel eines romantischen und Sohn eines materialistischen Geschlechtes“, „bislang für unlösbar gehalten“ hatte. Es sei „nicht etwa so, daß sich ein Entweder-Oder in ein Sowohl-Als-auch verwandelt. Nein, das Wirkliche ist ebenso zauberhaft, wie das Zauberhafte wirklich ist“. Der Autor Jünger akzeptiert sich so als

¹⁹⁰ In der Fassung des *Abenteuerlichen Herzen* von 1929 erklärt Jünger bereits die Bedrohung, die besonders an den „Straßenecken“ und „Brücken“ der Großstadt zu spüren sei: „das Gesicht des modernen Großstädtlers [trägt] einen zweifachen Stempel [...]: den der Angst und des Traumes, und zwar tritt das eine mehr in der Bewegung, das zweite mehr in der Ruhe hervor.“ (SW 9.80)

¹⁹¹ <http://www.botanikus.de/Gift/schierling.html>

zeit- und generationengebundenen, dessen Erkenntnisse durch die empirische Biografie bedingt sind, und der gleichzeitig in der Suche nach Manifestationen der Vergangenheit in der Gegenwart eine überpersönliche, sogar magische Strategie sieht.

3. Ernst Jünger als Figur der kulturellen Erinnerung

Im öffentlichen Gedächtnis ist der Schriftsteller Ernst Jünger ein „Ort“ der Gegensätze und Kontroversen. Sein „Jahrhundertleben“ (Schwilk), die „lange, fast überlange Lebensspanne“ (Fussenegger, 311) von fast 103 Jahren verband eine Kindheit und Jugend im wilhelminischen Kaiserreich mit schreibender Tätigkeit noch im hohen Alter, das sogar noch die deutsche Wiedervereinigung erlebt hatte. Seine Funktion als Gedächtnisträger, in Nachrufen und Würdigungen, anlässlich von Preisverleihungen und zu runden Geburtstagen verlief und verläuft dennoch unter Vorbehalt.¹⁹²

¹⁹² An einem lokalen Beispiel ist dieses Phänomen in typischer Weise nachzuvollziehen. Die niedersächsische Stadt Hameln, in der Jünger von Ostern 1912 bis Weihnachten 1913 jene Oberrealschule besuchte, von der seine Flucht in die französische Fremdenlegion und nach Afrika ihren Ausgangspunkt nahm, erinnerte sich zu Lebzeiten des Autors nur sporadisch an den bekannten und umstrittenen Zeitgenossen. Zu einigen runden Geburtstagen druckte die örtliche Zeitung ebenso distanzierte wie versöhnlich-ironisierende Artikel, in denen der Autor der *Stahlgewitter* für die jeweiligen aktuellen Neuerscheinungen zwar gewürdigt, diese aber wenig kommentiert werden. Anekdotisch wird auf die ehemalige Schulzeit des berühmten Manns im inzwischen unbenannten heimischen Gymnasium hingewiesen; in dessen ausführlicher historischer Chronik findet Jünger jedoch keine Erwähnung. Erst im Jahr 2008, zehn Jahre nach Jüngers Tod, widmet der örtliche Museumsverein dem Thema „Ernst Jünger und Hameln“ einen ausführlichen Artikel, der die mangelhaften Kopfnoten auf Jüngers Zeugnis der Hamelner Schule und seine „unerlaubte Kneiperei“ zitiert, aber auch auf Jüngers literarische Erinnerung an die Stadt mit den erhaltenen mittelalterlichen Fassaden hinweist. So schrieb dieser im *Abenteuerlichen Herzen*: „Aber immer noch lag etwas von jener [mittelalterlichen] Zeit als ein feiner Hauch über der alten Stadt, als ein Medium zwischen Erinnerung und Substanz, das sich in ihren Winkeln gefangen hatte [...]. Jedesmal, wenn der Frühling das Land eroberte, fand eine märchenhafte Vermählung des Alters mit der ewigen Jugend statt. Die spitzen roten Dächer, in die der Regen im Laufe der Jahre schwarze Streifen gezeichnet hatte, hoben sich reicher aus dem Grün, und der in eine breite Promenade verwandelte Ringwall war von blühenden Kastanien wie von einer Doppelschnur brennender Riesenkandelaber umstellt.“ (SW 9.46) Eingedenk der Tatsache, dass Jünger immerhin nur zwei solche Frühlinge in der Weserstadt verlebt hatte, befand der Hamelner Gedenkartikel 2008: „Poetischer dürfte wohl niemand den Kastanienwall je beschrieben haben.“ (Bruns, 121.)

Mit großer Aufmerksamkeit widmet sich die Forschung bis zur Gegenwart Jüngers erstem und ikonischen Band, *In Stahlgewittern*, der seit dem ersten Erscheinen 1920 von seinem Autor in sieben verschiedenen „ Fassungen“ überarbeitet wurde, und weltweit seinen Ruf, ebenso wie die schriftstellerische Tätigkeit maßgeblich begründete. Mit dem Krieg schien der Zwanzigjährige sein Thema (und seine Nische im literarischen Markt der Weimarer Zeit) gefunden zu haben, als Augenzeuge und Chronist, als gewaltbejahender Essayist und auch als Angehöriger der Reichswehr (1918-1923), der seine Erkenntnisse in einen praktischen militärischen Vorschriftentext umsetzte.¹⁹³ Die sachliche Bestimmtheit, mit der die eigene Wahrnehmung der Kriegsgeschehnisse formuliert wird, suggeriert eine reale, klare, autobiografische Erinnerung in diesem Schlüsseltext von Jüngers Kriegsdarstellung. Durch die bevorzugte Schreibperspektive in der Ersten Person, auch in den späteren autobiografisch motivierten Texten (*Subtile Jagden* (1967), *Die Zwille* (1971), angefangen mit *Sturm* (1923)), sieht sich die Forschung oft verleitet, den Erzähler Jünger mit dem empirischen Augenzeugen Jünger gleichzusetzen.

Schließlich nimmt der Erste Weltkrieg auch in der kollektiven Erinnerung des „deutschen“ 20. Jahrhunderts eine besonderen Rolle ein. Die Zeitgenossen der Weimarer Republik stellten sich die Frage nach der Beurteilung des in jeder technischen und materiellen Dimension erschreckend neu geartenen Krieges. Dabei wurde die Erwartung einer neuerlichen Katastrophe nicht nur von revanchistisch-nationalistischer Seite artikuliert; das parlamentarisch-demokratische Experiment hatte wenig Unterstützer und

¹⁹³ *Ausbildungsvorschrift für die Infanterie*, Heeresdienstvorschrift 130, Berlin 1922; vgl. Martus (2000), 233.

Kritiker auf beiden Seiten des politischen Spektrums.¹⁹⁴ Jünger selbst artikuliert die Erfahrung des Neuen, indem er gerade das erhaltene Element, den menschlichen Soldaten, zum neuen Menschentyp stilisiert (dem „Stahlhelmtträger“, *SW* 1.1.99). Gleichzeitig steht diese Sicht aber seinem Anliegen entgegen, Krieg und Kampfhandlungen in den überzeitlichen Rahmen eines ‚wahren‘ Kämpfertums zu stellen, das an antike Helden und Mythen anschließt.

In der späteren Retrospektive der Nachkriegszeit der NS-Diktatur und des Zweiten Weltkriegs dann, die als Erinnerungslast bis in die Gegenwart hineinreicht und nach der deutschen Wiedervereinigung als gesellschaftlicher „Bewältigungs-“ und Erinnerungsdiskurs einen wichtigen neuen Impuls bekommen hat, nehmen Jüngers gewaltherrliche Schriften der Weimarer Zeit und vor allem sein wahrgenommenes politisches Schweigen zum Nationalsozialismus ein neues Gewicht an. Als „Totengräber der Republik“ besetzt das Frühwerk eine unaufhebbare Rolle, und Jünger ist der nachfolgenden historischen Schuld des Faschismus mit-verpflichtet. „Seit nun einem halben Jahrhundert wird [...] über Jüngers Anteil am Entstehen der braunen Diktatur gestritten– ohne Ergebnis, begreiflicherweise,“ urteilte Johannes Saltzwedel 1995 anlässlich Jüngers 100. Geburtstag (218).

4. „Nicht für voll genommen“? Erinnerung an offene Wunden

Vor dem Hintergrund der Frage nach der memorialen Qualität von Jüngers Werk ist es daher im Grunde auffällig, wie wenig Aufmerksamkeit der Verwendung und Reflexion

¹⁹⁴ Vgl. Weyergraf, 17f. „Die Republik [wurde] nicht zum Normalfall“. Die Erwartung ihres Scheiterns drückt im Jahr 1932 auch Walter Benjamin aus: „In der Tür steht die Wirtschaftskrise, hinter ihr ein Schatten, der kommende Krieg.“ (*Erfahrung und Armut*, *GS* II.1.219)

von Erinnerung durch den Autor selbst in seinem Werk bisher zugerechnet worden ist. *Afrikanische Spiele* ist hierfür ein Schlüsseltext, der, wie François Poncet 2007 feststellte, in der Jüngerforschung bisher tatsächlich allzu „wenig beachtet[]“, „stiefmütterlich behandelt“, und, wie er provokant formuliert, offenbar „geistig nicht für voll genommen“ worden ist (Poncet, in *Mythen*, 230). In dieser Erzählung verarbeitet Jünger eine absolut außergewöhnliche, prägende Erfahrung, die er als Oberstufenschüler noch *vor* der Meldung zum Kriegsfreiwilligen des Ersten Weltkrieges machte: Das als Flucht empfundene Weglaufen aus der Pension seines Schulorts nach Frankreich im November 1913, wo er sich zur französischen Fremdenlegion meldete, nach Algerien verschifft wurde und drei Wochen im Lager Bel-Abbès verbrachte. Der dortige, geplante und als eigentlicher Reisezweck angestrebte Fluchtversuch aus der Kaserne, um sich auf eigene Faust auf dem unbekanntem Kontinent durchzuschlagen, scheiterte. Nach erneuter Festsetzung durch die französische Kolonialpolizei verbrachte er einige Tage im Gefängnis der Kaserne, bevor er auf diplomatische Vermittlungen seines Vaters hin, der den Aufenthaltsort des 18-Jährigen in Erfahrung gebracht hatte, wieder entlassen und zurück nach Frankreich transportiert wurde, um zu den Eltern und der Schule zurückzukehren.

Diese Episode, so pittoresk und wahrhaft abenteuerlich sie sich anhört, hat Jünger doch zwei Jahrzehnte lang von einer Verschriftlichung abgehalten. Das ist zum Einen umso auffälliger, da sein Erfolg auf der Veröffentlichung der lebensgeschichtlich unlängst später begonnenen Kriegstagebücher beruhte, er also um den Erfolg von authentisch, heroisch und anschaulich geschilderten autobiografischen Darstellungen wusste. Zum Anderen liegt eine markant verschiedene Motivation und Erzählsituation

vor, als Jünger Ende 1933 mit der Aufzeichnung der *Afrikanischen Spiele* beginnt.¹⁹⁵ Ulrich Prill bezeichnet sie als „so etwas wie eine Ouvertüre zu Jüngers erzählerischem Werk“ (55), wobei die Betonung auf dem Erzählerischen und der bewussten Fiktionalisierung der Erinnerung zu verstehen ist. In den *Afrikanischen Spielen* erfindet Jünger einen Ich-Erzähler, *Herbert Berger* (Vor- und Nachnahme werden gleich auf der ersten Seite des Texts eingeführt), der ihm die Möglichkeit des Schreibens in der Ersten Person einräumt, gleichzeitig aber eine Distanzierung und vor allem Literarisierung erlaubt. Der Autor Jünger meldet sich dazu im Nachwort der ersten Druckausgabe 1936 zu Wort: „Ich möchte diese kleine Schrift dem Sinne nach als meine erste betrachten, obwohl sie später entstanden ist.“ (Prill 55.) Äußerlich also um eine Ordnung der Chronologie bemüht, ist die veränderte Erzählhaltung jedoch unübersehbar. Im Folgenden wird eine Grundbedingung der *Afrikanischen Spiele* interpretiert, die für das Verständnis von Jüngers Erinnerungsarbeit zentral ist, und die auch auf den Verlauf des weiteren (bzw. vorher entstandenen) Werk ein differenziertes Licht wirft:

Das Abenteuer ‚Ausbruch nach Afrika‘ belastete Jünger seit seiner Jugend als *Scheitern*. Dieser Erinnerung mochte der 1918 mit dem höchsten Tapferkeitsorden des Kaiserreichs ausgezeichnete Weltkriegsfreiwillige und spätere Berufssoldat nicht Herr zu werden, und findet stattdessen das Bild einer nicht heilen wollenden „Wunde, die spät vernarbt“ (15.245). Die Erfahrung des Weltkriegs dient nicht dem Souveränitätsgewinn über die eigene Erinnerung, sondern sie verstellt sie weiterhin, bis sich der Vierzigjährige – zeitigend-unzeitig– während der sich etablierenden NS-Diktatur an eine Literarisierung seiner Erinnerung wagt. Jünger schrieb auch in den restlichen, zahlreichen und

¹⁹⁵ Das Manuskript verzeichnet das Datum vom 22.11.33, an anderer Stelle notierte Jünger „beg. Sommer 1933“; im Druck erschien der Band im Jahr 1936. Vgl. Prill, 55.

produktiven Lebensjahren nicht mehr den Roman seines Lebens, sondern sein Schreiben blieb ein subjektives, assoziatives, essayistisches und letztlich fragmentarisches. Der fantastisch-dystopische Roman *Heliopolis* 1949 ist darin keine Ausnahme. Wie Steffen Martus behauptet, „macht [Jünger] das Scheitern und die Vorläufigkeit schlechthin zum Prinzip seines Werkes. Keiner seiner Romanhelden kommt zu einem Ziel, und keine der Schriften Jüngers liegt in einer endgültigen „Fassung“ vor.“ (Martus 2001, 1.)

Für seine Erinnerungsfähigkeit und seine Persönlichkeitsbildung sah der Autor seit seiner Wende der frühen 1930er Jahre allerdings seine Kindheit, die Schulzeit und Jugend im Kaiserreich und vor dem Weltkrieg als maßgeblich an. Der Krieg wurde zwar Jüngers erstes publizistisches Großthema. In der Erinnerung an sein junges ‚vor-Weltkriegs‘-Ich ist aber der Drang nach Abenteuer bereits determiniert, und dies, was vor allem von Bedeutung ist, als ein literaturgeborener Impetus. Der Drang, auszubrechen und die bekannte umgebende Welt hinter sich zu lassen, sind ebenso wie die Motive des Spielerischen und die Neigung zum Pathetisch-Heroischen Denkerfahrungen aus Leseerfahrungen. Jünger schuf sich nicht nur seit früher Kindheit eine Ersatzwelt aus Büchern, er betrachtete sein Leben als Inhalt einer Romanhandlung. Der Gedanke, als Kind vertauscht worden und vielleicht einer bedeutenden Lebensaufgabe willkürlich entzogen worden zu sein, literarisiert Jünger später in seinem Schulroman *Die Zwille*. Die mit Schrecken erinnerte Kindheit und Schulzeit würden ihn auch ins hohe Alter beschäftigen und zu einer Art ‚ewigem Tagebuchschreiber‘ werden lassen;¹⁹⁶ das Motiv einer frühen, prägenden Negativerfahrung als „nie vernarbende“ oder „offene“ Wunde

¹⁹⁶ Unter dem Titel *Siebzig verweht (I-V)* erschienen fünf Bände seines Tagebuchs aus den Jahren 1965-1996. Jünger begann mit diesem Tagebuch im Jahr, als die erste, zehnbändige Ausgabe der *Werke* (1961-1965) abgeschlossen war, und führte es bis über den 100. Geburtstag hinaus weiter.

findet sich unter anderem in *Gläserne Bienen* (15.463/15.467) und *Die Zwille* (18.43) wieder.

4.1. Schule und Traumata: *Die Zwille*

Neue, umfangreiche Biografien, wie die von Helmuth Kiesel (2007) und Heimo Schwilk (2007), legen größeres Augenmerk auf die frühe Kindheit und die schwierige Schulzeit des späteren Schriftstellers, der, bedingt durch Umzüge der Familie und durch Internatsaufenthalte, in dreizehn Schuljahren insgesamt zehn Schulwechsel durchlaufen musste.¹⁹⁷ Als Jünger im März 1895 geboren wurde, waren seine Eltern, der aus Hannover stammende Chemiestudent Ernst Jünger sr. und die 22jährige gebürtige Münchenerin Karoline Lampl noch nicht verheiratet. „Heidelberger Geburtsgeheimnisse“ (Kiesel 30), wie die Frage, ob die Eltern bereits in einer gemeinsamen Wohnung lebten oder auch ob die Mutter gegen den Willen ihrer Eltern mit dem Norddeutschen ‚durchgebrannt‘ war, legen zumindest die Vermutung einer nicht erwünschten Geburt nahe. Immerhin sollte es vier Jahre dauern, bis Ernst senior seinen Eltern den Enkel vorstellte (Schwilk 2007, 32f).

Jüngers Biograf Heimo Schwilk, der mit dem Schriftsteller in dessen letzten Lebensjahrzehnt eng vertraut war, interpretiert etwa seinen Altersroman *Die Zwille* als „Chiffre“ für eine in der Kindheit zutiefst verunsicherte und sich unerwünscht führende

¹⁹⁷ Vgl. Bruns, 112: Die Hamelner Oberrealschule, die Jünger von Ostern 1912 bis Jahresende 1913 besuchte, war bereits die neunte Schulanstalt. Auf das Notabitur bereitete den Kriegsfreiwilligen im Sommer 1914 die Oberrealschule an der Lutherkirche in Hannover vor.

Existenz.¹⁹⁸ In den entgegengesetzten –oder komplementären– Charakteren *Clamor* und *Teo* drücke sich die empfundene Ambivalenz aus Sensibilität und kalter Distanz, Angriffslust und Verwundbarkeit aus, die Jünger früh zum Außenseiter und Einzelgänger prädestiniert habe (Schwilk 2007, 23). Folgendes Goethewort habe er immer wieder zur Deutung der eigenen Persönlichkeit zitiert, wie Schwilk angibt, „weniger als trotzig Apologie des eigenen Wesens denn als Trost und Zuspruch in Zeiten des Haderns und Leidens an sich selbst: *So mußst du sein, dir kannst du nicht entfliehen.*“ (ebd., Hv.i.O.)

Tatsächlich versetzt *Die Zwille* unvermittelt und beklemmend real in die schwierige, zwischen roher Unterdrückung und pädagogischem Experiment schwankende, von Steifheit, Mief, unausgesprochener Angst und unterdrückter Aggressivität aufgeladene Atmosphäre der Schulromane der Jahrhundertwende zurück. Im Jahr 1973 also beschrieb Jünger, der bei Erscheinen des Buchs immerhin schon 78 Jahre alt war, exemplarische Jungenschicksale in einer Schulpension der wilhelminischen Epoche, die in einer Reihe mit Wedekinds *Frühlings Erwachen* (1891), Hesses *Unterm Rad* und Robert Musils *Zögling Törleß* (beide 1906) zu stehen scheinen. Der Glaube an die Determiniertheit des eigenen Wesens spricht aus dem Goethe-Zitat, und gleichzeitig der typische absolute Wahrheitsanspruch von biedermeierlichen Sprichworten, Lebensweisheiten und ‚Worten großer Männer‘, die sich in der neuen Unordnung der Moderne neben politischen Schlagzeilen, Werbeslogans und einer städtischen Massenumgangssprache behaupten wollten. In der *Zwille* leidet Clamor, eine Vollwaise,

¹⁹⁸ Auch wenn Ernst Jünger von seiner unehelichen Geburt als Kind nichts gewusst habe, so habe er „es gespürt“, schreibt Schwilk (ebd.). Clamor, der den Vornamen einer der Großväter von Ernst Jünger trägt, ist in der Erzählung Vollwaise: „ein Chiffre für Jüngers Gefühl, unerwünscht zur Welt gekommen zu sein. [...] Was habe ich hier zu schaffen? Das ist auch eine späte Reaktion auf eine Umwelt, die als abweisend erfahren wird.“ Schwilk zitiert weiterhin auch aus *Späte Rache. Drei Schulwege*, einem kurzen Text, in dem sich das Motiv des Nicht-hierher-Gehörens wiederholt: „Ein nagendes Schuldgefühl sagt ihm, er müsse *in der Wiege verwechselt oder sonstwie von dunkler Herkunft sein*“ (Hv.i.O., das Zitat ist 22.756).

aus einem ärmlich-ländlichen Heimatort und sozialer Isolation durch einen befremdlich großzügigen Gönner in die Schulstadt befördert, nicht nur unter dem Gewaltregime, das der ältere Teo unter den Pensionsschülern ausübt, sondern unter einer Sprachverwirrung, die ihm die Artikulation in der fremdbleibenden Umgebung fast komplett verstellt: „Ursache und Wirkung vermochte Clamor schwer zu trennen – auch darin war er den anderen unterlegen [...]. Er sah mehr das Nebeneinander der Bilder im Raum als ihre Folge in der Zeit.. Durch ihre unbewegte Tiefe wurde er gebannt und so zum Fremdling in einer Welt, in der die Räder immer schneller kreisten – ein Hindernis.“ (18.19)¹⁹⁹ Teo legt ihm nahe, sich einen gebräuchlicheren Namen zuzulegen, sich etwa Wilhelm oder Friedrich zu nennen, und behauptet, dass diese Praxis der Identitätsanpassung unter den Schülern in der Stadt durchaus üblich sei. Der Autor Jünger musste die Erfahrung, dass ihm ein freiwilliger Namenswechsel vorgeschlagen wurde, statt bei Schulwechseln bei der französischen Fremdenlegion gemacht haben; dass er selbst jedoch nicht davon Gebrauch machte, ermöglichte erst sein späteres Auffinden und Auslösen durch den Vater. Auch Clamor freilich versagt bei dieser Aufgabe unter dem strengen Aufruf der Namensliste durch den Lehrer am ersten Schultag, und zieht Teos ersten Zorn auf sich. Das Trauma des gerade am ersten Tag und durch einen Trick Teos Zuspätgekommenen ähnelt in frappierender Weise dem Gefühl des Fehl-am-Platz-Seins, das Walter Benjamin in der *Berliner Kindheit* beschrieben hat (18.21).²⁰⁰ Überhaupt bleibt Jüngers Figur

¹⁹⁹ „Sie tauschten Worte und Gesten, die bestimmten, ob einer dazugehörte [...] Schon das Sprechen floß ihnen leicht aus dem Munde [...]. Ihm schien, als ob in der Sprache Knoten wären; er konnte sie nicht so schnell auflösen, wie es zum Reden nötig war.“ (18.22)

²⁰⁰ „Zu-spät-Kommen war böß. Man hastete durch die Korridore, bis man die Klassentür erreichte [...]. Sie war schwer zu finden, man suchte sie noch im Traum. [...] Clamor fühlte die Versuchung, umzukehren – doch es half nichts; er mußte anklopfen, die Tür öffnen, eintreten. [...] Noch manches Mal war Clamor seitdem zu spät gekommen, obwohl er nichts so sehr fürchtete. Er fühlte sich schon beim Frühstück beklommen; es drängte ihn eine halbe Stunde eher aus dem Haus. Dann drohten die Verstrickungen – als ob er beim Auflösen eines Knotens Zeit verlöre und sie nicht wieder einholte. Es konnte auch vorkommen,

Clamor die witzig-anzügliche, von Mode-, Umgangs- und Schimpfwörtern geprägte Sprache seiner Mitschüler unverständlich und deren Welt nicht mitteilbar, und ein weiteres Beispielwort entspricht ebenfalls der Benjaminschen Erinnerung in der *Berliner Chronik*: Das bare Unverständnis, von den eigenen Eltern als „Alten“, „alte[r] Dame“ und „alte[m] Herr“ zu sprechen (SW 18.23). Der alternde Jünger, überlegt Schwilk, muss sich im Rückblick auf seine Kindheit um Neunzehnhundert als *Clamor* verstanden haben, der gegen das Gefühl des Ausgeliefertseins revoltierend versucht habe, sich in einen Befehlsgeber *Teo* zu wandeln.

Zwar ist die Zitierweise Schwilks, die aus den Tagebüchern, Essays und fiktionalen Texten mischt, nicht unproblematisch, wenn er anhand der teilweise fast pathologischen Figuren des späten Erzählwerks Belege findet, die Jüngers „verkrachte Persönlichkeit“ aus Kindheitstagen festmachen wollen. Jüngers Erzählerstimmen sind stets inszenierte; selbst das Ich der *Stahlgewitter* ist eben kein authentisches Tagebuch-Ich, sondern ein in sich stimmig editierter, vermeintlich gereifter Held. Im Vergleich mit den kriegerischen Schriften der 1920er Jahre fällt allerdings auf, dass die Wende zum Literarischen um 1930 auch eine Wende der Erinnerung bedeutete, die nun auch Unsicherheiten und Zweifel an der eigenen bzw. exemplarisch erzählten Persönlichkeiten

daß er einfach zu träumen begann. Das war eine andere Zeit, in die er sich verlor, und, plötzlich erwachend, fand er sich wieder vor der Klassentür. Fast immer war es [Lehrer] Hilpert, der die erste Stunde hatte und ihn mit seinem Blick wie einen Schmetterling aufspießte.“ (SW 18.21) Die Verspätung auf dem verhassten Schulweg geschieht quasi gegen den Willen des Schülers, der der entmenschlichenden Empfang, wie ein Insekt „aufgespießt“ zu werden, fürchtet. Träume und nicht näher kommentierte „Verstrickungen“ der Straße, des Schulwegs, sind für den Verlust der Souveränität verantwortlich und lassen das Zu-spät-Kommen selbst zu einem Alptraummotiv werden. Vgl. Walter Benjamins Erinnerungen daran, zu spät zur Schule zu kommen, in der *Berliner Chronik*, GS VI.494: das Klingelzeichen wurde zu einem „Asyl all meiner Schreckensminuten und Angstträume“ (510); „wehe, wenn die Tür schon geschlossen war“ (511). Der Lehrer wird den Namen „einbehalten“, da das Kind das allmorgendliche Aufrufen verpasst hat, und es damit für seine Mitschülern wie „Schlemihl“ tabu werden lassen (*Berliner Kindheit, Fassung letzter Hand*, GS VII.1.396). Dem Pubertierenden schlägt später die „Angst“, zu spät zu kommen, mit einer neuen „Gewissenlosigkeit“ und einem „ersten Lustgefühl zusammen“, das eng an die Verlockungen des Trödelns im öffentlichen Raum der Straße gebunden ist, in das das ich in der Erinnerung „verstrickt“ war (*Berliner Kindheit*, GS IV.1.288).

in die Selbstdarstellungen integrieren. In den *Afrikanischen Spielen* gibt es erste Entsprechungen bzw. Vorwegnahmen zu späteren düster-selbstbezogenen Texten Jüngers wie *Die Zwille*. Dort heißt es im Kapitel „Die Weberknechte“ beispielhaft: „Ja, seltsam und gefährlich waren die Dinge auf dem Heckenweg [d.i. ein Abschnitt von Clamors Schulweg, KR]. Bald erschien es Clamor, als ob eine Stimme sie unterwegs erzählt oder als ob er sie nur geträumt hätte. Sie blieben wie Wunden, die nicht vernarben und immer wieder aufbrachen.“ (18.43) Die nicht-heilen wollende Wunde ist das Abschlussmotiv der *Afrikanischen Spiele*. Erstaunlich ist auch die Parallelisierung dieser konkreten, körperlichen Metapher mit der Unsicherheit der Erinnerung, die eine Erzählung, eine sprachliche Überlieferung ist: Das Traumatische, Selbst-Erlebte scheint in der Erinnerung und Reflexion nicht von etwas nur Gehörtem oder Geträumten unterscheidbar zu sein. Einen ähnlichen Hinweis dafür, dass autobiografische Reflexionen in die Gegenfigur des kaltblütigen Teo eingeflossen sind, gibt seine Faszination für Waffen. Schusswerkzeuge jeder Art, auch die titelgebende Zwille, die als professionell gearbeitete Waffe in einem Ladenfenster ausgestellt ist, ziehen Teo in ihren Bann. (Mit der mit unterschlagenem Fundgeld erworbenen Zwille wird schließlich auf Obdachlose und Herumtreiber in einem nächtlichen Park geschossen und ein Fenster eines Lehrer eingeschlagen.) Teo empfindet eine „Lust an gefährlichem Spielzeug“ (18.82), die das Hantieren des jugendlichen Bergers aus den *Afrikanischen Spielen* mit einem Revolver wieder aufnimmt.

Mit der Öffnung an die Erinnerung an das vielleicht entscheidende, gescheiterte Abenteuer, die Flucht in die Fremdenlegion im Jahr 1913, und dem memorialen Schreiben als literarischem Begreifen dieses Abenteuers scheint sich für Jünger tatsächlich eine veränderte Wahrnehmung der schreibbaren Lebensgeschichte ergeben zu

haben, die Vorstellung, die lebensgeschichtliche Erfahrung habe auf einer ambivalenten Vorbestimmung beruht, einem Zwischenraum von Ausbruch und Gefangensein, zwischen der Befähigung zum einzelnen Machtmenschen oder Einfühler in die Massenwesen, zum Analytischen und Erahner gleichermaßen.

4.2. Geteilte Diskurse: Lesesucht und Fernweh in den *Afrikanischen Spielen*

Ein zentraler Aspekt für Jüngers memoriales Schreiben steht ebenfalls im Zusammenhang mit der Kindheit und Jugend eines wenn nicht Schulversagers doch Schulverweigerers: Seine Lesesucht, die aus dem individualistischen Bedürfnis nach abenteuerlichen, fantastischen und fesselnden Parallelwelten geboren wurde, unterschiedslos deutsche und europäische Klassiker, Reiseberichte, Kinderbücher und Abenteuerhefte verschlang und in einem weitgespannten Netz aus Anspielungen, Zitaten und kritischen Aneignungen im eigenen Schreiben münden würde. Die Breite von Jüngers Lektüre korrespondiere bemerkenswert eng „mit dem, was Walter Benjamin in seiner *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* in den Abschnitten „Schmöker“ und „Schülerbibliothek“ als Lektüre beschreibt“, fasst Helmuth Kiesel zusammen, „auch Benjamin nahm seine Zuflucht zu derartigen Büchern, um das „Elend des öden Schulbetriebs“ zu vergessen.“ (Kiesel, 43) Von Homer, Ariost und Gustav Schwabs *Sagen des klassischen Altertums* wurde das jugendliche Heldenbild inspiriert, Daniel Defoes und James Fenimore Coopers Abenteuergeschichten lieferten Vorbilder von fantastischen Überlebenskämpfern und eine Idealisierung des freien, einsamen Streiters,

aus Karl May und einer Ausgabe von *Tausendundeiner Nacht* bildeten sich exotistische und orientalistische Weltbilder und Erwartungen (z.B.15.81).²⁰¹

„Berger, Sie schlafen, Berger, Sie träumen, Berger, Sie sind nicht bei der Sache’, war da der ewige Reim [der Lehrer]“, berichtet der Erzähler der *Afrikanischen Spiele*. (15.77) „Diese Klagen aber waren weniger die Ursache als die Folge meines Entschlusses – oder sie standen vielmehr in jener Wechselwirkung mit ihm, die abschüssige Bewegungen zu beschleunigen pflegt. Ich lebte seit Monaten in einem geheimen Aufstand [...], mich am Unterricht nicht mehr zu beteiligen und mich statt dessen in afrikanische Reisebeschreibungen zu vertiefen, die ich unter dem Pult durchblätterte. Wenn eine Frage an mich gerichtet wurde, mußte ich erst all jene Wüsten und Meere überwinden, bevor ich ein Lebenszeichen gab. Ich war im Grunde nur als Stellvertreter eines fernen Reisenden anwesend.“ (15.77f.) Der Versuch einer Behauptung der eigenen Autonomie, die die abnehmende Schulleistung als in Kauf genommene Nebenwirkung des persönlichen „Entschlusses“ herunterspielen möchte, gerät dem Fluchtwilligen in Wirklichkeit zum Geständnis. In seiner Lebensform, sich dem öffentlichen Raum, der Schule, zu entziehen und in literarische Räume zu flüchten, handelt es sich um eine Talfahrt, eine „abschüssige“, absinkende Bewegung, die ihren negativen – gescheiterten und von der ‚Zivilisation’ zurückgeholten – Ausgang vorwegnimmt. Die Heimlichkeit und Introvertiertheit des Träumers beschert ihm ein hohles „Stellvertreter“-dasein.

Die Wertschätzung des Buches als eines Attributs der gebildeten Klasse karikiert Jünger in den *Afrikanischen Spielen* spannend-amüsan, als er seinen Ich-Erzähler mit einem dicken Afrika-Wälzer im Gepäck –hinter dem sich Henry Morton Stanleys *Im*

²⁰¹ In Hameln bezog er unerlaubterweise Kolportagenromane aus der Leihbibliothek und wohl auch von dem stadtbekanntem Kolporteur und Schreibutensilienhändler Wilhelm Hoppe, dessen Einfluss 1912 eine negative Erwähnung im Jahresbericht der Hamelner Oberrealschule fand. Vgl. Bruns, 115.

Dunkelsten Afrika, verbirgt, das im Erscheinungsjahr 1890 auch sogleich auf deutsch übersetzt worden war (15.82)²⁰²– einen unbelesenen Grenzbeamten bei der Einreise nach Frankreich beeindrucken lässt. Herbert, der sich als Tarnung überlegt hat, sich beim Grenzübergang ins französische Ausland als privater Sprachschüler auszugeben, jedoch aufgrund eines bereits heimlich erworbenen Revolvers und ohne ordnungsgemäße Ausweispapiere ins Schwitzen gerät, entgeht der weiteren Kontrolle, nachdem dem Gendarm bei der angekündigten Gepäckdurchsuchung als erstes das große Afrikabuch in die Hände fällt, „das ihm schon durch seine Schwere zu imponieren schien“, wie Herbert mutmaßt, „denn er wog es einen Augenblick in der Hand und legte es dann, ohne es zu öffnen, zurück.“ Ob der Beamte es tatsächlich „für ein französisches Lexikon [hielt] und sich durch den gelehrten Anschein täuschen [ließ]“ oder ob der Erzähler der Erinnerung eine heitere Note geben möchte, lenkt nicht von der schwermütigeren Reflexion ab, dass, wie der Kontrolleur doch hätte wissen sollen, „im Menschen starke Gegensätze verborgen sind und daß man zuweilen auf unerwartete Dinge stößt, wenn man sein Gepäck bis zum Grunde untersucht.“ (15.106)

Dieses „Gepäck“ ist nämlich anspielungsreich zu lesen. Denn die aufgefundene Waffe im Reisegepäck würde nicht nur die Reise des Gymnasiasten mit Sicherheit unterbrochen haben („ich hielt meine Flucht bereits für *gescheitert*“, ebd., Hv. KR). Herbert hat sich auf seinem Weg in Wahrheit schon einem gefährlichen, lebensmüden „Spiel“ hingegeben, als er an einem einsamen Abend im Wald nach ersten Schießübungen darauf „verf[ällt]“, sich die schussbereite Waffe auf die eigene Brust zu setzen und unter größter Anspannung den Daumen millimeterweise bis zum Anschlag vordrückt. (15.101) Mit diesem potenziellen Selbstmordinstrument im Gepäck verfolgt er

²⁰² Vgl. Schwilk 2007, 63.

seinen Fluchtplan nach Afrika; nach der Rückkehr hängt die verdrängte, schamhafte Erinnerung des Scheiterns wie eine Gepäck-Last an ihm.

Im Gegensatz zu jenem Grenzbeamten führt sich der literarisch gebildete Militärarzt Dr. Goupil dagegen, den Herbert in Marseille trifft, und der sich im Nachhinein als Deus ex machina erweist, da er den entscheidenden Hinweis bei der Suche des Vaters nach seinem entlaufenen Sohn geben kann, Herbert gegenüber sofort als „homme de lettres“ (15.143) ein, und er erkennt vor allem den Gymnasiasten als ebenbürtig bzw. eingeweiht an. Bereits von der Fremdenlegion gemustert und zur Einschiffung nach Oran eingeteilt, verbringt Herbert einen letzten freien Abend. Aus der Marseiller Oberstadt genießt er den Blick auf das Mittelmeer und beschäftigt sich wieder mit seiner Pistole. Durch einen Schuss aus Herberts Waffe angelockt, spricht ihn der hingetretene Goupil auf die gegenüber liegende Felseninsel Chateau d’If an, die Herbert auf Nennung des Namens sogleich als Handlungsort aus *Der Graf von Monte Christo* erkennt; ein stundenlanges Literaturgespräch schließt sich an. Goupil spricht dem Sechzehnjährigen ins Gewissen, er solle von seinem verhängnisvollen Plan ablassen: „Sie sind in dem Alter, in dem man die Wirklichkeit der Bücher überschätzt. Es gibt da eine wunderbare Geographie, aber glauben Sie mir, Ausflüge dieser Art unternimmt man am besten, wenn man bequem auf dem Rücken liegt und türkische Zigaretten raucht.“ (15.145) Die Figur des Goupil bleibt in der charakteristischen Jüngerschen Darstellungsweise dabei seltsam offen zu beurteilen. Als fremder, mediterraner Mensch, der ein „flüssige[s], wenn auch fremdartiges Deutsch“ spricht (15.142), wirkt er vertrauenserweckend und unzugänglich zugleich. Hager, älter scheinend als er sein mag, spricht er klar und intelligent, jedoch strahlen seine „bemerkenswert[en,] fast

schwarz[en]“ Augen „Wärme und Kälte“ zugleich aus. Sicher nimmt er in der erzählerischen Logik des Textes die ‚Unvernunft‘ von Herberts Ausbruchversuch aus der geordneten Gesellschaft vorweg, und wird dann ja auch ein Instrument seiner Vereitelung. Ob die Warnung an dieser Stelle im Text jedoch eher den Trotz, den Herbert nach dem Abschied von Goupil entwickelt, nahelegen soll – selbstverständlich sind es Worte wie diese, die ihn nur weiter anstacheln – oder ob tatsächlich eine geklärte Einsicht des Autors mit seiner Warn-Figur übereinzubringen ist, soll offen bleiben. Goupils Warnung besitzt Gewicht als eine literarisch gestützte, wenn er sich auf den ikonischen französischen Schriftsteller und Gesellschaftsflüchtling Arthur Rimbaud und dessen Reisen durch Nordafrika bezieht: „Auch Ihnen, lieber [Herbert], wird nicht gelingen, die Mauer zu durchbrechen, an der schon Rimbaud scheiterte. Kehren Sie daher zu Ihren Büchern zurück, und kehren Sie schnell, kehren Sie schon morgen zurück!“ (15.146)

An dieser Stelle soll einer Einschätzung François Poncets widersprochen werden, der in seiner aufmerksamen Besprechung der vielen diskursiven und literarischen Anspielungen in *Afrikanische Spiele* zwar sogar eine Variation des Faust-Mythos entdeckt –der junge Schulflüchtling wünsche sich eine radikale Reise und nähme jede mephistotelische Versuchung in Kauf, solange sie mit den Annehmlichkeiten von „Fausts Zaubermantel“ käme– wobei Poncet aber angesichts der Anzahl der eingeflochtenen Zitate z.T. mundartlicher Natur diese irritiert als eine „billige Metaphorik“ kritisiert, „die abgegriffene Klischees aneinanderreih[e].“ (232) Poncets Interpretation ist bemüht, eine tiefsinnigere Verankerung der Figur Herbert Bergers mit dem großen deutschen Literaturmythos Faust darzustellen. Dass Herbert gleich eingangs formuliert, „ich war

also bereit, auf jedes Kalbsfell der Welt zu schwören, wenn es mich wie Fausts Zaubermantel bis zum Äquator getragen hätte“ (15.79), konnotiert Poncet: „Der kulturtragende Mythos ist recht fadenscheinig geworden, zusammengeschrumpft zu flüchtigen Anspielungen auf die volkstümlichen Formel der Sage“ (232).

Tatsächlich verwendet Jünger in vielen Texten nicht nur hochliterarische Vorbilder, sondern ahmt umgangssprachliche Redensarten oder schichtspezifische Soziolekte nach, um Figuren, Situationen oder Eindrücke zu charakterisieren. Dieses Sprachgefühl zeichnet nicht erst den mittelalten Jünger aus. Bereits in seinem Kriegstagebuch notierte er im August 1916 angesichts der bevorstehenden „Materialschlacht“ beispielsweise die gängigen Floskeln, die Trost und eine gewissen Normalität innerhalb ungeahnter Schrecken vermitteln sollten: „Unterricht mit meinem Jungen, *so ungefähr mit dem Motto: Wir werden wohl draufgehen, aber immer mit frohem Mut. [...] Also morgen früh auf [...], mehr wie den Kopf kanns nicht kosten*“, und als ‚Kampfgruß‘ das abschließende plattdeutsche: „Man to!“ (,Mann zu!’)²⁰³

Wenn der Ich-Erzähler der *Afrikanischen Spiele* jugendsprachliche Ausdrücke und Wendungen benutzt („himmelangst“ (15.80), „die besten Fischgründe [der Polizei]“ (15.87), „eine tüchtige Wegstrecke“ (15.100) usw.), dient dies sicherlich der bewussten Beschwörung einer authentischen Atmosphäre, und stellt keine stilistische Schwäche dar, wie Poncet bemängelt. Im scharfen Kontrast dazu stehen jedoch die vielen bildungssprachlichen Bezüge, die die Distanz des Erzählenden und des Erlebenden Ichs

²⁰³ Vgl. Kiesel, 122f. In den *Stahlgewittern* zitiert Jünger wiederholt aus niederdeutschen und soldatensprachlichen Wendungen, wobei der authentisierende Effekt wohl ebenso gesucht ist wie der bekennende Hochachtung nicht nur vor der kriegerischen Tapferkeit, sondern auch dem sprachlichen Wahrheitsfindung der ‚einfachen‘ Leute, z.B. „Hei hett de Böx all wedder gestrichen vull“ (Er hat die Hose voll, *SW* 1.78), „Hals- und Bauchschuß“ (1.94), „Bliew stahn!“ (1.258), das Lob „Vor Leutnant Jünger habe ich jetzt aber Respekt; Junge, Junge, der flitzte dich man so über die Barrikaden!“ (1.199). In seiner Aussage tragischerweise unfreiwillig komisch ist dagegen z.B. die Erinnerung, sich mit dem Hilfeschrei „Ich habe einen weg!“ eines „uralten Kriegerruf[s]“ bedient zu haben (1.112).

markieren. Der Erzähler blickt gereift auf sein gescheitertes Abenteuer zurück. Der Autor dahinter allerdings scheint die biografische Erinnerung auch zwanzig Jahre später nicht vollkommen bewältigt zu haben, und gewiss ist die Sensibilität gegenüber der Jugend- und Legionärsszene auch der Erfahrung dessen geschuldet, der bei den vielen Umzügen und Schulwechseln der eigenen Kindheit stets die falsche Sprache zu sprechen schien und ausgeschlossen vor jeweiligen lokalen Umgangs- und Modewörtern stand. Daneben, und dies ist vielleicht der wichtigere Aspekt, beweist die „banale Aneinanderreih[ung]“ (Poncet) immerhin eine besondere Sensibilität der ‚einfachen‘ Sprache gegenüber, die Beobachtung und Sammlung von farbigen Ausdrücken, die in den *Afrikanischen Spielen* bereits leicht anachronistisch sind, aber authentisch die Erinnerung an die verlorene Zeit vor dem Ersten Weltkrieg aufarbeiten.

4.3. Gespenstisches. Erinnerung als Vorgeschautes und Vorgewusstes

Auch Friedo Lampe, Jünger-Leser, schätzte die Sprache der ‚einfachen‘ Menschen besonders und sah auch in ihrer Weltwahrnehmung und –artikulierung tiefere Weisheiten verborgen. Sprachlich biedermeierlich und zugleich äußerst geschickt im Erzählaufbau parallelisiert er z.B. das Erleben der Konzertbesucher und den Lesegenuss einer Garderobenfrau, die sich an einem Groschenroman erfreut, in der Kurzgeschichte *Spanische Suite*. Gerade auch in der Aufmerksamkeit gegenüber niederdeutschen Floskeln, schichtspezifischer und ironisch zitierter bildungssprachlicher Rede ähnelt er Jünger.²⁰⁴ Jünger glaubte an volkstümliche Schreck-Geschichten, bzw. dokumentierte

²⁰⁴ „Ich schreibe, wie man spricht, das ist mein ganzer Trick“, charakterisierte Friedo Lampe selbst seinen „brutal realistischen“ Stil (Kusenber, 421; Graf, 175). Kurt Kusenberg, Schriftsteller, Kunstkritiker,

ihren Wahrhaftigkeitsanspruch mit unverwandter Aufmerksamkeit. So glaubte er nicht nur -wie wiederum Walter Benjamin- in gewissem Maß an die Gabe eines zweiten Gesicht, das auch Jüngers Urgroßmutter besessen habe, sondern berichtete in einer Geburtstagsadresse an seinen 65jährigen Bruder Friedrich Georg Jünger auch von Zweifeln an den rationalen Erklärungen des Vaters, die ihn angesichts einer Scheintoten-Sage auf einer Wanderung in der Lüneburger Heide ergriffen hatten. Beide Erlebnisse gehen in erster Linie auf Erzählungen zurück, als mündliche Überlieferung von Familiengeschichte durch den Vater, der, von Jünger als typisch wilhelminischer, rational, wirtschaftlich und fortschrittsvertrauend strebender Naturwissenschaftler, Unternehmer und Rentier beschrieben, die Anekdote von der seherischen Großmutter seinen Kindern erzählt und jedoch zur erzieherischen Maßgabe gleich eine logische Entzauberung beifügt. Ernst Jünger aber, „nicht religiös erzogen oder gar kirchlich sozialisiert“, hofft vielmehr, die paranormale Gabe möge sich auf ihn vererbt haben (Schwilk 2007, 38ff; vgl. 62-3). Bereits der Ratschlag für die Wanderroute, das Grab des unheimlichen Schäfers „Stöhr“ in Bispingen aufzusuchen, an das sich der 68jährige Ernst Jünger erinnert, ging auf den Vater zurück. Als jugendlicher Wandervogel von der Entdeckung der heimischen Natur begeistert, erkennt Jünger zunächst an, dass der Vater, was für die bürgerliche Schicht seiner Generation eher ungewöhnlich gewesen sei, „es zu einer erstaunlichen Kenntnis gerade jener Winkel gebracht [hatte], in denen Füchse und Hasen sich Gute Nacht sagen.“ (SW 14.49f) Dem berüchtigten „Stöhrkreuz“, das die Grabstelle

Zeitgenosse und Bewunderer von Lampe, differenzierte allerdings: „Die Wörter und Sätze sind nicht hingesezt, nicht aneinandergereiht, sie fließen sorglos-natürlich dahin, und jede Figur spricht, wie ihr der Schnabel gewachsen ist. Die vorgebliche Enthüllung des ‚Tricks‘ ist jedoch Lampesche Kobolderei: sie dient dazu, den eigentlichen Kniff zu verbergen“ (ebd.). Dieser „eigentliche Kniff“ besteht in der perfekt inszenierten Gleichrangigkeit der Beobachtungen, Beschreibungen und Figurenrede, die die Deutung oder Bewertung dessen, was sich da wie selbstständig in den Texten ereignet, offen lässt.

des Schäfers markiert, gegenüberstehend, sah sich Jünger der Faszination des Unerklärlichen ausgeliefert, logischer Widerrede zum Trotz. Ein einfacher „Knecht, der ein langes Leben lang hindurch um kargen Lohn gedient hatte“, war während eines Gewittersturms begraben worden, um sich als Toter noch einmal aufzurichten und seine bekannte Lebensweisheit aufzusagen –und die Sargträger vorläufig in die Flucht zu schlagen („Es ist Gottes Will und Gottes Weer [i.e. Wetter]“). Jünger überlegt: „Das ging, selbst wenn es ein Märchen gewesen wäre, über jede Erklärung, über alle Auslegungen hinaus. Es war ein Gleichnis großer Geheimnisse.“ (ebd.) Auch in dieser Anerkennung von besonderen Zeichen in einfachgemüteten Existenzen spiegelt sich, angesichts Jüngers „stereoskopischer“ Suche nach geheimen Weltzusammenhängen, seine Praxis der Lesbarkeit und Zitierbarkeit der Welt; nicht nur im Zitat aus literarischem oder ‚hoch‘-kulturellen Kanon.

In den *Afrikanischen Spielen* tritt das gespenstische, surreale Wissen in der markanten Form der Vision einer weiblichen Gestalt auf, „Dorothea“, die dem Erzähler wie ein „Mittel“, ein Werkzeug zur Verfügung stand; „[sie] gehörte zu meinem Eigentum“ (15.100) und bedeutet auf seiner Reise eine tatsächliche psychologische Stütze, da ihre Zustimmung Mut einflößt. Dorothea ist ein heiter-intelligentes Wunschbild, das in einsamen Momenten zur Gesellschaft beschworen werden kann; trotz ihres weiblichen Charakters tritt dabei keine augenscheinlich sexuelle Idee in den Vordergrund, sie dient vor allem als gewitzte imaginäre Beschützer-Freundin und „Kamerad[in]“ (15.99).

Der ersten Erscheinung Dorotheas jedoch geht eine andere, noch viel weniger beherrsch- oder dem Erzähler verstehbare, beängstigende Figur voraus. Es unterbricht

nämlich das vierte Kapitel im Text den chronologischen Erzählfluss und behandelt im „Rückblick“ eine (Wach-)Traumvision in der frühen Kindheit, die in der Erzählung gegen Schluss wieder aufgegriffen wird. Die darin erinnerte Episode, in der der Erzähler, wie er am Ende des Textes wiederholt, ein tief bedeutsames Erlebnis sieht, ähnelt in auffälliger Weise den Abschnitten über *Das Bucklichte Männlein* und *Ein Gespenst* in Benjamins *Berliner Kindheit*. In den *Afrikanischen Spielen* entsinnt sich der jugendliche Herbert, wie er als Kind beim Einschlafen eines Abends den Stimmen der Mutter und der zu Besuch gekommenen Großmutter lauschte. Als er wieder erwacht –und dieses ‚Aufwachen‘ wird geschickt als ein graduelles, unmerkliches charakterisiert, das den Lauschenden auch zunächst nicht besonders aufgeschreckt habe– ist es einem trommelnden Geräusch geschuldet, dass eine unheimliche, graue Figur mit den Fingerknöcheln auf einer alten Teebüchse erzeugt, neben dem Bett des Kindes sitzend. Schon diese Teedose ist bemerkenswert, denn leer dient sie noch der „Erinnerung“ (15.93) an einen sagenhaften, chinesischen Tee, dessen Aroma sie bewahrt; der Vater hat sie einem Soldaten abgehandelt, der sie „beim Brande des Kaiserpalastes erbeutet haben wollte.“ (ebd.) Die märchenhaft-memorale Atmosphäre ist also bereits abgesteckt.

Zwar beeilt sich Herbert in den *Afrikanischen Spielen* zu betonen, dass er durch das „fremde Geräusch“ zuerst „keineswegs erschreckt“ war, „die Töne glichen einem Vorspiel, durch das der Sinn des Hörers verändert und auf ein besonderes Ereignis vorbereitet wird.“ (ebd.) Der folgende Anblick des Wesens neben dem Bett ist allerdings doch auch für einen „großstädtische[n] Knirps“ beeindruckend (15.94). In „ein graues, unscheinbares und grob geschnittenes Gewand gekleidet“, besitzt dieser „Besucher“ ein „häßlich[es]“ Gesicht, das „an eine jener Rüben [erinnerte], wie man sie als Kind mit

dem groben Messer zurechtzustutzen liebt.“ (ebd.) Ein nächtlicher „Besucher“, ein „unerwartete[r] Gesellschafter“: Der mutwillige Abenteurer Herbert, der sich bereits auf seiner Wanderschaft Richtung Frankreich und Rekrutierungsbüro befindet, als er sich an das kindliche Erlebnis erinnert, versucht, die Gestalt ohne ängstigendes Vorurteil zu dokumentieren. In der 1938 entstandenen Zweiten Fassung des *Abenteuerlichen Herzens* taucht jedoch ein ähnlich gearteter „Fremder“ auf (9.36). Dort steht unter dem vierten Abschnitt („Leipzig“) ein „Traum“, der ebenfalls zwischen Wachsein und Träumen changiert.²⁰⁵ Auch hier kündigt ein Geräusch die kommende Erscheinung an, „eine Reihe seltsamer Töne, die wie ein nasales „dang, dang, dang“ klangen und mich sofort auf das höchste beunruhigten.“ (ebd.) Der Erzähler steht auf, um ans Fenster zu treten, und als er sich umdreht, sitzt eine Gestalt auf seinem Bett. Dieser Besucher beginnt kein freundliches Gespräch wie der Rübenmann der *Afrikanischen Spiele*. Seine Augen glühen und starren den Betrachter „grauenhaft Drohend[]“ an; als sie schließlich zerspringen, bleiben „nur die schwarzen, ausgebrannten Augenhöhlen zurück, gleichsam das absolute Nichts“ (9.37).

Dieses „Nichts“, der sprachlose Schrecken und die verbrennende, auslöschende Bedrohung der Erinnerung stellen nur den entgegengesetzten Pol des grauen Besuchers dar, der sich dem ‚aufmerksam‘ träumenden, sich selbst wach wähnenden Menschen offenbart. „Herberts“ Erinnerung in den *Afrikanischen Spielen* wartet mit einem Schreckmoment auf, der erst im Nachhinein klar wird. Das Kind will ohne Angst ein geradezu unterhaltsames Gespräch mit dem Rübenmenschen geführt haben. „Unser Gespräch war ohne Zweifel merkwürdig, und ich bedaure, daß ich es nicht wiedergeben

²⁰⁵ Das Ich des *Abenteuerlichen Herzens* bemüht sich nach dem ersten Schrecken um einen Bezug zur empirischen Wirklichkeit und verrückt die Tischdecke auf einem im Zimmer stehenden Möbel; „da wußte ich: es ist kein Traum, du bist wach.“ (9.36)

kann, obwohl seine geheime Figur sich deutlich in meinem Gedächtnis erhalten hat.“ (15.94) Hier geht es ihm wie dem kindlichen Ich der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, das im Traum das räuberische Gespenst beobachtet. „Es raffte [die Kleiderstoffe] nicht an sich, trug sie auch nicht fort; es tat mit ihnen und an ihnen eigentlich nichts. Und dennoch wußte ich: es stahl sie; wie in Sagen Leute, die von einem Geistermahl Zeugen werden, von diesen Geistern, ohne sie doch essend oder trinkend zu gewahren, erkennen, daß sie eine Mahlzeit halten.“ (GS VII.1.419) Das „Gespräch“ des Kindes Herbert mit dem Fremden bestand nun darin, dass beide wie in einem „Spiel“ (SW 15.95) verschiedene Gegenstände des Haushalts kommentieren, wobei dem Kind die Rolle des Rationalisierens zukommt („ich brannte jedesmal auf den Augenblick, in dem ich sagen konnte: ‚Der Kücheneimer ist doch zum Aufwaschen‘ oder ‚Der Großvaterstuhl ist doch zum Sitzen da.‘“, ebd.). Sein unheimlicher Gesprächspartner breitet dagegen eine ganz andere Welt aus, in der die Gegenstände belebt oder mit ganz „weither geholte[n] Eigenschaften“ belegt sind. Dass jedoch bereits diese Bedeutungsverhandlung nicht völlig ohne Befürchtungen von Herberts Seite verlief, gibt er durch den auffälligen Vergleich preis, der die Situation veranschaulichen soll: Die Dinge hätten in der Erklärung des grauen Wesens ein Eigenleben angenommen, wie das „ungeheure[] Arsenal von böartig gewordenen Werkzeugen“, das sich in den gemalten „Höllenlandschaften“ von Hieronymos Bosch „gegen den Menschen in Bewegung setzt“ (ebd.). Zwar habe der graue Besucher den meisten Dingen keineswegs eine unmittelbare Gefahrenfunktion zugesprochen: „*Er schrieb ihnen ein schwerfällig träumendes Dasein zu.*“ (Hv. KR)

In diesem geträumten Dasein ist jedoch dem sensiblen Beobachter, wie der imaginierte Rübenmann einer ist, ein beunruhigendes, heimliches Wissen inne, das die Zukunft bzw. die Vorbestimmung der Dinge kennt: Gerade hieraus resultiert der Schrecken, an den der Abenteurer Herbert sich erinnert, und worauf dessen er dieser Kindheitserinnerung eine große Bedeutung beimisst. Neben den diversen Dingen im Haushalt habe die graue Gestalt nämlich auch zwei gerupfte Hühnchen erwähnt, auf deren Genuss am nächsten Tag das Kind sich gefreut habe, und die der Graue zu Herberts Ärger als ganz ungenießbar abgetan habe. Am nächsten Morgen war diese ‚Vorhersage‘ eingetroffen, und der Junge sah das Fleisch nur „schon halb von Müll bedeckt bedeckt [...] im Ascheneimer liegen, und dieser Anblick flößte mir Unbehagen ein.“ (15.96) Auch die naheliegende Erklärung, er müsse wohl im Halbschlaf ein Gespräch der Erwachsenen, das eben die Hühnchen gestreift habe, gehört haben, liefert keine zufriedenstellende Aufhebung der nächtlichen Vision. Stattdessen hält der Erzähler an der Existenz des grauen Besuchers fest. Er habe ihn noch häufiger gesehen und dieser sei bald „kein Fremder“ mehr gewesen; erst mit dem Auftreten von „Dorothea“ stellten sich die Besuche des anderen ein. Dorothea, eine liebliche weibliche Gestalt, übernimmt tatsächlich die Rolle eines Schutzengels. Herbert ist jedoch „begierig“ auf jeden Beleg, dass diese freundschaftliche Begleiterin nicht nur ein Geschöpf seiner Fantasie sei, sondern „eine Beziehung zur gegenständlichen Welt gewann“ (15.142). Ein solcher Beweis ergibt sich, als ihn Dorothea beim erneuten Spiel mit seiner Waffe am letzten einsamen Abend in Marseille warnt, er solle sich dieser Pistole unbedingt entledigen, denn ihre Sicherung sei zerbrochen. Es handelt sich ja um dieselbe Waffe, mit der Herbert schon einmal waghalsig die Feinfühligkeit seiner Finger und des Materials

getestet hatte, als er sie sich bis zum Anschlag gegen die eigene Brust richtete. Nun probiert er die Schusssicherung aus, und tatsächlich lässt sich trotzdem ein Schuss abfeuern, der in den Gassen der Marseiller Oberstadt widerhallt. „Es war freilich seltsam“, kommentiert Herbert die Szene lakonisch, „daß es bislang noch kein Unglück mit dieser Waffe gegeben hatte, die ich nun wie ein gefährliches Insekt in die Tiefe schleuderte“ (ebd.). Für den aufmerksamen Leser bildet sich ein Kreis ab, der die sinnhafte Vorbestimmung dieser Pistole und der Figur Dorotheas verbildlicht, die Herbert am Ende seiner Reise zum letzten Mal begegnet (vgl. 15.244). Um sich gleichzeitig zu der geplanten Flucht zu motivieren und zu zwingen, hatte der Kauf der Pistole eine Art Wendepunkt oder *moment of no return* dargestellt; ihre Anschaffung mit dem Schul- und Taschengeld, das Herbert zum Schulbeginn nach den Ferien mitbekommen hat, und das bis zum nächsten Wiedersehen mit den Eltern reichen sollte, stellt eine zu große Ausgabe dar, als dass diese noch erklärt werden könnte, falls er doch nicht wegliefe. Die Waffe spiegelt gleichzeitig die Abenteuerlust als auch den fatalen Aspekt der Lust an der Gefahr, und im Zusammenhang mit dem gefährlichen „Spiel“ erinnert sich Herbert an den Rübenmann und seine spätere Form, die freundliche Dorothea. Der Schrecken des Rübenmanns besteht in seiner Art, Wissen über die Zukunft in den Dingen „träumen“ zu sehen. Auch Dorothea besitzt diese seherische Gabe, als die vor der zerbrochenen Sicherung warnt; der zur Probe abgefeuerte Schuss jedoch ist es, den der Militärarzt Goupil hört, der zum entscheidenden Instrument des späteren Wiederauffindens und der Heimkehr Herberts wird. Am letzten Abend, der im Text beschrieben wird, wieder in Marseille und auf vorgegebener Route für den Rückweg ins heimatliche Deutschland, erscheint Dorothea zum letzten Mal, und Herbert ist bestrebt, auch sie nach „vergangenen

[und] nach zukünftige Dingen auszufragen“, die nicht weiter erläutert werden. „Im Grunde jedoch wußte ich, wie damals in der Unterhaltung mit dem alten Knechte [gemeint ist das graue Männlein], die Antworten bereits. Im Grunde war die Zukunft Vorgeschautes und Vorgewußtes: sie war Erinnerung.“ (ebd.)

4.4. Surrealismus, ein totgeglaubter Freund und ein Rauschbericht

Jüngers Zuwendung zum Literarischen kann mit dem Erscheinen des *Abenteuerlichen Herzen* 1929 datiert werden;²⁰⁶ auch wenn 1932 der Großessay *Der Arbeiter* erscheint, der sich vermeintlich aktuellst in den politischen Diskurs der strauchelnden Republik einmischt, versteht sich der Autor Jünger seit diesem Zeitpunkt immer mehr als Autodidakt, Künstler und auch politischer Außenseiter. Von Texten der 1920er Jahre wird er sich später nicht distanzieren. In den *Marmorklippen* (1939) findet sich allerdings die bezeichnende Erklärung, dass ein „Irrtum erst dann ein Fehler w[erde], wenn man in ihm beharrt“ (15.265). Der Blick auf die verdrängte Erinnerung an das gescheiterte Abenteuer vor dem Ersten Weltkrieg führt zu einem Überdenken von Jüngers Weltbild, das die Harmonie oder Vorbestimmtheit der menschlichen Schicksale entwickelt. Daher ist auch die wahrgenommene Dissonanz zwischen den martialischen und den surrealbesonneneren Tendenzen vielleicht für den Autor denkbar oder natürlich, was eine Distanzierung von einem Teilwerk verhindern würde. Die Zueignung zum surrealistischen Schreibstil überführt das vormalige Pathos in eine magische Weltsicht, in der eine geheime Verwobenheit der Dinge besteht. Friedo Lampe, der besonders Jüngers

²⁰⁶ Vgl. Martus (2000), 213. Joseph Goebbels, der zuvor reges Interesse an der Person Jüngers gezeigt hatte, tat den Autor dieses neuen Buchs ab, „nur noch Literatur“ zu sein, Goebbels Tagebuch ist zitiert nach Kiesel, 339.

zweite Fassung des *Abenteuerlichem Herzen* bewunderte, war sich diesbezüglich einig mit seinem Freund, dem Schriftsteller Kurt Kusenberg. Von ihm, der im Gegensatz zu Lampe das Ende des NS-Regimes überlebte, stammt das folgende Zitat: „Der magische Mensch [...] empfindet die Zeit nicht als ein Kontinuum, nicht als ein Endlos-Band, das sich abspult, sondern als eine Art von Simultanbühne. Die Zukunft ist bereits da, zum Greifen nahe, sie zeigt sich bloß noch nicht. Die Vergangenheit ist noch nicht abgetreten, sie nistet im Heute; sie wird sich ein wenig entfernen, aber nie ganz passé sein. Wenn man es unbedingt will, kann man die Zukunft sehen, sie wartet ja nebenan auf ihr Stichwort. Die Toten sind nicht tot, sie spielen bloß nicht mehr mit. Aber man kann jederzeit mit ihnen Gespräche führen.“²⁰⁷

Dieses Zitat ist insofern interessant, als auch Jünger die Annäherung an die Erinnerung, die der Erzählung *Afrikanische Spiele* zugrundeliegt, als ein Gespräch mit einem Toten begann. In der Aufzeichnung *An einen verschollenen Freund*, die, 1930 entstanden, erstmals in der Ausgabe der *Werke* 1979 gedruckt wurde,²⁰⁸ entwirft er das Bild eines besonderen Kameraden aus der Fremdenlegion als seinen Adressaten. Charles Benoit, dessen Name ein Pseudonym ist, und den Jünger zu einer abenteuerlichen Kunstfigur stilisiert, betrachtet er als verschollen und verstorben.²⁰⁹ Zwar war Karl Rickert, wie der Freund mit bürgerlichem Namen hieß, nicht nur nicht tot, sondern hatte nach Jüngers Entlassung auch wiederholt Kontakt mit ihm aufgenommen. Ganz im Gegensatz zu dem heroischen Söldnertyp, den Jünger in seinem Text an den

²⁰⁷ <http://www.kurt-kusenberg.de/Erzaehlungen/DerMagischeMenschWZ.pdf>

²⁰⁸ Vgl. die unveränderte Wiedergabe in den *Sämtlichen Werken*, Band 9.25-29.

²⁰⁹ „Wie sollte mich die Gewißheit schmerzen, lieber Freund, daß du zugrunde gegangen bist? [...] Nichts macht die Erinnerung an ein Leben, mit dem wir irgendwo und irgendwann einmal [...] uns verbanden – nichts macht diese Erinnerung klarer als der Gedanke, daß es mit Sicherheit und seinem Wesen gemäß zu Ende geführt worden ist.“ (9.25)

„verschollenen Freund“ entwirft, bat er Jünger um Unterstützung, die eigene Entlassung aus der Legion zu betreiben, etwa mit Hilfe eines gefälschten Passes. Seit den 1950er Jahren lebte er als unauffälliger Hausmeister in Stuttgart, und traf den Schriftsteller auch persönlich wieder (Schwilk 2007, 84f.). Jünger stilisiert ihn zur mahnenden Erinnerungsfigur, „Was kümmert es mich, ob du auf dem schmalen Erdstreifen gefallen bist, auf dem man vor Gallipoli die Söldner landete, ob du zu denen gehörtest, die auf den Wüstenmärschen hinter den Kolonnen zurückblieben und nie wieder gesehen wurden, oder ob dich auf den Inseln der Sträflinge das Fieber gefressen hat? [...] Unser Gedächtnis ist kurz und undankbar, aber die Erinnerung ist namenlos. So kommt es, daß auch die Vergessenen in der Erinnerung leben“ (9.27). Hier, wie für Walter Benjamin die vermeintlich verstorbene Kinderfreundin „Luise von Landau“ zur „Ariadne“ seines Erinnerungslabyrinths und zur notwendigen Allegorie der Heraufbeschwörung der vergangenen Erlebenssphäre wurde, lieferte „Benoit“ 1930 eine literarisch überformte Erinnerungsfigur: „du, lieber Benoit, warst ein Abenteurer und hattest den Namen [...] auf einer Streichholzschachtel gefunden, die im Schmutz eines Hafendamms lag.“ (9.25; vgl. 15.156.) Jünger erstellt eine romantische Vorlage des Verschollenen, um die nicht verwundene Erinnerung zu literarisieren: „Daß wir mit unseren toten Freunden freier und rücksichtsloser zu sprechen vermögen, liegt daran, daß die Erinnerung es liebt, das Leben im Feuer zu sehen, noch ehe es sich in Asche verwandelt hat.“ (9. 28)

In den *Afrikanischen Spielen* 1936 ist die Figur des erfahrenen Fremdenlegionärs und Abenteurers, der bereits in Algerien und Vietnam stationiert war, näher ausgearbeitet. Er wird als eindrücklicher und ausschweifender Erzähler eingeführt, der in Herbert nicht nur einen willigen Zuhörer gefunden hat, sondern ihn sogleich als

Schützling annimmt. Auch dieser Abenteurer ist durch sein literarisches Interesse charakterisiert: Als Herbert ihn in der Kaserne noch in Marseille kennen lernt, ist „Benoit“ gerade in die Lektüre von Victor Hugos *Les Misérables* vertieft, so sehr, dass er einen im Raum ausgetragenen Tumult der anderen Neuzugänge nicht zu registrieren scheint (15.151). Benoit liefert lakonisch erste Beschreibungen von der Unwirtlichkeit Algeriens, die Herberts literarisch gebildeten Erwartungen an die klimatischen und geographischen Gefahren entsprechen, und ihm ein „wahres Labsal“ bedeuten (15.154). Herbert fasst Vertrauen zu dem älteren Soldaten und weicht ihm in seine Fluchtpläne aus der Legion ein, wenn einmal Afrika erreicht sei, „das Gelobte Land“, wie er selbstironisch kommentiert (15.191), und tatsächlich werden die beiden gemeinsam den Ausbruchversuch aus dem Fort der Legion in Bel-Abbès wagen, der bereits nach einer Nacht mit dem Aufgreifen durch die Kolonialpolizei endet.

Bemerkenswert an der Figur Benoit in den *Afrikanischen Spielen* ist einerseits seine ausführlich geschilderte Opiumsucht, der er in der Südostasien anhing, und andererseits seine Fähigkeit, diesen Rausch noch in der Erinnerung wirksam zu machen. Ulrich Prill kommentiert in seiner Studie zum Komplex des Spielerischen in Jüngers Werk, dass „der Rausch, selbst noch der bloß erinnerte, [...] als Illustration der These [diene], dass im Rausch die Realität überspielt wird.“ (60) Laut Prill besteht eine Parallele im Suchtpotential von „Rausch und Spiel“. Jünger erklärte noch 1970 in seinem umfangreichen Band *Annäherungen. Drogen und Rausch*, dass er keiner physischen

Abhängigkeit erlegen sei, jedoch der Reiz der Rauscherfahrung in der „Wagnis“ bestehe, „an einer Grundmacht des Daseins zu rütteln, nämlich der Zeit“ (11.38).²¹⁰

5. Inwiefern verstellte der Krieg die Erinnerung?

Im Rückblick auf die anschließende Weimarer Republik erscheint der Weltkrieg als alles überragendes Ereignis. „Der Krieg war das Epochenereignis, vor dem sich die Weimarer Kultur profilierte und das alle zu Zeitgenossen machte.“ (Weyergraf, 9) Auch Walter Benjamin formulierte den verbindenden Generationengedanken vor der Einmaligkeit der Zeitgeschichte: „wir“ seien „eine Generation, die 1914-1918 eine der ungeheuersten Erfahrungen der Weltgeschichte gemacht hat“ (*Erfahrung und Armut*, II.1.214).

Tatsächlich hatte auch Benjamin ein traumatisches Erlebnis vor dem Ersten Weltkrieg gehabt, das er in seinem ersten Schreibversuch der *Berliner Chronik* maßgeblich behandelt, ohne es in einem der späteren Texte der *Berliner Kindheit* wiederaufzunehmen. Wenn es auch verschiedener Natur von Jüngers Afrikafluchtversuch war, ergibt sich doch aus der Perspektive des Generationengefühls eine Parallele, die diese Erinnerung weg- oder aufschiebt und erst Anfang der 1930er Jahre in literarisch in ein memoriales Schreiben umsetzt. In der *Berliner Chronik*, dem ersten Entwurf der literarischen Darstellung der Autobiografie im Kaiserreich nämlich, beschreibt Benjamin, dass seine Erinnerung an das Berlin der Vorkriegszeit untrennbar mit dem Gedanken an seinen Freund Fritz Heinle verbunden sei. Heinle beging bei Kriegsausbruch Selbstmord, was für Benjamin ein entscheidender Impuls wurde, sich selbst dem

²¹⁰ Dies meint die durch Drogen induzierte Erfahrung sein, das subjektive Zeitgefühl auch in der Erinnerung zu relativieren; als Erzähler von literarischer Zeit spielt er wiederum mit der Zeitlosigkeit oder Überzeitlichkeit seiner Eindrücke, die er denen von Baudelaire oder Thomas de Quincey vergleicht.

Kriegsdienst zu verweigern, um das Andenken des Freundes zu wahren. In der späteren Fassung als *Berliner Kindheit* steht diese persönliche Erinnerung des jungen Erwachsenen und Studenten vor den Kindheitsmetaphern zurück und wurde im Zug der Depersonalisierung und Streichung von historischen Namen wieder getilgt. Die Heraufbeschwörung von Orten, die ja ursprünglich dem Auftrag, Glossen über das gegenwärtige Berlin zu verfassen, geschuldet war, hat Benjamins Erinnern an und in Augenblicken erzeugt, in denen jeweils ein intensives Gefühl der nachdrücklich kindlichen Wahrnehmung manifestiert ist. In der *Berliner Chronik* bewahrt die Erinnerung an Heinle und den vorherigen gemeinschaftlichen Versammlungsort, den der Freund zum Ort seiner Tat wählen würde, jedoch „de[n] strengste[n] bildliche[n] Ausdruck für die geschichtliche [Stelle], die diese letzte wirkliche Elite des bürgerlichen Berlin einnahm.“ (GS VI.478) Räumlich wie menschlich ist die Zeit vor dem Krieg von der erinnernden Gegenwart des Jahres 1932 aus abgetrennt. Die „bürgerliche Elite“ scheint sich, durch den Selbstmord des Freundes symbolisiert, ebenfalls der eigenen Auslöschung anheim gegeben zu haben, und im Rückblick auf die mangelnde Resonanz des Todesfalls erscheint dieser umso sinnloser und damit tragischer.

Interessanterweise hat auch Jünger, Jahrzehnte später und nach einem weiteren Weltkrieg, in seinem Roman *Gläserne Bienen* den unbegreiflichen und unverwindbaren Selbstmord eines Gleichaltrigen dargestellt (1957). Der Roman ist in der Ersten Person erzählt, und verfolgt den fragmentarischen Lebensrückblick eines ehemaligen Soldaten, „Richard“. „Ein furchtbares Erlebnis“ markiert jener Selbstmord (15.463) in der Erinnerung des kriegserprobten Richard, das metaphorisch verschlüsselt auf die frühe Weimarer Zeit angelegt ist, denn es ist die orientierungslose Zeit nach einem verlorenen

Krieg, als die ehemaligen Kameraden sich trafen, „fast jeder hatte damals eine Idee; das was eine besondere Eigentümlichkeit [dies]er Jahre“ (15.464). Der Selbstmörder „Lorenz“ ist ein Anarchist, dessen Ansicht nach die modernen, hocheffizienten „Maschinen“ die Ursache allen Übels sind, er wollte alles sprengen und zerstören. Eines Nachts springt er vor aller Augen aus dem Fenster seiner Dachwohnung. Was er dabei ausrief, wird jedoch dem Leser durch den Erzähler vorbehalten: „Ich will [es] nicht wiederholen“, beschließt Richard, sei es, um die Erinnerung an den erschreckenden Moment nicht durch eine womöglich unzeitgemäße Äußerung zu entzaubern, sei es, um das Schicksal des jungen Anarchisten in eine allgemein-menschliche Metapher zu überhöhen. „Er lächelte und wiederholte: ‚Es ist doch so leicht. Ich will es euch vormachen.‘ Dann rief er: ‚Es lebe - - -‘, und schwang sich aus dem Fenster hinaus. [...] Wir glaubten zu träumen, aber zugleich war es, als würden wir an einen Starkstrom angeschlossen; wir saßen wie eine Versammlung von Gespenstern mit gestäubten Haaren im leer gewordenen Raum.“ (15.456f) Wichtig als Erscheinung von unbewältigter Erinnerung ist diese Szene bei Jünger insofern, als er seinem Protagonisten wiederum die Formel in den Mund legt, die die *Afrikanischen Spiele* beschließt: Denn für „Richard“ ist „Lorenz“ Selbstmord eine Verbildlichung des „grauenvolle[n] Wort ‚Umsonst‘“, und dies „schuf eine Wunde, die nie vernarbt.“ (SW 15.467, Hv. KR)

Benjamin beschrieb die Last des Nichtmittelbaren als Folge der Weltkriegserfahrung 1914-1918 als Brechen jenes generationenübergreifenden Kommunikationsschemas, in dem die Weitergabe von Lebenserfahrung der Älteren an die Jungen mündlich stattfinden konnte. Die Erfahrung des Weltkrieges sperre sich dagegen. „Konnte man damals nicht die Feststellung machen: die Leute kamen

verstummt aus dem Felde?“, schrieb Benjamin im Herbst 1933. „Nicht reicher, ärmer an mitteilbarer Erfahrung. Was sich dann zehn Jahre danach in der Flut der Kriegsbücher ergossen hat, war alles andere als Erfahrung, die vom Mund zum Ohr strömt. Nein, merkwürdig war das nicht. Denn nie sind Erfahrungen gründlicher Lügen gestraft worden als die strategischen durch den Stellungskrieg, die wirtschaftlichen durch die Inflation, die körperlichen durch den Hunger, die sittlichen durch die Machthaber. 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.214) Aus dieser Abrechnung mit dem Phänomen Krieg und seinen Folgen, die die vergangene, vorkriegliche Erfahrungsfähigkeit und Erinnerungskraft „Lügen strafen“, fällt als kindlich-nostalgisches Detail noch die „Pferdebahn“ auf. In einer anderen Schriftsteller-Autobiografie, der von Carl Zuckmayer (geb. 1896), findet sich auch gerade diese Erinnerung wieder: „wir, in deren Kinderjahren noch die Pferdebahn durch [Zuckmayers Heimatstadt] Mainz klapperte, [...] sind dabeigewesen.“ (*Als wär's ein Stück von mir*, 176.) So unvorstellbar das Generationenerlebnis auch ist, das die ‚Kindheit um neunzehnhundert‘ mit dem Ersten Weltkrieg, der Weimarer Zeit und der weiteren deutschen Geschichte verbindet, teilt die literarische Erinnerung hier dennoch ihre Sensibilität für vertrauliche Bilder dieses gefühlten Anachronismus des ‚Davor‘. Um so schärfer verurteilt konsequenterweise Benjamin auch die Versuche, den Krieg selbst, das Unschreibbare, literarisch zu verarbeiten und vermarkten. In seiner Rezension „Theorien des deutschen Faschismus. Zu der Sammelschrift ‚Krieg und Krieger‘. Herausgegeben von Ernst Jünger“ (GS

III.238-50, 1930) wendet er sich gegen die besondere, „hysterisch[e] Perver[sion]“, mit der in der Sinnlosigkeit des Weltkriegs ein Sinn gesucht werde (242). Seine besondere Bewandnis, so Benjamin, habe er nicht nur als Krieg der „Materialschlachten“, die quasi den menschlichen, soldatischen Handlungsspielraum verhöhnern, sondern auch als „der verlorene“. Das *Verlieren* des Kriegs berge schon als Wort einen „Doppelsinn“, denn neben dem ersten Wortsinn sei aus dem verlorenen Krieg geradezu ein „Hohlraum, Resonanzboden“ entstanden, der seine Beschreibung vielleicht fast erfordert, ihr aber gleichzeitig spottet; „der Sieger behält den Krieg, dem Geschlagenen kommt er abhanden“ (ebd.). Eine typisch deutsche Eigenschaft sei es allerdings, den Krieg zu analysieren, meint Benjamin, und greift in seiner Begründung auf fatales romantisch-idealistisches, literarisches, Erbe zurück: „Im Angesichte der total mobil gemachten Landschaft hat das deutsche Naturgefühl einen ungeahnten Aufschwung genommen. [...] so weit man über den Grabenrand blicken konnte, war alles Umliegende zum Gelände des deutschen Idealismus selbst geworden, jeder Granattrichter ein Problem, jeder Drahtverhau eine Antinomie, jeder Stachel eine Definition, jede Explosion ein Setzung, und der Himmel darüber bei Tag die kosmische Innenseite des Stahlhelms, bei Nacht das sittliche Gesetz über dir.“ (247.)

Jünger wird sich, wie erwähnt, auch nach 1930 nicht ausdrücklich oder öffentlich von seinem Betrag zum heldischen Diskurs der Kriegstagsbücher und –berichterstatter distanzieren. Mit Erscheinen des *Abenteuerlichen Herzen* 1929 findet immerhin eine Distanzierung im Blick auf das Selbst statt, das als Akteur an der Front in der Erinnerung wie ein Gegenstand einer irgendwie unwirklichen, merkwürdigen Geschichte erscheint und dessen Wahrnehmung als text-gebundene erkannt wird. Dazu spricht er,

typischerweise unbeeindruckt von dem umgebenden, fatalen Konnotationenfeld des Ersten Weltkriegs von seinem heimlichen „Vergnügen“, das ihm nachwievor sein spezielles Verhältnis zum einem bestimmten Roman bereite.²¹¹ Bei dem „sonderbaren“ Buch handelt es sich um die *Leben und Ansichten von Tristram Shandy, Gentleman* (1759-67), der ironisch-experimentell als Lebensgeschichte erzählte Roman von Laurence Sterne, eine Art frühe Parodie der Autobiografie. Jünger schreibt im *Abenteuerlichen Herzen*, eine Taschenausgabe des mehrbändigen Romans während der „Gefechte bei Bapaume“ bei sich getragen zu haben. Bevor der eigentliche Marschbefehl gegeben wurde, habe er jedoch die Lektüre beginnen können und sei von der „verquicke[n], von mannigfaltigen Lichtern durchbrochene[n] Manier“ bereits in Bann gezogen worden. Sternes Roman verläuft in zahlreichen Zeit- und Handlungssprüngen und humoristischen Exkursen. Diese „Manier“ der fragmentarischen Einblicke und Unterbrechungen „setzte sich bald in eine seltsame, helldunkle Harmonie zu der äußeren Situation.“ (9.37) Der schließlich erfolgte Angriffsbefehl, eine erfahrene Verletzung und der Transport ins Lazarett bilden bei Jünger nur einen Satz. Dort aber habe er seine Lektüre wiederaufnehmen können, „gleichsam als ob alles Dazwischenliegende nur ein Traum gewesen wäre oder irgendwie zum Inhalt des Buches selbst gehörte.“ (9.38) Auch die Einnahme von schmerzlinderndem Morphinum gehört zum weiteren Leseerlebnis. Diese Anekdote aus dem Weltkrieg in Jüngers „surrealistischem“, selbst fragmentarisch-assoziativ erzählten *Abenteuerlichen Herzen* bedeutet auch in der Reihe der zahllosen literarischen Anspielungen und Zitate doch eine wichtige Differenzierung zu seiner früheren Kriegsdarstellung. Die Möglichkeit und das Bedürfnis, zum Inhalt eines Romans

²¹¹ Aphoristisch formuliert er, dass er „das sonderbarste Verhältnis besitze zu einem der sonderbarsten Bücher, die es gibt“ (SW 9.37).

zu werden, ist etwas anderes als die eigene Wahrhaftigkeitsbehauptung und dennoch ehrlicher bzw. preisgebend. Nur als Nebenbemerkung stellt übrigens die Raum- und Zeitangabe „Bapaume“ bereits eine ironische Verwirrung bzw. ein Zitat dar. Denn Jünger mochte sich im März 1917 nach dem Rückzug von der fatalen Somme-Schlacht des Ersten Weltkriegs auf der Höhe dieser französischen Stadt befunden haben.²¹² Als „Gefecht von Bapaume“ spielte die Formulierung ohne chronologischen Zusammenhang zumindest für Jüngers Zeitgenossen aber auf eine bekanntere historische Schlacht an, bei der im Deutsch-Französischen Krieg 1871 über 50.000 Soldaten aufeinandertrafen.

6. Dieser „ameisenhafte Trieb“... Unangenehme Erinnerung als Last und Verantwortung

„Die Schule hängt mir immer noch nach, viel intensiver als das Militär“, schrieb Jünger 1981, im Alter von 86 Jahren, in seiner Tagebuchveröffentlichung *Siebzig verweht II* (5.76). Diese Äußerung mag einerseits mit der Vorstellung kokettieren, dass die menschliche Erinnerungsleistung im fortgeschrittenen Alter generell dazu neigt, einzelne frühe biografische Erlebnisse klarer zu verzeichnen als solche, die im Lauf des Erwachsenenlebens durchlaufen wurden. Für die Person Jüngers als Gestalt der öffentlichen Wahrnehmung wirkt zudem eine noch so indirekte Distanzierung oder Relativierung des Kriegsdienstes im Kaiserlichen Heer, der Reichswehr und der Wehrmacht als politisch gebotene oder überfällige Geste.²¹³ Andererseits besitzt sie

²¹² Vgl. <http://www.wwl.westernfront.gov.au/bapaume/index.html>.

²¹³ Die Verleihung des Goethe-Preises der Stadt Frankfurt entfachte 1982 eine kontrovers und öffentlich geführte Debatte um seinen Beitrag zur Gegenwartsliteratur und seine Rolle in der Gesellschaft; vgl. Hagedstedt 167ff., Saltzwedel, 218f. Dass Jünger als Gestalt des öffentlichen Erinnerungsdiskurses über die

durchaus eine besondere Authentizität oder einen besonderen Offenbarungsgehalt, denn die Schulzeit wird in diesem Zitat nicht erinnert, etwa im anekdotischen oder euphemistischen Gedächtnis an Schulstreiche, Freundschaften oder ‚die gute alte Zeit‘, sondern sie ‚hängt‘ dem Sich-Erinnernden ‚nach‘, wie ein Versäumnis oder eine Schuld. Im Gegensatz zu der mindestens verlegerisch erfolgreichen Erinnerung an die erste Soldatenzeit, die Jünger zum Träger des prestigereichen kaiserlichen Ordens *Pour le mérite* machte, erscheint die Schulzeit als düsteres Kapitel. Die Zuwendung dazu setzt mit den *Afrikanischen Spielen* ein, und wurde für Jünger tatsächlich ein dauerhaftes und produktives Motiv.

Die vielen Lebensjahre, die Jünger haben würde, gaben ihm reichlich Gelegenheit zur kritischen Selbstreflexion, und er äußert sich darüber, wie über das Glück, eine ganze Werkausgabe selbst vornehmen zu können, durchaus schwermütig im Nachwort zur ersten Gesamtausgabe seiner Werke,²¹⁴ dass er besonders Streichungen als Verbesserungen zu schätzen gelernt habe; und nur der Autor selbst könne diese vornehmen, denn ein Herausgeber würde es wohl kaum ‚verantworten‘. Setzenhaft, jedoch resigniert klingt das Urteil, ‚In der Jugend [...] zu Überheblichkeiten, in der Mitte des Lebens zu Banalitäten, im Alter zu Wiederholungen [zu neigen]‘ (*Auf eigenen*

NS-Vergangenheit nicht fehlen durfte, belegt auch seine Behandlung in der populären Fernsehshow von Harald Schmidt am 21.09.2006. Der Moderator spielte in einem Puppentheater die Lebenssituationen der Autoren Gottfried Benn, Bertolt Brecht, Ernst Jünger und Günter Grass nach. Im Sommer 2006 hatte Grass seine Mitgliedschaft in der Waffen-SS 1944-1945 öffentlich gemacht; Jüngers Leben als Besatzungssoldat in Paris war zuvor 2004 durch einen Artikel von Tobias Wimbauer neu ins mediale Licht gerückt worden. Wimbauer interpretierte Jüngers umstrittene Tagebucheintragung vom 27.05.1944, indem er die gewaltvoeyeuristische Lesart der distanziert-ästhetischen Beschreibung darin relativierte und in Richtung einer literarisch inszenierten, metaphorischen Deutung umwandelte. Der Tagebucheintrag Jüngers, den auch Harald Schmidt in seiner Fernsehschau zitierte, lautet: ‚Paris, 27. Mai 1944. Alarme, Überfliegungen. Vom hohen Dache des Raphael sah ich zwei Mal in der Richtung von St. Germain gewaltige Sprengwolken aufsteigen, während Geschwader in großer Höhe davonflogen [...] Beim zweiten Male, bei Sonnenuntergang, hielt ich ein Glas Burgunder, in dem Erdbeeren schwammen, in der Hand. Die Stadt mit ihren roten Türmen und Kuppeln lag in gewaltiger Schönheit, gleich einem Blütenkelche, der zu tödlicher Befruchtung überflogen wird.‘

²¹⁴ Die *Werke* erschienen in zehn Bänden 1961-1965 im Verlag Ernst Klett.

Spuren, 1964, 18.476).²¹⁵ Er betrachte das Schreiben als „ein[en] Akt der Selbstbegegnung, der Selbstverwirklichung. Der Autor nähert sich mit dem Wort dem Schweigen und bangt um Antwort“ (*Post Festum*, Rede anlässlich des 80. Geburtstags, 18.485).

Den fast zwanghaften Druck, die eigenen Produkte wie die eigenen Erinnerungen zu überdenken, zu verbessern und zu edieren, beschreibt Jünger zu Beginn seines Nachworts: „Oft habe ich mich gefragt, was die Unzufriedenheit mit den eigenen Texten bedeuten mag und mit ihr der ameisenhafte Trieb, am beschriebenen und bedruckten Papier herumzuminieren, sobald es mir wieder vor Augen kommt: das Gefühl, daß die Deckung der Aussage mit dem Gemeinten nicht genügt und daß der Satz besser, schlichter, treffender formuliert werden kann.“ (18.467) Diese Rechtfertigung, dass das Geschriebene missverständlich sei, und eben nicht das eigentlich Gemeinte treffe, klingt nach einer Relativierung. Jünger erklärt sie vielmehr als Programm. Er fährt fort, indem er ein konkret-gegenständliches Bild für sein Schaffen bemüht: „Gewiß ist da einmal das Bedürfnis nach handwerklicher Sorgfalt und Sauberkeit. Wenn in die Werkstatt des Schreiners ein Schrank, eine Truhe zurückkehren, die er in seiner Jugend baute, so wird er außer den Spuren, die Zeit und Nutzung hinterließen, auch Mängel finden, die auf Maß und Anlage beruhen.“ In der letzten Aussage werden tieferliegende Selbstzweifel bloßgelegt, die Sorge über die eigene Unzulänglichkeit und eine Art nachhängende Bringschuld in den Darstellungen der Vergangenheit.

²¹⁵ Der Philosoph Hans Blumenberg scheint diese Einschätzung zu teilen, da er in seinen Notizen über Ernst Jünger leicht ironisch bemerkte: „Die Anamnese, die zum Platonismus gehört, könnte in Jüngers Biogramm eine Sache der Perspektive sein: Erlebnisse vom Typus des Schongesehenhabens mehren sich mit dem Alter [...]. Das Tagebuchschreibertum zeigt den, der zu viel gesehen hat, um es in der erinnerten Zeit unterbringen zu können; er braucht die Fiktion einer Präexistenz, eines Lebenshintergrundes, in den sich immer nur aus Anlaß des Vordergründigen hineinsehen läßt.“ (Blumenberg 2007, 38.)

Wie sehr diese „Bearbeitungsmanie“ (Kiesel 218) sich mit der Erinnerung an die „Offene Wunde“ der biografischen Afrikaflucht deckt, lässt sich an Jüngers Reflexion über das Stichwort des Rückzugs erkennen: „Wie aber ist es mit den Rückzügen? Besonders mit den geglückten Rückzügen? Hier müssen andere Zeichen mitsprechen [...]. Der geglückte Rückzug erhebt und wandelt die äußersten Punkte, die erreicht wurden, zu Wendemarken der Lebensbahn. Das beruht unter anderem darauf, daß er einen tieferen Wert der räumlichen Bewegung, nämlich den dichterischen, erfüllt. Der Zug Alexanders nach Indien, der Napoleons nach Ägypten würden sich anders darstellen, wenn sie zum Untergang geführt hätten. „Ich liebte ihn, weil er Gefahr bestand.“²¹⁶ (18.470) Als ‚Held‘ konnte er nur darauf hoffen, geliebt zu werden, wenn eine Gefahr bestanden würde; ein „Rückzug“ ist nur nach einem halbwegs tapferen Abenteuer zu rechtfertigen. Die Bezugnahme auf Alexander den Großen und Napoleon entspringt dem Bedürfnis, auch in gescheiterten Abenteuern einen Sinn und eine Berechtigung zu sehen.

7. Abenteuer und das „Traumhafte“ in der Erinnerung.

Der Ruf der Fremdenlegion und die Entzauberung.

In den *Afrikanischen Spielen*, die also mit der Reflexion an den „Verschollenen Freund“ 1930 einsetzen und 1936 im Druck erschienen, verwendet Jünger zum einen reale autobiografische Erlebnisse, denn die beschriebene Flucht behandelt mit gewahrter

²¹⁶ Dieses Zitat besitzt für Jünger persönlichen Aussagewert; in seinen späten nachgelassenen Schriften charakterisiert er die erste Begegnung mit seiner zukünftigen Frau, der sechzehnjährigen Gretha von Jeinsen (1906-1969) wie folgt: „Erinnerungen, insulär. Gretha begegnete ich zum ersten Male auf der Hannoverschen Georgstraße vor dem Hause 22; Popp, ihr entfernter Onkel, machte uns bekannt. [...] Das Fräulein staunt’, daß in so jungen Jahren/ Ers in den Waffen schon so weit gebracht. (Ariost)/ Dann Shakespeare: Sie liebte mich, weil ich Gefahr bestand;/ Ich liebte sie um ihrer Schönheit willen. So jedenfalls Carl Schmitt zu Paul Adams in einem Berliner Lokal, als uns zusammen eintreten sah.“ (22.192)

Detailtreue die eigene Reise- oder Fluchtroute im Jahr 1913. Er konfrontiert damit eine unangenehme, verdrängte oder durch die dazwischen liegenden Kriegs- und Nachkriegserlebnisse verstellte Erinnerung, denn das glimpfliche Ende, die durch diplomatische Vermittlung des Vaters erfolgte Rückkehr ins Elternhaus, bedeutete dem Schüler das Scheitern seines Versuchs, autark und abenteuerlich zu leben. „’Willkürlich leben kann jeder’, lautet ein bekanntes Wort; richtiger ist, daß willkürlich niemand leben kann.“ (15.245) Immerhin hat der Vater als Anreiz für das noch zu bestehende Abitur eine weite Auslandsreise in Aussicht gestellt, eine geleitete Safari statt Trapperdasein auf eigene Faust. Durch die Kriegserklärung und Jüngers freiwillige Meldung wird dieser Plan aufgehoben.

Zum anderen hat Jünger einen *Abenteuerroman* geschrieben,²¹⁷ denn Erzählstruktur und Handlung sind durch einen rückblickenden, kommentierenden und Dinge vorwegnehmenden Ich-Erzähler geglättet und in versuchsweise in einen erzählerischen Spannungsbogen angelegt. In einer Mischung aus Zitaten und Erklärungen, die sein Wissen und seine Vermutungen über den afrikanischen Kontinent als einschlägige Lektürefolge charakterisieren, aber auch durch seine Textmontage selbst stellen sich die *Afrikanischen Spiele* in einen literarischen Diskurs ein. Statt der Darstellung eigener Abenteuer (bzw. aus Mangel daran) stehen seitenweise Charakterisierungen des Personals im Text, die das Spektrum aus verkrachten Typen abdecken, das man als zeitgenössischer Leser von den Rekruten der Fremdenlegion erwartete; zur Ironisierung der eigenen Unbedarftheit tritt Cervantes’ *Don Quijote* als Leitmotiv auf.

²¹⁷ Noch in der Gegenwart findet sich der Text beispielsweise in der Stadtbücherei Hameln, dem historischen Ausgangspunkt Jüngers, unter dieser Rubrik sortiert.

Beides, das Angehen der Erinnerung und das Einspinnen in einen literarisches Diskursgefüge, bedingt einander. Das historische Verhalten erscheint als Folge der durch Lesen beflügelten Fantasie, und kann nur als solches entschuldigt, verstanden und dramatisch erzählt werden. Die Identitätsbildung wird gleichzeitig erforscht und mythisiert. Die Enttäuschungen, die „Entzauberung“ (15.240) des wilden Kontinents Afrika bekommt einen Kontext, der den eigenen Irrtum abfängt und trägt.

In Friedo Lampes *Septembergewitter* (1937), das ebenfalls in einer nicht exakt zu datierenden Zeit vor dem Ersten Weltkrieg handelt, wird u.a. der junge Leutnant Charisius zum Sprachrohr von Fernweh, Abenteuerlust und auch kaum verhehlter Todessehnsucht. Er meldet sich zum Dienst in der kaiserlichen Kolonie Kamerun: „klingt das nicht verteufelt nach Kammer und Ruhn?“ (*Septembergewitter*, 96). Auch Carl Zuckmayer bespricht in seiner Autobiografie den aberwitzigen-sehnsüchtigen Wunsch der Flucht aus der „Sekurität“ (Kiesel 29) der wilhelminischen Welt, der weit verbreitet gewesen sei, und empfindet die jugendliche Denkweise pointiert nach: „Durchbrennen? Mit dem Zirkus als Stallbursche davon? Man könnte sich ein, zwei Jahre älter machen, einen falschen Namen angeben, seine Sprache verstellen. Dann wäre man alles los. Man würde, aus Buenos Aires, eine Karte nach Hause schreiben: Sorgt euch nicht, mir geht es gut, aber ich komme erst wieder, wenn ich ein großer Dompteur geworden bin“ (Zuckmayer, 146f).

Was die Institution der Französischen Fremdenlegion betrifft, die insbesondere die Fluchtfantasien vieler jugendlicher Zeitgenossen beförderte, schreibt Eckard Michels in seiner Darstellung über *Deutsche in der Fremdenlegion 1870-1965. Mythen und Realitäten*, dass die deutsche Öffentlichkeit diese Söldnertruppe um die

Jahrhundertwende geradezu als Gesprächsthema „entdeckt“ habe. „Man entfesselte bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges regelrechte Kampagnen gegen sie“ (Michels, 16). Der SPD-Abgeordnete Hermann Wendel habe etwa im Mai 1914 im Reichstag erklärt, man könne „geradezu von einer Art Seuche reden, von einer Art Legionitis, deren Symptome darin bestehen, daß der Befallene überall geheimnisvolle Werber für die Legion in Deutschland entdeckt“ (ebd. 11). Die Warnung vor solchen Werbern und den ausbeuterischen Zuständen durch die französischen Dienstherrn habe als fester Bestandteil zum Schulunterricht des Kaiserreichs und der Weimarer Republik gehört. Auch Jüngers Familie hat ihren persönlichen Teil zu dieser Legendenbildung um die skrupellosen Werber beigetragen, denn, wie Heimo Schwilk schreibt, habe Jünger vor dem zuständigen Gericht in Metz, das seine Entlassung nach Deutschland verfügen musste, „auf Anraten [eines renommierten Anwalts behauptet], nur in Besucherabsicht über die Grenze gegangen zu sein; in Verdun sei er dann zur Legion gepresst worden.“ (2007, 85) In den *Afrikanischen Spielen* beschreibt dagegen der Ich-Erzähler Herbert, dass er erstens die Existenz solcher Rekrutenfänger selbst durchaus bezweifelte bzw. sie einer ihm ganz unzugänglichen Welt angehören mussten,²¹⁸ und zweitens, wie geradezu enttäuschend diszipliniert und bürokratisch er bei der Meldung in Verdun aufgenommen wurde. Das Rekrutierungsbüro, das er nervös und fieberhaft gesucht hatte, ist von außen ganz und gar „unscheinbar“ und er war „wohl schon ein dutzendmal achtlos [daran] vorübergegangen“, bevor ein Polizist es ihm auf seine Frage hin zeigt (SW 15.111).

²¹⁸ „Irgendwo mußte es sie [die Anwerber der Fremdenlegion] zwar geben, soviel war sicher, *denn oft genug las ich in den Zeitungen über sie Berichte* von so ausgesuchten Gefahren, Entbehungen und Grausamkeiten, wie sie ein geschickter Reklamechef nicht besser hätte entwerfen können, um Tunichtgute meines Schlages anzuziehen. Ich hätte viel darum gegeben, wenn einer dieser Werber, die junge Leute betrunken machten und verschleppten und *vor denen mit Engelszungen gewarnt wurde*, sich an mich herangemacht hätte; doch diese Möglichkeit kam mir für unser so friedlich im Wesertale schlummerndes Städtchen recht unwahrscheinlich vor.“ (15.79, Hv. KR)

Carl Zuckmayers Biografie ähnelt mit einem schulischen Konflikt einem weiteren Detail jener, die Jüngers *Afrikanische Spiele* bloßlegten. 1896 geboren, meldete sich der zukünftige Schriftsteller ebenfalls freiwillig zum Kriegsdienst, obwohl er noch im Juni 1914 ganz „andere Sorgen [als das] österreichische Thronfolgerpaar“ gehabt habe: Der achtzehnjährige Zuckmayer sollte nämlich wegen wiederholten Störens im Unterricht ein halbes Jahr vor Abitur von der Schule ausgeschlossen werden. In der Folge, so wusste er, würde der Vater ihn in eine praktisch-technische Ausbildung zwingen. „Ich war meinerseits fest entschlossen, in diesem Fall von zu Hause durchzubrennen und notfalls in die französische Fremdenlegion zu gehen.“ (*Als wär's ein Stück von mir*, 187f.)

Bernd Steinbrink widmete sich bereits 1983 der *Abenteuerliteratur des 19. Jahrhundert in Deutschland* unter der Prämisse, es handele sich um *Eine[] vernachlässigte Gattung* der Literaturwissenschaft. Tatsächlich geschieht es vor einem erweiterten kulturwissenschaftlichen Interesse, wenn sich Steinbrinks kenntnisreiche Studie für Jüngers *Afrikanische Spiele* als durchaus aktuell und aufschlussreich erweist. Die quantitative Verbreitung und die qualitative Wirkung von Autoren wie Karl May, Robert Kraft, Friedrich Gerstäcker und Ernst von Bibra für LeserInnengenerationen im 19. und frühen 20. Jahrhundert scheint in der Tat heute eine vergessene oder mindestens vernachlässigte Information zu sein. Einzig die Beliebtheit der Karl May-Verfilmungen der 1960er und 1970er Jahre oder der anhaltende kommerzielle Erfolg der Karl-May-

Spiele in Bad Segeberg halten einen Teil dieser Tradition und ihrer stereotypen Heldenfiguren vor Augen.²¹⁹

Steinbrink behandelt auch die Texte von James Fenimore Cooper, deren Übersetzungen das deutsche Lesepublikum erreichten, und Autoren wie den österreichischen Schriftsteller Karl Postl, der unter seinem amerikanischen Pseudonym Charles Sealsfield veröffentlichte, und deren politische Vision eines „idealen Amerika“, als freier, noch zivilisationsferner Raum in der Mitte des 19. Jahrhunderts Fernweh auslösten und die Weltbilder von Auswanderern wie daheimbleibenden Lesern beeinflussten. Friedo Lampe nahm als Herausgeber noch 1943 Sealsfields *Blockhaus am Red River* in seine *Deutsche Reihe* auf und verfasste ein begeistertes Nachwort; allerdings unter Angabe des Geburtsnamens des Österreicherers.

Wie Steinbrink schreibt, unterscheidet sich dieser neuzeitliche Abenteuer-Boom auffällig etwa von der *Âventiure* der klassischen höfischen Romane. Die Zielleistung ist nicht der Ausgleich der Ehre und Harmonie der Ständegesellschaft, wie in den mittelalterlichen Texten, sondern einzig ein individueller Gewinn von Ehre, Freiheit oder konkretem Gut. Andere (vor)moderne Einflüsse aus Barock zu Aufklärung reichen über die beliebten Entdeckerberichte, Seeräubererzählungen, Robinsonaden und auch Schelmenromane (5); der Protagonist des modernen Abenteuerromans ist ein erklärter „Außenseiter“, der sich bewusst in einer Art Traumwelt bewegt und Realitätsflucht aus der modernen Zivilisation begeht (7). Dabei ist „der Held [...] in der Regel durch die Schuld der ‚Gesellschaft‘, insbesondere durch ungerechte Vorgesetzte, philiströse Arbeitgeber, beschränkte Eltern in die Bahn des Verbrechens getrieben worden, und

²¹⁹ Seit 2001 schließlich gilt die Winnetou-Parodie *Der Schuh des Manitu* von Michael Herbig als einer der meist gesehene deutschen Filmproduktionen der Nachkriegszeit und zeugt von der anhaltenden Bedeutung der Klischees von Wild-West- und Indianerabenteuern in der Unterhaltungsindustrie.

bethätigt nun seine von Hause aus groß angelegte Natur“, wie eine zeitgenössischen Beurteilung von Karl Mays *Waldröschen* 1903 feststellt (zitiert nach Steinbrink, 3). Jünger gibt dem Erzähler Herbert gleich zu Beginn seiner Geschichte Gelegenheit, das eigene „groß angelegte“ Naturell zu erklären: „Es schien mir ganz unmöglich, etwas „werden“ zu können [...] von den tausend Anstellungen, die die Zivilisation zu vergeben hat, schien mir nicht eine für mich gemacht. Eher hätten mich noch die ganz einfachen Tätigkeiten gelockt, wie die des Fischers, der [sic] Jägers oder des Holzfällers, allein seitdem ich gehört hatte, daß die Förster heute ein Art von Rechnungsbeamten geworden sind, die mehr mit der Feder als mit der Flinte arbeiten, und daß man Fische in Motorbooten fängt, war mir auch das zur Last.“ (15.81)

Auch wenn die *Afrikanischen Spiele*, wie erwähnt, weniger *tatsächliche* Konfrontation mit abenteuerlichen Gefahren schildern können, so ist ihre Erwartung, zusammen mit den fantastischen und spielerisch-ironischen Elementen, eindeutig von der Lesehaltung entsprechender Romane geprägt. Auch bei Karl May leiden Figuren unter der Spannung aus „Weigerung“, also der Verweigerung der bürgerlichen Welt, und „Aufbruch“, „Lähmung“ und „Bewegung“. Herberts Ringen mit sich selbst, ob und wie die Flucht zu wagen sei, ist also kein Zwischenstadium aus Abenteuerroman und Disziplinerziehung, sondern bereits ein Teil der Tradition der Spannungserzeugung, der den Protagonisten als außergewöhnlich und willensstark vorstellen soll: Um sich selbst an das eigene Gebot zu erinnern, trage eine Karl Maysche Figur, „Dschirbani“, in *Ardistan und Dschinnistan*, den eingekapselten Spruch „Werde Mensch; du bist noch keiner“ bei sich (Steinbrink 22). Herberts Akt in den *Afrikanischen Spielen*, das letzte Geld ordentlich zu bündeln und in die Kanalisation zu werfen, mit der er das letzte

Zaudern überwindet (15.110), ist diesbezüglich ebenso durch einen Autor wie Otto Ruppianus vorgebildet wie auch die Figuren des ‚verkrachten Referendars‘ oder des ‚verarmten Adelligen‘, die seine Kameraden in der Fremdenlegion werden (Ruppianus bzw. Theodor Mügger, vgl. Steinbrink, 21). Ende des 19. Jahrhunderts diagnostiziert immerhin Sigmund Freud das *Abreisen* als eines der häufigsten und seines Erachtens am besten zu deutenden Traumotive (28). Ein weiteres Zitat, das Steinbrink im Werk Karl Mays aufgespürt hat, lässt dagegen sogar eine Verwandtschaft des Abenteuersuchenden und des Flaneurs unterstellen. Sein Held *Am Rio de la Plata* (1910) konstatiert: „Ich reise um des Reisens willen. [...] Der Grund, warum ich reise, ist ganz derjenige eines Spaziergängers, welcher es liebt, sein Auge an abwechselnden Bildern zu ergötzen.“ (Steinbrink 25.)

Gerade die Fremdenlegion wurde um die Jahrhundertwende zur Projektionsfläche nicht nur politischer Anfeindungen (es seien zahlenmäßig in der Hauptsache deutsche Legionäre, die das französische Imperium in den Kolonien sicherten) sondern auch literarisch-romantischer Abenteuerfantasien. Eckard Michels' Studie ist jedoch angelegt, mit dem „Mythos“ aufzuräumen, dass sich Flüchtlinge aus bürgerlichen und aristokratischen Familien wirklich in großen Zahlen unter den Rekruten befunden hätten. Diese hätten, ebenso wie die vielbeschworenen flüchtigen Straftäter, in Wahrheit eher die Ausnahme gebildet. Die historische Klientel der Fremdenlegionäre setzte sich laut Michels dagegen hauptsächlich aus Angehörigen der untersten sozialen Schichten zusammen, die sich aus materieller Armut, etwa in der Verweigerung von Unterhaltsklagen und in den meisten Fällen dem Fehlen von familiären Banden generell

zu diesem Schritt motiviert sahen, und denen ohne den diskursiven Mythos der Legion als Auffangbecken für Verbrecher und als Falle für gestrauchelte höhere Söhne kaum entsprechende Aufmerksamkeit zuteil geworden wäre. Gerade die Möglichkeit der Anonymats habe im Übrigen auch viele französische Staatsbürger angezogen, die unter der Vorgabe etwa der elsässischen-deutschen Staatsangehörigkeit ihrer miserablen Situation entfliehen konnten und sich vom Dienst ein Mindestmaß an Ordnung und Versorgung versprachen.²²⁰ Der „Apothekersohn und Gymnasiasten Ernst Jünger“ (Michels 22) steht als also doppelte Figur in diesem Diskurs, als ‚Opfer‘ einerseits, das sich später seiner besonderen Naivität schämt, und im Erinnerungsbuch die eigenen Erlebnisse dramatisch verklärt, und als ‚Anfeuerer‘ andererseits, als die Anziehungskraft der Fremdenlegion schon unzeitgemäß geworden war bzw. ihr durch das NS-Regime massiv vorgebeugt wurde.

In einem Sinn, der an die Argumentation des zeitgenössischen Soziologen und Urbanisierungsskeptikers Georg Simmel erinnert (*Die Großstädte und das Geistesleben*, 1903), beschreibt Steinbrink im Weiteren den Erfolg der Abenteuerliteratur als Phänomen der gesellschaftlichen Modernisierung im 19. und frühen 20. Jahrhundert. So beruhe die „Lähmung“ und Langeweile in der freien Zeit darauf, dass die Arbeitszeit durch die Industrialisierung organisatorisch durchgeplant und vorbestimmt sei. In Phasen von Müdigkeit muss weitergearbeitet werden, in der „Freizeit“, die einen unselbständigen Charakter annimmt, weiß das Individuum nichts mit sich anzufangen und verlangt nach

²²⁰ Das berühmt-berüchtigte „Anonymat“ erlaubte den Soldaten bei der Verpflichtung zur Fremdenlegion, eine neue Identität anzunehmen oder nach Bedarf zumindest Alter und Nationalität „anzupassen“, so dass auch französische Staatsbürger sich melden konnten. Ab 1911 war das Anonymat offizielles Statut der Legion. In Verzicht auf Geburtsurkunde und Führungszeugnis wurden in vielen Fällen die rein mündlichen Aussagen über die eigene Person akzeptiert. Vor der Geschichte der Fremdenlegion begründete sich diese Tradition darin, dass seit ihrer Gründung 1831 Emigranten einen zahlenmäßig bedeutenden Anteil an ihrer Truppe darstellten. Ihr Dienst wurde durchaus als „Asyl“ und „Bewährungschance“ verstanden, die nicht durch offizielle Bürokratie verhindert werden sollten (Michels, *Deutsche in der Fremdenlegion*, 21).

aufregender Zerstreung (Steinbrink, 24). Simmel widmete sich selbst im Jahr 1911 in seinem Band *Philosophische Kultur* explizit dem Begriff des „Abenteuers“, und betrachtet ihn interessanterweise auch aus dem Blickwinkel der Erinnerung und Identitätsbildung, wie es für den Fall Jünger und seinem gescheiterten Fluchtversuch, auch vor dem Kontext für die spätere Schätzung von Träumen und Traumerkenntnissen, bedeutsam ist:

„Indem es [das Abenteuer] aus dem Zusammenhange des Lebens herausfällt, fällt es - dies wird sich allmählich erklären - gleichsam mit eben dieser Bewegung wieder in ihn hinein, ein Fremdkörper in unserer Existenz, der dennoch mit dem Zentrum irgendwie verbunden ist. [...] Durch diese seelische Position bekommt das Abenteuer für die Erinnerung leicht die Färbung des Traumes. Jeder weiß, wie schnell wir Träume vergessen, weil auch sie sich außerhalb des sinnvollen Zusammenhanges des Lebensganzen stellen. Was wir als ‚traumhaft‘ bezeichnen, ist nichts anderes als eine Erinnerung, die sich mit weniger Fäden als sonstige Erlebnisse dem einheitlichen und durchgehenden Lebensprozesse verknüpft. [...] Je ‚abenteuerlicher‘ ein Abenteuer ist, je reiner es also seinen Begriff erfüllt, desto ‚traumhafter‘. wird es für unsere Erinnerung. Und so weit rückt es oft von dem zentralen Punkte des Ich und dem von ihm zusammengehaltenen Verlaufe des Lebensganzen ab, dass wir an das Abenteuer leicht so denken, als ob ein anderer es erlebt hätte; wie weit es jenseits dieses Ganzen schwebt, wie fremd es ihm geworden ist, drückt sich eben darin aus, dass es sozusagen mit unserem Gefühl vereinbar wäre, ihm ein anderes Subjekt als jenem zu geben.“ (13f.)²²¹

In diesem bemerkenswerten Zitat emanzipiert Simmel den Begriff des Abenteuers sozusagen von der literarischen, sagenhaften Welt fremder Länder, exotischer Menschen und lebensbedrohlicher Situationen hinaus und wendet ihn auf die individuelle lebensgeschichtliche Erfahrung an. Seiner Definition nach erscheinen Abenteuer, während sie einerseits in den sachlichen Details verblassen, oft erst im Rückblick auf den weiteren biografischen Gang und in der Erinnerung als Abenteuer. Sie sind mit Träumen durch die Art und Weise ihrer intellektuellen Einordnung im Gedächtnis verbunden und

²²¹ Kapitel *Das Abenteuer* in Simmel: *Philosophische Kultur*. Mit einem Nachwort von Jürgen Habermas. Berlin: Klaus Wagenbach, 1983. [1911]

verwandt, das sie außerhalb der sinnhaften, logischen Ordnung des Lebens zu stehen scheinen, und ebenso unwirklich wie einprägsam in der Erinnerung verankert sind. Auf Ernst Jüngers Lebensgeschichte bezogen, könnte man folgern, dass angesichts des weiteren Gangs der Weltgeschichte die drastischen Erlebnisse des Kriegsdienstes 1914-1918 trotz ihrer Außergewöhnlichkeit vom friedlichen Leben kein „Abenteuer“ im reinen Sinn darstellen, waren und sind sie doch institutionell verankert und auch im Diskurs der Zeitgeschichtsschreibung vielstimmig und widersprüchlich dokumentiert.

„Abenteuerlich“ und in der persönlichen Erinnerung wie traumhaft sind jedoch die Erfahrungen in der französischen Fremdenlegion in Verdun, Marseille, Oran und Bel-Abbès, auch bereits der einsame Weg aus dem Schulort Hameln zur französischen Grenze. Schon im ersten Zug nach Trier überkommt Herbert ein unruhiges Gefühl wegen seiner subjektiven Zeitwahrnehmung: „So schien es mir ganz unglaublich, daß seit meiner Flucht noch nicht einmal ein voller Tag verstrichen war und daß, wenn ich zu Hause geblieben wäre, ich jetzt noch über vier Stunden im Bett liegen könnte, ehe Frau Krüger mich aus dem Schlaf wecken würde.“ (SW 15.88) Der Entschluss, der Schule über Frankreich zu entfliehen, um in Afrika einen Ausbruch aus der Legion zu wagen und sich in einen romanhaften Überlebenskampf zu begeben, muss nicht nur vor seinem Ausgang der Elternmacht, die ihn aus Algerien zurückzubeordern versteht, als Scheitern in die Erinnerung eingegangen sein, sondern auch vor der subjektiv und leibhaftig erlebten Entzauberung der fantastischen Erwartungen. „Herbert“ berichtet davon ironisch genau, und gibt (quasi einer märchenhaften Erzähltradition gemäß) drei Beispiele: Das erste besteht in einem Steinhaufen, den zu versetzen und zu einer Mauer aufzuschichten die erste Aufgabe der jungen Rekruten nach der Landung an der algerischen Küste darstellt.

Wie Herbert sich erinnert, war er von dem Anblick der Steine unmäßig fasziniert, war er doch „das erste Stück vom Lande Afrika, das sich ungestört betrachten ließ.“ (15.171f) Was er von der intensiven Inaugenscheinnahme erwartete, war ihm selbst nicht klar, bewegte sich jedoch an der Grenze zu magischen Erscheinungen wie etwa, „daß plötzlich aus einem seiner Löcher und Winkel eine goldene Schlange ihre Ringe entfaltete.“ (15.172) Freilich passiert nichts dergleichen, und unter dem Gefühl der Enttäuschung gesteht Herbert sich ein, „[d]er Steinhaufen blieb ein Steinhaufen wie jeder andere; er unterschied sich allem Anschein nach in nichts von denen, die man in der Lüneburger Heide oder an jedem anderen Ort der Welt in Hülle und Fülle bewundern kann.“ Eine ähnliche Täuschung und darauf folgende Enttäuschung erfährt Herbert unter noch viel prekäreren bzw. unangenehmen Umständen. Nachdem er eines Abends zusammen mit Benoit tatsächlich aus der Kaserne entwischen kann und sie bereits die Nacht durchwandert haben, suchen die beiden vor Tagesanbruch Unterschlupf in einem dornigen Gebüsch, worin sie den Tag verschlafen und auf neue Dunkelheit warten wollen. Bereits nach wenigen Stunden jedoch werden sie unter Gelächter und Spott von einheimischen Bauern geweckt, denn bei dem vermeintlichen „wilde[n] Urwaldbusch“ (15.240) handelt es sich in Wirklichkeit um ein landwirtschaftlich angelegtes Artischockenfeld. Die Unordnung, die die beiden Ausreißer in den aufgeschichteten Strohgarben angerichtet haben, hat nicht nur die Bauern auf den Plan gerufen, sondern auch die Anforderung von zwei französischen Feldjägern zur Folge, die Herbert und Benoit routinemäßig zur Kaserne abführen, wo eine Gefängnisstrafe wartet. Herbert muss sich nicht nur damit abfinden, dass die „[verabscheute] zivilisatorische[] Ordnung“ (15.90) durchaus auch in diesem geographischen Fleck Erde existiert, sondern auch

damit, dass etwa sein Begleiter Benoit ungezwungen seinen Frieden damit zu machen versteht, wenn er sich bereits auf dem Rückweg zur Kaserne mit den Feldjägern in Scherzen ergeht und verbrüdet.

Die dritte Offenbarung erfährt Herbert, als er sich bereits zur Heimkehr bereit sieht und die Überfahrt vom Hafen Oran antritt; sie schließt wieder in den Vorstellungskreis der fantastischen oder magischen Erwartungen an, die er an seine Flucht nach Afrika gestellt hatte, und bedeutet die endgültige und schärfste Einsicht. Vom Schiff aus blickt er zurück auf die Küstenlinie, und meint sich kaum überrascht, er eine fantastisch in allen Farben glänzende und schimmernde Erscheinung in der Brandung ausmacht: „so herrliche Muscheln, [...] wie man sie nur aus den Träumen kennt“. (15.239) Bei genauerem Hinsehen entpuppen sich diese Muscheln ausgerechnet als glühende Kohlen, was Herbert selbst an das schlesische Märchen vom fürchterlichen Rübzahl erinnert, der so getäuscht worden sei. Oberhalb der Klippen steht eine Metallwerkstatt, die herab ins Meer ihre Kohleschlacken entsorgt. Sein Ausflug mit der Fremdenlegion hat ihm damit vor Augen geführt, dass mit dem Steinhafen nicht nur die Natur ebenso normale physische Eigenschaften in Afrika besitzt wie im heimatlichen Deutschland, und dass die natürliche Pflanzenwelt in landwirtschaftliche Organisation und Nutzung eingebunden ist, sondern dass mit dem Blick auf den kleinen metallverarbeitenden Betrieb symbolischerweise auch die Industrialisierung Einzug gehalten hat.

Die Meldung als Freiwilliger nach der Kriegserklärung des Kaiserreichs im Sommer 1914 bietet allem Anschein nach die Perspektive einer anderen, nicht weniger drastischen

Weltflucht. Nach der Tauglichkeitsprüfung im August erhält Jünger zunächst noch die Gelegenheit, unter ungleich erleichterter Bedingungen das Abitur (die sogenannte „Notreifeprüfung“) abzulegen, und sich sogar als Student an der Heidelberger Universität einzuschreiben. Für sein Gefühl, auf diese Weise alle vormalig unüberwindlich scheinenden bürgerlichen Zwänge hinter sich gelassen zu haben, findet er *In Stahlgewittern* eine Formel, die ganz dem oben zitierten drängenden Wunsch Zuckmayers, wegzulaufen, entspricht („Dann wäre man alles los“, Zuckmayer, 146): „[Nun] war ich alle Sorgen los.“ (SW 1.543) Während der fast vierjährigen Fronterfahrung, die Jünger, unterbrochen von Verletzungsurlauben, an der deutsch-französischen Front verbrachte, führte er ein Tagebuch in Notizen über Gefechtslage und Zustände in den Gräben, Verpflegung, Zeitvertreib in Gefechtspausen, mit einzelnen Beschreibungen von Kameraden, geographischen Betrachtungen, gelesenen Büchern und auch gefundenden oder präparierten Käfern und Insekten. Diese Notizen, die er seinem „Bericht“ *In Stahlgewittern* zugrundelegen würde, stehen jedoch von Anfang an von der öffentlich anerkannten historischen Bedeutung, die –zu welchem Ende auch immer– der Krieg als staatspolitische Ausschreitung besaß. Jüngers Sinnsuche idealisiert er in den *Stahlgewittern* –der metaphorische Titel lässt es anklingen– als naturgegebene Menschheitserfahrung, sein Heroismus, der zumindest als Ideal im Text dargestellt werden kann, hat mit der Verleihung des kaiserlichen Verdienstordens sozusagen ein Beweisstück in der konkret-gegenständlichen Welt bekommen. Falls Zweifel am geordneten, ganz alltäglichen Wahnsinn des Kriegs mit planmäßigen und zufälligen Morden aufkommen oder Irrtümer in der stabseigenen Führung erkannt werden, werden diese zumindest in der textlichen Darstellung nach dem Krieg verdrängt.

8. *Das Abenteuerliche Herz*

„[F]ast ist es dem Bürger gelungen, das abenteuerliche Herz davon zu überzeugen, daß das Gefährliche gar nicht vorhanden ist und daß ein ökonomisches Gesetz die Welt und ihre Geschichte regiert. Den jungen Leuten, die bei Nacht und Nebel das elterliche Haus verlassen, sagt ihr Gefühl, daß man sich auf der Suche nach der Gefahr sehr weit, über See, nach Amerika, zur Fremdenlegion, in die Länder, in denen der Pfeffer wächst, entfernen muß.“ (von Schirnding, 54f) 1929 veröffentlicht Jünger eine ungewöhnliche Sammlung von Szenen, Gedanken, Betrachtungen und Traumerzählungen, die als „Essay“ in den *Sämtlichen Werken* verzeichnet ist, mit dem Titel *Das Abenteuerliche Herz. Aufzeichnungen bei Tag und Nacht*. Die Zweite Fassung, die 1938 erscheinen wird, erhält den gleichen Haupt-, nur einen veränderten Untertitel: *Figuren und Capriccios*. Daran sind zweierlei Dinge auffällig: zum einen die Tatsache, dass Jünger einzig von diesem Text zwei „ Fassungen“ gleichermaßen anerkannte, und diese auch in der Werkausgabe beibehielt. Denn die beiden Fassungen unterscheiden sich in den Inhalten erheblich. Während Heimo Schwilk von einer Überarbeitung spricht, die „weniger als die Hälfte“ übernehme, kann diese quantitative Einschätzung eher nach unten korrigiert werden. Mindestens fünf Stücke aus der Ersten Fassung finden eine Entsprechung in der Zweiten (von 71 darin insgesamt), mit neu gefundenen Titeln.²²² Darüber hinaus bestehen hauptsächlich Ähnlichkeiten in Zitaten und literarischen Bezügen, die Stücke sind jedoch neu formuliert bzw. ganz neu dazu gekommen. Was jedoch die Fassungen verbindet, und gleichzeitig 1929 das Neuartige bei Jünger ist, das er also 1938 für sich bestätigt, ist die

²²² Vor allem die Abschnitte, in denen das Stereoskopische Sehen beschrieben wird, auch *Das Entsetzen*, *Der fremde Besuch* und „*Tristram Shandy*“.

besondere Form des assoziativen, rätselhaft thesenartigen, literarischen Schreibens, das einerseits eine homogene (Ich-)Erzählinstanz fingiert, andererseits selbst erlebte, fremd erlebte oder spielerisch erdachte Anekdoten in eine formlose Form gliedert. Daraus ergibt sich also zum ersten die besondere Bedeutung dieser äußeren Form. Zum zweiten fällt das Festhalten am Terminus des *Abenteuerlichen* auf.

Der Kriegsheld aus dem Weltkrieg, der mit der Veröffentlichung seiner Erlebnisse selbst zum umfangreichen Lesematerial an Kriegsbüchern der Weimarer Zeit teilgenommen hat, konnte in diesen die verschiedensten Soldatentypen beschrieben finden: heroische und präfaschistische, resignierte und desillusionierte, pflichtbewusste Berufssoldaten, kaisertreue Anachronisten und spätere Revolutionäre, Zyniker, Sadisten, Träumer und andere mehr. Abenteuerer in einem Sinn, wie sie die Fantasie der Fremdenlegion befördert hatte, spielten jedoch keine Rolle in diesem Krieg: einsame Streiter, die sich gegen eine feindliche, exotische Natur ohne nennenswerte technische Hilfsmittel durchschlagen mussten. In seinem *Sizilianischen Brief an den Mann im Mond* bekennt sich Jünger 1930 wieder zur „Gefahr [...]; und wer die Gefahr liebt, der liebt es, sich zu verantworten.“ (9.13) Als eine Idee, die „in der Gründerzeit Epoche machte“, charakterisiert Bernd Steinbrink einen Nietzscheanischen Ausspruch, den Jünger damit unterschrieben hätte. In *Die fröhliche Wissenschaft* propagierte Nietzsche: „Das Geheimniß, um die größte Fruchtbarkeit und den größten Genuß vom Dasein einzuernten, heißt, gefährlich leben!“ (56) Jünger, der Kriegsheld ist jedoch vor allem auch ein Überlebender; jemand, der sich zwar auch einige Narben zugute halten kann, die beim Blick auf den angezogenen Körper aber nicht sichtbar sind, jemand, der im Mittendrin von willkürlichen und gezielten Toden das eigene Leben und auch noch das

Leben des eigenen Bruders gerettet hat. In *Stahlgewittern* schildert die Todesnähe wie aus kühler Distanz, es ist ebenso die ausführlich Rede von besonderem Proviant, von Alkoholräuschen, Delikatessen und literarischen Gesprächen, die mit der französischen Zivilbevölkerung teils geteilt teils dort entwendet werden. In Jüngers Weltkriegserzählung *Sturm* 1923 inszeniert sich der Protagonist bereits als Feuerpausen-Schriftsteller, den die Offizierskameraden zum Vorlesen seiner neuesten selbstverfassten Geschichten einladen. In dem Science fiction-Elemente enthaltenden Roman oder Romanfragment mit offenem Ende *Gläserne Bienen* legt Jünger –der sich auch in den Tagebüchern, die er als Besatzungsoffizier während des Zweiten Weltkriegs in Paris verfasste, wieder durchaus als Genussmenschen stilisiert, den die Frontereignisse nun immer weniger berühren– fast folgerichtig dem Protagonisten, einem ausgedienten Soldaten, solche Erinnerungen an bestimmte Ausschweifungen in den Mund, die abenteuerlich waren, aber nicht mit dem Kriegsdienst im engeren Sinn zu tun hatten. Richard, ein abgehalfterter Kavalleriesoldat, erinnert sich mit wehmütiger Schärfe an seine Einsätze; sie stellten die Ordnung in seinem Leben dar. Abenteuerlich wiederum im von Georg Simmel beschriebenen Sinn, also traumhaft und außerhalb der klar erinnerbaren, strukturierten Normalität des Lebens stehende Erlebnisse waren dagegen die unrühmlich durchzechten Nächte noch während der Ausbildungszeit, in denen Prügeleien ausgetragen und Einrichtungen vertrümmert wurden, und an die Richard im Alter mit Scham zurückdenkt, da er ahnt, dass sein späteres Los als Kleinkrimineller und sein haltloses Leben darin ihre Veranlagung gezeigt haben könnten. „Es kam uns nun selbst unglaublich vor. [...] Daß wir da und dort gewesen sein, das oder jenes gesagt oder

gar getan haben sollten, kam uns vor, *als ob es uns über einen Dritten erzählt würde*. Es konnte und durfte gar nicht sein.“ (15.435, Hv. KR)

Dieses Erzählen als schöpferischer Akt, das aus der Erinnerung und aus dem Rückblick auf sich selbst wie aus der Sicht eines Außenstehenden analysiert, findet tatsächlich seine erste systematische Anwendung in der Ersten Fassung des *Abenteuerlichen Herzen*. Ein Großteil der Texte in dieser Sammlung sind Beschreibungen von Träumen, die in der Erinnerung sich noch der Rationalisierung entziehen oder ihre Bedeutung zu ändern drohen, denen aber ein unbedingter Bedeutungsanspruch zugerechnet wird: „[im Traum] ist alles Ahnung, Anklang und Ähnlichkeit, im Wachsein dagegen Bestimmtheit, Logik, Kongruenz.“ (9.66) Der Untertitel dieser Fassung, *Aufzeichnungen bei Tag und Nacht* weist nicht nur zurecht auf diesen Doppelcharakter von nächtlichem, träumerisch-schlafwandlerisch erworbenen Wissen und den taggerechten Versuchen ihrer Dokumentation. Daneben ist auch der formale Aufbau des *Abenteuerlichen Herzen* als Notizbuch und Verzeichnen von Gedanken treffend erfasst, denn die einzelnen Segmente stehen zwar datumslos, aber unter Ortsnamen arrangiert, wodurch wieder der Eindruck der „formlose[n] Form“ des (Reise-)Tagebuchartigen verankert wird (Hilmes, 184). Alle 24 Textstücke tragen als Titel lediglich die Ortsangaben (Berlin, Leipzig, Leisnig, Paris, Neapel und Zinnowitz), was ihren authentischen Entstehungsort vorgibt; jedoch spielen die genannten Orte keine oder nur eine gelegentliche Rolle für die Erinnerungen und Reflexionen darin. Auch der zweite gewählte Untertitel für die Fassung 1938 erweist sich als anspielungsreich: die dort versammelten Texte als *Figuren und Capriccios* tragen nun stichwortartige Beschreibungen oder Assoziationsbegriffe als Titel, die den abstrakteren

und zugleich spielerischen Charakter der Texte widerspiegeln und der Praxis der Benjaminschen „Denkbilder“ in der *Einbahnstraße* ähneln.

Ausgelöst von Jüngers memorialer Wende, dem veränderten Blick auf die eigene Erinnerung und die Fähigkeit, sie adäquat in Erzählung umzusetzen, bedeutet die Arbeit und Überarbeitung des *Abenteuerlichen Herzen* auch eine Verstärkung der neuartigen Weltwahrnehmung, wie sie der frühe *Sizilianische Brief an den Mann in Mond* begonnen hat. In dieser Wahrnehmung, die Jünger in die literarische Strömung des Magischen Realismus stellt, geht es darum, sichtbar zu machen, was was als „geheime Kommunikation“, als „mysteriöser Zusammenhang der Dinge“ seit der Weimarer Zeit im gesellschaftlichen und künstlerischen Diskurs rumort. Mit sensationellen neuen technischen Methoden scheint dieser Zusammenhang gerade erst erfoscht, aber durch reine Wissenschaft nicht erklärt werden zu können: Dass etwa der Blick durchs Fernglas in den Weltall dieselben Strukturen freigibt wie der Blick durchs Mikroskop;²²³ dass Aufstände oder Kämpfe in fernen Erdteilen, nun im Kino auf der Leinwand sichtbar, von der gleichen menschlichen Brutalität zeugen wie die in Europa. Jünger stellt dazu, wie er sagt, mit „Spaß“ fest, „welche Ähnlichkeit die Mikroskope und Fernrohre mit den Kanonen besitzen, die ich von jeher gern sich so zierlich und präzise in ihren Lafetten schwenken sah; und es ist im Grunde auch gar kein so großer Unterschied: dies alles sind Waffen, deren sich das Leben bedient.“ (SW 9.97) Er definiert seine besondere ästhetische Weltwahrnehmung als „stereoskopisches Sehen“: eine magische Zusammenschau der Dinge, deren geheimer Zusammenhang erahnt und aus uralter Erinnerung aufgespürt werden kann. In der Ersten Fassung des *Abenteuerlichen Herzen*

²²³ Der fantastische Dr. Kinowa in Lampes „Laterna magica“ entspricht ganz der Forderung Franz Rohs vom idealen Künstler: „Zauberer, [...] Meister, der uns eine Sicht gibt, weit in die Ferne und- durch das Mikroskop“, vgl. Scheffel, 76.

formuliert er seinen Anspruch, die „geheime Harmonie, die allen Eigenschaften eines Wesens innewohnt“, erkennen zu wollen (9.97; in der Zweiten Fassung: „die verborgene Harmonie der Dinge“, 9.199). Diese Weltwahrnehmung ist nach Jünger charakteristischerweise mit einem physischen Genuss verbunden, einer besonderen sinnlichen Doppelerfahrung. „Stereoskopisch wahrnehmen heißt, ein und demselben Tone gleichzeitig zwei Sinnesqualitäten abgewinnen, und zwar durch ein einziges Sinnesorgan.“ (Zweite Fassung, SW 9.197.)²²⁴

Inwiefern die stereoskopische Sensibilität zeitliche Palimpseste aufzuspüren vermag, beschreibt Jünger am Beispiel der „graphologischen Verplapperungen“ (9.87). So sei nichts aufschlussreicher als etwa ein Brief mit Verbesserungen, der das zuerst Gedachte zusammen mit dem Wunsch nach Präzision und der vermeintlichen Ausbesserung darbietet. Jedoch auch, wo das Ausgestrichene bereits nicht mehr lesbar sei, müsse eine gewinnbringende Detektivarbeit ansetzen. Jünger liefert dazu ein einprägsames Beispiel aus der Lektüre der Tagebücher von Charles Baudelaire: „’Heute, am 23. Januar 1862, habe ich eine seltsame Vorbotschaft empfunden; ich habe den ersten Flügelschlag der *Imbezillität* mich streifen gefühlt.’“ (9.88, Hv.i.O.) Wie Jünger sich einzufühlen versteht, beschreibt er folgendermaßen: „[ich] hatte sehr deutlich das Gefühl, als ob hier zuerst das Wort ‚Wahnsinn‘ gestanden hätte, bis eine zitternde, von einem tieferen Entsetzen geführte Hand es in ‚Imbezillität‘ verwandelte.“

An einem anderen Beispiel, das ausführlich besprochen werden soll, erklärt sich der Zusammenhang der Einfühlung in die Erinnerung und der neuen,

²²⁴ Die Wirkung der Stereoskopie liege darin, „daß man die Dinge mit der inneren Zange faßt.“ Dass es sich nicht um eine Synästhesie handelt, betont Jünger: „Dies [geschieht] durch nur einen Sinn, der sich gleichsam spaltet [...] Die wahre Sprache, die des Dichters, zeichnet sich durch Worte und Bilder aus, die so ergriffen sind, Worte, die uns seltsam aufhorchen lassen und denen ein wunderbarer Glanz, eine farbige Musik zu entströmen scheint.“ (SW 9.86)

zusammenschauenden Wahrnehmung für ein autobiografische Erlebnis: Im *Abenteuerlichen Herzen* von 1929 beschreibt Jünger eine Flugreise von Köln nach Paris. Der Abschnitt, der charakteristischerweise unter der Titelangabe „Paris“ geführt wird, gehört mit knapp acht Druckseiten zu denen mittlerer Länge (der längste der 24 Abschnitte umfasst 25, andere weniger als zwei Seiten). Zwar werden nur einige Details aus dem Abschnitt „Paris“ in der Zweiten Fassung 1938 wieder aufgenommen.²²⁵ Es handelt sich hierbei jedoch um eine vielseitige Textstelle, die die Spannweite und das assoziative Grundmuster der Erzählweise des *Abenteuerlichen Herzen* veranschaulicht, und gleichzeitig die emotionale Herausforderung von Erinnerung darstellt.

Der Flug sollte Jünger zum ersten Mal nach Paris führen, das er als Soldat während des Ersten Weltkrieges ja nicht betreten hatte und was nachzuholen er nun, „recht spät nach dem Kriege“ gespannt erwartet (9.117)²²⁶. Die Flugreise regt ihn zuerst nicht nur zu allerlei Gedanken über die moderne Technik an, deren Sicherheitsversprechen er zwar als anfechtbar einstuft, worauf zu vertrauen er sich aber einlassen will: Immerhin gebe der seltsame Schwebezustand ihm so „Gelegenheit“, über sein „Lieblingsgebiet, den *verwickelten Traumzustand* der modernen Zivilisation, diese und jene Betrachtung anzustellen.“ (ebd., Hv.KR.) Angesichts der Flugroute wird er dann aber mit seinen Erinnerungen konfrontiert. „Zum ersten Mal und mit gemischten Gefühlen sah ich wieder die Front.“ Dieser Anblick der jahrelang so unerbittlich, unter größten menschlichen Anstrengungen und technischen Verausgabungen umkämpften Landstriche aus der zudem ungewohnten und seltsam ermächtigenden Vogelperspektive

²²⁵ *Aus dem Guckkasten*, 9.208f, die Lichtbilder; *An der Zollstation*, 9.280f, die Nahtod-Erfahrung.

²²⁶ Obwohl die Losung „Auf nach Paris“ zu der anheizenden Stimmung der Rekruten an der Westfront gehört hatte, kam der Truppenvorstoß nach dem Rückzug von der zuvor bereits erreichten Marne ja bereits in den ersten Kriegswochen 1914 zu einem Stillstand vor dem flämischen Ypern.

trifft den Flugreisenden an einer ungeahnten Stelle. Zu seinen Überlegungen zu Krieg und Ruinen im Allgemeinen treten Visionen und gebanntes Absuchen der Oberfläche aus der Höhe; Beobachtung, Erinnerung und Reflexion vermischen sich wie in einem Traum. Aus der Begegnung mit der Landschaft wird eine Selbstbegegnung, eine neuerliche Sinnsuche der Vergangenheit, eine Metapher über Nahtoderfahrungen und schließlich eine literarische Erinnerung an *Tausendundeine Nacht*, die in der Erkenntnis der Relativität von Zeit und Raum mündet. Jünger schildert alles sachlich und zugleich anschaulich, unter dem Anschein eines Tagebucheintrags nach der Landung in der französischen Hauptstadt. Die verschiedenen Gedanken sind auf den ersten Blick nur schwer miteinander vereinbar, und auch in der äußeren Textgestalt nicht zwingend miteinander verknüpft: So schreibt Jünger in einzelnen Absätzen, nach denen er wie unvermittelt ein neues Bild aufgreift. Die Perspektive jedoch verbindet: sowohl die räumliche –der Blick von oben, als ob eine außenstehende Instanz die Welt betrachtet– als auch die erzählend den Zeitfluss gliedernde, die in der Erinnerung und wiederum in einer Art literarischem Erbe, einer Menschheitserzählung fußt, in der die Gegenwart die Erinnerung der Vergangenheit ist.

Der erste Blick Jüngers auf die seit Kriegszeiten, durch die Natur und menschlichen Wiederaufbau veränderte, ehemalige Frontlinie ist von Fotografien vorgeprägt. Wie durch eine Linse blickt er herab, und ertappt sich dabei, die subjektiven Erinnerungsbilder mit denen der offiziellen, nach dem Krieg in Medien und Literatur verbreiteten Fotografien nicht in Übereinstimmung bringen zu können, die etwa durch Aufklärungsflugzeuge oder Kriegsberichterstatler aufgenommen worden waren. „Immer mehr [...] verhaßt“ würden ihm daher die Versuche der Fotografie, „dem Zeitlichen eine

unziemliche Gültigkeit zu verleihen“ (9.118). Die Dimension, mit der sich die Kriegereignisse der westlichen Front bereits in „museale“ Zeitgeschichte verwandelt haben, die von Touristen und „amerikanischen Vergnügungsreisenden“ besichtigt werden, findet er befremdend. Er selbst meint dagegen in einer Sinnestäuschung einen Moment lang den alten „Explosionsdunst“ vorbeiziehen zu sehen. Noch ganz dem heroischen Diskurs der ersten Nachkriegszeit verbunden klingt das markige Bedauern, das Jünger angesichts der effektiv wieder aufgebauten Dörfer und Siedlungen und der ehemaligen Schutzgräben, die sich bereits mit Wasser gefüllt in die Friedenslandschaft eingliedert zu haben scheinen, durch den Kopf geht: dass also der moderne Krieg keine ‚echten‘ „Ruinen“ mehr hinterlasse, wie die, die das Nibelungenlied mit seinen furchtbaren Heldengestalten überliefere (9.118). Die Gefühle widerstreben einander jedoch, und „ich [war] eigentlich froh“, dass die Spuren durch die friedliche Wiederbesiedlung „bald ganz verwischt“ sein werden (ebd.).

Dann rufen [e]inige bereits mit Brombeerranken versponnene Schützenlöcher [...] die Erinnerung am lebhaftesten wach“ (9.119), und Jünger, der sozusagen zwischen dem Bedürfnis wankte, entweder Ruinen von mythologischer Relevanz geschaffen zu haben oder gar keine Spuren zu hinterlassen, sieht sich plötzlich mit einer alten Unsicherheit konfrontiert, die ihn in den Gräben ergriffen hatte. Indem er sich plötzlich mit großer Klarheit an die Fragen erinnert, die er sich damals stellte, tritt er in einen „seltsamen Zustand“ ein, in welcher er sich selbst begegnet („mich selbst [...] begrüßen [kann]“, in Jüngers Worten). „Im Augenblicke der Erinnerung tritt man sich gleichsam selbst in zwei Personen, in der des Fragenden von früher und in des Antwortenden von heute, gegenüber.“ Diese Art der Selbstbegegnung in der Erinnerung an offene Fragen ähnelt

der Anklage, die Walter Benjamin in der *Berliner Kindheit* an seinen Lehrer erhebt, der die Schüler erst mit unverständlichen Fragen irritierte, um sie dann auf das Älterwerden zu verträsten, und ohne dass eine Antwort erfolgt sei: Auch Benjamin begegnet sich selbst wieder, die gleiche Frage stellend, die ihm das Leben schuldig geblieben ist. Bei Benjamin sind es die gesellschaftlichen Erwartungen an die Zukunft, die die Lehrer und die Familie als Wissen voraussetzen, das sich mit dem „Ernst des Lebens“ einstellen werde. Der erwachsene, gereifte und überaus gebildete Vierzigjährige klagt diese Art von Erwartungshaltung, die in den Kindern geweckt worden sei, an.²²⁷

Die im *Abenteuerlichen Herzen* Jüngers erinnerten Fragen sind keine geringeren als die nach Ausgang und Sinn des ganzen Kriegsgeschehens. So schienen dem Eingeschlossenensein im Grabenkampf „kein Grad des Sieges und kein Grad der Niederlage“ angemessen, „einen sinnvollen Abschluß“ zu geben (9.120). Aus dem Sitz im Flugzeug beschwört Jünger die drängende Suche nach Antworten herauf, die ihn an der Front auf sein Überleben habe hoffen lassen, um „de[n] letzten Akt“ des „Stückes“ miterleben zu können, und nicht ganz „aus dem Dunklen ins Dunkle zu gehen.“ Jedoch rettet sich auch der „Antwortende“ der Gegenwart in Zitate, die gewissermaßen den Zusammenhang in der Weltgeschichte wiederherstellen sollen. So drücke eine Bemerkung des französischen Philosophen Jean de La Bruyères (1645-1696), die er später gelesen habe, den ungeheuren Bann aus, der während eines Kriegs bestehe: „Wenn das Volk in Bewegung ist, begreift man nicht, wie die Ruhe wieder einziehen

²²⁷ Offen geblieben ist die Frage, was das „gewogene Herz“ in Schillers *Wallenstein* dem Lehrer nach bedeuten solle: „Ich habe den Einzug durch dies Tor [des Verständnisses noch immer] nicht gehalten“ (GS VI.505), ebenso über die Intention des „dämonischen“ E.T.A. Hoffmanns. Wie Benjamin sich in dem Radiostück für junge Hörer *Das dämonische Berlin* erinnert, leitete sein Musiklehrer im Internat einige Nacherzählungen von Hoffmanns Märchen mit den Worten ein, „nächsten einmal erzählen“ zu wollen, „wozu einer solche Geschichten schreibt“. Der erwachsene Erzähler des Radiostücks habe zwar vergessen, um welche Geschichte von Hoffmann es sich gehandelt habe, bekundet aber „auf dieses ‚nächstens‘ warte ich immer noch“ (GS VII.1.87).

könnte; und wenn es friedlich ist, sieht man nicht, wie sie je aufhören konnte’“, und eine Formulierung, die den berühmten biblischen Paulusbrief erinnert, bleibt bei Jünger abgebrochen: „Was hülfte es dem Menschen, wenn er die ganze Welt gewönne – oder auch verspielte – – –“ (ebd.).²²⁸

Der Gedanke, im Gefühl einer lebensgefährlichen Verletzung eine besondere Einsicht in die Sinnzusammenhänge des Krieges und des Lebens allgemein nehmen zu können, bewegt Jünger daraufhin, sich ein solches Erlebnis aus dem Krieg zu vergegenwärtigen. Bezeichnenderweise bleibt dabei wieder offen, ob er in letzter Konsequenz an diese Dimension der ‚Einsicht‘ glaube, oder ob die Bewertung von Nahtod-Erfahrungen nicht auch nur eine überlieferte ist. Als solche („Ich hatte schon oft gehört, [...]“, 9.122) beschreibt er zuerst, wie er erwartet hätte, dass die gefühlt letzten Lebensmomente sich in einen „sehr angenehme[n], friedliche[n] Zustand“ verwandeln würden: Er habe sich sogar den Kontrast des plötzlichen Herausgerissenwerdens „aus einem Sturmangriffs“ in einen laut- und schmerzlosen Ruhezustand „besonders wunderbar“ ausgemalt (9.122f). Man würde in einem solchen Moment die Vergangenheit wie einen Film vorbeilaufen sehen, wie ein „blitzartige[s] Abrollen von Bildern einer inneren Laterna magica.“ (9.122.) Auch diese Illusion nahm ihm jedoch das eigene Erlebnis, an das er sich ganz anders erinnert (dem er dennoch eine würdige Bedeutungstiefe zuspricht). Er selbst habe bei einer Nahtoderfahrung keine „Bilder“ auftauchen gesehen, vielmehr ihre (bildlosen) „Inhalte“: „Es war, als ob nach einer Oper, wenn der Vorhang schon gefallen ist und alle Personen, die auftraten, bereits in der

²²⁸ Vgl. 1. Korintherbrief 13, 1-13 („Das Hohelied der Liebe“): „Wenn ich mit Menschen- und Engelszungen redete, hätte aber die Liebe nicht, so wäre ich nur ein tönendes Erz oder eine gellende Zimbel. Und wenn ich die Prophetengabe hätte und alle Geheimnisse durchschaute und alle Erkenntnis besäße, und wenn ich allen Glauben hätte, so dass ich Berge versetzte, hätte aber die Liebe nicht, so wäre ich nichts. [...]“

Garderobe beim Umkleiden sind, noch einmal im leeren Raum von einem unsichtbaren Orchester das Grundmotiv gespielt würde – einsam, tragisch, stolz und mit einer tödlichen Bedeutsamkeit.“ (9.123) Das Leben als Theaterstück bzw. als Oper –eine Metapher, die sich mit der Bewunderung für spätbarocke Denker wie La Bruyère durchaus in Einklang bringen lässt– ist für den einsamen Fragensteller des menschlichen Personals beraubt, und auch wenn die Metapher der gespenstisch im leeren Raum noch einmal aufklingenden Melodie auch als eine Art Durchhalteparole angesichts der allgegenwärtigen Zerstörung gelesen werden mag, bleibt die Einsicht des Fast-Sterbenden: „*Es war eine Erinnerung, der bereits das Gedächtnis verloren gegangen [sic] war.*“

Aus diesen Reflexionen über die Erinnerung, die durch das Luftbild der zugewachsenen und friedlich wiedereingegliederten ehemaligen Frontlinie aus dem Flugzeug ausgelöst wurden und also quasi im künstlich-technisch erlebten Luft-Raum entstanden, leitet Jünger abschließend noch eine andere, literarische Erinnerung ab: Eine „unerhörte Entdeckung[]“ habe er in *Tausendundeiner Nacht* gemacht. Er berichtet die Geschichte eines Sultans, den ein Zauberer bei Tisch in einen Wasserkessel eintreten lässt. Der Wasserkessel wächst zu einem Ozean ungeahnter Dimension, oder der Sultan hat sich mikroskopisch verkleinert, denn er wird erst nach langer Wanderung auf dem Meeresboden auf den anderen Seite an den Strand gespült. Dort betritt er ein fremdes Reich, in dem er ein ganzes Leben verbringt, Handel treibt, eine Familie gründet, Reichtum erlangt, schließlich jedoch eines Verbrechens angeklagt und zum Tod durch den Strang verurteilt wird. Im Moment seines Todes am Galgen zieht ihn allerdings der Magier wieder aus dem Wasserkessel auf dem Tisch zurück; für die Tischgesellschaft ist

währenddessen nur der Bruchteil einer Sekunde vergangen, und sie sitzt unverändert und ahnungslos beieinander. Dieses Bild eines geheimnisvollen Dehn-Raums, in dem Raum und Zeit subjektiv, das individuelle Erleben den nächsten (Tisch)Nachbarn ganz unbekannt und unzugänglich ist, besitzt für Jüngers Erinnerungsvermögen eine besondere Aussagekraft: stellt es doch nicht nur die Zuverlässigkeit von Erinnerungen in Frage – bei subjektiver Gewissheit über erinnertes Faktenwissen – sondern überführt auch in die ‚magische‘ Sphäre der Weltwahrnehmung, die für Jünger seit dem *Abenteuerlichen Herzen* immer wichtiger wurde. Das metaphorische, magisch-realistische Schreiben wird seine Art der Wirklichkeitsdarstellung, für die er die Macht der Erinnerung als geheimen Schlüssel behauptet.²²⁹

Dass die autobiografische Selbsterkundung dabei im Vordergrund steht, gesteht Jünger gleich zu Beginn im *Abenteuerlichen Herzen*, allerdings nur ex negativo, ein, indem er vielmehr zugleich eine besondere Rolle als Sprecher für eine Generationenerfahrung für sich beansprucht. „Es wäre mir unmöglich, für meine Person die starke Anteilnahme aufzubringen, deren Vorhandensein ich nicht leugnen kann, verliehen mir nicht zwei Umstände eine gewisse Sicherheit. [Zum einen] das unbestimmte Gefühl, einem im Grunde fremden und rätselhaften Wesen nachzuspüren“²³⁰ und zum anderen die Tatsache, dass er ein „zweites, feineres und unpersönliches Bewußtsein“ in seiner „inneren Optik“ auszumachen verstehe; er wisse schließlich, dass sein „Grunderlebnis“, das „das für meine Generation typische Erlebnis“

²²⁹ Dazu gehört beispielsweise auch die ernsthafte Auseinandersetzung mit einer „Erinnerung“ an einen Ort, an dem er nie wirklich gewesen sei, wie z.B. Amsterdam („Ich träume oft von dieser Stadt, in der ich niemals gewesen bin“, *SW* 9.147).

²³⁰ An diese Stelle setzt er sich verächtlich von der „pöbelhaften Eigenwärme“ und „Stickluft“ des „Anton Reiser“ ab, dem psychologischen und autobiografisch motivierten Bildungsroman Karl Philip Moritz’ (1786).

sei (SW 9.33). Dieser selbstverstandene Experte der wahrgenommenen Welt wird allerdings in einer seltsamen Prophetie Eigenschaften des Horrors unter der NS-Diktatur vorwegnehmen, als er bis 1939 an *Auf den Marmorklippen* arbeitet und seine Erkenntnisse über das Funktionieren von Erinnerung hineinflicht.

9. Auf den Marmorklippen

Im Sommer 1939 erschien Jüngers bekanntester Text aus der Zeit des NS-Regimes, der metaphorische Roman *Auf den Marmorklippen*. Wie Peter Uwe Hohendahl, der der Darstellung von Erinnerung und kulturellem Gedächtnis in diesem Text einen Aufsatz gewidmet hat,²³¹ formuliert, zwingt der Roman „zur Auseinandersetzung mit der Erinnerung an die Erinnerung des Dritten Reichs.“ (97) Dieser Deutung wird im Folgenden besonders nachgegangen. Die Geschichte, die vom Untergang einer fiktiven Zivilisation, der „Marina“, durch die sukzessive Etablierung eines gewalttätigen Terrorregimes handelt und aus der Retrospektive eines Pflanzenkudlers und ehemaligen Soldaten erzählt ist, wurde angesichts von Jüngers Biografie und Ruf besonders kritisch auf ihr subversives Potential gegenüber der Nazidiktatur hin untersucht. (Vgl. Martus 2001, 123ff). Ohne dem Text diese Qualität abzusprechen, bemüht sich Hohendahl zunächst um eine schärfere Unterscheidung der historischen Gestalt des Autors, der Erzählerinstanz und einer Größe, die er als „Autor-Funktion“ bezeichnet (99), um zu einer differenzierten Betrachtung der ‚memorialen‘ Techniken darin zu gelangen. Neben dieser notwendigen Unterscheidung von Autor und Erzähler per se ist besonders der

²³¹ Hohendahl (2006): „Nach dem Untergang: Erinnerung und kulturelles Gedächtnis in Ernst Jüngers ‚Auf den Marmorklippen‘.“ *Zeitschrift für deutsche Philologie* 125, Supplementband, 97-116.

Hinweis darauf hilfreich, dass sich der Ich-Erzähler als Protagonist der Romanhandlung und als „Funktion“, d.h. als Kommentator und rückblickender Chronist, nicht nur erzähltechnisch, sondern auch ‚charakterlich‘ und sinngehend unterscheiden. Vereinfachend ausgedrückt kann von Erlebendem Ich und Erzählendem Ich gesprochen werden. Wie einleitend erwähnt, wird *Auf den Marmorklippen* durch die Erzählerstimme tatsächlich bereits als Gedenkstück eingeführt: „Ihr alle kennt die wilde Schwermut, die uns bei der Erinnerung an Zeiten des Glückes ergreift. Wie unwiderruflich sind sie doch dahin, und unbarmherziger sind wir von ihnen getrennt als durch alle Entfernungen.“ (15.249.)²³²

Der Kontrast zwischen dem hier aus zeitlicher und räumlicher Distanz weise auf die Marina zurückblickenden Ich und dem handelnden Ich des Texts besteht nicht nur im charakteristischen Wissensvorbehalt des Erzählers einer fiktiven autobiografischen Darstellung, sondern vielmehr in der Emotionalität, mit der der handelnde Protagonist sich in die Geschehnisse verstrickt, der Erzähler dagegen die Erinnerung an die zerstörte Marina gleichsam kühl berichtet, ohne etwa einen Ausblick auf Rache oder Überwindung anzudeuten. Hohendahl leitet hieraus einen Kontrast zwischen der Bewertung des individuellen und des kollektiven Gedächtnisses ab, den die doppelt geschichtete Erzählinstanz nach der Unterscheidung von J. Assmann und M. Halbwachs zwischen Erinnerungsarbeit als persönlichem Prozess und Erinnerungsarbeit als „kollektive[r]

²³² Dem gegenwärtigen Leser mag ein derartiger erster Satz, eingedenk der folgenden, eindeutigen Schilderungen von Gewalt und Rechtlosigkeit, die unter dem bössartigen „Oberförster“ Einzug in die Marina halten, zweifellos als Kritik des NS-Unrechtsstaats scheinen. Demgegenüber ist zu bedenken, dass nicht nur der Entstehungszeitraum- vor den Kriegserklärungen und der massenhaften Errichtung der tödlichsten Vernichtungslager der Nazis- auf eine noch eher visionäre als dokumentative Intention rückschließen ließe, vor allem aber, wie Hohendahl zu Recht bemerkt, dass die Alternative der friedlichen, ordnungs- und naturgemäßen Einrichtung der Gesellschaft der Marina vor der Herrschaft des Oberförsters selbst eher konservative als freiheitliche Züge trägt, „gekennzeichnet durch halb-feudale, ständische Elemente“ (Hohendahl 110).

Aufbewahrung und Darstellung“ leiste (101). Das Individuum in der Handlung kämpft mit seiner teilweisen Unbeherrschtheit (der abgebrochenen Beziehung zu „Lauretta“, der Mutter seines Sohnes „Erio“, der nicht fleckenlosen Vergangenheit als Soldat der „Mauretanier“, dem Verlieren des Überblicks in den Kämpfen gegen die Häscher des Oberförsters im Wald und der „Rautenklause“). Als Erinnerungsinstanz im kollektiven Sinn jedoch beweist er, in der besonderen Zusammenarbeit mit seinem Bruder „Otho“, eine heitere Vergeistigung bei der Sammlung der geografischen Daten und präparierten Stücke im isolierten Raum der Wohn- und Arbeitsstätte auf den Marmorklippen.

Hohendahl sieht „die Gestalt der Erinnerung“ durch einen Wissensbegriff bestimmt, den Jünger „offensichtlich platonischer Herkunft“ abgeleitet habe, und mehr noch in der neoplatonischen Anschauung Plotins verankert: „denn jedem einzelnen physischen Gegenstand ist seine Idee enthalten.“ (113.) Auf der (Sinn)Suche nach der „Idee“, der einzigmachenden Charakteristik und Bestimmung der Dinge in der empirischen Welt, bewegt sich das handelnde Ich im Text durch seine übende Tätigkeit als Archivar einer dem Untergang geweihten Kultur und Natur auf eine geistigere, abstraktere Lebensform zu. Das kommentierende Ich schreibt seine Erinnerung aus dieser Warte der vergeistigten Distanz heraus.

In der Konsequenz, die bei Hohendahl allerdings nur angedeutet bleibt, würde diese Nonchalance der Betrachtung in der bedrohlichen Diktatur eine Zurücknahme aus dem öffentlich-gesellschaftlichen Leben bedeuten, zu Gunsten einer akribisch sachlichen Gedächtnisarbeit der gegenständlichen Dokumentation, wie sie der Erzähler und sein Bruder in der „Rautenklause“ betreiben- einschließlich der stoischen Ruhe, mit der sie die letztendliche Auslöschung ihrer Bibliothek und ihrer Archive vorbereiten. Dieses Bild

trifft die politische Kritik an der Haltung des Autors in der NS-Zeit, u.a. als Vorwurf des Ästhetizismus, ziemlich genau, sofern nicht aktives Untergraben der Funktionalität des Republikanischen Systems und eine Beförderung faschistischer Begriffe direkt vorgeworfen werden. Dennoch ist die Erinnerungsarbeit der *Marmorklippen* keine nur distanziert-selbstbezogene, sondern auch eine dialogische: Die vertraute Anrede des ersten, oben zitierten Satzes führt dies ein. Mehr als das Aufspüren von geheimen Korrespondenzen in den Dingen leisten die hier besprochenen Texte auch einen Dialog mit dem früheren Selbst, der eigenen Person in der Erinnerung, die auch als Scheitern abgelegte Erfahrungen besitzt, und sich nur zu oft als literarisch-medial vorgeformte entpuppt. Angefangen vom vertraulichen „Du“, das der Verfasser des *Sizilianischen Briefs an den Mann im Mond* richtete, der ein ahnendes, träumendes Kind heraufbeschwört, beschreiben die Texte der 1930er Jahre eine einsetzende Konfrontation mit dem Selbst in der Erinnerung, die ihrerseits als fragmentarisch, unzuverlässig, aber auch kreativ und fantastisch zu erkennen gibt.

Hohendahls Interpretation von *Auf den Marmorklippen* vor dem Spiegel der gegenwärtigen literaturwissenschaftlichen Diskussion über kollektives und kulturelles Gedächtnis der Literatur belegt aber nicht nur das erhaltene Interesse an diesem ungewöhnlichen Text Jüngers, sondern auch seine Eignung bzw. seinen mehrdeutigen Charakter, der Aktualisierungen der Interpretation vor verschiedenen Lesehorizonten erlaubt und provoziert. Wenn Thomas Mann den Text im Dezember 1945 als „das Renommierbuch der 12 Jahre“ bezeichnet hat, erklärt dies zum einen die zeitgenössische Hochachtung vor dem sprachlichen und erzählerischen Stil, der den Einbruch des

Schreckens in eine aus verschiedenen idealen Landschaften zusammengestellte Idylle mit Pathos und Detailblick, „ahnungsvoll und problembeladen, mutig und resignativ zugleich“ entfaltet, und zeugt andererseits davon, dass die dargestellten Ereignisse mit Gewissheit auf die gerade überstandene Vergangenheit der totalen Zerstörung bezogen wurden.²³³ Obwohl Jünger jahrzehntelang keine öffentliche Aussage über den Gehalt des Buchs als Ausdruck seiner Regimekritik und Versuch des politischen Widerstands tat, belegen einzelne späte Tagebuchaufzeichnungen durchaus das Einfließen autobiografischer Erlebnisse in die Konzeption des Romans. So hatte die Figur des Prinzen Sunmyra in den *Marmorklippen*, der den Erzähler und seinen Bruder vergeblich zum bewaffneten Widerstand gegen den Oberförster rekrutieren möchte, ein empirisches Vorbild aus der Familie Trott zu Solz, deren Sohn Adam 1944 als Mitverschwörer des Hitler-Attentates hingerichtet wurde (Kiesel, 462). Die Landschaften im Text spiegeln Jüngers Reiseeindrücke ans Mittelmeer und nach Frankreich wieder. Die Vision des Aufbrennens der Zivilisation durch den Krieg des Oberförsters jedoch soll nach Jünger selbst interessanterweise auf einer durch Alkohol hervorgerufenen „Trance“ beruhen, in der er im Herbst 1938 einen „Vorbrand“ gesehen habe, „wie man ihn in Westfalen und Niedersachsen kennt“, eine Antizipation der Zukunft, die die in Brand gebombten Landschaften gesehen habe, „die schönen Städte am Ufer brannten und die Flammen [spiegelten] sich im Wasser“ (SW 22.389).²³⁴ Auch eine Interpretation durch Gerhard Loose im Jahr 1957 konzentriert sich noch auf die Entschlüsselung des „hohe[n] Grad[s] von Bildkraft und Präzision“ im „Stil“ der *Marmorklippen*, und den

²³³ Vgl. Kiesel 461ff. Th. Mann zitiert nach Kiesel, 461.

²³⁴ Wie Jünger später erfahren habe, soll Joseph Goebbels nach der Lektüre des Buchs die sofortige Inhaftierung des Autors beantragt haben, allein Hitlers persönlicher Einspruch habe dies verhindert: eine „signifikant paradoxe Lage“, in der der Verfasser der *Marmorklippen* den Schutz eben derjenigen Gewalt genoss, über die er sein literarisches Urteil gefällt habe, wie Steffen Martus zusammenfasst (Martus, 128).

gelegentlichen „Manierismus“ (Loose, 174), während etwa Volker Katzmann 1975 den Text als zentrales „Modell“ des magischen Realismus bei Jünger erklärt, unter dem er ein „zweites Bewußtsein“ (35), ein Erarbeiten der „Wirklichkeit der Träume“ (48) und ein „magisches Weltverständnis“ betrachtet, das seine Sensibilität auch dem Erleben des „Bösen“ gegenüber beweist (55f).

Der Jünger-Biograf Kiesel kommentiert die Konzentration auf die Entschlüsselung der Form, die in den Interpretationen des Textes vorherrschte, und in der man die endgültige Wende der zeitgeschichtlichen Figur Jünger zum Literaten entweder als seinen Vorteil (die Abwendung vom agitativen, kriegsbejahend-fatalistischen früheren Schreiben) oder als seinen Nachteil (den Rückzug ins Private und die Pflege der Ästhetik, ohne politische Verantwortung zu übernehmen) auslegte, mit der Eigenschaft des Romans, tatsächlich „auf systematische Mehrdeutigkeit angelegt“ zu sein (Kiesel, 462). Die drei Dimensionen dieser Mehrdeutigkeit, die Kiesel vorschlägt, besitzen jedoch alle eine eindeutig memoriale Qualität: „eine zeitgeschichtlich-analytische und zugleich politisch-aktuelle mit polemischen Charakter“ beweist Jüngers Aufmerksamkeit gegenüber seiner Gegenwart im NS-Regime, die unmittelbar auf den autobiografischen Erfahrungen des Ersten Weltkrieges beruht. Der Ich-Erzähler der Marmorklippen ist ein kriegserfahrener Veteran; dass er „[gern] an unsere stolzen Tage zurück[denkt]“, die „Mauretanierzeiten“ (15.298, 15.296), distanziert ihn nur mehr von den Umtrieben der neuen Machtsuchenden und ahnt ihre verbrecherische Ideologie vor der Erinnerung an die eigene frühere Kampfesnaivität. „Eine geschichtsphilosophisch-typologische [Dimension] mit mythischen Anklängen und kosmischen Perspektiven“ fällt mit der Vermutung und dem versuchten Aufspüren des überzeitlichen Wissens zusammen, das

jenseits der individuellen Lebenserfahrung liegt, und das im *Sizilianischen Brief an den Mann im Mond* noch am ahnungsvollsten den Kindern zugetraut wird, die der Zeit jenseits des empirischen Alters noch näher stehen. In den *Marmorklippen* mahnt der Bruder des Ich-Erzählers diesen daran (15.262). Die dritte Dimension besteht nach Kiesel in „eine[r] psychisch-archetypische[n]“: hierunter fällt die Wandlung des Charakters, bzw. die Verschiedenheit als handelndes, erlebendes Ich und als erinnerndes, erzählendes Ich, auf die auch Hohendahl so nachdrücklich hingewiesen hat. *Auf den Marmorklippen* beschreibt, über seine inhaltliche Sprengkraft als verstehbare Metapher auf das Dritte Reich hinaus, insofern das memoriale Schreiben quasi in der dritten Person, am Beispiel des Ich-Erzählers (auch wenn dieser eben in der grammatischen ersten Person spricht). Die Wahrnehmungs-, Sinnsuche- und Verarbeitungsprozesse der fiktiven Erlebnisse jenes Klausen-Bewohners sind zum Zeitpunkt seiner Erzählung noch nicht abgeschlossen, sondern entwickeln sich durch den Schreibprozess, den fiktiven Erzählvorgang, noch selbst weiter. Seine distanzierte Art, im Rückblick auch auf das eigene Handeln hin mitleidslos zu berichten, ist die Jünger gemäße Form der Dokumentation, die den versteckten Sinn auch in den somit abgelegten eigenen schriftlichen Zeichen noch auszumachen projiziert.

10. Erinnern in Fassungen und das Fassungsvermögen der Erinnerung:

In Stahlgewittern.

*Schließlich blickt jede Generation auf eine alte gute Zeit zurück. Aber bei uns war es doch etwas anderes, etwas entsetzlich anderes.*²³⁵

Wenn Figuren als Soldaten oder Veteranen in Jüngers erzählerischem Werk, also seit den 1930er und vermehrt den 1950er Jahren, sich an ihren Dienst erinnern, steht dies meist unter sehr negativem Vorzeichen. Dabei wird offenbar, dass es sich in erster Linie um Erlebnisse des Ersten Weltkriegs handelt, die in diese Figuren eingeflossen sind, einer Kriegsführung, die noch von vergangener Ritterlichkeit mit Pferden und Handwaffen schwärmte. Jüngers Erlebnisse als Besatzungssoldat in Paris während des Zweiten Weltkriegs und an der Ostfront 1942, die er fragmentarisch in seinem Tagebuch festhielt, bleiben literarisch weitgehend unbesprochen, und der Erste Krieg überschattet als prägendes Phänomen seine weitere Reflexion über Krieg, Revolutionen und Friedenssysteme. Fast vierzig Jahre liegen zwischen Jüngers Einsatz in den Materialschlachten in Langemarck und an der Somme und der Schaffung eines Charakters wie dem des ausgedienten Rittmeister Richard in *Gläserne Bienen* (1957), der den Gedanken an einen fiktiven „asturischen Krieg“ verdrängen möchte, seit dem sich jede Form der Kriegsführung so radikal verändert habe: *„Ich denke ungern an jene Jahre zurück, in denen sich alles verändert hatte, und möchte sie aus dem Gedächtnis tilgen wie einen bösen Traum. Wir wurden nicht fertig mit den Tatsachen. Jeder sah in dem anderen den Schuldigen. Wo Haß an der Saat mitwirkt, kann nur Unkraut die Ernte sein.“* (15.463, Hv. KR.)

²³⁵ *Gläserne Bienen* (1957). (15.442.)

Tatsächlich begann Ernst Jüngers schriftstellerische Karriere mit einem Titel, der autobiografisches Material aus über einem Dutzend Kriegstagebüchern literarisch ausführlich verarbeitete. In der Folge ist dieses Werk in der öffentlichen Wahrnehmung und der kollektiven Erinnerung bis heute wie kein anderes mit seiner Person verbunden. „Jenes Buch, das sein literarisches Ansehen begründen und sein Leben auf eine ganz andere Bahn lenken sollte“ (Kiesel 172), erschien 1920 im Selbstverlag²³⁶ mit einer Auflage von 2000 Exemplaren und unter dem Titel *In Stahlgewittern. Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers*.²³⁷ Diese erste Veröffentlichung trägt auf der Titelseite außerdem die Angabe des militärischen Ranges als „Kriegsfreiwilliger, dann Leutnant und Kompanie-Führer im Füs.-Regt. Prinz Albrecht v. Preußen (Hannov. Nr. 73)“ und enthielt außer dem Porträt des Verfassers als Frontispiece im Inneren insgesamt fünf Frontfotografien. Das besondere „Schicksal“²³⁸ dieses Buches rührte zunächst aus der Vorlage dieser originalen Notizbüchern her, in denen Jünger über den gesamten Zeitraum seines fast vierjährigen Frontdienstes Tagebuch führte. Auf die Veranlassung seines Vaters hin erstellte er nach Kriegsende hieraus ein geschlossenes Buch.²³⁹ Für die

²³⁶ Der in der Erstausgabe genannte Verlag Robert Meier, Leisnig, ist eine Erfindung des Verfassers und benutzt den Namen von einem Gärtner seines Vaters, um sich rechtlich vor der Anzeige einer Nebenerwerbstätigkeit zu schützen, da dies Reichswehrangehörigen verboten war.

²³⁷ Vgl. *In Stahlgewittern 1* (1920). Ab 1924 ist die Rangbezeichnung weggelassen, ab 1934 wird nur noch der Untertitel „Ein Kriegstagebuch“, ab 1961 kein Untertitel mehr geführt. Die Aufnahmen aus dem Krieg fehlen seit der Fassung von 1922, das erste, untypische Porträt im pelzbesetzten Mantel der Ausgabe von 1920 wurde durch eine standardmäßigere Aufnahme ersetzt (1922) und fehlt in späteren Fassungen ebenfalls. Hier wird zitiert als *In Stahlgewittern: SW 1.111* z.B. bedeutet Band 1 der *Sämtlichen Werke* (1978f), Seite 111. Desweiteren nur zitiert aus „*Stahlgewitter 1*“ (1920) und „*Stahlgewitter 3*“ (1924), während gelegentlich auf die anderen Fassungen als „St. 1“ – „St. 7“ verwiesen wird. „Werkausgabe“ meint die letzte = St.7 = die der *Sämtlichen Werke*)

²³⁸ „Habent sua fata...“ (vgl. Kiesel 206ff). „Habent sua fata libelli et balli“ [Bücher und Kugeln haben ihre eigenen Schicksale, KR], zitiert der Text den Kommentar eines Sanitäters angesichts der Verletzung durch einen Splitter, den Jüngers lederne Geldbörse abgeschwächt hatte (*SW 1.113*). - Auch Friedo Lampe benutzte die lateinische Wendung, um sich über das Schicksal seines dritten „Büchelchens“ zu trösten.

²³⁹ Offenbar spielte Jünger, schon während er die Aufzeichnungen anfertigte, mit dem Gedanken, sie einmal für eine Veröffentlichung vorzubereiten, und arbeitete in Gefechtpausen intensiv daran, notierte sich stilistische und konzeptuelle Ideen, sogar den Entwurf eines Vorworts. Dies enthält auch Hinweise in einem imperativen Infinitiv, wie für den Fall, dass die Veröffentlichung nicht mehr von ihm selbst

angebotene Herausgabe in einem Verlag 1922 überarbeitete Jünger den Text bereits ein weiteres Mal, und in einer singulären Weise folgten Bearbeitungen in den folgenden Jahren und Jahrzehnten, als der Text in immer neuen Auflagen und wechselnden Verlagsanstalten während der 1920er, 1930er und 40er Jahre, u.a. unter Gewährung einer Reichswehrausgabe, erschien und verbreitet wurde, bevor der Autor ihn für die erste gesammelte Werkausgabe 1961 im Klett-Verlag und ebenfalls für die *Sämtlichen Werke* 1978 erneuten kritischen Revisionen unterwarf, und in Umfang, Wortwahl, Syntax, dargestellten Inhalten, Reflexionen und Wertungen graduell und stetig wandelte. Es existiert daher tatsächlich nicht *ein* Buch *In Stahlgewittern*, sondern ein Text in verschiedenen „ Fassungen“. So bezeichnete der Autor selbst die Textversionen, von denen nach Eva Dempewolf mindestens sieben zu unterscheiden sind: Der erste Band von 1920, dann zwei verschiedene Fassungen im Verlag E.S. Mittler von 1922 und 1924, neue Fassungen 1934 und 1935, sowie die Fassungen in den Werkausgaben von 1961 und 1978.²⁴⁰

Es handelt sich also um eine der Öffentlichkeit zugestellte Darstellung des Ersten Weltkrieges, die gleichermaßen dokumentarischen wie literarischen Wert besitzt. Nicht nur angesichts der gesellschaftlichen Sinnsuche nach dem Verlust des Ersten Weltkrieges, noch vor der Tradition preußischer und wilhelminischer Kriegsverherrlichung sozusagen, sondern auch eingedenk der Wirkung, die der Text während des Nationalsozialismus für

vorgenommen werden könnte („darauf hinweisen, daß wohl kaum im Kriege von einem Frontsoldaten derartig genaue Aufzeichnungen über jeden Tag gemacht worden sind [...], des Infanteristen der vordersten Linie, [...] nichts beschönigen [wollen]. [...] Die einzige Rücksichtnahme [...] ist die auf noch lebende Teilnehmer“, zitiert nach Kiesel, 172f). Ein Zettel in der Umschlagtasche des 13. Hefts enthält beispielsweise Notizen darüber, dass die Sprache noch „zu trocken“ und durch Dialoge „auf[zu]frisch[en]“ sei. (ebd.) Insgesamt sind sechzehn dieser Tagebuchhefte überliefert, wobei manche Zählung (Böhme, 9) nur vierzehn verzeichnet (vgl. Fabiansson, 138).

²⁴⁰ Vgl. Dempewolf, 191f.

eine mentale Vorbereitung des kommenden Weltkriegs gehabt haben mag, und schließlich nach der Kapitulation und Befreiung vom NS-Regime bis in die Gegenwart stellt sich Lesergenerationen die Frage seiner Bedeutung und Intention.²⁴¹ Als Authentizität beanspruchendes Kriegsbuch fordert *In Stahlgewittern* geradezu die Reflexion eines Rechts auf Erinnerung und auf Darstellung und Darstellbarkeit der erfahrenen „Wahrheit“ heraus.

Durch die Widmung „Zur Erinnerung an meine gefallenen Kameraden“ war *In Stahlgewittern* ursprünglich als Gedenkbuch gekennzeichnet, während die besondere Hervorhebung „Herrn Hermann Stegemann in Verehrung gewidmet“ einen schweizer Publizisten honorierte, der als Militärexperte in den Jahren 1917-18 eine zweibändige Geschichte des Ersten Weltkrieges verfasste und von Jünger als „einer der wenigen Fürsprecher“ der deutschen Soldaten angesehen und entsprechend geehrt wurde (Kiesel 177). Ging es Jünger um eine Ehrenrettung der deutschen Soldaten, so machte er im Vorwort der ersten Ausgabe seines Buches auch deutlich, was das Ziel seines Schreibens war: „Der Zweck dieses Buches ist, dem Leser sachlich zu schildern, was ein Infanterist als Schütze und Führer während des großen Krieges [. . .] erlebt, und was er sich dabei gedacht hat.“ (*St. I*, 1920, VII.) Sachliche Schilderung des Erlebten, aber auch Mitteilung der mitgeführten Gedanken, das sind die erklärten Ziele von Jüngers Schreiben. Die Erinnerungsarbeit basiert deutlich auf dem Material der Tagebuchaufzeichnungen, die Jünger in fast vier Jahren in den ca. sechzehn Heften in einem Umfang von etwa 1500 Seiten gesammelt hat (Fabiansson, 139). So vermerkt der Autor zu seinem Buch: „Es ist entstanden aus dem in Form gebrachten Inhalt meiner Kriegstagebücher.“ (*St. I*, 1920,

²⁴¹ „Wie selten sonst bei einem Autor lässt sich Jüngers Werk von seiner Wirkungsgeschichte nicht mehr trennen“, meint Steffen Martus (9); besonders für die Geschichte der *Stahlgewitter* trifft dies zu.

VII)²⁴² Jünger beeilt sich dann, die Aufgabe seiner Schriftstellerei so zu bestimmen: „Ich machte dabei die Beobachtung, daß sich in diese Zeilen der heiße Atem der Schlacht, eine wilde Ursprünglichkeit brannte, die stärker und unmittelbarer wirkt als der stilisierte Bericht. Zwischen jenen Blättern und diesem Buche besteht der Unterschied von Tat und Literatur.“ (St.4, 1926, XIIIf.) Der „heiße Atem“ und die „wilde Ursprünglichkeit“ sollen das unmittelbare Schreiben abheben vom „stilisierten Bericht“, wie denn Jünger schon im ersten Vorwort die Position „Kriegsberichterstatte“ für sich ablehnte, wohl weil er darin eine Distanz zum Schlachtgeschehen sah, das er für seine Notate im Felde als unabdingbare „wilde Ursprünglichkeit“ empfand.

Der Anspruch, ein wahrheitsgemäßes Buch mit Kriegserinnerungen vorzulegen, dessen Tatsachen und Inhalte sozusagen für sich selbst sprechend die übergroße soldatische Leistung attestieren würden, ist von der Behauptung der eigenen Erinnerungsfähigkeit bestimmt. Jedoch offenbart Jünger in diesem seinen ersten Vorwort auch, wie anfällig, sogar zwiespältig sein Erinnerungsvermögen ist, wie sehr es auch dem Wandel der Zeit unterliegt. So stellt er einerseits die besondere Authentizität seiner Niederschrift und der zugrunde liegenden Notizen heraus: „Ich habe mich bemüht, meine Impressionen möglichst unmittelbar zu Papier zu bringen, weil ich merkte, wie rasch sich

²⁴² Deutlich wird so die Bearbeitungsnotwendigkeit des Materials in diesem Schreibprozess und Verfassen des Werks, dessen schon zitierter Untertitel „Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers“ nachdrücklich den diaristischen Ursprung und den damit verbundenen Authentizitätsanspruch betont, auch wenn dieses Material durch Umformung zu Literatur wurde. Diesen Wahrheitsanspruch ergänzt das Vorwort der Fünften Auflage von 1926 durch die Gegenüberstellung von „Tat und Literatur“, wenn der Autor seine Situation reflektiert, wie er im bequemen Sessel sitzend das „Gekritzel“ seiner vielen Hefte zu „entziffern“ hat, „an deren Deckeln noch der vertrocknete Schlamm der Gräben klebte, und dunkle Flecken, von denen er nicht mehr wußte, war es Blut oder Wein.“ (St.4, 1926, XII.)

die Eindrücke verwischen und wie sie schon nach wenigen Tagen eine andere Färbung annehmen.“ (*St. I*, VII.)²⁴³

Jünger beklagt die Wandlungsfähigkeit von Erinnerungen, fordert aber zum anderen doch ein Mindestmaß an zeitlichem und reflektiven Abstand zu den Geschehnissen ein: „Noch wuchtet der Schatten des Ungeheuren über uns. Der gewaltigste der Kriege ist uns noch zu nahe, als daß wir ihn ganz überblicken, geschweige denn seinen Geist sichtbar auskristallisieren können.“ (*St. I*, V) Diese Einsicht betont die Notwendigkeit des Abstands, sowohl als zeitliche als auch geistige Distanz, um das jeweilige Hier und Jetzt verarbeiten zu können. Trotz dieser Erkenntnis der Schwierigkeiten, sowohl das diaristische Material wahrheitsgemäß notieren als es auch entsprechend verarbeiten zu können, lehnt Jünger eine Hinneigung zur verklärenden Sicht der Dinge ab. Der allgemeinen Verlockung: „Der Mensch neigt zur Idealisierung des Geleisteten, zur Vertuschung des Häßlichen, Kleinlichen und Alltäglichen. Unmerklich stempelt er sich zum ‚Helden‘“ (ebd.) hält er seine Parole entgegen: „Ich bin kein Kriegsberichterstatter, ich lege keine Helden-Kollektion vor. Ich will nicht beschreiben, wie es hätte sein können, sondern wie es war.“ (*St. I*, VIII.) Während Jünger die Kriegsberichterstattung für sich selber ablehnt, sind seine Aufzeichnungen eigentlich doch auf einen Kriegsbericht hin angelegt. Die Versicherung der Darstellung „wie es war“ ist als eine Beteuerung des Wahrheitsanspruches zu verstehen, was insofern problematisch ist, als Jünger sich der Schwierigkeiten der Erinnerungsfähigkeit und des

²⁴³ Das wird dann noch in seinem besonderen Ausmaß herausgehoben: „Es erforderte Energie, diesen Stapel von Notizbüchern zu füllen, in den kurzen Pausen des Geschehens, nach dem Tagewerk der Front, beim trüben Licht einer Kerze, auf den Treppen schmaler Stollenhalse, in zeltverhangenem Trichter oder feuchten Kellern von Ruinen; indes, es hat sich gelohnt. Ich habe mir die Frische der Erlebnisse gewahrt.“ (Ebd.) Die Frische der Erlebnisse bedeutet für Jünger einen besonders lebhaften Aufzeichnungsvorgang.

richtigen Abstands zum Geschehen bzw. zum Erlebten, wie es aufgezeichnet wurde und erinnert wird, andeutungsweise bereits bewusst ist.

Die Darstellung „wie es war“ wurde bei Jünger sehr schnell zum Ausgangspunkt einer fortwährenden Bearbeitung. In die autobiografische Erinnerung, die das Erlebte in der Erstfassung von *In Stahlgewittern* zur Hauptsache relativ kunstlos und episodenhaften erzählt, werden immer neue Gedankengänge eingeflochten, die die Kriegserfahrung um „Betrachtung“ (St.2, 1924, 20) vermehren. Jünger macht sich immer wieder daran, das unmittelbar Aufgezeichnete zu verarbeiten und zu bearbeiten, um es von einem späteren Zeitpunkt besser habhaft machen und begreifen zu können. Das spätere memoriale Schreiben ist ein verarbeitendes und auch verdeutlichendes, das über das unmittelbare Material und das Authentische hinausgeht.

Den Autor muss diese Überlegung, die Rechtfertigung seiner verschiedenen Fassungen des autobiografisch verbürgten Materials nicht nur aus künstlerischer, sondern auch inhärent politischer Motivation heraus, früh selbst bewegt haben. Noch bevor systematische, literaturkritische Vergleiche ihm den Vorwurf der Anpassung oder Glättung des Geschriebenen einbringen würden (vgl. Böhm 1972 u.a.), notierte er 1943 über seine Praxis der Überarbeitungen: „ich widerspreche mir nicht – das ist ein zeitliches Vorurteil. Ich bewege mich vielmehr durch verschiedene Schichten der Wahrheit, von denen die jeweils höchste sich die anderen unterstellt“ (*Zweites Pariser Tagebuch*, 3.144).

Schließlich hatte Jünger mit seinem Schreiben seit den Tagebuchnotizen etwas zu leisten, das Dokumentation, Kriegsberichterstattung, Presse und Literatur gleichermaßen vor eine Herausforderung gestellt hatte, denn er beschrieb Dinge, die im Grunde zuvor

unsagbar gewesen waren, ein Grauen, schlicht Erlebnisse und Anblicke der Kriegsführung, die durch ihren industriellen Charakter eine neuartige, unbekannt Dimension angenommen hatte. Helmuth Kiesel erklärt, was die Zeitgenossen später mit den Neologismen „Materialsschlacht“, „Grabenkampf“ und „Gaskrieg“ zu fassen versuchten, nämlich einen Krieg, dessen Gefechte auf einmal weniger mit kämpferischen Konfrontationen als mit agonaler, ungerichteter und zufälliger, vor allem massenhafter Tötung zu tun haben. Über die britische Somme-Großoffensive im Juli 1916, an der Jünger mitkämpfte, schreibt Kiesel: „Historiker haben errechnet, daß die Engländer die deutschen Stellungen [einen 40 km breiten Streifen nördlich der Somme innerhalb einer sieben Tage andauernden Beschießung] mit etwa anderthalb Millionen Granaten belegten, auf jeden Quadratmeter also etwa eine Tonne Material warfen.“ (122)²⁴⁴ Die „überragende Bedeutung der Materie“, unverkennbar im Konzept der „Materialsschlacht“ vertreten, war Jünger im besagten Vorwort der Erstausgabe nur zu deutlich bewusst. (St. I, 1920, V) Und die Erfahrung des überwältigenden Materiellen und der daraus resultierenden schrecklichen Dimension des modernen Krieges hat Jüngers Beschreibungen in den *Stahlgewittern* deutlich mitgeprägt, wenn er sich dem Erleben annähert und gleichzeitig über die eigene Darstellungsnot Zeugnis abgibt.

Während die Erstfassung und auch die neue, vor allem stilistisch überarbeitete Ausgabe von 1922 den Erlebnisbericht autobiografisch verbürgt in den Vordergrund stellen, drängt sich mit der Bearbeitung in der Ausgabe von 1924 ein entscheidender neuer Aspekt in den Vordergrund, der der „Betrachtung“. Trotz der Orientierung am

²⁴⁴ Jünger kommentiert den massenhaften Umgang mit Waffen und Munition beispielsweise nach einem fehlgeschlagenen Stoßtrupp-Angriff dergestalt, dass bei diesem einzelnen „Unternehmen“, das er mit nur vierzehn Soldaten geführt hat, „eine Munition verpulvert worden“ wäre, „die 1870 für eine ganze Schlacht ausgereicht hätte.“ (1.201)

erlebenden Subjekt stellt dies eine reflektierende Tendenz dar, die das nur Autobiografische in den Reflexionsbereich des memorialen Schreibens überführt, wie es in Benjamins Schreibweise deutlich ist: „Obwohl ich mir vorgenommen habe, in diesem Buche die Betrachtung ganz zurückzustellen, so möchte ich doch hier diesen für das Kriegserlebnis so bedeutsamen Augenblick der ersten Erscheinung des Grausigen streifen. Das Grausige gehört ja zu dem, was uns so unwiderstehlich in den Krieg hinausgezogen hatte. Eine lange Zeit der Ordnung und des Gesetzes, wie sie unsere Generation hinter sich hatte, bringt einen wahren Heißhunger nach dem Außergewöhnlichen hervor, der noch durch die Literatur gesteigert wird. So hatte uns neben vielen anderen Fragen auch diese beschäftigt: Wie sieht wohl eine Landschaft aus, in den man die Toten über der Erde läßt? Und dabei ahnten wir noch nicht einmal, daß man in diesem Kriege die Leichen oft monatelang Wind und Wetter überlassen würde, wie einst die Körper der Gehängten an Hochgericht.“ (St.3, 1924, 20)

In dieser bemerkenswerten Betrachtung fügt der junge Veteran seiner Tagebuchveröffentlichung im Nachhinein hinzu, dass er tatsächlich von einer Art Abenteuerlust, einem physiologisch assoziierten Bedürfnis („Heißhunger“) zur freiwilligen Meldung motiviert worden war. Der Verweis, dass Literatur ihr Übriges getan habe, wird unwillkürlich durch das Bild der Gehenkten noch bestätigt, das in einen mittelalterlichen oder antiken Bildbereich verweist und mit dem Jünger Grusel und Unvorstellbares verbindet.²⁴⁵ Dass hier die erste Person im Plural spricht und ein Kollektiv der gleichdenkenden Generationengenossen veranschlagt, mag ebenso dem

²⁴⁵ Neben der Hinweis, sich beim Anschleichen an die Frontlinie, bäuchlings robbend, auch an Karl May erinnert zu haben (1.76), spiegelt sich diese Leseerfahrung des Verfassers auch in seiner Beschreibung einer zerschossenen Einöde im Juni 1918: „jenes beängstigende Gefühl der Leere, von dem der Cowboy, der Beduine und jeder andere Einödbewohner zuweilen gepackt werden“. (1.267)

authentischen Empfinden entsprochen haben wie auch eine Entschuldigung der eigenen Person bedeuten (nach Dempewolf ist die Vermeidung des „Ichs“ oder die Umwandlung in Passivkonstruktionen und andere Formen der unpersönlichen Rede eine der am häufigsten vorgenommenen Korrekturen in den späteren Fassungen, vgl. Dempewolf 165f).

Jünger hat dem Nachdenken einen eigenen Bereich eröffnet. Seine nachfolgenden Überlegungen geben eine Vorstellung von dem Raum der Betrachtung, der über die erlebnisorientierte autobiografische Darstellung hinausgeht: „Und nun beim ersten Anblick des Grausigen hatten wir ein Gefühl, das sich sehr schwer beschreiben lässt. Da auch Sehen und Erkennen von Gegenständen auf Übung beruht, läßt sich etwas Unbekanntes durch das Auge nur schwer entziffern. So mußten wir immer wieder auf diese Dinge, die wir noch nie gesehen hatten, starren, ohne ihren Sinn erfassen zu können [...]. Wie in einem Traum, in einem Garten voll seltsamer Gewächse schritten wir über diesen Boden, der überall Tote mit verrenkten Gliedern, verzerrten Gesichtern und den schrecklichen Farben der Verwesung trug. Erst später konnten wir klar erkennen, was uns umgab. Und zuletzt waren wir so an das Grausige gewöhnt, daß, wenn wir [...] auf einen Toten stießen, dieses Bild nur in uns den flüchtigen Gedanken löste: ‚Eine Leiche‘, wie wir sonst wohl dachten: ‚Ein Stein‘ oder ‚Ein Baum‘.“²⁴⁶ In dieser Textstelle der Ausgabe von 1924, die in späteren Überarbeitungen und auch in der Fassung der gesammelten Werkausgabe (1978) fehlt, greift der Berichtende/Betrachtende auf das Bild eines surrealen Gartens zurück, um die innere Befremdung angesichts der entstellten und der Verwesung anheim gegebenen Toten zu erklären. Der auf schildernde Darstellung

²⁴⁶ In *Stahlgewittern* 3 (1924), 20f. Dieser und der vorherige Absatz im Kapitel *Les Eparges* fehlen vollständig in der Werkausgabe (1978). In *SW* 1.31 folgt auf „... seine ausgeplünderte Börse“ direkt „Ich schlenderte ...“.

ausgerichtete Erlebnisbericht wird um einen Reflexionsraum erweitert, der den nur schwer zu ergründenden Sinn zu erfassen sucht. Hier wird deutlich, wie die Sinnbefragung das eindimensional Autobiografische und seine am Erleben orientierte Erzählung um jene Betrachtungsqualität bereichert, die zu Jüngers memorialem Schreiben gehört.

Nach Hans Verboven gehört die Darstellung des Kriegs als Naturvorgang zu einem der drei Metaphernfelder, die Jünger am häufigsten bemüht; außerdem benutze er Bilder und Vergleiche, die den Krieg als „Spektakel“ und auch als „Gestaltungsakt“ suggerieren (Verboven 29; 81; 107). Sicher beinhalten solche Metaphern eher eine Beschreibung der Front als „Welle“ oder „Sturmflut“ (1.242f), des Orchestrierens der Sprengwaffen als „Melodie“ (1.11) oder der Kriegsdauer als industriellem Produktionsprozess, in dem ganze Truppenverbände wie in riesigen Kesseln und Öfen „zu Schlacke zerglüht“ werden (1.234) auch einen Rückgriff auf Vorstellungen und Formulierungen, die den Zeitgenossen durchaus geläufig waren, wie Kiesel feststellt (181), und die vor allem die Anonymität des Kriegserlebnisses als eine fast unabwendbare Kraft erklären, in der die individuellen Handlungen im Zweifel nicht von der eigenen Person verantwortet werden können.

Jüngers *In Stahlgewittern* enthält in den verschiedenen Fassungen viele weiter differenzierte Passagen, in denen der Schreibende sein eigenes Vorhaben und seine eigene Vorgehensweise reflektiert, auch wenn die Einsichten variieren und keinen einhelligen Rückschluss auf die Beurteilung des Kriegs an sich zulassen. In den Bearbeitungen verwendet Jünger gerade solche Betrachtungen, die summierenden Charakter haben und aus dem Geschehen Schlußfolgerungen ziehen und Einsichten von

größerer Bedeutung herbeiführen. Schon die Darstellungsstruktur von *In Stahlgewittern* verzichtet auf das Reihungsprinzip des Diaristischen und bietet das Gesamterlebnis des Krieges in 19 Großkapiteln. Darin zeigt sich Jüngers Formwille und Umgestalten des Tagebuchmaterials und die Suche nach höheren Einsichten und Erkenntnissen.

Beispielhaft sind im ersten Kapitel „Orainville“ (zuletzt „In den Kreidegräben der Champagne“ betitelt, SW 1.11) die Veränderungen von der Erstfassung von 1920, die noch stark dem Reihungsprinzip untersteht, zur Fassung von 1924, die das Moment der „Betrachtung“, das im Folgekapitel „Les Eparges“ ausdrücklich gemacht wird, in einer längeren Passage geltend macht. Jünger hat gerade das erste Kriegserlebnis geschildert, nämlich die Rückkehr Schwerverletzter, was ihm wie ein „völlig außerhalb der Erfahrung liegende[s] Ereignis“ vorkommt, als ein Granateneinschlag in dem Schlossportal, das gleichsam eine sichere Zone einzugrenzen schien, dreizehn Opfer fordert²⁴⁷ (St.3, 1924, 3f). Jünger hat diesen Passus, der von dem entscheidenden Kriegserlebnis, dem Tod, handelt, weiterhin bearbeitet, allerdings nur durch geringfügige stilistische Änderungen. Was er aber in späteren Ausgaben wegließ, war folgende Fortführung der Betrachtung, die später wieder gestrichen wurde: „Das war ein Gefühl, an das es keine Gewöhnung gab, denn der Selbsterhaltungstrieb bleibt immer derselbe. Daher ist die Annahme irrig, daß der Soldat im Verlauf eines Krieges härter und tapferer wird. Was an Technik, an der Kunst, den Gegner richtig anzufassen, auf der einen Seite gewonnen wird, geht auf der

²⁴⁷ Die Wirkung dieses unerwarteten Vernichtungsunglücks, dem ein angebundenes Pferd entkam, das die Gefahr witterte und sich losriss und in den Schlosshof in Sicherheit galoppieren konnte, führt Jünger zu folgender summierender Feststellung: „Das sollte uns übrigens durch den ganzen Krieg begleiten, dieses Zusammenfahren bei jedem plötzlichen und unerwarteten Geräusch. Ob ein Zug vorüberrasselte, ein Buch zu Boden fiel, ein nächtlicher Schrei erscholl – immer stockte der Herzschlag für einen Augenblick unter dem Gefühl, daß eine große und unbekannte Gefahr auf dem Sprunge stände. Es war ein Zeichen dafür, daß man vier Jahre lang unter dem Schlagschatten des Todes lebte. So tief wirkte das Erlebnis in dem dunklen Land, das hinter dem Bewußtsein liegt, daß bei jeder Störung des Gewöhnlichen der Tod als mahnender Pförtner in die Tore sprang wie bei jenen Uhren, über deren Zifferblatt er zu jeder Stunde mit dem Sandglas und Hippe erscheint.“

anderen verloren an Nervenkraft. Einen Damm bildet nur ein ausgeprägtes Ehrgefühl, zu dessen letzter Entwicklung immer nur einzelne fähig sind. Daher halte ich eine Truppe von Zwanzigjährigen unter kriegserfahrenen Führern für die gefährlichere.“ (St.3, 1924, 4.) Abgesehen von der Betonung der herausragenden Einzelnen und der Führer hat Jünger hier auch seine eigenen Führungsleistungen adressiert, was er später wieder eliminiert. Geblieben sind die Zeilen, die Krieg als große Begegnung mit dem Tode im Sinne traditioneller *memento mori*- Vorstellungen darstellen. Die sich darin vorhandene Einsicht in das Vergängliche menschlicher Existenz besonders in der Extremsituation Krieg zeigt Jüngers Reflexionsraum des memorialen Schreibens, das eine bloß autobiografisch verfahrenende Lebensdarstellung hinter sich lässt.

Wie erwähnt, wird in der gegenwärtigen Interpretation der *Stahlgewitter* und ihrer Wirkungsgeschichte oft hervorgehoben, dass der verlegerische Erfolg des Texts in der Weimarer Zeit quantitativ gesehen vergleichsweise beschränkt war, und er erst während der NS-Diktatur massenhafter verbreitet wurde.²⁴⁸ So gehört es zu einer gewissen Ironie, dass Jünger, der während der ersten Nachkriegsjahre nicht nur mit seinem Kriegstagebuch die Aufmerksamkeit der nationalrevolutionären, militaristischen und demokratiefeindlichen Kreise geweckt hatte, sondern auch mit anderen essayistischen und proto-literarischen Texten²⁴⁹, nach 1933 Förderung durch ein Regime erhielt, von

²⁴⁸ Die Auflagen der Fassungen: I.1920: 2000; II.1922; 9000; III. 1924/25/26: 39.000; IV. 1934; 6000+50.000+150.000 (die + markierten Ausgaben der „Haus-/Bücherei“ sind nach Dempewolf nicht exakt abzuschätzen); V. 1935: 150.000; VI. 1961: 10.000; VII. 1978: 15.000. (vgl. Dempewolf 206) Vgl. dagegen das Antikriegsbuch *Im Westen nichts Neues*, von dem seit 1931 bereits eine Million Exemplare in den Handel gekommen waren (vgl. Kiesel 210).

²⁴⁹ Veröffentlichungen im *Völkischen Beobachter*, *Arminius*, *Widerstand*. *Zeitschrift für nationalrevolutionäre Politik*, sowie auch die Kriegsbücher *Feuer und Blut*, *Wäldchen 125* (beide 1925).

dem er sich persönlich und intellektuell bereits entschieden distanzierte.²⁵⁰ Im gleichen Zug, wie der Autor selbst und die Kritik das literarische Potential der *Stahlgewitter* erkannten und zu würdigen begannen, geriet die Konstruktion und Prämisse des Texts als militärisches Sachbuch oder dokumentarischer Augenzeugenbericht, unter der er zuerst entworfen und in den frühen Versionen vertrieben worden war, in den Hintergrund.

Wie Ulrich Böhm (1972), Johannes Volmert (1985), Eva Dempewolf (1992) u.a. detailliert untersucht haben, bewirken die Korrekturen, die Jünger im Text für die verschiedenen Fassungen vorgenommen hat, philologisch wie semantisch durchaus bemerkenswerte Bedeutungsverschiebungen, wobei sich als generelle Tendenz zuerst eine Art Pro-Nationalisierung der 1920er Jahre und dann aber eine graduelle, jedoch erkennbare Zurücknahme des kriegsbejahenden, heroischen (und tagespolitisch genehmen) Tons während der NS-Zeit ablesen lässt. Die Veränderungen sind andererseits nicht immer homogen oder inhaltlich konsequent. Stilistisch ersetzte Jünger beispielsweise bei seinen ersten Überarbeitungen zahlreiche Fremdwörter durch deutsche Ausdrücke, die, nach Dempewolf, die Lesbarkeit und Verständlichkeit des Textes nicht unbedingt erhöhten. (Es handelte sich etwa um Ausdrücke der Militärsprache, die dem Französischen entlehnt waren. Auch ganze Sätze, die z.B. bildungssprachliche lateinische Redensarten enthielten, wurden gestrichen.) Daneben modernisierte Jünger gewissermaßen, indem er das archaisierende Dativ –e bei starken Substantiven wegstrich, und verschiedentlich seinen Satzbau vereinfachte (Überarbeitung *St.1* zu *St.2* und *St.3*).

²⁵⁰ Jünger schrieb am 16.11.33 an die Deutsche Akademie der Dichtung, Berlin: „Ich beehre mich, Ihnen mitzuteilen, daß ich die Wahl in die Deutsche Akademie der Dichtung nicht annehmen kann. Die Eigenart meiner Arbeit liegt in ihrem wesentlich soldatischen Charakter, den ich durch akademische Bindungen nicht beeinträchtigen will. [...]“ und wagt am 20.11.1933 an die gleiche Adresse, z.H. des neuen Präsidenten Werner Beumelburg, seine Missfallensbezeugung über „manche[] persönliche[] Verärgerung [über das neue Regime], wie etwa d[ie] Haussuchung, die in meinen Räumen stattgefunden hat“ (zitiert nach Joseph Wulf, S. 35ff).

Beiden Tendenzen arbeitete er jedoch wieder entgegen, indem er parallel eine Anzahl neuer Fremdwörter in den Text einfügte. In den späten Fassungen der Werkausgabe fügte der Autor auch wieder das gelegentliche Dativ –e ein (*St.6* und *St.7*). Seit 1934 besitzt der Text ein Kapitel mehr, da das letzte in zwei aufgeteilt wurde. Im Umfang wuchs er beständig. Da jedoch auch ganze Abschnitte wegfielen, ist erst augenfällig, wie kontinuierlich neues Textmaterial entstand. Helmuth Kiesel schätzt eine Zunahme von der ersten zur siebten Fassung um 25 Prozent, wobei sich ein „Kerntext“ von circa 84 Prozent erhalten habe (212).²⁵¹ Hieran zeigt sich die zunehmende Literarisierung des Textes.

Bei den Ergänzungen handelt es sich fast durchweg nicht um Informationen, die aus den ursprünglichen Tagebüchern stammen und etwa zuerst übersprungen worden wären, sondern in der Regel um Deutungen, Erklärungen, Vorausweise und Reflexionen, die der Autor aus seiner jeweiligen Gegenwart oder seinem vergrößerten lebensgeschichtlichen Abstand heraus vornahm.²⁵²

²⁵¹ Auch die markante Charakteristik des „Stahlhelmtägers“ wurde erst in eine spätere Fassung eingefügt, 1934. (vgl. *St.1*, 49; *St.3*, 84; „Er war der erste deutsche Soldat, den ich im Stahlhelm sah, und er erschien mir sogleich als der Bewohner einer fremden und härteren Welt“, in *St.7=SW* 1.99.) 1.161 und 1.228 werden die beiden Stahlhelme beschrieben, die nach besonderen Einschüssen zu persönlichen Andenkenstücken werden (der eines getöteten Engländers und ein eigener, nach überlebtem Durchschuss).

²⁵² In der Tat sind nur wenige der originalen Tagebuchaufzeichnungen in den literarisierten Text *In Stahlgewittern* aufgenommen worden. So erscheint in der Erstausgabe zitatenhaft im ersten Kapitel, noch „Die Mobilmachung – Orainville“ genannt, bei der Schilderung der eintönigen, unappetitlichen Verpflegung der Soldaten, was Jünger einen „dunklen Punkt“ nennt: „das Dörrgemüse, das von enttäuschten Gourmets als ‚Drahtverhau‘ oder ‚Flurschaden‘ geschmäht wurde.“ (*St.1*, 1920, 5.) Wohl wegen der ungewöhnlichen Essensmetaphern haben diese Bezeichnungen Eingang in den literarischen Text gefunden. Dieses Zitieren des Originalmaterials erweitert die wesentlich überarbeitete Fassung der Fünften Auflage von 1924 durch ein ausführlicheres Zitat, das die Soldatenkost an der Front betrifft: „Unter dem 6. Januar finde ich sogar in meinem Tagebuche die erboste Bemerkung: ‚Abends kam die Feldküche angewackelt und brachte einen ...fraß, wahrscheinlich aus erfrorenen Schweinerüben zusammengekocht.‘ Dagegen steht unter dem 14. der begeisterte Ausruf: ‚Köstliche Erbsensuppe, köstliche vier Portionen, Qualen der Sättigung. Wir machten Preissenen und stritten uns darüber, in welcher Lage man am meisten verdrücken könnte. Ich war für die stehende.‘“ (*St.3*, 1924, 8.) Bemerkenswert an dieser Aufnahme originaler Tagebucheintragen, ist wohl, dass Jünger sich fast ein halbes Jahrzehnt nach der Erstfassung seines Buches gemüßigt sah, der verknappten Metaphernsprache vom „Drahtverhau“ und „Flurschaden“, die ohne Kommentar in ihrer Bedeutung unverständlich bleiben, eine weitere Essensbeschreibung

Nach Dempewolf kann man in den frühen Überarbeitungen besonders die Einführung von Deutungen der geschilderten Ereignisse sehen, die den verlorenen Krieg im Sinn des nationalistischen Diskurses als schicksalhaft betonen und die Leistung der Frontsoldaten würdigend überhöhen, was sich in das Bild des Zwanzigjährigen, Berufssoldaten, zeitweiligen Botanikstudenten und publizistisch Tätigwerdenden mit politisch konservativen Ambitionen in der Weimarer Zeit einfügt. In den mittleren und späteren Überarbeitungen der 1930er Jahre und der zweiten Nachkriegszeit fielen dagegen eher Ergänzungen auf, die kritisch-ethische Besinnungen über den Massentod und das eigene Töten behandeln.

So bildet sich zum Beispiel aus einem bestimmten Augenblick der kriegerischen Handlung und der Erwähnung eines jungen Engländers, den Jünger erschoss, was in der markanten Situation einer direkten Konfrontation beschrieben ist, eine besondere Gedächtnisfigur der späteren Fassungen. In der Erstfassung wird diese Figur noch als bloße Momentaufnahme im Kampfgeschehen wahrgenommen, als „mein Engländer, ein blutjunges Kerlchen, den mein Schuß quer durch den Schädel getroffen hatte.“ Woran sich in allen Bearbeitungen bis 1961 gleichbleibend eine lapidar formulierte Reaktion eines beinahe Unbeteiligten anschließt: „Ein merkwürdiges Gefühl, einem Menschen ins Auge zu sehen, den man selbst getötet.“ (St1, 1920, 152f.) Zwar steht der kämpfende Jünger am Datum dieser erzählten Erinnerung in Kapitel 17, „Die große Schlacht“, laut der Chronologie der *Stahlgewitter* selbst kurz vor seinem 23. Geburtstag. Doch auch nach

hinzuzufügen. Sie ist in ihrer Gegensätzlichkeit von „...fraß“ und „köstliche Erbensuppe“ ein drastisches Beispiel der soldatischen Erfahrung von Essensabneigung und Essensgenuss. Es ist zugleich ein Beispiel der Tagebuchsprache, die beide Situationen auf das Wesentliche konzentriert aufzeichnet, wobei allerdings die polarisierten Gefühle emphatisch zum Ausdruck gebracht werden. In der Erinnerungskontrolle fehlen hier der „heiße Atem“ und die „wilde Ursprünglichkeit“ des Vorwortes dieser Fünften Auflage. Der Überschwang hält sich in Grenzen.

dreieinhalb Jahren Fronterfahrung klingt eine Beurteilung des Toten als „blutjunges Kerlchen“ unerwartet und aus späterer Sicht eingefügt, wobei ein gewisses Bedauern über den vorzeitigen Tod des Gegenübers, der gar nicht als bedrohlicher Feind erscheint, in dieser im Diminutiv fast liebevoll klingenden Formulierung mitschwingt. Es ist nicht übermäßig verwunderlich, dass die englische Kritik bei Erscheinen des Buches in englischer Übersetzung (1929) positiv auf Jüngers Kriegsdarstellung als „at once profound and useful about the war“ reagierte und den Autor anerkannte als „spokesman of the highest order, fresh and distinct in detail, balanced in judgement and reflection, eloquent and richly allusive. He obtains our absolute trust.“²⁵³ Diese Anerkennung spiegelt sich auch, eigentümlicherweise, in den Worten Erich Maria Remarques (1898-1970), des Autors des später weltberühmten Antikriegsromans *Im Westen nichts Neues* (1928), der in einer Rezension im selben Jahr schrieb, Jüngers Buch sei „von einer wohlthuenden Sachlichkeit, präzise, ernst, stark und gewaltig, sich immer weiter steigernd“ (Kiesel, 208).

Es fragt sich, wie diese Einschätzungen ausgefallen wären, wenn sie Jüngers über die Jahrzehnte hin fortgeführten Umarbeitungen und Veränderungen in ihren memorialen Konsequenzen hätten voll mitbedenken und beurteilen können. Da ist wieder auf die Begegnung mit dem jungen Engländer zu verweisen, dem der Autor in der Ausgabe von 1961 eine neue, weitreichende Gesamtbedeutung zuweist, indem er schreibt: „mein Engländer, ein blutjunges Kerlchen, dem das Geschoss quer durch den Schädel gefahren war. Er [Es, 1978] lag da mit entspanntem Gesicht. Ich zwang mich, ihn zu betrachten, ihm ins Auge zu sehen. Nun hieß es nicht mehr: ‚Du oder ich‘.“ (*St.6*, 1960, 260; SW 1.252) Bemerkenswert ist Jüngers weitere Ergänzung: „Oft habe ich später an ihn

²⁵³ Hier zitiert nach Fabiansson, 148.

zurückgedacht, und mit den Jahren häufiger. Der Staat, der uns die Verantwortung abnimmt, kann uns nicht von der Trauer befreien; wir müssen sie austragen. Sie reicht tief in die Träume hinab.²⁵⁴ Die vormals fast bedauerlich klingende Hinwendung zu dem vom vorzeitigen Tod ausgelöschten Gegner wird nun gesteigert zu einer eindringlichen Begegnung mit dem Gefallenen, dessen als entspannt wahrgenommenes Gesicht den Ausdruck eines inneren Friedens angenommen zu haben scheint. Er wird mit der Formel vom „Du oder ich“ gleichsam vom Todfeind zum bedauernswerten Gegner umgewertet. Jünger macht aus dem Tötenmüssen im Krieg eine Klage um den Verlust nicht nur eines Gleichwertigen, sondern eines potentiell brüderlichen Wesens, dem nun Trauer nachgetragen wird, von der auch die vom Staat ausgehende Befehlsgewalt nicht befreit. Aus dem ursprünglich merkwürdigen Gefühl der Konfrontation mit dem Tod eines Gegners ist Jahrzehnte später bei Jünger eine Art Trauerarbeit geworden. Diese ‚humanisierende‘ Tendenz, die an das Publikum der Nachkriegsgeneration nach 1945 gerichtet zu sein scheint, bietet, gerade im Kontrast zum radikalen politischen Kontext der frühen Fassungen, natürlich Gelegenheit zur Kritik von anerkennender genauso wie von ablehnender Seite.

Schließlich enthält die Fassung von *In Stahlgewittern*, die Jünger als vermutlich endgültigste machbare in die zweite Werkausgabe von 1978 aufnahm, eine Anzahl von Episoden, in denen er Erlebnisse beschreibt, die er mit der französischen und belgischen Zivilbevölkerung hatte, darunter verschiedene angedeutete Liebesgeschichten, aber auch kameradschaftliche, anerkennende und später bedauernde Erwähnungen der Kultur der

²⁵⁴ Immerhin fand der Gedanke, inwiefern eine kollektive „Unfähigkeit zu Trauern“ die deutsche Gesellschaft nach 1945 veranlasste, die Schuldfrage dem ‚Staat‘ als anonymer Größe stellvertretend zu überantworten, einen Ausdruck in der Diskussion um das Buch des gleichen Titels von Alexander und Margarete Mitscherlich aus dem Jahr 1967.

Dorfbewohner, wenn bestimmte Häuser auf dem Rückzug, buchstäblich zu Staub zerschossen, passiert werden.²⁵⁵ Rettungs- und Bergungsversuche und die häufigere Erwähnung von Sanitätern, auch angesichts der Hoffnungslosigkeit ihrer Aufgabe, sind ergänzt worden, ebenso die Reflexion über einen möglichen Kriegsverlust und die geschätzte materielle Überlegenheit und Stärke der Gegner, die in den Fassungen der 1920er Jahre fehlen. Für den Dezember 1917 ist notiert: „Wir hatten ihnen immer weniger Männer entgegensetzen, oft fast Kinder, auch fehlte es an Ausrüstung und Ausbildung“, SW 1.284. Nach der „großen Schlacht“, dem englischen Großangriff März 1918, und erneuter Verletzung spricht er sogar von einer „Wendemarke“, weil er von da an den Verlust des Kriegs „für möglich [gehalten]“ habe (1.267²⁵⁶). Dagegen wurde eine kriegskritische Äußerung, die John King in den Originaltagebüchern ausfindig gemacht hat, zu keinem Zeitpunkt in die Druckfassung der *Stahlgewitter* übernommen: „Wann hat dieser Scheißkrieg ein Ende?“ notierte der Soldat Jünger im Mai 1917 in sein elftes Notizbuch, vgl. King (2003) 142.²⁵⁷ Der Ausschluss dieser drastischen Unmutsbezeugung aus dem angeblich das „Tagebuch eines Stoßtruppführers“ verarbeitenden Kriegsbericht zeigt, wie sehr Jünger Redakteur seiner authentischen Aufzeichnungen ist und sie durchaus im Sinne von Selbstzensur ediert. Sein memoriales Schreiben untersteht also

²⁵⁵ Vgl. z.B. die Darstellung der flämischen Bevölkerung; die Affaire mit „Jeanne“ 1.74 und 1.265.

²⁵⁶ Nicht enthalten in *St.1, St.3*. 1.108 in der Schlacht bei Guillemont (August 1916) wird bereits die materielle Überlegenheit der Engländer erwähnt.

²⁵⁷ In die *Stahlgewitter* eingegangen ist nur die Beschreibung der idyllischen Mailandschaft, die, laut King, Jünger in seinem dritten Kriegsjahr zu der frustrierten Überlegung hinriss: „Wenn ich über die grüne Wiese vor mir auf das zerschossene La Baraque sehe, dann muß auch ich, einst so kriegslustiger mir die Frage vorlegen: Wann hat dieser Scheißkrieg ein Ende? Was hätte man in dieser Zeit nicht alles sehen und genießen können. Welcher Genuß muß es zum Beispiel sein, eine holländische Landschaft bei sinkender Sonne zu durchwandern. Wandern! Frei wie der Falk herumstreifen [...]. Noch ist kein Ende abzusehen. Die Sache wird höllisch monoton.“ (zitiert nach King, 142). Vgl. dagegen eine Passage zum gleichen Datum in der Druckfassung 1978: „Es fällt leichter, inmitten einer solchen Natur in die Schlacht zu gehen als aus einem toten und kalten Winterland heraus. Hier drängt sich auch dem einfachen Gemüt die Ahnung auf, daß sein Leben tief eingebettet und daß sein Tod kein Ende ist.“ (1.151f)

Wie King weiterhin aus den Originaltagebüchern veröffentlichte, hielt Jünger ebenfalls seinen Ärger über ausbleibende Beförderungen fest, was nicht in die *Stahlgewitter* aufgenommen wurde. (King, 143)

immer wieder verschiedenen und vor allem wechselnden Veröffentlichungsstrategien, die jeweils augenblickliche Gegenwartsstimmung, zeitpolitische Umstände und Rücksichten auf mögliches Anecken an Empfindlichkeiten der angepeilten konservativen, nationalistischen Leserschaft in Betracht ziehen.

Die Arbeit an *In Stahlgewittern*, dem Text, der in besonderer Weise Jüngers Lebenswerk (und Lebensweg) begleitete, erscheint in dieser Zusammenschau als Suche nach der „richtigen“ Erinnerung, die gleichzeitig die Suche nach der richtigen Beschreibung ist. Wie sich Erinnerungen verändern und neue Einsichten hinzukommen, verändert sich auch die Schilderung der historischen Ereignisse. „Die Autobiographie als situationsunabhängige, asoziale, ‚wirklich‘ gelebte Lebensgeschichte ist ja nichts als reine Fiktion; in der autobiographischen Praxis selbst realisiert sie sich nur als jeweils zuhörerorientierte Version, als aktuell angemessene Montage lebensgeschichtlicher Erinnerung.“ (Welzer 2005, 213.)

Die Suche nach dem Sinn des Ersten Weltkriegs, die Lesergenerationen in wechselhafter Weise in diesem Buch sehen konnten, bleibt nachhaltig offen, angesichts eines Spektrums von Fassungen, das von zum Teil überhöhdendem Ton über die wehrhaften Soldatentugenden bis zu zweifelauslösenden Einblicken in den Materialkrieg reicht, und oft eine ‚kühle‘, faktische Darstellung des Horrors enthält, was wohl stets nach Lesart des Betrachters entweder zu heldenhaftem stoischen Durchhalten inspirieren oder zu verstörter Ablehnung und Abscheu führen konnte. Zur textlichen Erinnerungsarbeit der *Stahlgewitter* gehört dagegen etwa, dass Jünger mit persönlicher Authentizität weniger die bekannten Orte aus den Geschichtsbüchern oder der Kriegsberichtserstattung nennt, sondern die konkreten Bahnhöfe oder Dörfer, in denen er

stationiert war und kämpfte;²⁵⁸ ebenso ‚darf‘ der Autor womöglich auch den negativen Ausgang des Kriegs seinem Text vorbehalten. Für den Soldaten Jünger endete der Krieg mit seiner letzten Verwundung im August 1918, Lazarettaufenthalt und Heimreise, bevor ihm am 22. September 1918 der seltene vergebene kaiserliche Verdienstorden Pour le Mérite verliehen wurde. Die Kapitulation erlebte er im heimatlichen Hannover. Die Mutter verhinderte durch einen Trick, dass der ausgezeichnete Leutnant die noch geplante neuerliche Fahrt zur Front pünktlich hätte antreten können. Für die *Stahlgewitter* ist das Ende, das den Text der Ordensverleihung zitiert, aber ein erzählerischer Klimax, der aus der historischen Katastrophe eine persönliche Erfolgsgeschichte macht.

Als Suche nach der ‚richtigen‘ Erinnerung in der ‚richtigen‘ Darstellung, die Jünger in seiner Praxis als Autor der *Stahlgewitter* nur in Annäherungen, in ‚ Fassungen‘ (vornehmen können würde) vorzunehmen gelang, bedeutet dieser Text einen wirksamen Ausgangspunkt, eine bereits per se schwierige und widersprüchliche motivationale Grundkonstellation, wie sich aus Kiesels Ausführungen über die erste Veröffentlichung im Selbstverlag 1920 ableiten lässt. Vor der wilhelminischen und nationalkonservativen Tradition und Tagespraxis der verherrlichenden Kriegsbücher, gleichzeitig aber vor dem zeitgenössischen Drang der ersten Nachkriegszeit zur ‚Sachlichkeit‘ und Faktizität sei Jüngers verfassersischer Ehrgeiz von Anfang an in einem Konflikt zwischen dokumentarisch-tatsachenbeschränktem und expressiv-wertendem Erzählen gefangen

²⁵⁸ Zu den verschiedenen Hinweisen im Text, die auf historischen Fakten und nachweisbaren Handlungen Jüngers beruhen, gehört auch die Erzählung des Grabkreuzes, das er für den erschossenen britischen Offizier Stokes aufstellen ließ (1.133). Ungewöhnlich angesichts der namenlosen Massen von unbestatteten Toten, bekräftigte Jünger seine Erinnerung durch eine Zeichnung des Kreuzes in seinem originalen Notiztagebuch. John King fand eine Bestätigung, dass das Kreuz existierte, in Aufzeichnungen eines britischen Soldaten, der an derselben Stelle kämpfte (vgl. http://www.juenger.org/ww1_stokes.php). Nils Fabiansson hat 2007 in einer umfangreichen Lokalstudie weitere Originalschauplätze der *Stahlgewitter* dokumentiert. (Sein *Begleitband* erschien im Verlag E.S. Mittler & Sohn, wie Jüngers Fassungen 1922-1924.) In den späteren Fassungen der *Stahlgewitter* berichtet Jünger außerdem von einem Brief, den ihm etwa ein schottischer Soldat auf eine beschriebene Schlacht hin nach dem Krieg geschickt habe (1.259).

gewesen. Auch sein Vorwort (und alle späteren Versionen davon) weckten insofern widersprüchliche Erwartungen (Kiesel 172). Denn wenn Jünger, durchaus zu Recht, den „Verismus“ seines Projekts betonte und eine Art „ethische Indifferenz“ entwarf, mit der er beschreiben wollte, „wie es war“ (*St. I*, VIII), so hätte jedoch bereits der metaphorische Titel, den er seinem Buch gab, „expressionistischer kaum sein“ können (Kiesel 178), und ließ eine kreative, schriftstellerische Leistung vermuten. Schon bevor die Stellungnahme mit Blick auf den tagespolitischen Diskurs - pro nationalistisches Kriegslob oder pro neutralen, individualistischen Ausschluss aus der Meinungsmache - sich als Frage aufgeben würde, bedeutete die historische Schreib- Erlebnis- und Erwartungssituation einen schier unlöslichen Widerspruch für den Verfasser, der ebenso den Anschluss an überlieferte antike und chevalereske Heldenbilder suchte wie er den neuartigen, industriellen Maschinengeist erklären wollte.

Der versprochene, kühle Blick auf das Geschehen aus der Distanz ist einerseits der eines fiktiven Dandys und eines abgeklärten Wissenschaftlers des 19. Jahrhunderts, der mit Präzision die willkürlichen, massenhaften und entsetzlich entstellenden Tötungsakte dokumentiert, und daneben fast zynisch wirkende Momente der Erkenntnis in die lokale Kultur, einzelne kulinarische Genüsse und sogar die anspruchsvolle weltliterarische Lektüre findet. Titel und Autoren, die über die *Stahlgewitter* einen Horizont zur Weltgeschichte schlagen und in denen der Verfasser Momente des (literarischen) Wiedererkennens ausmacht, sind u.a. der *Simplizissimus* (SW 1.26), *Don Quijote* (1.111), Homer (ebd.), E.T.A. Hoffmann (1.130), Ariost (1.150).

Daneben und dagegen steht das Bedürfnis, der eigenen Erzählung einen höheren Sinn zu verleihen, den die schon erwähnte Widmung „zur Erinnerung an meine

gefallenen Kameraden“ erhält, und auch zwischen den zahllosen Erwähnungen von Getöteten Einzelbeispiele auswählt, die zu metaphysischen Betrachtungen führen, und das Sterben in der Gewaltpresse sakral er- oder überhöhen. Wohlgemerkt ist im Vorwort der ersten Fassung 1920 weder von einem ehrenvollen Tod für das Vaterland, für den inzwischen abgesetzten Kaiser Wilhelm II oder eine mystisch-vage, nationale ‚Sache‘ die Rede. Lakonisch oder vielleicht auch etwas hilflos schrieb Jünger: „Gleichwohl wofür [der deutsche Infanterist] kämpfte, sein Kampf war übermenschlich“. (*StI*, 1920, VII)

Die Betonung liegt einzig auf der Rolle des Kämpfens in der ersten Linie, wo das Sterben am unausweichlichsten und am wenigsten strategisch bestimmbar war. Natürlich muss für Jünger auch ein Konflikt darin bestanden haben, einerseits die Dimension der technischen Willkür und Gewalt zu vermitteln, und andererseits einen Spielraum für individuelle, mutige, intelligente und vor allem heroische Kampffakte wiederzugeben, denen er seinen Orden verdankte, und die ihn von der gesicherten Heeresleitung „zwanzig Kilometer“ hinter der Front unterschieden.²⁵⁹

Jüngers *In Stahlgewittern* führte, zusammen mit seinen anderen Texten des „Frühwerks“ der 1920er Jahre, zu pointierten Interpretationen seiner Figur und seiner intellektuellen Wirkung als reiner Ästhetizist, der sich wenig um die soziale und mentale Auswirkung seiner verfeinerten, skrupellosen Darstellungen gesorgt habe (Bohrer 1978), als „Musterbeispiel des emotional verhärteten oder gepanzerten soldatischen und

²⁵⁹ In *SW* 1.200 beschreibt Jünger seine Enttäuschung, als er nach einem verlustreichen, ergebnislosen Versuch, als Stoßtrupp in die englischen Sicherungsgräben vorzudringen, von einem Obersten abgekanzelt wird. „Wenn er Finger auf die Karte legte und Fragen stellte wie etwa: ‚Warum sind Sie denn nicht rechts in diesen Laufgräben abgebogen?‘, merkte ich, daß ein Durcheinander, in dem es Begriffe wie rechts und links gar nicht mehr gibt, außerhalb seiner Vorstellung lag. Für ihn war das Ganze ein Plan, für uns eine mit Leidenschaft erlebte Wirklichkeit.“ Vgl. auch 1.160, als der Vorschlag zur Neuregelung der „Infanterie-Gefechtsvorschrift“ erwähnt wird, der auf Jüngers Initiative hin tatsächlich nach Kriegsende übernommen wurde.

präfaschistischen Mannes (Theweleit 1977/1978) oder als Zeuge der gesellschaftlichen „Kälte“ der Nachkriegszeit (Lethen). Tatsächlich wurde sein Kriegsbuch im Laufe der Zeit auch selbst zum Vorbild für bestimmte Erinnerungs-Topoi.

So mag sich zum Beispiel Erich Maria Remarque, der *In Stahlgewittern* wegen ihrer Anschaulichkeit und Wahrhaftigkeit schätzte, für seine Szene in einem Bombenkrater von Jüngers Text inspiriert haben lassen. Der Autor von *Im Westen nichts Neues*, allgemein als besonders kriegskritischer Roman angesehen, hatte im Vergleich zu Jünger nur eine kurze Zeit an der Front erlebt; auch war er kein Kriegsfreiwilliger wie Ernst Jünger und wie der Protagonist seines Romans, „Paul Bäumer“. In Remarques Darstellung des Erlebnisses im Krater muss Paul Stunden allein mit einem sterbenden französischen Soldaten ausharren, den er zuerst selbst schwer verletzt hat, dem er aber nicht den Todesstoß zu geben vermag. Nachdem das Sterben des Franzosen ihn zerrüttet hat, findet er in der Briefftasche des Toten ein Bild seiner Familie. In Pauls Gedanken versöhnen sich die beiden „einfachen“ Soldaten gewissermaßen, da er dem sterbenden Franzosen Erleichterung und Trost zu verschaffen versucht hat und dem im Todeskampf Stehenden, wider besseres Wissens seiner Möglichkeiten, versprochen hat, seiner Frau, seiner Familie Nachricht zu geben. Die Szene wirft bei Remarque die Frage nach dem Sinn des Kriegs aus der Sicht der Frontsoldaten auf, die zwar die direkten Ausführenden und Opfer sind, die aber die Menschlichkeit ihrer Gegner unmittelbar anzuerkennen in der Lage sind, wenn sie in der Grenzsituation des Nahkampfes aufeinander treffen und sich ihres gemeinsamen Menschsein inne werden.

In Jüngers Darstellung der Begegnung mit einem englischen Gegenüber wurde dessen Leben im letzten Augenblick verschont. Es ist eine eindrucksvolle Konfrontation,

die in der Erstfassung recht drastisch dargestellt wird: „Da erblickte ich den ersten Feind. Eine Gestalt kauerte etwa drei Meter vor mir, anscheinend verwundet, in der Mitte der zertrommelten Mulde. Ich sah sie bei meinem Erscheinen zusammenfahren und mich mit weit geöffneten Augen anstarren, als ich ganz langsam, die Pistole vorstreckend, auf sie zuschritt. Zähneknirschend setzte ich die Mündung an die Schläfe des vor Angst Gelähmten; mit einem Klagelaut griff er in seine Tasche und hielt mir eine Karte vor Augen. Es war das Bild von ihm, umgeben von einer zahlreichen Familie...“ (*St. I*, 1920, 147). Jünger reagiert anders als bei seinem „blutjungen Engländer“ in dieser Begegnung nicht mit dem sofortigen Tod bringenden Kopfschuss, sondern etwas ergreift ihn, das zu einer deutlichen Sinnesänderung führt: „Nach sekundelangem inneren Kampfe hatte ich mich in der Hand. Ich schritte vorüber.“ (ebd.)²⁶⁰ Gerade das „Lichtbild“ erscheint Jünger wie „eine Beschwörung aus einer versunkenen, unglaublich fernen Welt.“ Er zieht seine Waffe vom Gesicht des verletzt Knieenden ab. Bezeichnend ist der Kommentar in der Letztfassung, indem er belegt, wie sehr die Erinnerung später auch durch das Nachlesen des eigenen Textes geprägt ist und wie sehr die Erfahrungen bis in die Träume hinein nachgewirkt haben: „Ich habe es später als ein großes Glück betrachtet, daß ich ihn losließ und weiter vorstürzte. Gerade dieser eine erschien mir noch oft im Traum. Das ließ mich hoffen, daß er die Heimat wiedergesehen hat.“ (*SW* 1.243f.) Diese Deutung,

²⁶⁰ Jahre später wird diese Szene des inneren Entscheidungskampfes bearbeitet und nicht nur stilistisch umgeschrieben, sondern auch dramatischer inszeniert: „Da erblickte ich den ersten Feind. Eine Gestalt in brauner Uniform, anscheinend verwundet, kauerte zwanzig Schritte voraus in der Mitte der zertrommelten Mulde, die Hände auf den Boden gestützt. Wir nahmen uns wahr, als ich um eine Windung bog. Ich sah sie bei meinem Erscheinen zusammenfahren und mich mit weit geöffneten Augen anstarren, während ich, das Gesicht hinter der Pistole verborgen, mich langsam und böseartig näherte. Ein blutiger Auftritt ohne Zeugen bereitete sich vor. Es war eine Erlösung, den Widersacher endlich greifbar zu sehen. Ich setzte die Mündung an die Schläfe des vor Angst Gelähmten, die andere Faust in seinen Uniformrock krallend, der Orden und Rangabzeichen trug. Mit einem Klagelaut griff er in seine Tasche, aber er zog keine Waffe, sondern ein Lichtbild aus ihr hervor, das er mir vor Augen hielt. Ich sah ihn darauf, von einer vielköpfigen Familie umgeben, auf einer Terrasse stehen.“ (*SW* 1.243.)

dass ein Traum zur Mitteilung eines höheren Wissens gewertet wird, entspricht unbedingt Jüngers metaphysischerer Anschauung von Erinnerung, die er nach seiner memorialen Wende der 1930er Jahre vollzog.

Wie nun Harald Welzer, der sich aus sozialpsychologischer Sicht um eine Theorie des Gedächtnisses bemüht hat und für seine Studie zahlreiche Kriegsteilnehmer über ihre Erinnerungen befragte, argumentiert, muss nun die Szene der „Verbrüderung“ zweier feindlicher einfacher Soldaten im Grabenkampf sich massiv im kollektiven Gedächtnis der Kriegsteilnehmergenerationen des Ersten und des Zweiten Weltkriegs verankert haben. Schließlich ist die Szene auch in Lewis Milestones viel besprochener Verfilmung von Remarques Buch (*All quiet on the Western Front*, 1930) enthalten, und drang dergestalt bildlich in die Vorstellung der Zeitgenossen ein. Zwar wurde dieser Film in Deutschland nach Protesten der NSDAP nur in einer zensierten Form gezeigt und nach 1933 bereits für die Öffentlichkeit verboten; der internationale Erfolg und die Auszeichnungen des Regisseurs führten nach 1945 auch zu neuem Interesse des deutschen Publikums. „Diese Begegnung liegt als mediales Skript in vielfacher Weise vor“, schreibt Welzer und zitiert neben Milestones „ikonischer“ Filmszene noch entsprechende „Landserheftchen“ und Illustriertenromane (vgl. Welzer 2005, 193ff.).

Weitere solche „anekdotischen“ oder anekdotisch ins kollektive Gedächtnis späterer Veteranen eingegangene Erinnerungen in Jüngers *Stahlgewittern* sind etwa das Geschoss, dessen Verletzungskraft durch eine dicke, lederne Brieftasche abgeschwächt wird –diese Art der Verletzung beschreibt der Text an zwei Stellen, zuerst als selbst erlittene (1.36) und später als Wunde des befreundeten Offiziers „Kius“ (1.262)– oder eine Reihe von Fehlschüssen, Unglücksfällen und ungewöhnlichen Geschossbahnen, wie

die der versehentlich ausgelösten Handgranate, die sich in der Tasche eines Soldaten namens „Eisen“ verfangen hat und sich im letzten Moment als Blindgänger entpuppt. Sinnsprachhaft wirkt Jüngers Kommentar, Eisen habe durch diese Fügung jedoch „nur ein[en] kurze[n] Aufschub“ erhalten, denn er sei wenige Monate später bei Langemarck (1918) gefallen (1.131).

Die einsame Szene im Bombentrichter, in der der Offizier Jünger den verletzten Engländer verschont, ist dennoch gerade angesichts des inneren Konflikts zwischen Gleichgültigkeit und uneingestandener Anteilnahme, mit der der eigene Tötungsakt oder das Beobachten von Tötungen durch andere berichtet werden, bemerkenswert und auch wieder charakteristisch für die uneinheitliche Gesamtschau, die der Text auf die Erinnerung der Kriegserlebnisse wirft, was den Eindruck des Unabgeschlossenen auch noch in der letzten Fassung beibehält. Angesichts der erwähnten Widersprüche, mit denen die Erzählhaltung ringt bzw. die sie kombiniert, ist die Erinnerung an den einzelnen und gewissermaßen heimlich verschonten feindlichen Soldaten ein erstaunlicher Befreiungsakt, den der Verfasser, womöglich unbewusst, indirekt gegen die beschworene, magische und unverständliche höhere Ordnung des Geschehens richtet.

In der Schlacht im März 1918, die den Durchbruch der englischen Linien südlich von Arras bewältigen sollte und die Jünger als in seinem drittletzten Kapitel, *Die große Schlacht*, zur „Völkerscheide“ (1.240), „Endkampf“ und „de[n] letzte[n] Anlauf“ (1.241) stilisiert, ereignen sich die zwei Begegnungen, denen Jünger eine besondere Erinnerungsaufmerksamkeit zuwendet. Die eine handelt von dem am Ende verschonten englischen Offizier in der zerschossenen Mulde bzw. in dem Trichter, der für den Stellungskrieg als Realität einen besonderen Wirklichkeitscharakter beansprucht und als

Bild einen herausragenden Symbolwert hat. Die andere Begegnung ist die wenig später erzählte Episode mit dem von Jünger durch Kopfschuss getöteten „blutjungen Engländer“. Die Erinnerungsarbeit umfasst im Zusammenhang mit diesen beiden Begegnungen auch etwas Ungewöhnliches, denn Jünger erinnert sich eigentümlicherweise an seine Kleidung: er habe, obwohl ihm sehr heiß gewesen sei, „den langen Mantel und, der Vorschrift entsprechend, Handschuhe“ getragen (1.242). Immerhin sollen sich auch „S.M. der Kaiser und Hindenburg [...] an den Schauplatz der Operationen begeben“ haben, wie per Funk zuvor mitgeteilt wurde. Jünger ist sich seiner Führungsrolle als Leutnant bewusst und dem Protokoll folgend tritt er in Mantel und mit Handschuhen bekleidet auf, was angesichts des stürmischen Kämpfens, an dem er in vorderster Reihe beteiligt ist, eine eher zeremonielle als praktische Kostümierung darstellt. Die Begegnung mit dem verletzten, um sein Leben flehenden und dann verschonten englischen Offizier hat denn auch eine grundlegende Umwandlung in Jüngers Einstellung zum Kämpfen in vorderster Linie und zur eigenen Verkleidung zur Folge. Nachdem sich der schussbereite Leutnant in einem „sekundenlangen inneren Kampf“ zu dem Entschluss durchgerungen hat, den Engländer nicht zu erschießen, war er weiter im Vorwärtsdringen befangen, bis er dann auch auf seinen von ihm mit Kopfschuss erledigten „blutjungen Engländer“ stößt.²⁶¹

Jünger hat nun seine rasende, spannungsgeladene Kampfeswut im literarisierten Text besonders hervorgehoben. Die Wirkung auf den Soldaten ist erstaunlich. Denn nach

²⁶¹ Die Verschonung des anderen, des Offiziers, war in der Erstfassung dem zitierten kurzen inneren Kampf gefolgt. In der Letztfassung wird dieser Entschluss, Gnade walten zu lassen, als „ein großes Glück“ angesehen, weil der hilflose Gegner wie ein inneres Mahnmal im Traum erscheint, das die Großmut auch im Kriegsgeschehen anmahnt. In den vielen Fassungen zwischen 1920 und 1978 gab es allerdings ab 1924 eine bemerkenswerte Umschreibung des „inneren Kampfes“, der anfangs noch das Dilemma des Kriegers und seine Wandlung schilderte. Denn in der Neubearbeitung etwa von 1924 wird aus dem inneren Zwiespalt eine Art Wutanfall: „Ich bezwang meine irrsinnige Wut und schritt vorüber (St3, 1924, 229).

der einschneidenden Begegnung mit dem verletzten Engländer, dem ersten Feind, den er beim einsetzenden Sturm nach vorn „endlich greifbar“ sieht und nach dem Moment mit dem Foto also unbehelligt zurück lässt, ist die von Jünger gefühlte Hitze in der Erinnerung nicht mehr aushaltbar geworden. In der Erstfassung (St 1, 1920, 147) wie in der Letztfassung heißt es dazu: „Mir war glühend heiß. Ich riß den Mantel herunter und schleuderte ihn fort. *Ich weiß noch, daß ich einige Mal sehr energisch rief: „Jetzt zieht Leutnant Jünger seinen Mantel aus“ und die Füsiliere dazu lachten, als ob ich den köstlichsten Witz gemacht hätte.* Oben lief alles über Deckung, ohne der höchstens 400 Schritt entfernten Maschinengewehre zu achten.“ (SW1.244, Hv. KR.) Der Leutnant Jünger ist zur ungewollten Erheiterung geworden– einer gespenstischen Erheiterung allerdings, die den entfremdeten Humor der auf Leben und Tod gespannten Soldaten auslöst. Dass Jünger diese Erinnerung, die sicherlich auch ebenso gut eine Erfindung seines hadernden oder insistierenden Gedächtnisses sein könnte, in seinen Text aufnahm, ist womöglich ein repräsentatives Detail für das Eigenleben, das der Text in der Lesart seines jeweiligen Publikums annehmen konnte, und das seinem Verfasser bis in die sechste Überarbeitung hinein eine erschöpfende Verpflichtung bedeutete.²⁶²

²⁶² Vergleicht man diese in der Letztfassung besonders gespenstisch anmutende Szene des wutentbrannten Kriegers, dessen partielle Entkleidung galgenhumorig seine Untergebenen erheitert, mit dem Zitat des Tagebuchoriginals, das Jünger 1924 in sein Vorwort zur Fünften Auflage stellte, so ergibt sich ein bezeichnender Einblick in die Literarisierung und das Ausmaß des memorialen Umschreibens von *In Stahlgewittern*: „Ran! Kein Pardon. Wut. Aus Stollen Schüsse, Handgranaten rein. Geheul. Über den Damm. Packe einen am Hals. Hände hoch! Sprungweise hinter Feuerwalze vor. Melder Kopfschuß. Sturm auf M.G-Nest. Mann hinter mir fällt. Schieße Richtschützen ins Auge. Handgranaten. Drin! Allein, Streifschuß. Wasser, Schokolade [sic]. Weiter. Einige fallen. Zwei Mann laufen zurück, Kopfschuß, Bauchschuß. Bin grimmig. Engländer fliehen aus Baracken, einer fällt. Stockung, befehle Sturm gegen Dorfrand Braucourt. Volltreffer, Verluste, Vor!“ (St.3, 1924, XIII) Das Abgehackte dieses Telegrammstils empfand Jünger als „unmittelbare und rohe Kristallisation des Erlebnisses“, das „rätselhaft vor dem Leser“ stehen würde als ein „Knochengerüst“, das erst noch „mit Fleisch zu umkleiden“ war. Deutlich erklärt der Abschnitt Jüngers Vorgehen, aus dem Rohmaterial über den Weg des erinnernden Schreibens jenen persönlichen Bericht geschaffen zu haben, den er immer wieder in erneuter Erinnerungsarbeit durch Erweiterungen, Änderungen, auch Kürzungen, vor allem aber durch kreative Modifizierungen des Erinnerungstexten im memorialen Schreiben umgestaltet hat. 1924 erklärte er noch kategorisch: „Wir sind nicht

gewillt, diesen Krieg aus unserem Gedächtnis zu streichen, wir sind stolz auf ihn. Wir sind durch Blut und Erinnerung unauflöslich verbunden.“ (St.3, XIV.) Fast mythisch und auch mystisch mutet darin der Zusammenhang von Leben und Tod, „Blut und Erinnerung“ als Legitimationsversuch seines Schreibens an.

11. Schluss

Als Figur der kollektiven Wahrnehmung und der kollektiven Erinnerung erscheint der Autor Ernst Jünger zum einen als geradezu prädestiniert für eine Untersuchung mit dem Anliegen, den besonderen memorialen Gehalt seines Schreibens zu hinterfragen. Durch sein langes, fast 103-jähriges Leben und durch Veröffentlichungen bis ins letzte Lebensjahrzehnt trägt er schon äußerlich gerechtfertigt den Ruf eines Jahrhundertlebens. Dabei decken sich die beeindruckenden Lebensdaten in markanter Weise mit jenem Zeitraum, der die kollektive nationalgeschichtliche Erinnerung bis in die Gegenwart beschäftigt. Angesichts seiner Zeitzeugenschaft und Teilnahme an den beiden Weltkriegen irritiert das Nachdenken über Jünger immer auch mit dem Bewusstwerden einer Kontinuität des 19. Jahrhunderts, das nicht nur das Theorem von der Stunde Null, sondern die vorgestellte Entstehung des Nationalsozialismus aus der gescheiterten Republik verdecken macht. Jüngers Hinterlassenschaft ist insofern die einer umstrittenen öffentlichen Person, deren Distanzierung von der nationalistischen, aggressionsbejahenden, konservativen Kriegsliteratur der 1930er Jahre im Licht der historischen Folgezeit quasi niemals hätte ausreichend erfolgen können. Der Rückzug aus der politischen Diskussion ins Private nach 1933, die sukzessive Aneignung eines literarischen Arbeitsgebietes, die Ästhetisierung der Beobachtung zugunsten abstrakter, träumerischer, zeitenthobener Phänomene sind in der Analyse von dem Wissen der NS-Zeit und der andauernden Biografie überlagert.

Zum anderen beeindruckt das Jüngersche Werk nicht nur durch seine Vielfältigkeit und den schieren Umfang der 22-bändigen Werkausgabe, sondern gerade

auch vor dem Gesichtspunkt des „ameisenhaften“ Redigierens durch den Autor, das bei aller Sorgfalt und dem Eigenkommentar der Nachworte und Gesamtausgaben den Charakter des Fragmentarischen, Prozesshaften und Collageartigen hinterlässt. Wenn Steffen Martus hierzu und in Anlehnung an Jüngers erstes großes Thema, den Ersten Weltkrieg, die Manie der Überarbeitungen als einen auch gegen sich selbst geführten „Krieg der Poesie“ bezeichnet, zielt er damit bereits in die Richtung, die vor dem neuen literaturwissenschaftlichen Interesse an Erinnerung und Gedächtnis Jüngers Wirken als memoriales Schreiben und als prüfende, selbstkritische und potentiell unabschließbare Gedächtnisarbeit erscheinen lassen. Jüngers Tagebuchschreiben bis ins hohen Alter ist essayistisch, assoziativ, sentenzhaft und als Selbstbegegnung eine stete Auseinandersetzung mit dem früheren Ich; seine lebensgeschichtliche Erinnerung bedeutete von Anfang an die Motivation für eine mögliche literarisierte, fikionalisierte Erklärung des Erlebten.

Eine besondere memoriale Bewusstwerdung des Autors hat jedoch seine Transition vom Herausgeber seiner Kriegstagebücher zum literarischen Erzähler autobiografischer Erlebnisse und fantastischer Eindrücke bewirkt. Das um zwei Jahrzehnte verschobene Eingestehen eines gefühlten persönlichen, lebensgeschichtlichen Scheiterns beim Fluchtversuch aus der wilhelminischen Vorkriegsgesellschaft erlaubte die das Autobiografische fikionalisierende, erzählerische Annäherung *Afrikanische Spiele*. Inhaltlich steht dieser Text mit Zeitdiskursen wie der traumatischen Schulerinnerung, dem Reiz der Fremdenlegion und naiver, literarisch initiiertes Abenteuerlust in Verbindung. Stilistisch ist er durch das literarische Essaywerk *Das Abenteuerliche Herz* und den *Sizilianischen Brief an den Mann im Mond* vorbereitet, die

die Praxis, Träume so ernst wie die Realität zu nehmen, in die erzählbare Erinnerung einbetten.²⁶³ Konzeptuell bedeutete diese memoriale Wende den entscheidenden Schritt zu einer neuen Wahrnehmungstheorie, die Jünger für sich als *Stereoskopisches Sehen* erklärt hat, als Sinnsuche nach verborgenen Zusammenhängen und Zusammenschau von äußerlich verschiedenen Phänomenen. Lebensgeschichtlich und für sein weiteres Wirken nachhaltig schließlich erlaubte und verpflichtete diese neuartige Zuwendung zur Erinnerung nicht nur die andauernde, kritische und fragende Kommentierung des jeweils gegenwärtigen Zeitgeschehens aus der stereoskopischen Expertensicht, sondern auch die weitere Durchdringung und fortlaufende Überarbeitung der Kriegstagebücher, die in diesem Licht ihre umso zwiespältigere frühe Berichtsperspektive offenbaren.

In Jüngers metaphorischem Roman *Auf den Marmorklippen* trifft die Beobachtungsgabe der Gegenwart, die das soziale Vergessen anklagt, mit einer erstaunlichen Gewaltvision zusammen, die im historischen Nachhinein und eingedenk der noch bevorstehenden geschichtlichen Ereignisse als ein seltsames „Erinnern an die Zukunft“ erscheint.²⁶⁴ Auch der Philosoph Hans Blumenberg hat in seinen Notizen über Ernst Jünger die für ihn charakteristische Verbindung der Vorahnung und der Erfüllung von Erinnerungen vollzogen und dazu die Tagebucheintragung über einen der von Jünger lebenslang methodisch gesammelten Käfer herangezogen. So habe im Mai 1938 eine Reflexion auf eine ein Jahrzehnt ältere Eintragung über den Fang eines außergewöhnlichen Käfers, des „großen Capnodis“, auf Sizilien verwiesen: „Ein vertrauter Bekannter, aber woher vertraut?“ Jünger erinnere sich an seine Sehnsucht, den

²⁶³ Wie Martin Thoemmes pointiert, war spätestens in seinen Tagebüchern *Strahlungen 1939-1948* „[d]er Traum, auch der Tagtraum, [...] für Ernst Jünger ebenso wahr wie die empirische Wirklichkeit“. Vgl. Thoemmes, 37.

²⁶⁴ Anna Stüssi hat diese Formulierung ursprünglich für ihre Untersuchung über Benjamins *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* geprägt. „The forgotten past is a concealed future“, vgl. Stüssi, 245.

Käfer bereits als Kind im Hannoverschen Museum am Maschpark gesehen zu haben, und sich gefragt zu haben, ob er ihn einmal in seinem Leben in des Käfers einheimischem Raum finden würde. „Für dieses Mal hatte sich das platonische Panoptikum der Präexistenz entlarvt als ein Kindheitsdruck, weil er mit der Lebensfrage nach der Erreichbarkeit der Erscheinung verbunden gewesen war: Erwartung ist die Implikation der Erinnerung. Es war gleichgültig, wie schnöde die Sammlung in jenem Museum gewesen sein mochte; die Anamnese [die Erinnerung an ewiges, vorgeburtliches Wissen, KR.] lebt durch das an ihr Vergessene, Vergessen macht sie zur *Idee*.“ (Blumenberg 2007, 38f. Hv. i.O.)

Kapitel 3. Friedo Lampe

Friedo Lampes Werk oszilliert zwischen der Verarbeitung des Autobiografischen und der Suche nach literarischer Neuerung.²⁶⁵ Beides bildet zusammen die Bedingung für sein memoriales Schreiben, das ihn in Lebensalter und Generationserfahrung mit Walter Benjamin und Ernst Jünger verbindet. Da seine Veröffentlichungen jedoch sämtlich in die Zeit des NS-Regimes fallen, wird der zwiespältige Charakter jener literarischen Erinnerungsarbeit augenfällig, in der gerade auch stilistische und diskursive Reminiszenzen an die kulturell experimentelle, uneinheitliche und ungleichzeitige Weimarer Zeit durch das Werk des Erinnerns über die ungewisse, unfreie und einem strengen kulturellen Diktat unterworfenen Gegenwart hinauswiesen: Die kollektive Erinnerung an diese kreativen Grauzonen der NS-Zeit sind bis in die aktuelle Gegenwart, ebenso wie der Gedanke an Lampe selbst, verblasst.

Es wird in diesem Kapitel daher einerseits der Biografie Lampes Platz bereitgestellt, sein ‚Nachleben‘ durchleuchtet und auf den besonderen Charakter der Heimatstadt in Lampes Literatur und in der kollektiven Erinnerung eingegangen. Daneben werden die intertextuellen und intermedialen ‚Erinnerungsplätze‘, Zeitdiskurse und Erzähltechniken beschrieben, derer Lampe sich bedient, und die er mindestens seit seiner ‚Wiederentdeckung‘ neuerlich mitbeeinflusst: das Ringen von Zukunftseuphorie und –skepsis als determinierendem Wahrnehmungsfaktor der wilhelminischen Kindheit, die Erotik der Straße und des Stadtwanderns in der Weimarer Zeit, ein unverstellter

²⁶⁵ Neben dem erinnernden Erzählen hat Lampe sich auch des magisch-realistischen Erzählens bedient, das sich bei Benjamin indirekt, dafür aber deutlich auch bei Jünger findet. Lampes Herkunft und Werdegang haben seine Wahl der literarischen Mittel entschieden mit beeinflusst.

Umgang mit aus dem bürgerlichen Bildungsgut stammenden antiken Mythen, sowie dem Film als Wahrnehmungsmethode und als erzähltem, geschichtenspendenden Raum.

1. Friedo Lampes magisch-realistisches Erzählen

Als Sohn einer gut situierten Kaufmannsfamilie wurde Friedo Lampe in der norddeutschen Hansestadt Bremen geboren und erzogen.²⁶⁶ Die persönliche lebensgeschichtliche Erfahrung bildet zusammen mit der aufmerksam-eingeweihten Beobachtung des gesellschaftlichen und geografischen Umfelds die Motivation und Grundlage für das eigene spätere Schreiben. Wolfgang Koeppen notierte 1957 im *Merkur* seine Einschätzung, Lampe „war auf seine stille Art avantgardistisch, und er hätte zugleich auch volkstümlich sein können“ (503). Lampe selbst äußerte sich in einem Brief an seinen Herausgeber Eugen Claassen positiv über dieses unter Literaten verpönte Attribut. „Ja, das möchte ich wirklich: volkstümlich und schlicht und doch neu in der Form sein.“ (Lampe: „Briefe“, 275.) Dennoch und definitiv war er kein „Heimatschriftsteller“ im lokal-idyllischen oder gar faschistischen Sinn (vgl. Wulf; Pfeiffer 327). Seine Texte beschäftigt ein dazu zu irritierendes, scharfsichtiges „Kaleidoskop“ (Horst Lange, „Bildnis“, 16) von Menschen, Schicksalen, sozialen Schichten, das die Anschauung der in der Kindheit und Jugend vertrauten Hafenstadt bot, und das er ins ‚Allzumenschliche‘ übertragen an den anderen Stationen seines Lebenswegs wiedererkannte. Eine „seltsame Seelenlandschaft“ attestierte Lampe eine befreundete Schriftstellerin, Ilse Molzahn, die er in Berlin kennen gelernt hatte, in ihrer

²⁶⁶ „Lampe war Bremer, doch Kosmopolit“, urteilte auch Hans Bender. Zitiert nach Dierking et al., 1999, 25.

Erinnerung: „abgrundtiefe Trauer wechselte mit ironischer Verspieltheit, kindliche Güte mit einer ein wenig boshaft gehaltenen Kritik: so stakte er [im wandernden Gespräch] dahin, auf dieses oder jenes in der kargen Landschaft hinweisend, die er durch seinen Bremer Dialekt *in eine norddeutsche zu verwandeln wußte*.“ (1955, Hv. KR.)

Lampes Texte nehmen stets eine beobachtende Perspektive ein, eine Art literarischer Flanerie, die das Sichtbare mit dem Erlebten und Erinnerten verquickt. Beim Erzählen spielt dieses teilnehmende Sehen aus der Perspektive des Beobachters mit der Aufmerksamkeit auf Details eine wichtige Rolle. Lampes Texte haben oft mehrere Protagonisten, deren Sicht- und Erlebnisweisen in wörtlicher und erlebter Rede beschrieben sind und streckenweise in einem Bewusstseinsstrom subjektiv assoziieren und kommentieren. Es wird ohne die Etablierung einer konkreten Erzählerinstanz (oder gar eines Ich-Erzählers) erzählt, dargestellt, berichtet und reflektiert, wobei das avantgardistische Element im unmerklichen Wechsel zwischen personalelem und auktorialem Erzählen besteht. Daneben existiert auch eine übergeordnete Erzählerstimme, die die Gedanken der Figuren aufgreifen und ihren Ideen vorausgreifen kann, aber keine endgültigen Urteile fällt.²⁶⁷

Am Anfang von Lampes Roman *Septembertwitter* (1937) betrachten zwei Passagiere eines Heißluftballons, ein britischer Vater mit seiner jugendlichen Tochter,²⁶⁸

²⁶⁷ Zum Beispiel sei ein Abschnitt aus *Am Rande der Nacht* zitiert: Ein alter Mann sitzt auf einer Bank in den abendlichen Wallanlagen und hofft auf Gesellschaft. „Drüben in der Hafenstraße führen die Wagen dampf rollend. Die Leute kamen von den Geschäften. Arbeiter umlagerten die Wurstbude [Dies ist für den Alten nicht sichtbar, KR.] Alle gingen nach Haus. Aber was soll ich zu Hause? Im dunklen Zimmer sitzen und auf die Straße hinuntersehen – bis es Schlafenszeit ist? [Gedanken des Alten, KR.] Ich will noch etwas hierbleiben. [...] – Sieh, sieh – die Schwäne – wie sie sich umstreichen, aneinander drängen, die Häuse liebkosend aneinander reiben [...] Will nur noch den Achttuhrzug abwarten. Ob der junge Mann wohl noch kommt? [Absatz, KR.] Es wird noch eine kleine Weile dauern. Noch geht er [der junge Mann, KR] unruhig durch die Straßen“. Zuletzt spricht wieder der Erzähler.

²⁶⁸ Die Namen, die nach der ersten Druckfassung 1937 in dänische Namen umgewandelt werden mussten („Herr Gyldenlöw“; „Tine“), stehen in der rekonstruierten Neuherausgabe von 2001 wieder im Original.

den Auszug einer charakteristisch Lampeschen Marsch- und Vorstadtlandschaft aus ihrer Vogelperspektive durch ein Fernglas: „’Da unten liegt eine Stadt am Fluß’, [...] Und Mary sah die Stadt liegen: klein zwischen Wiesen am braunen Fluß, Brücken und den Hafentürmen, die dicken dunkelgrünen Baummassen des alten Walls und das sanftgrünspanig leuchtende Kirchturmdach und das schwarze Schiff am Dock und den weißen Vergnügungsdampfer, [...] und am Fluß den Kirchhof mit den winzigen Kreuzen und Grabsteinen – und Wiesen, Wiesen ringsherum mit kleinen Kanälen und Flüssen und darauf schwarze Kähne mit braunem Segel und alles so still und unbewegt im Nachmittagslicht.“ (5)²⁶⁹ Während die Farbangaben vom braunen Fluss und Segeltuch unmerklich ein Klischee eines glänzenden Blau bzw. Weiß brechen, und der schwarze Frachter und der weiße „Vergnügungsdampfer“, auf dem die Stadtbewohner eine nachmittägliche Butterfahrt mit Tanz und Erdbeerbowle unternehmen werden, den Spannungsbereich aus Hafenarbeit und unbedarfter Zertreuung abstecken, zielt die verspielte Wortbildung des „sanftgrünspanig[en]“ die alltägliche Beobachtung der zeitlichen Oxidation und Alterung des Kirchturmmetalls, und verweist nur schon indirekt in eine Richtung, die der Text einschlagen wird. Der Friedhof ist es nämlich, den „Mary“ hier eingebettet von „Wiesen, Wiesen“, Wall, Waldstücken und wiederum Entwässerungskanälen liegen sieht, der in der Handlung zu einem prominenten Schauplatz wird. Das „so still[e] und unbewegt[e]“ Tableau, das von den Ballonfahrern wie eine fotografisch eingefrorene Landschaftsaufnahme wahrgenommen wird, drückt

²⁶⁹ Friedo Lampes Texte werden nach der aus dem Nachlass ergänzten, zum Datum neuesten dtv-Ausgabe zitiert. Diese entspricht der dreibändigen, kompletten Ausgabe des Wallstein Verlags, 1999-2002, die erstmalig die gestrichenen Textstellen in *Am Rande der Nacht* und *Septembertwister* der vorherigen Gesamtausgaben 1955 und 1986 wieder aufgenommen haben. *Am Rande der Nacht* (dtv 2003) wird zitiert als „Nacht“ und Seitenzahl; *Septembertwister* (2004) als „Septembertwister“ und Seitenzahl; *Von Tür zu Tür* (2005) als „Tür“ und Seitenzahl.

die Menschen in Wirklichkeit als eine schwüle, zwischen Lähmung und spannungsvoller Aufladung gebannte Atmosphäre. Der Text handelt in einer nicht exakt datierten Vergangenheit vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Die ebenfalls ins Bild geratenen, verschwiegenen Torfbauern und Flussschiffer tragen in anderen Texten von Lampe wiederholt rätselhaft-unheimliche Züge und befahren in ihren meist morschen Kähnen das trübe Wasser wie der mythische Charon in einer Grauzone zwischen Wachen und Todesschlaf.²⁷⁰ „Marys“ Kommentar aus der „klar[en], leichte[n] Höhe“, „’wie friedlich liegt das da, wie muß man da idyllisch wohnen’“, wird denn auch von bereits von ihrem Vater ahnungsvoll widersprochen, „’Das sieht wohl nur von oben so aus.’“

Die Faszination mit dem Abgründigen, das sich im vermeintlich Alltäglichen verbirgt, bedeutet bei Lampe eine Facette jenes Aufzeigens von geheimen Korrespondenzen in der empirischen Welt, das auch Ernst Jünger als sinnschwere Aufgabe der „stereoskopischen“ Weltbeschreibung und Walter Benjamin mindestens als spielerische Möglichkeit wahrgenommen haben. Ein literaturwissenschaftlicher Begriff, der diese Verfremdung und Erweiterung des realistischen Erzählens umfasst, ist der Magische Realismus. Diese Bezeichnung wurde überaus populär für Teile der späteren lateinamerikanischen Literatur des 20. Jahrhunderts, stammt aber ursprünglich aus der deutschen Kunstgeschichte, und war von dem Kunsthistoriker Franz Roh für die Malerei der nachexpressionistischen Epoche der 1920er Jahre geprägt worden.²⁷¹ Hans Dieter Schäfer und Michael Scheffel haben dargestellt, dass der Magische Realismus in der deutschsprachigen Literatur mit einer literaturgeschichtlich vergleichsweise wenig

²⁷⁰ Poncet hat die Charon-Figur auch in Jüngers *Afrikanische Spiele* ausgemacht. 1936 erschienen, handelt es zur gleichen Zeit wie Lampes *Septembertwitter* aus dem Jahr 1937 (Poncet 2007).

²⁷¹ vgl. Roh; Fluck 13-69.

untersuchten, „jungen Generation“ verbunden ist, die diese Form der unkonventionellen und unangepassten Moderne auch in die Zeit des Nationalsozialismus hineinbringen konnte, jedoch nach 1945 ohne gemeinsames Programm, ohne Schul- oder Gruppenbildung dem Vergessen anheim fiel. Friedo Lampes schmales Werk nimmt hierin ebenso eine beispielhafte Rolle ein wie Texte von Horst Lange, Hans Erich Nossack, Marie Luise Kaschnitz oder Oskar Loerke. Ein Maler, dessen Werk in verblüffender Weise die Atmosphäre einiger Lampescher Texte zu treffen, illustrieren oder interpretieren scheint, ist Franz Radziwill (1895-1983), der seine Schul- und Jugendzeit ebenfalls in Bremen verbrachte und ein wichtiger Vertreter des Magischen Realismus in der Malerei war.

2. Erinnerungsraum Bremen

Lampes Texte, die das Bremen der ausgehenden Kaiserzeit und der 1920er Jahre schildern, stellen zudem in der Gegenwart auch die Erinnerung an eine verlorengegangene Stadt dar, bilden also einen literarischen, auf die eigene Erfahrungswelt zurückgehenden Erinnerungsraum. Die Bombardierungen des Zweiten Weltkriegs zerstörten nicht nur über 60% des gesamten Bremer Stadtgebiets mit seinen bedeutenden Werften, Flugzeugwerken, Industrieanlagen und Verkehrswegen, sondern hinterließen bei Kriegsende gerade das Altstadt- und Stephaniviertel um den Hafen, das Lampes Roman *Am Rande der Nacht* als integrale Kulisse dient, zu 95% in Trümmern. Der Wiederaufbau brachte umfangreiche städtebauliche Umstrukturierungen. Noch erhaltene Fassaden wurden abgerissen, Straßenzüge verbreitert und Brücken versetzt,

denn „die Bremer wollten modern sein...“ (*Bremen 1860-1945*, 127). Einzig das dem ehemaligen Stephaniviertel benachbarte sogenannte Schnoorviertel, ein enggassiges Unterschichtsquartier, das von den Bomben des Zweiten Weltkriegs verschont geblieben war, hat sich mit vielen originalen Häuserfluchten erhalten und in der Gegenwart zur denkmalgeschützten Touristenattraktion entwickelt. Als „Schnoorwelt“ bezeichnete der Schriftsteller Herbert Heckmann (1930-1999) Lampes Erinnerungsraum daher wohl mangels authentischer erhaltener Bausubstanz, und betonte, diese Welt besitze bei Lampe geschildert durchaus „keine Spitzwegseligkeit“. Gerade darin sei er der „bremischste aller bremischen Dichter, [...] den man leider ein wenig vergißt, vielleicht, weil sein Blick zu unbestechlich war.“ (Dierking/König (1996), 129.) Lampes ersten Buchtitel aufnehmend, sieht Heckmann diese Dimension der Erinnerung „am Rande der Nacht, wo Vergangenheit und Gegenwart sich ein Stelldichein geben“.

Das einheimische Verlagshaus Edition Temmen, in welchem auch eine Buchreihe des Bremer Vereins *Erinnern für die Zukunft* erscheint, der sich seit 1988 um die Dokumentation der Stadt in der Zeit des Nationalsozialismus bemüht, gibt seit zwei Jahrzehnten erfolgreich eine Sammlung von vergleichenden und historischen Fotobänden zur Stadtgeschichte heraus. Die erhaltenen Bilder, die Altstadt- und Stephaniviertel des Kaiserreichs und der Weimarer Zeit darstellen, treffen die herausragende Charakteristik von Lampes Texten als der Stadt eines sinnlich verwirrenden oder inspirierenden, mal anheimelnd vertraulichen, mal weltmännisch metropolenhaften Nebeneinanders. So steht beispielsweise eine Luftaufnahme aus dem Jahr 1929 für die selbstempfundene vergangene „Schönheit [...] durch Kontraste“. Die typischen, dichtgedrängt stehenden, schmalen, mehrgeschossigen Giebelhäuser bilden einen Gegensatz zum Freiraum der

Wallanlagen und dem Weserufer, „kleine Kaufmannshäuser standen unvermittelt neben prachtvollen gründerzeitlichen Palästen. Hohe Türme erhoben sich zwischen engen Gassen.“ (*Bremen 1860-1945*, 16.) Im selben Band kommt auch eine zeitgenössische Bremer Schriftstellerin, Sophie Dorothee Gallwitz, zu Wort, und erklärt ihrerseits den Wiedererkennungswert dieses kontrastreichen Panoramas Ende der 1920er Jahre: „Bremen ist eine Symphonie von besonderen Lauten und Tönen, wodurch sich die Stadt dem Ohr kenntlich macht. Wüßte er es nicht, erführe der nach langer Abwesenheit Zurückgekehrte durch ein paar Nacht- und Frühstunden, daß er wieder in ihren Mauern ist. [...] Da ist das charakteristische feine Gespräch [der] Uhren [...], da krähen ganz unstädtisch aus irgendwelchen Hofgelassen Hähne dem werdenden Morgen entgegen und werden abgelöst von Sirenen, deren Geheul vom Hafen und den großen Werken [in die Stadt einfällt]“; und zwischen dem Straßenlärm suchten „auch heute immer noch“ einzelne Stimmen sich Gehör zu verschaffen, die Torfbauern, Lumpensammlern oder Obsthändlerinnen gehörten (ebd., 34).

Die wenigen vorliegenden wissenschaftlicheren Lektüren Lampes, die oft biografische Informationen aus lokalen journalistischen Nachrufen und aus zum Großteil noch persönlich motivierten Erinnerungsberichten an den 1945 Getöteten einbeziehen, sind daher auch vor dem besonderen Kontext der Bremer Stadtgeschichte und –identität zu sehen. Während ein Artikel von Bernhard Rieger hierzu einen guten Einblick in die Identitätssuche und Erinnerungsarbeit der Hansestadt der Nachkriegszeit bietet, indem er den öffentlichen Umgang mit Denkmälern nachvollzieht (zahlreiche ikonische Statuen waren in der Nazi-Zeit zerstört worden, und die Städter suchten nach einem neuen, unbelasteten Emblem, vgl. Rieger 2007) kommentierte ein jüdischer Autor Bremens,

Josef Kastein (1890-1946), die kulturelle Atmosphäre während Lampes Lebenszeit wie folgt: „Werden Sie kein Dichter... Oder wenn Sie es unbedingt werden müssen, dann bleiben Sie nicht hier. Hier gedeihen keine Dichter. Das Land trägt sie nicht. [...] [Im besten Fall] sind [Sie] eine Abendunterhaltung. Sie sind keine Notwendigkeit für das geistige Dasein dieser Stadt. Hier gedeiht nur der Ordentliche, der Solide, der Tüchtige.“ (Kastein 2004.)

3. Es blieben Narben: Isolierte Kindheit

Sieben Jahre jünger als Walter Benjamin, den er um fünf Jahre überlebte, und vier Jahre jünger als Ernst Jünger, erlebte auch Lampe noch die Erziehung im Kaiserreich als prägend, und wurde als Heranwachsender von der Erfahrung des Ersten Weltkriegs getroffen. Bestimmend für sein weiteres Leben sollte eine einschneidende Krankheit des Kindes werden: Zur Behandlung einer Knochentuberkulose wird der Fünfjährige in ein namhaftes Kinderkrankenhaus auf der Nordseeinsel Norderney verschickt, wo er insgesamt drei Jahre isoliert von der Familie und unter oft schmerzhafter Therapie verbringen wird. Es verankert sich in dieser Zeit nicht nur die Inselwelt, ihrerseits ein Hybrid aus Ferienidylle und krankheitsbedingtem Kuraufenthalt, geborgener Entspannung und lähmender Eintönigkeit in der Weltvorstellung des Kindes, die etwa in der Geschichte *Am Leuchtturm* fast vier Jahrzehnte später heraufbeschworen wird. Der Junge geht aus der immerhin privilegiert betreuten Krankheit als zukünftiger Einzelgänger, Außenseiter bzw. unerschreckt unabhängiger Beobachter heraus. „Es blieben Narben.“ (König 1986, 369) Zwar wird Lampe in der Folge „relativ ungehindert“

gehen und laufen können; die bleibende Behinderung ist jedoch schwergradig genug, um während der zwei kommenden Kriege von aktivem Frontdienst ausgemustert zu werden. 1917-1919 muss der Oberschüler Militärdienst in einer Großküchenverwaltung im heimatlichen Bremen ableisten, während Klassenkameraden an der Westfront kämpfen. Auch in der NS-Zeit bleibt er als Zivilist relativ unbehelligt, bis er aus immer eingeschränkterer Verlagstätigkeit und Schriftstellerei Ende 1944 noch in eine Berliner Nachrichtendienststelle zwangsverpflichtet wird.

In der regulären Grundschule, die den Jungen nach seiner Rückkehr aus der Kinderklinik ins elterliche Haus in Bremen erwartete, war er als schwacher Schüler gestartet (ein erstes Zeugnis führt seine Leistungen als 24. unter 25 Schülern, vgl. König 1986, 369), dessen Schulerfolg bis zur knapp bestandenen „Kriegsreifeproofung“ mäßig blieb. Wie Benjamin und Jünger wandte sich der Junge lieber selbstgewählter, exzessiv betriebener Lektüre zu. Von seinen Eltern wurde er, „der sich unter seinen Mitschülern oft fremd fühlte, eher verwöhnt denn mit Strenge erzogen.“ (ebd.) Aus diesem zwiespältigen Erleben von Privileg und Handicap, Vorstellung von gesellschaftlicher Ordnung und Gewährung eines individuellen Freiraums entwickelte der Jugendliche eine Eigenart, die die heimliche Unsicherheit mit einem Vertrauen auf eine Art langfristige Unversehrtheit verband, Misstrauen mit Humor zu kombinieren und auch eine stete ironische Selbstreflektion und Außensicht des Selbst zu ermöglichen. Freunden und Vertrauten gegenüber war er ungehemmt und offen, und solchen engen Austausch suchte und fand Lampe an vielen Stationen seines Lebens: mit dem Jugendfreund Walter Hegeler tauschte er zeitweilig fast täglich seitenlange Briefe; sein Studienkollege Johannes Pfeiffer, nach Lampes Tod erster Herausgeber seines Gesamtwerks und als der

Freund „Sebald“ in der Erzählung *Die Alexanderschlacht* porträtiert, wurde jahrelanger Reise- und Gesprächspartner; in Berlin bezog er bis zu dessen Heirat eine Wohngemeinschaft mit dem Freund Peter Voß (*die horen* 140; Dierking et al. 1999, 22). Den Eltern und dem älteren Bruder Georg gegenüber, der die elterliche Firma übernahm, äußerte er sich selbstbewusst, bei einzelnen Gelegenheiten fast herablassend im Bewusstsein seines wachsenden literarischen Horizonts,²⁷² und noch in die Kriegsjahre hinein war er durchaus materiell fordernd. Eine anteilige, lebenslange Rente aus den Einkünften der Familiengeschäfte konnte er nach Bremischem Recht voraussetzen. In der Einschätzung seiner Freunde führte Lampe, nach außen betrachtet, ein durchaus glückliches und dem sinnlichen Genuss zugetanes Leben, wenn auch sein verlegerisches „Pech“, mit dem er resigniert kokettierte (*Briefe* 119), mit weiteren Schicksalsschlägen zusammentraf und, wohl auch durch den Retrospektive auf den tragischen Tod, den überlagernden Eindruck eines „mannigfach gefährdeten Lebens“ hinterließ (Pfeiffer 1955, 329).

4. Ein Grundmotiv: Die Zwiespältigkeit der Lebenswelt in der Erinnerung

Die Zeitlosigkeit oder magische Überzeitlichkeit in Lampes erstem Roman, *Am Rande der Nacht* (1933), trifft sich mit dem sehr speziellen und individuell verstandenen magischen Weltverständnis Jüngers (*Sizilianischer Brief, Abenteuerliches Herz*); die Beschwörung der Atmosphäre der wilhelminischen Vorkriegszeitwelt seines zweiten

²⁷² Auf den Berufswunsch, Verlagsbuchhändler werden zu wollen, den Friedo Lampe bereits als Kompromiss vortäuscht, denn sein Ziel war die reine Schriftstellerei, reagierte der Vater ablehnend. In einem Brief an Hegeler beklagt sich der Abiturient: „Mein Vater will natürlich nichts von solchen Absichten wissen, aber wir haben ja beide einen dicken Kopf! Mein Vater denkt, man könne sich ja mit der Kunst so nebenbei beschäftigen, wie mit Schwimmen und Turnen!“ (zitiert nach König 1986, 372)

Textes, *Septembertgewitter* (1937), zeigt thematische, inhaltliche und stilistische Korrespondenzen zu Benjamins und Jüngers Kindheitserinnerungen (*Berliner Chronik* und *Berliner Kindheit* und *Afrikanische Spiele*). Die späteren Kurzgeschichten, die in Zeitungen wie der *Kölnischen Zeitung*, der *Frankfurter Zeitung* und *Das Reich* erschienen und deren gesammelte Veröffentlichung als *Von Tür zu Tür* Lampe vorbereitete, aber nicht mehr erlebte, führen als *Phantasien und Capriccios* – so der gewünschte Titel, den Lampes Verleger allerdings zurückwies und der erst für die Neuherausgabe 2002 als Untertitel dient – in das präfaschistische Berlin, das wilhelminische Bremen und zeitlose Märchen- und antike Mythenszenarien zurück.

Eine Spannung, die Lampe in seiner Kindheit und Jugend beobachtet und gefühlt hatte, und die auch Walter Benjamin und Ernst Jünger in ihren memorialen Texten behandelt haben, ist die Zwiespältigkeit oder der Doppelcharakter des bürgerlichen wilhelminischen Lebensgefühls, in dem Vorstellungen wie „Vitalität“ und „Neurasthenie“ als zwei Seiten derselben Medaille gleichzeitig den Fortschritt befördern und an einer starren Ordnung festhalten, Veränderungen propagieren und an ihnen verzweifeln. Die Kindheit und Erziehung um und nach 1900 sind daher auch im Versuch ihrer Vergegenwärtigung gleichermaßen nostalgisch-produktiv und hemmend für die Gedächtnisleistung. Spöttisch und doch mit ernsthaftem Hintergedanken notiert beispielsweise Benjamin in der *Berliner Chronik* einen Schülerwitz über das nervöse „neurastische“ Leiden (an) der Modernität,²⁷³ die doch allenthalben in der Welt der rationalen, erfolgreichen und selbstsicheren Erwachsenen zu fruchten scheint. In seiner ausführlichen Biografie Ernst Jüngers schreibt Helmuth Kiesel über das Zeitalter, in das die Generationsgenossen hineingeboren wurden: „*Schwächegefühl und Kraftmeierei*,

²⁷³ Vgl. Abschnitt 1.1. der Arbeit.

Lebensangst und Lebensgier gehören eng zusammen. Gleichzeitig mit der Mode der Neurasthenie greift der Vitalismus um sich: der Kult des „gesunden“, kräftigen und schwungvollen Lebens, das Dekadenz und Schwächezustände nur als Übergangserscheinungen kennt und sich im übrigen rational weder erklären noch bändigen lässt; das Leben galt als etwas zutiefst irrationales, das nur intuitiv zu erfassen ist.“ (26, Hv. KR) Jüngers proto-lebensphilosophische Verweigerung der praktisch eingerichteten Welt und seine –zum Scheitern verurteilte– Flucht aus der europäischen Zivilisation erscheint so als kein präfaschistischer Expansionsdurst, sondern ein dem ausgehenden neunzehnten Jahrhundert geschuldetes, in sich zusammenfallendes Projekt verstehen. Eine fast lyrische Metapher hat Benjamin in der *Berliner Kindheit* für seine behütete, schon einem Schattendasein prädestinierte Kindheit gefunden, als er im Abschnitt *Die Mummerehlen* schreibt: „Ich hauste wie ein Weichtier in der Muschel im neunzehnten Jahrhundert, das nun hohl wie eine leere Muschel vor mir liegt. Ich halte sie ans Ohr. Was höre ich? Ich höre nicht den Lärm von Feldgeschützen oder von Offenbachscher Ballmusik, nicht einmal Pferdetrappeln auf dem Pflaster oder oder Fanfaren der Wachtparade“ – gewissermaßen Assoziationen mit der Tüchtigkeit, Wehrhaftig- und Großartigkeit des nach dem Weltkrieg unerreichbar vergangenen bürgerlichen Zeitalters – „Nein, was ich höre“: sind vorgeblich unscheinbare Alltagsgeräusche, die die hochsensible kindliche Wahrnehmung stets des ‚zu Hause‘-Seins versicherten, Küchen-, Haushalts- und Straßengeräusche: „die Flamme des Gasstrumpfs [...], das Klirren der Lampenglocke auf dem Messingreifen, wenn auf der Straße ein Gefährt vorbeikommt [...] das Scheppern des Schlüsselkorbs, die beiden Klingeln an der Vorder- und Hintertreppe [...] ein kleiner Kindervers“ (GS VII.1.417).

Um das oben hervorgehobene Zitat Kiesel's noch einmal heranzuziehen, ist es bemerkenswert, wie sehr gerade auch die Texte von Friedo Lampe, die in den 1930er Jahren parallel mit Benjamins und Jüngers persönlich gefärbten Erinnerungstexten entstanden, sich in diese Erinnerungswelt einfügen lassen. Nicht so sehr sprachlich oder stilistisch sind diese von Fin de siècle, Jugendstil oder frühem Expressionismus beeinflusst, wie Johannes Graf urteilte (2003, 170), denn dazu stehen die sachliche, lakonisch realistische Sprache in weiten Teilen im Widerspruch. Auch die in der Sekundärliteratur zu Lampe wiederholt hervorgehobene, dem *Film* angelehnte, mosaikhafte, Schnitt- und Collagetechnik seiner Erzählperspektiven spiegeln literarische und diskursive Strömungen der Weimarer Zeit und des Kinobesuchs wider.²⁷⁴ Ein Bewunderer der neuesten amerikanischen Autoren, nimmt Lampes episodisches Erzählen ohne Protagonisten, ohne Hauptfigur oder Haupthandlung in den beiden kurzen Romanen die Technik des Bewusstseinsstroms vorweg. Zugespitzt kann man sagen, dass Lampe das ‚Wie‘ seines Schreibens in seine Lebensgegenwart weitergeführt hat (und sich auch nicht vom wiederum archaisierenden Diktat der nationalsozialistischen Kulturpolitik nach 1933 stören ließ): Sein ‚Warum‘ jedoch führt in die lebensgeschichtliche Erinnerung zurück.

Eindrucksvoll hat Lampe die Spannung zwischen „Lebensgier“ und „Lebensangst“ oder „Lebensuntüchtigkeit“ seit seinem ersten erzählerischen Versuch immer wieder aufgegriffen und dargestellt: Diese erste Erzählung, *Am dunklen Fluß*, die Lampe zwar zeit seines Lebens von einer Veröffentlichung ausschloss, da sie seinen eigenen Qualitätsansprüchen noch nicht genügt habe, wie posthum Freunde übereinstimmend bestätigten, entstand im Jahr 1931 und führt die Verbindung des

²⁷⁴ Vgl. Dierking 1986; Hoffmann 173ff.

psychologischen Konflikts mit der geografisch-autobiografischen Erfahrung beispielhaft ein. Lampe lebte seit 1928 nach Studienjahren in Heidelberg, München und Freiburg wieder in der Heimatstadt und begann, dort im traditionsreichen Bremer Verlag Schünemann zu arbeiten. Ende 1931 verließ er Bremen jedoch dauerhaft, zuerst, um in Stettin eine Ausbildung zum Volksbibliothekar abzulegen, 1932 zog er nach Hamburg, und 1937 endgültig zum Rowohlt-Verlag nach Berlin (Dierking et al. 1999, 8f).

4.1. Die Macht der Erinnerung: *Am dunklen Fluß*

Am dunklen Fluß ist die Geschichte von zwei ungleichen Brüdern. „Karl“ ist der lebensbejahende, mutwillige ältere Bruder von „Georg“ und vor zehn Jahren erfolgreich in die USA ausgewandert: „ein Teufelskerl, was er anpackt, gelingt ihm auch.“ (*Tür* 180) Georg ist der Daheimgebliebene, ein schwerleibiger, arbeitsloser junger Mensch, sensibel und zynisch, der sich die Zeit mit halbherzig betriebenem Ballspiel und schwermütiger Mundharmonikamusik vertreibt. „Ein freudloser Mensch“, wirkt er irritierend auf Karl, „ein schwieriger Bursche [... vor dem] man auf der Hut sein [mußte].“ (181) Der erste Besuch im Elternhaus nach Jahren konfrontiert den Auswanderer Karl mit einer alten, fast vergessenen Welt, die ihn tief berührt und sein neues, pragmatisches Selbstbewusstsein, den erworbenen Wohlstand und die eigene Welt auf einmal ihrerseits unvorstellbar fern und seltsam unreal erscheinen lassen. Merkwürdig unaufgeregt, fast beiläufig wird er von der gealterten Mutter begrüßt, die sich, „zusammengefallen, verschrumpelt“ (*Tür*, 168) vor ihrem stattlich gewordenen, braungebrannten Sohn schämt, sonst aber kaum den Eindruck erweckt, dass sie ihren Sohn zehn Jahre lang nicht

gesehen habe. Als Karl ans Fenster tritt, um nach Georg Ausschau zu halten, wird er nach wenigen Momenten von der Erinnerung überwältigt und wie mit einem „Bann“ belegt: „Ja, aber wie lange stand er schon hier am Fenster und schaute in den Garten hinunter? Was war denn in ihn gefahren? Kaum war er angekommen und nun stand er hier schon wie gebannt. Etwas Schlimmes, Gefährliches hatte ihn angerührt – diese Stadt, so still und tot im Abendschein, diese Menschen, dieser feuchte alte Garten, der Fluß, die Bäume und zwischen alledem sein Bruder, ganz darin versunken, [...] Ich habe viel vergessen, sagte er sich, das gibt es also noch, und das zieht jetzt so hin, sinkt jetzt so hin ...“ (*Tür*, 173).

Keine harmonisierende Erinnerung an die Kindheit stellt sich hier ein, vielmehr eine Beklemmung, Lähmung, sogar „Gefahr“, die von der Umgebung ausgeht. Alles in dieser Stadt wirkt seltsam verschleiert, im Stillstand begriffen, dem Verfall bereits anheimgegeben. Im Streitgespräch mit dem Bruder wird Karl später an diesem Abend geradezu fiebrig zwischen der Wieder-Erfahrung des Alten und dem Versuch, sich das neue, praktische und erfolgreiche Leben gegenwärtig zu halten, hin- und hergerissen.

Auch das Innere des Hauses ist ein Sinnbild jener Erstarrung, die Karl bei seiner Rückkehr gefangen nimmt; von Georg, der darin heimisch geblieben ist, wird es jedoch gegen jede Kritik schon im Voraus in Schutz genommen. Das rote „Plüschsofa“, in „das man so tief einsank“, „streng[blickende]“ Fotografien an den Wänden, der „grüne[] Lampenschirm“, das „Nußbaum-Vertiko mit den Verzierungen und dem säulentragenden Aufbau“, eine „alte Uhr unter der Glasvitrine“, chinesische Vasen, trockene, inzwischen farblose Blumenarrangements, „hochgeraffte“ Samtvorhänge, ein bunter Fächer an der Wand (*Tür*, 178) und andere Details mehr gemahnen zweifellos an die beklemmend-

ironische Schilderung, die Walter Benjamin über eine „Hochherrschaftlich möblierte Zehnzimmerwohnung“ 1928 in der *Einbahnstraße* veröffentlichte. Zwar möchte das Elternhaus in Lampes *Am dunklen Fluß* gewiss keine „hochherrschaftliche“ Stadtwohnung sein, es atmet aber intensiv den konservierten Geist des gründerzeitlichen Wohnideals aus. Doppelsinnig überlegt Benjamin, dieses „bürgerliche Interieur der [18-]sechziger bis neunziger Jahre mit seinen riesigen, von Schnitzereien überquollenen Büffetts, den sonnenlosen Ecken, wo die Palme steht, dem Erker, der die Balustrade verschanzt“ usw. sei gleichzeitig so leblos und so faszinierend literarisch-pittoresk, dass es zum prototypischen Schauplatz jener Kriminalromane werden musste, die seit Edgar Allan Poe und der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur beliebten Massenlektüre geworden seien. „’Auf diesem Sofa kann die Tante nur ermordet werden.’ Die seelenlose Üppigkeit des Mobilars wird wahrhafter Komfort erst vor dem Leichnam.“ (GS IV.1.89)

Lampe hat Figuren und Klischees jener Kriminalromane selbst ironisch in verschiedene andere Texten aufgenommen, am deutlichsten in der Erzählung *Das magische Kabinett*. Wie Benjamin allerdings einprägsam formuliert, ist die Atmosphäre dieser bürgerlichen Interieurs für die Generation, die sie nur noch aus ihrer Kindheit kennt, im Extremfall tatsächlich fatal und aller Lebenskraft beraubend. Die vollgestellte „Anordnung der Möbel“ ist nach Benjamin „zugleich der Lageplan der tödlichen Fallen und die Zimmerflucht schreibt dem Opfer die Fluchtbahn vor.“ (ebd.)

Lampes Figur Karl droht ein solches „Opfer“ der Möbel und des Hauses zu werden. Das Umgebenwerden des Interieurs im alten Elternhaus stellt für ihn ein fixes Erinnerungsbild dar: „Wie gut kannte Karl dieses Zimmer noch, immer wenn er in der Fremde an seine Familie denken mußte, sah er sie in diesem Raum.“ Er kann sich des

Geistes dieses „Raums“, der dem Untergang geweiht zu sein scheint, nicht entziehen: „Riecht’s hier nicht ein wenig nach Beerdigung, nach Sarg, Blumen und Moder – ja, so wie an dem Tage, da sein Vater hier aufgebahrt lag? [...] Muffig, vermottet“, so fühlt Karl, „selbst die geöffneten Fenster können keine reine Luft mehr hineinlassen.“ (*Tür*, 178f.) Als Gegenmaßnahme gegen den gefährlichen Geist der übermächtigen Vergangenheit versucht er dringend, das Wort zu ergreifen, und das neue Leben seiner Mutter, dem Bruder und der hinzugetretenen jüngeren Schwester zu *erzählen*.

Räumlich stellt Karls Welt in Amerika in jeder Beziehung einen Kontrast zur muffig-sumpfigen Heimatstadt am Fluss dar: geografisch gesehen, hat er sich auf einer Farm außerhalb Chicagos niedergelassen, wo er von Maisfeldern und weiten Horizonten umgeben ist, städtebaulich schwärmt er von den modernen Großstädten Chicago und New York mit ihren Wolkenkratzern, und innenarchitektonisch entspricht sein Wohnideal sozusagen ganz dem pragmatischen Bauhaus: „hell [und] klar“ sind die Adjektive seiner Ästhetik, „schlicht“ soll man wohnen, nur „ein paar gerade Stühle und Bänke“, leichte, durchsichtige „Mullgardinen“ passen etwa dazu. (179) Das klingt der Mutter dann doch ein wenig zu „schmuck[los]“, und sie bedauert den karg eingerichteten Sohn instinktiv (182). Der Bruder Georg formuliert die Rechtfertigung des Elternhauses und der Konservierung der Vergangenheit mit ihren „dunklen Ecken“ nachdrücklicher: Etwas „muffig, altmodisch und lächerlich“ sei es ja. „Aber [...] wir halten’s hier wohl noch aus, so leicht gehen wir nicht fort.“ Karls Diskurs über Abenteuer, Sport und frische Luft scheint keinen Eindruck auf ihn hinterlassen zu haben, als Trotz und Ablehnung: „Wohin sollten wir auch gehen? Und wissen wir denn, was wir dafür wiederbekommen?“ (183)

Ein interessantes Motiv in der Erzählung *Am dunklen Fluß*, das auch Jürgen Dierking in seinem Nachwort zum ersten Nachdruck des Gesamtwerks erwähnt, ist Karls Versuch, sein neues Leben in Amerika mit Hilfe von Photographien zu erklären – quasi zu beweisen (Dierking 1986, 357). An diesem Zeitpunkt von Karls Bericht, im abendlichen, zunehmend dämmerigen Wohnzimmer, sind es nicht nur die Mutter, Schwester und Bruder, denen Karl seine veränderte Existenz darlegen will; sie droht ihm selbst angesichts der überwältigenden Vergangenheitsatmosphäre abhanden zu kommen, und neben das Wort soll nun sozusagen auch das Bild treten. Wie Beweismittel in einem kriminalistischen Alibi, und zugleich eine konkrete, physische Anschauungsmöglichkeit, zückt Karl „ein paar Photographien [die er] da zufällig [habe]“, und auf denen sein Haus, die Farmarbeiter und auch seine sportliche amerikanische Freundin „Jenny“ zu sehen sind, mit der er sich jüngst verlobt hat, „ein ungeheuer fleißiges frisches Mädels“ (*Tür*, 181). Gerade diese Fotos jedoch werden Karl fast zum Verhängnis, denn sie lösen den offenen Widerspruch Georgs aus, der Karls Emanzipation vom Leben in der zurückgelassenen Heimatstadt mindestens zeitweilig ins Wanken bringt. Momentaufnahmen, Schnappschüsse, auf denen der Ausgewanderte selbst bei der Arbeit, bei Ausflügen, vor seinem Besitz und bei Freizeitaktivitäten zu sehen ist, geraten die Bilder nämlich unter Georgs Händen wie zu jenem Trickfilm-Büchlein Walter Benjamins, mit dem die Schreckgestalt des *Bucklichen Männlein* in der *Berliner Kindheit* „jedwedem Ding [...] den Halbpart des Vergessens ein[treibt]“ (GS VII.1.430). Während Karl begonnen hat, sich am Erstaunen und der Bewunderung der Mutter und Schwester zu „weid[en]“, die seinen Ausführungen mehr und mehr hingerissen lauschen, hat sich Georg die Photographien vorgenommen (*Tür*, 180). Seine Betrachtung derselben ist

vielmehr ein Einverleiben, ein kritisches Durchschauen, das mehr sieht, als das, was konkret auf den Bildern abgelichtet ist: „Er schien sie untereinander zu vergleichen und zu einem Gesamtbild zusammenzufügen, zu einem Film, der Karls Leben blitzschnell vor seinen Augen abrollte. Dann nickte er mehrmals abschließend mit dem Kopfe, so als wenn er sich im klaren sei, und leise murmelte er vor sich hin: ‚Stimmt, stimmt alles...‘“ (*Tür*, 183).²⁷⁵

Eine plötzliche „Verwandlung“ (185) geht nun mit Georg vor, er strafft sich innerlich und äußerlich, schneidet nun seinerseits der Schwester und dem Bruder das Wort ab, und erklärt seinen Weltzugang und seine Einschätzung von Karls Leben. Die Veränderung ist sichtbar: nicht mehr „der runde, weiche, schlappe Fleischkloß [von] eben“, sondern „aufgerichtet“, „wuchtig“ und „entschieden“ hat er die Qualitäten eingenommen, die Karl bei seinem Eintreten ins alte Heim charakterisierten, „alles strahlte Kraft, Hohn, Trotz und Einsicht“ aus. Was versteht nun die Erzählung unter dieser ungewöhnlichen Mischung, in der Erkenntnis erst einmal aus Ablehnung, „Einsicht“ aus „Trotz“ gewachsen ist? Georg entwickelt im Streitgespräch mit seinem Bruder Karl seine eigene Wahrnehmung. „Eine feine Witterung für gewisse Dinge“ habe er, auch, wie er im wissenden Blick auf sein unangenehm „derbe[s]“ (185) Äußeres zynisch sagt, „eine breite schöne Schnüffelnase“. (186) Nicht nur hat er mit seinen „musikalische[n] Ohren“ falsche Zwischentöne aus Karls stolzem Lebensbericht herausgehört, wie er ihm unterstellt, sondern auch in der exakten Lektüre der Briefe, die der Auswanderer in den vergangenen Jahren geschrieben hat, hat er Einblicke

²⁷⁵ Bei Benjamin heißt es über das „Bucklichte Männlein“: „Allein ich habe es nie gesehen. Es sah immer nur mich“, dann werden Orte aufgezählt, die in den Stücken der *Berliner Kindheit* eine Rolle gespielt haben (*Das Bucklichte Männlein* ist das letzte Stück des Texts): „Es sah mich im Versteck und vor dem Zwinger des Fischotters, am Wintermorgen und vor dem Telefon im Küchenflur, am Brauhausberge mit den Faltern und auf meiner Eisbahn bei Blechmusik.“ (GS VII.1.430)

genommen: „Ich hab’ sie sehr genau gelesen, *nicht nur die Worte und Tatsachen*, sondern auch, was *zwischen den Worten* ist, was *dahinter, da herum ist, das hab’ ich alles gelesen.*“ (ebd.) Ein „*Biedermann*“ sei der Bruder, kritisiert Georg, der sich zwar nichts zu Schulden kommen lasse, und, wie Karl empört einwendet, seine „Pflicht“ tue, „von morgens bis abends“, aber dennoch bei allem „überhaupt kein richtiges Leben“ besitze (Hv. KR).

Ungeachtet nun der Tatsache, dass Lampes einziger, zwei Jahre älterer Bruder tatsächlich Georg hieß, ist es der schwerfällige, latent aggressive Karl in der Erzählung, der äußere Züge trägt, die Friedo Lampes Selbstbild wiedergeben: die tolpatschige, ungelenke Art, sich zu bewegen, das „Borstenhaar“, die „volle[n] Lippen“ und „schwer und feucht“ blickenden Augen gehören zu den besonderen Merkmalen.²⁷⁶ Der unterschwellig sofort gegenwärtige Konflikt der Brüder, in dem es um nichts Geringeres als das richtige, sinnvolle und sozusagen ethisch rechte Leben geht, wird dann jedoch auch durch den offenen Streit nicht zur Überzeugung des Lesers in die eine oder andere Richtung ausgetragen, und beide Figuren bieten gleichermaßen Identifikations- und Entfremdungspotential.

So bleibt die ‚Sympathiefrage‘ am Ende konsequenterweise offen; und in Lampes weiterem Werk erhält sich stets gerade diese quasi unbeteiligte, dabei schonungslos offene und mit geschicktem sensiblen Detail ausgestattete Darstellung der Charaktere in ihren physischen und psychischen Eigenarten, die keine Partei für oder wider die Schwachen oder Starken, die Getriebenen oder Antreiber, die Sinnesmenschen oder

²⁷⁶ *Tür*, 169; vgl. den Brief an Hertha Hegeler nach einem Streit mit Walter, vom 29.07.1921, DLA; vgl. Maass, in Dierking et al, 21.

intellektuellen Grübler ergreift, sondern ihre Stärke gerade in der offenlegenden (Welt)Erkenntnis an sich begründet. Ganz offensichtlich ist *Am dunklen Fluß* nicht die Geschichte des Ende der 1920er Jahre ‚Heimgekehrten‘ Friedo Lampe, und auch nicht eindeutig die Geschichte gegen den praktischen, tatkräftigen Bruder aus der Sicht eines resignierten, träumerischen Denkers. Georg Lampe, der Firmenerbe, muss aus Friedo Lampes Sicht sehr wohl Eigenschaften des zupackenden „Karl“ besessen haben.²⁷⁷ Die biografischen Erfahrungen fließen äußerlich in die Anlage der Geschichte ein, jedoch ist Lampe ja in seinem Studium weder zum amerikanischen Unternehmer geworden, noch war die Trennung von der Heimatstadt während der Studienjahre in der räumlichen Dimension absolut und besuchslos. Was aber tieferschichtig und bereits in diesem ersten verfassten Text geschickt und nachhaltig thematisiert wird, sind in Wirklichkeit Phänomene der Erinnerung selbst, und die Determinierung durch die Kindheit und Jugendzeit in der ‚unheimlichen‘ Stadt an sich.

Lampe benutzt hierzu wiederholt ein Motiv, das auch in Jüngers *Abenteuerlichem Herz* als ein Schreckmoment par excellence steht: Das vermeintliche Erwachen des Träumenden im Traum. Dieses sich Vergewissern des ‚Realen‘, zusammen mit der Erleichterung, aus einem Alpdruck oder einem Verwirrspiel erwacht zu sein, ist ein geradezu typischer Zug des Schreckens oder der Überraschung, den die Texte noch bereithalten. Nachdem der entrüstete Karl Georgs Anklage über sein allzu „luftiges, windiges, glattes“ (187) Leben gehört hat, entlockt er dem sich seltsam ermächtigenden Bruder, der „mit [der] Nacht im Bunde“ zu sein scheint (193), zwar das Eingeständnis, dass auch das seinige, passive Leben ja sehr wohl ein gescheitertes sei. Georg dringt jedoch in ihn, er müsse doch all sein Handeln und seine Tatkraft überdenken und

²⁷⁷ Vgl. Badoux 21f.

hinterfragen, sonst sei er in ihrer Oberflächlichkeit verloren. Darauf erlebt der Ältere eine beängstigende Vision: „Karl war zumute wie einem Menschen, der in finsterner Nacht aus drückendem Traum aufschreckt, er ist allein im Zimmer, die Uhren ticken, das Dunkel und die Stille rauschen, die Zeit vergeht, und er fühlt, dass er einmal sterben muss, ganz allein, und dass alles nichts hilft, und einmal wird er im Sarge liegen, der Regen fällt auf die Gräber und der Wind schüttelt die Bäume.“²⁷⁸ Hier scheint Karl endgültig durch eine düstere Räumlichkeit eingeholt worden zu sein. Ganz unerwartet, zusammenhangslos wirkt die Gewährwerdung der Zeitlichkeit alles Daseins und der eigenen Sterblichkeit im Bild mit Regen und Bäumen. Dabei bedeuten sie ein geschicktes Spiel mit den Leseerwartungen bzw. -erinnerungen durch den Verlauf der Erzählung, denn die seltsam befremdliche Natur, namentlich die Bäume im elterlichen Garten, irritieren den Amerika-Heimkehrer gleich zu Anfang; sie gehören stets zu den Attributen der Stadt wie der „modrige“ Fluss (193).²⁷⁹

In zweierlei weiteren Details ist das Zitat bemerkenswert. Zum einen ist das Erwachen aus dem Alptraum durchaus nicht positiv markiert. Wie Menschen, die aus schlechten Träumen erwachen, meint Karl sich in nächtlicher Einsamkeit orientieren zu müssen – die übliche Assoziation wäre doch eher Erleichterung, Entspannung – jedoch Karl antizipiert seinen Tod und das Liegen im Sarg. Zum anderen sind es gerade die rauschenden Bäume, die dem Leser, mehr als Karl an dieser Stelle, signalisieren, dass der Traum eben noch nicht zuende ist, sondern dass etwaige reale Geräusche ganz typisch in

²⁷⁸ *Tür*, 190. Ernst Jünger schreibt 1929 im *Abenteuerlichen Herzen*: „Der Tod ist unsere stärkste Erinnerung, denn jede Erinnerung ist auch eine Entäußerung, und wo entäußern wir uns stärker als hier?“ (SW 9.71.)

²⁷⁹ Georg bezieht sie u.a. in seine Argumentation ein, warum er nicht hätte aufbrechen und ein neues Leben beginnen können: „Diese Stadt mit ihren Straßen und Häusern, das Elternhaus und der Garten, der Fluß, die Bäume, die Menschen. Ja, davon hätte ich doch nicht weggehen können.“ (*Tür*, 189.)

den Traum integriert werden. Dabei ist die ganze Schreckvision nur eine Metapher des Erzählers: Karl besitzt plötzlich einen Wirklichkeitszugang „wie“ jemand, der meint, aus einem Alpdruck zu erwachen. Ohne Träumen ist keine funktionale Wirklichkeitsverarbeitung möglich, weiß der gegenwärtige Forschungsstand über die physiologische Bedeutung des Schlafs (Pethes/Ruchatz 597). Träumend verarbeitet das Gehirn, welche Inhalte zu erinnern und welche zu vergessen sind. Auch Karls ‚Als-ob-Traum‘ möchte ihm etwas dringend zu Erinnerndes auftragen. Bereits Teil seines Alpdrucks ist aber die Sorge um das Vergessen. So geht das Zitat weiter: „Wie hat er nur am Tage so leichtsinnig, so froh sein können, so viel lachen und plaudern können, so viel Nichtiges tun, wo es an eines zu denken not tat und an das eine, das gelobt er sich, will er nun immer denken, es nie mehr aus den Augen verlieren, aber wenn er dann am hellen Morgen abermals aufwacht, wird er doch alles wieder vergessen haben und nichts mehr verstehen.“ Die Grenzen zwischen Traum und wachem Bewusstsein schwinden noch empfindlicher, als ein neuerliches Aufwachen am Morgen antizipiert und abgelehnt wird, da es das endgültige „Vergessen“ bedeute. „[Karl] war nahe am Begreifen.“ Wie ein „schwarz[er] und grundlos[er] Schacht“ öffnet sich eine Erkenntnis- und Sichtweise der Welt, die auch der hypersensible Georg besitzt, aber nicht zu nutzen versteht (*Tür*, 191). Jedoch „schl[ießt]“ sich der „Schacht“ wieder, „vergeblich schl[ägt Karl] an harte, unerbittliche Türen. Was war es doch gewesen? Er konnte das eben Gefühlte nicht mehr begreifen, es war vorbei.“

Das Ende dieses ersten erzählerischen Versuchs, der sich in Lampes Nachlass erhalten hat, ist, wie erwähnt, offen: Nachdem Karl seine Vision wieder abgeschüttelt und Georg mit einem Donnerwetter als nervenkrank und „ganz unverschämte[n]

Dicketuer“ zurechtwiesen hat, sinkt dieser erneut in sich zusammen, resigniert angesichts Karls psycho-physiologischer Stärke, und zieht sich zur Nachtruhe zurück. Karl tanzt eine Weile mit der naiv-konturenlosen Schwester zu den Klängen eines antiquierten Grammophons, und Zweifel flackern in einem einzigen Anflug von Nostalgie auf, ob er seinen Bruder wohl endgültig verloren habe. Das letzte Satzzeichen ist ein Fragezeichen.

4.2. Der exakte Blick auf ein Kaleidoskop unauflöslicher Oppositionen

Die Erzählung weist in mehrfacher Sicht auf das kommende, schmal bleibende, Werk voraus. Thematisch geschieht es in der auffälligen Opposition von ‚Kraftmenschen‘ und ‚Grübler‘, physisch anziehenden, gesunden und selbstbewussten Menschen, deren Eigenschaften sich vor einem schüchternen, unsicheren und oft mit äußeren Mängeln behafteten Gegenüber profilieren. Handlungs- oder spannungstechnisch sind Lampes spätere Arbeiten dagegen merklich straffer als *Am dunklen Fluß*, was eine qualitative Steigerung in der Selbstbeurteilung des Autors bedeutet haben muss. Vor allem auch vielschichtiger gebaut, hat er sie mit mehreren, sogar dutzenden von Charakteren ausgestattet, die oft nur durch wenige, vielsagende Details beschrieben werden und in der Interaktion miteinander Positionen in einem ganzen weitgefächerten Panorama besetzen, das sich zwischen den Typen „Georg“ und „Karl“ aufgespannt hat. Wie zufällig, beiläufig wirken oft die Begegnungen und Gespräche der Lampeschen Helden, sind jedoch bei genauerer Lektüre geschickt konstruiert, um durch ihre Gegensätzlichkeiten, ihre jeweiligen Mängel, Überheblichkeiten und Illusionen aufzudecken. Während *Am dunklen Fluß* knapp 20 Druckseiten umfasst, nehmen die Kurzgeschichten der späten

1930er und frühen 1940er Jahre oft nur zehn Seiten oder weniger ein, und enthalten stets mehrere Protagonisten; *Am Rande der Nacht* und *Septembertgewitter* charakterisieren sich geradezu durch die Abwesenheit einer Hauptfigur bzw. einer Haupthandlung, und beherbergen ein Personal von über 30 Figuren und mindestens 18 bzw. 10 gleichberechtigten ‚Helden‘, bieten also Gruppenbilder. Erzählerisch ist mit dem unmerklichen Wechsel zwischen Erzähler- und Figurenrede ebenfalls schon ein zentrales Merkmal erprobt worden.

Auch der Hintergrund der von Lampe selberlebten Hafenstadt wird, mehr als ein Motiv, eine Bedingung für dieses spannungsreiche Panorama in den beiden großen Texten. „Bei meiner ersten Ankunft in Bremen wurde dauernd auf mich und andere geschossen ...“, erinnerte sich der Journalist Christian Ferber, der Lampes Texte während der Kämpfe des Zweiten Weltkriegs entdeckte, recht dramatisch: „In den Angstpausen las ich ein Buch: ‚Septembertgewitter‘. Ich müsste jetzt nachsehen (und das will ich nicht), denn ich bin nicht sicher, ob der Name Bremen in diesem Buch vorkommt [...]. Aber die Stadt war darin, klar in den Konturen, durchweht von einer trügerischen Heiterkeit, dabei höchst ungemütlich, unheimlich – und doch rührend und anrührend.“²⁸⁰ Während der Stadtname in der Tat nicht genannt wird, ist die beschriebene Stadt eindeutig gekennzeichnet. „Die Hafenstraße mit Zollhaus und [Straßenbahn-]Linie 1; der Werder mit Vergnügungsdampfern und Badeanstalt; der Wallgraben mit Schwanenhäuschen und Windmühle; der Bürgerpark mit Pavillon und Schweizerhaus – sie sind unverkennbar bremisch“ (Dierking et al., 17). Dabei ist die Stadt in den Texten unheimlich und

²⁸⁰ Der Schriftsteller und Journalist Georg Heinrich Balthasar Seidel (1919-1992) veröffentlichte stets unter Pseudonym, das wichtigste: Christian Ferber. *Ein Buch könnte ich schreiben. Die autobiographischen Skizzen Georg Seidels* erschien 1996 ebenfalls im Göttingener Wallstein Verlag. Hier zitiert nach Dierking et al.: 24f.

anheimelnd zugleich; „magisch“ verfremdet nicht durch parareale Ereignisse, sondern beklemmend in der Realistik, die das Augenmerk auf die ästhetischen, sozialen und wahrnehmungsbezogenen Gegensätzlichkeiten lenkt.²⁸¹

Der Erlebnis- und Erinnerungsraum Bremen ist ein Hybrid: Als eine Art ‚kleine Großstadt‘ inszeniert sie Armut und Reichtum in unverwandtem Nebeneinander, provinziale Zurückgezogenheit mischt sich kommentarlos mit der Selbstverständlichkeit des internationalen Güterhafens, der exotische Orte und Waren mit den Haustüren der Romanfiguren verbindet. Die Hafenstraße stellt ein Vergnügungsviertel dar, in dem flaniert wird, aufreizende Varietés, Boxkämpfe, Kinos und Tanzrestaurants aufgesucht werden können, dabei ist es rein räumlich nur wenige Straßenzüge von der gediegenen oder aufgesetzten Bürger- und Kleinbürgerwelt entfernt, die in Gartenlauben griechische Mythologie studiert und Kinder zum Gute-Nacht-Gebet überredet: ein Panorama aus wohlhabender bürgerlicher Hansestadt, umtriebiger Künstler- und Gaunerwelt und universellen ‚einfachen‘ Dienstboten- und Arbeiterschichten in einer „Nusschale“.²⁸²

Die seltsame Unaufgeregtheit, mit der die Romanfiguren die großen und kleinen Dramen ihres Lebens konfrontieren –Liebes- und Betrugsgeschichten, Todesfälle, Einsamkeit, Klatsch und Streit, Langeweile, Erwachsenwerden, soziale, wirtschaftliche und sexuelle Nöte und Unabhängigkeiten– beruht auf einer teils fatalen, teils tröstlichen Schicksalserbenheit, in der nichts, das individuell durchlitten wird, wahrhaft unbekannt oder unvorstellbar zu sein scheint. In der alten Stadt, die zur Kulisse einer zeitlosen Gegenwart vor ihrer gefühlt doch endlosen Vergangenheit und Erfahrung wird, ist nichts

²⁸¹ Hans Dieter Schäfer spricht von einem „magischen Detailrealismus“ und den „in filmische Sequenzen zerlegten Handlungseinheiten“, die „wiederaufgelebte[] Biedermeiertradition“ mit „Moderne“ verbinden (1976, 473).

²⁸² Ferber, nach Dierking et al., 25.

mehr neu. „Wie gesucht das Ganze. Die wissen auch nicht mehr, was sie machen sollen“, bemängelt vielsagend ein junger Student die Darbietungen im Varieté, zu denen immerhin ein minderjähriger Junge gehört, der sich zum Ergötzen des Publikums unter Hypnose auf eine lebensgefährliche Klettertour begibt und einen vogelartigen Gesang anstimmt (*Nacht*, 94). Die Gier nach Unterhaltung, nach aufregenden Gefühlen und sensationellen Einsichten, die in den Worten eines alten Mannes bereits zwei unbedarften Schulmädchen unterstellt wird („Immer das Widerwärtige wollt ihr sehen“, *Nacht*, 10), und die in feinen Schattierungen zwischen Tagträumen und skandalösen Ausbrüchen die Romanfiguren verbindet, muss gegenüber den Bedingungen in der Stadt resignieren. Hierin dient sie selbst als abgenutzte, längst bekannte Kulisse, wie das Bühnenbild im Varieté-Theater, das schon von der Witterung ausgebleichen ist. „Man muß eben nie allzu genau hinsehen, dann gehts [sic] schon“, rät der Conferencier hinter der Bühne (*Nacht*, 72).

Das „genaue Hinsehen“ bedeutet eine entscheidende Intention der Lampeschen Texte. Wie bereits der ‚daheimgebliebene‘ Bruder Georg in *Am dunklen Fluß* es versteht, aus den Fotos und Briefen mehr herauszulesen, als ihrem Verfasser Karl bewusst war, ergeht es auch weiteren Figuren. Die Erzählstimme, die immer wieder unmerklich zwischen Darstellung, Kommentar und Wiedergabe von innerem Monolog kombiniert, leistet selbst eine zwiespältige Atmosphäre, in der der Leser im Unklaren bleibt, was hinter den beschriebenen Phänomenen verborgen ist. Hans Dieter Schäfer vergleicht diesbezüglich Friedo Lampes Texte mit der Wahrnehmungsauffassung des jüngeren Felix Hartlaub (1913-1945), die sich „vornehmlich auf die Oberfläche der Erscheinungen“ beschränkt

habe: „’Vielleicht kommt man gerade damit dem Unsichtbaren, das natürlich das Entscheidende ist, am nächsten.’“ (Schäfer 1976, 478) Beispiele für diese Detailsicht sind die Beschreibung des glänzenden, „zierlich[en]“ Urinstrahls eines etwa zwölfjährigen Jungen, das Straßenlicht, das sich in den Likörgläsern spiegelt,²⁸³ aber auch der Staub auf ausgestopften Vögeln, den die heraufgeworfene Tochter entdeckt, als sie nachts heimlich einen Blick in das erleuchtete Vaterhaus wirft.

Zu den erkennbar Bremischen Orten gehört die Mühle, die erhöht auf dem alten Stadtwall steht: In *Am Rande der Nacht* wird ihre seltsam unzeitgemäße Erscheinung auch als solche benannt. Tatsächlich waren noch im Lauf des 19. Jahrhunderts mehrere Windmühlen im charakteristischen holländischen Baustil zu kommerziellem Gebrauch auf den Wallanlagen errichtet worden, und irritierten durch diese Lage und den märchenhaft-anachronistischen, agrarwirtschaftlichen Anblick in unmittelbarer Nähe von Innenstadtbereich, Verkehrs- und Handelszentrum die Besucher der Stadt, während sie für die einheimische Bevölkerung ein Erkennungszeichen wurden.²⁸⁴ Obwohl die letzte stehende Mühle in der Gegenwart, die 1953 in die Landesdenkmalliste aufgenommen

²⁸³ Das „Schimmern“ bildet ein Wortfeld, dessen Ästhetik ebenso vermeintlich schöne wie hässliche Erscheinungen zusammen bringt. Fischer versuchen auf dem nächtlichen Fluss, ihre Netze zu heben, in denen „die Fischleiber fettig schimmer[n]“ (*Nacht*, 104). Während das Wasser hier im Mondschein „glänz[t]“, ist es in den Wallgräben „moorig“ und „faulig“; dort sitzen allerdings Kröten, deren Augen „kristallen glotz[en]“. Die mäßig hübsche und ebenso mittelmäßig begabte Tänzerin Nita beeindruckt das Publikum im Varieté allenfalls durch ihr „auffälliges, [...] flimmer[ndes] Schuppenkleid“ (124), das sie nach dem Auftritt unter einem Mantel zu verdecken versucht. Als sie während des Ringkampfes vergisst, den Mantel zuzuhalten, „schimmert [das Kleid] im Lampenlicht“ (129). Der gequälte kleine Junge Addi betrachtet während der Auseinandersetzung auf offener Straße, als über seine Zukunft gestritten wird, das Bassin im Schaufenster eines Fischgeschäfts- auch darin besitzen die Tiere „fette, sibergeschuppte Leiber“ (147). Und während eines Traums, in dem das Mädchen Luise seine vorherigen Beobachtungen am Wallgraben verarbeitet, stellt es fest: „Ein Wunder wars, dass das Gefieder der Schwäne in dieser Schwärze noch so matt schimmerte, ja, sie mussten sehr, sehr weiß sein“ (114). Diese teilweise befremdliche, sehr konkrete Bildlichkeit, die auch Neologismen bildet („silbergeschuppt“), ist in ihrer Funktion für den Text also nicht einseitig auf die Darstellung von menschlicher, sozialer Realität festgelegt. Auch zu quasi primär ästhetisch schönen Zwecken werden die verschiedenen Themen und Motive aus dem realistischen Ambiente der Hansestadt und ihrer Bewohner beobachtet und mit der gleichen, unvoreingenommenen Exaktheit benannt.

²⁸⁴ Vgl. *Zwischen Lust und Wandeln. 200 Jahre Bremer Wallanlagen*; „Wallanlagen“, *Das große Bremen-Lexikon*, 944.

wurde, noch bis 1947 als Getreidemühle betrieben wurde, stellt die Erwähnung im Text bei Lampe bereits einen Gedanken der Vergangenheit dar. „Wissen Sie denn nicht, daß die Mühle nicht mehr in Gang ist? [...] Ist nur noch ein Schmuckstück, eine Theaterdekoration“, weist ein alter Mann seinen 28-jährigen Bekannten zurecht (*Nacht*, 16f). Mehr als eine reine „Theaterdekoration“, dient die Mühle auch als Wohnung für den Anlagenwärter, der als geheimnisvolle Gestalt mit spitzem, hexenartigem Hut lautlos die Wallgräben befährt und sich um die für Lampe ikonischen weißen Schwäne bemüht.²⁸⁵

Eine gewisse historische Zweckentfremdung oder Verfremdung symbolisieren bereits die markant bremischen Wallanlagen selbst. Als einstiger Befestigungswall, der die mittelalterliche und frühneuzeitliche Stadt an der Weser umschloss, haben sie sich längst als Parkanlage zur Naherholung in der Stadtmitte gewandelt. Nach Einbruch der Dämmerung werden sie zum Schau- und Schutzplatz von verborgenen Gelüsten: Kinder auf der Suche nach Ratten, Liebespaare und Prostituierte verkehren dort, ein Beamter verzehrt allabendlich gierig seine frischen Bratwürste, die er aus Rücksicht auf gesellschaftliche Norm und aus Uniformendünkel nicht am Verkaufsstand einnehmen will. Neben den Wallanlagen und dem Stephaniviertel, das sie umschlossen, und die beide in wenigen Minuten Fußweg vom Lampeschen Elternhaus am Osterdeich erreichbar waren, steht in seinem zweiten Roman der ebenfalls charakteristische Bremer Bürgerpark, der zum Ort eines Mordes und damit zu einem Raum widersprüchlicher

²⁸⁵ Vgl. Piontek, 91; Thomas, 197; Kusenberg: 423; dass der Schwan gerade zu als Lampes Wappentier gelten könne, führte auch zu Rowohlts posthumer Neuherausgabe des ersten Romans unter dem Titel *Ratten und Schwäne* (1994). In einem Brief an Emil Moschke vom 25.07.1917 erzählte der siebzehnjährige Lampe: „Gestern war ich mit meiner Mutter zum Parkhaus, dort war auf der Terasse Musik. Die Tische waren ziemlich leer, trotz des herrlichen Wetters, und die kleine Kapelle (drei Musiker) spielte entsetzlich weinerliche Arien. *Ich habe immer die Schwäne, mit ihren Jungen, ansehen müssen; sie schwammen so majestätisch über den Hollersee.* - Meine Mutter, Frau D[.] und noch eine Dame sprachen nur über Hausfrauensorgen, sodass ich mich sehr langweilte. Ab und zu machte man bissige Bemerkungen über mich, dass ich noch nicht eingezogen sei und so schön vorm Parkhaus sitzen könne.“ DLA A:Lampe/25, Hv. KR.

Gefühle von Vergnügen und Angst, Geborgenheit und Schauer geworden ist. Verfremdet, pragmatisch verwandelt und bei dem nur mit lakonischem Kommentar versehen wird in *Septembertwitter* außerdem der Friedhof, auf dem sich das frische Grab des Mordopfers befindet, einer jungen Lehrerin. Der Friedhof dient den Enkelinnen des Friedhofsgärtners als Spielplatz, trotz seiner mahnenden Worte rennen und spielen sie zwischen den Gräbern. Der Gärtner selbst züchtet Honigbienen im Schutz der Friedhofsmauer. Gleichzeitig sieht dieser Ort eine übermäßig trauernde junge Witwe, die leidenschaftliche Orgelmusik des unerkannten, unglücklichen Mörders in der Friedhofskapelle und den künstlerischen Frust eines Bildhauers, der nicht immer nur den gleichen sitzenden Engel als Grabsteinschmuck fertigen möchte und sich obendrein mit Zahnschmerzen plagt. Auch die Existenz des industriell betriebenen Überseehafens an sich, immerhin gut 60 Kilometer flussabwärts von der Mündung der Weser in die Nordsee, stellt ein landschaftliches Kuriosum bzw. eine bemerkenswerte geografische Größe dar. Durch die derart weit ins Inland reichende Flussmündung ergibt sich der Anblick von Überseefrachtern quasi zwischen den weidenden Kühen, deren Weiden beiderseits des Flusses liegen; eine weitere seltsame, reale Allegorie auf das Nebeneinander von Provinz und Internationalem.²⁸⁶ Durch das Tuten des Dampfers im Hafen wiederum, der das bevorstehende Auslaufen ankündigt, wie zum Beispiel in *Am Rande der Nacht*, *Septembertwitter* und *Am Leuchtturm*, ist die Möglichkeit, zu reisen, die Stadt zu verlassen und sich zu befreien als konzeptuelle Dimension der Bewegung angelegt: „nein, ihr fangt mich nicht ein, noch nicht“, frohlockt ein frisch angeheuerter Matrose, der einer Verlobung und der langweiligen Kellnertätigkeit des Leuchtturmrestaurants

²⁸⁶ Vgl. die Fahrt des Überseedampfers „den Fluß runter, die Mündung, Einfahrt ins Meer“, „auf den Wiesen das braune Vieh mit den schwappenden Eutern“; *Nacht*, 12, *Tür 14 (Das dunkle Boot)*.

entkommen ist (*Tür*, 46); „Beneidenswert, jetzt so im September übers Meer zu fahren, träumt ein Straßenbahnschaffner, „Wenn man das doch auch mal könnte“ (*Nacht*, 11), und auch in *Septembertwitter* entwindet sich ein junger Mann den sozialen Erwartungen seiner verliebten Freundin und seines arbeitssamen Vaters („’ich kneif’ heimlich aus [...] Ja, das ist nicht nett von mir, aber ich möchte doch wieder zur See-’“, *Septembertwitter*, 31).

Mit diesem Motiv des erträumten oder ertrotzten Aufbruchs, dessen Ausgang ungewiss bleibt, variiert Lampe in seinen Texten auch einen Aspekt des Stadtmythos vom Bremer Roland, ohne den allzu volkstümlichen und touristischen „Erinnerungsort“ in seinen Texten namentlich zu erwähnen. Das steinerne Wahrzeichen, das seit Zeiten der Stadtgründung Marktrecht und Freiheit symbolisiert, soll der Überlieferung zufolge nicht nur den Schutz der Stadt gewähren, sondern seine sprichwörtlich gewordenen „spitzen Knie“ dienten in der Geschichte des Marktes als Standardmaßeinheit. Wer sie einmal berührt habe, komme immer wieder in die Hansestadt zurück. Lampe thematisiert dieses schelmisch-selbstbewusste Motiv als Problem, denn entsprechend sind auch die Abschiede in Lampes Texten, versuchte und vollzogene, oft nur vorläufig, während die Figuren vielmehr „wie die Holztiere eines Karussells [durch die Schauplätze der Texte] rotieren“ (Hans Bender, nach Dierking et al., 17).

Vor dieser textuellen Kulisse also spiegeln sich die menschlichen Anlagen in der Zwiespältigkeit oder „Doppelbödigkeit“ (Kirchner) des geografischen Erlebens, das Lampe aus der Erinnerung an seine Heimatstadt auszumachen begann, nachdem er sie Anfang der 1930er Jahre endgültig verlassen hatte. *Am Rande der Nacht* enthält eine

Fülle von Konflikten, Charakteren und Situationen, die durch das gleichzeitige, widerstrebende Bedürfnis nach Aufbruch und Verharren gekennzeichnet sind. So wird beispielsweise ein Geografielehrer zur Metapher einer Abenteuerliebe und Reiselust, die sich auf rein literarische Träumereien und Hafenspaziergänge beschränkt. „Aus Sehnsucht“ hatte er sich der akademischen Geografie zugewendet; „da er nicht reisen konnte, las er Bücher und reiste in Gedanken. Das gefiel ihm auch eigentlich viel besser. Da ging alles viel reibungsloser vonstatten.“ (*Nacht*, 29) Typischerweise ist dieser handlungsunfähige, schwärmerische Lehrer, Vater von zwei schlacksigen, pickeligen jugendlichen Söhnen, mit einem gravitätischen Zollbeamten als seinem temperamentellen Gegenpol befreundet. Die beiden erwachsenen Männer treffen sich allabendlich in der Gartenlaube der Familie und pflegen unter anderem ihre Alben mit exotischen Briefmarken. Obwohl der Zollbeamte, dem seine würdige Uniform mit steifem Kragen und blitzenden Knöpfen ein strenges, dienstliches Gebahren auferlegt, den eskapistischen Freund im Geheimen „ein wenig verachte[t]“ (31), gewährt er ihm uneingeschränkten Zugang zu den Hafenanlagen, wo der Lehrer Hennicke das Ein- und Ausladen der internationalen Frachtschiffe fasziniert beobachtet und seiner Träumerei frönt. Hennicke ist durch kindliche Attribute beschrieben. Bei der Lektüre seiner exotischen Reisebeschreibungen durch den eintretenden Zollinspektor aufgeschreckt, klappt er das Buch zu „wie ein Junge, den man dabei ertappt, daß er noch mit einer Puppe spielt.“ (*Nacht*, 30)²⁸⁷ Tatsächlich bietet der Text die Parallele zu einem Freundespaar von zwei

²⁸⁷ Der Text zitiert einen fiktiven Abenteuerroman im Stil Karl Mays, wie er auch zu Jüngers Reisefantasie-anregender Lektüre gehört haben könnte. Auffällig ist auch die unterschwellig homoerotische Anziehung des beschriebenen Fremden: „Als wir zum zweiten Mal zum Strande kamen, hatte die Küste ein ganz anderes Gesicht. Diese Landschaft, das merkten wir, enthüllt sich nicht im Sturm- graue Regentage, dickgeballte Wolken, Nebel, das gehört in den Norden. Das Meer lag ganz glatt und hellblau durchsichtig da. [...] Mein Freund Mayo, der jetzt schon ganz zutraulich war und mir mit seinem weißen Gebiß bezaubernd entgegenlächelte, schwang seinen Speer und traf mit unglaublicher Sicherheit die

etwa zwölfjährigen Jungen an, „Hans“ und „Erich“, die sich mit dem gleichen Erstaunen und der gleichen Faszination das an dem Abend auslaufende Überseeschiff „Adelaide“ ansehen wollen, und dafür riskieren, zu spät nach Hause zu kommen. Ferber wiederum sprach von Friedo Lampe als Autor, „der von der Kindersehnsucht der Erwachsenen wusste und von der Weisheit der Kinder“ (Ferber, Dierking et al., 24). Seine Charaktere definieren sich in ihren Anlagen, überschreiten darin jedoch die Altersgrenzen und setzen sich spielerisch über die landläufigen Zuschreibungen der Generationenunterschiede hinweg. Als Alte und Junge, Männer und Frauen unterscheiden sich Lampes Figuren weniger als Vertreter der Typen zwischen ‚Zupackendem‘ und Denker; sie sind ungeachtet ihrer unterschiedlichen sozialen und Alterscharakteristik in seinen Texten alle noch Teil der dem Untergang geweihten, bürgerlichen Kultur, allerdings einer skeptisch durchschauten bürgerlichen Kultur (vgl. Schäfer 2003, 3f).

Der Zollinspektor, heißt es im Text, „hielt“ den Geografielehrer für ein „ahnungsloses Kind“. Wie er sich selbst dagegen sieht, steht in erlebter Rede: „Er dagegen *kannte die Welt*. Seit fünfundzwanzig Jahren war er am Zoll, *da wußte er genug*. Er hatte eine unglaubliche Sicherheit im Entlarven von Schmuggeleien“ (*Nacht*, 30, Hv. KR). Die beiden Männer bilden also wiederum eine Opposition; im Wesen unterschieden, ist es der vermeintlich ellenbogenstärkere, der sich dem kontemplativen Träumer „mit seinen Kinderbüchern und Ammenmärchen“ fraglos überlegen fühlt, was die Wahrnehmung von Welt betrifft, und die Wahrnehmung verleiht Wissen.

vorbeistreifenden Riesenfische. Sein brauner, glänzender Körper war von fast griechischer Schönheit. Er gab mir mit ausdrucksvoller Zeichensprache zu verstehen, daß –’“ (*Nacht*, 29f.).

Ein besonderes Detail in Lampes Texten ist nun außerdem die Musik: Schwärmerische, leidenschaftliche, auch klassisch-strenge Musik tönt aus Häusern und öffentlichen Stätten, Jazzmusik, Blaskapellen, Unterhaltungsmusik usw. üben Einfluss auf die Atmosphäre und Sinnesschärfe der Figuren aus. In *Am Rande der Nacht* ist verschiedentlich die Bachsche Flötenmusik eines tuberkulosekranken Nachbarn zu hören, der bei offenem Fenster spielt. In der Szene zwischen Zollinspektor und Lehrer dringt sie auch in die offene Laube. Nun jedoch erlaubt sich die Erzählerstimme einen leisen Hinweis, dass die Lebensschläue des ersteren doch nicht so eindeutig zu vertreten ist. Der Zollinspektor „lauschte, er fand die Klänge sehr schön, er liebte Musik. Trotzdem sagte er nur: ‚Der Mann hat einen Flötenfimmel. Dem ist das Spielen zu Kopf gestiegen.‘“ (31) Das Bedürfnis, äußerlich Stärke zu beweisen, meint er durch das Herunterspielen seiner empfindsamen Seite zu gewähren, was in Wahrheit seine Aufmerksamkeit einschränkt. Auf seine Selbstcharakterisierung als hervorragender „Entlarver“ von Schmuggel am Zoll folgt daher, unmerklich ironisch, die Feststellung des Erzählers: „O, er wußte Bescheid. *Seinen Augen entging nichts*. Sie waren vielleicht etwas *zu scharf* geworden, sie sahen manches *zu genau* und einiges gar nicht mehr.“ (30f, Hv. KR.) Spielerisch leisten Lampes Texte hier wiederum einen Beitrag zu dem Diskurs um Wahrnehmung und Erfahrung, den Benjamin und Jünger maßgeblich für ihre memorialen Werke genutzt haben.

Die Verstrickung oder Ergebenheit in Schicksale steht bei Lampe oft der Umsetzung der Weltwahrnehmung in hilfreiche Aktivität entgegen. So kann sich der gequälte Steward an Bord des Schiffes „Adelaide“ nicht aus der sado-masochistischen Beziehung mit dem Kapitän lösen, obwohl er ihre Qualität frappierend klar seinem alten

Studienkollegen erklären kann.²⁸⁸ Der still um Anerkennung werbende Junge Erich weiß ebenfalls, dass er die unangenehmen Konsequenzen seiner Freundschaft zu Hans in Kauf nehmen wird. Die Oppositionen der Lampeschen Liebes- oder Freundespaare sind gradueller psychologischer oder brachial-physischer Natur. Ein lungenkranker Akademiker überlässt seine lebenshungrige Verlobte einem Schlachtergesellen zum Tanz – das Motiv beschäftigte Lampe in *Das dunkle Boot*, der ersten Veröffentlichung (1936), nachdem *Am Rande der Nacht* 1933 verboten und vom weiteren Handel ausgeschlossen worden war, in Versform (eine Prosaversion entstand später und sollte in die Sammlung *Von Tür zu Tür* aufgenommen werden). Es führt gerade einen der zentralen Konflikte weiter, dessen Schilderung zu der Zensurmaßnahme geführt hatte. In *Am Rande der Nacht* ist es die Frau des naiv-schläfrigen Büroangestellten Karl, die nicht nur an Bord des Vergnügungsdampfers eine Affaire mit dem muskulösen Steuermann einleitet, mit dem sie sich für den weiteren Abend ins Varieté-Restaurant verabredet, sondern dort kommt es schließlich zum sexuellen Akt mit einem schwarzafrikanischen Matrosen (*Nacht*, 73).

5. Zwischenstand: Lampes Schreiben als memoriales Schreiben

An dieser Stelle sollen drei Aspekte des Lampeschen Schreibens als memoriales Schreiben noch einmal hervorgehoben werden, deren Anlagen sich bereits in seinem

²⁸⁸ „Ja, ist ne komischen Art von Liebe, das kann man schon sagen. Aber sehen Sie, wenn einer immer allein auf dem Meer herumfährt und keine Frauen mitnehmen darf, dann muß er ja verdreht werden und dann verfällt er eben auf sowas.’ ‚Ach so’, sagte Anton bedrückt. ‚Er muß mich quälen, das macht ihm Spaß, das macht ihn ganz wild. Oh, Sie sollten ihn nur mal sehen ...’ ‚Ja, aber warum lassen Sie sich denn das alles gefallen? Gehen Sie doch einfach fort.’ ‚Jaja, ich sollte fortgehen’“ (*Nacht*, 60).

ersten literarischen Text von 1931 finden, und die ihn mit Ernst Jüngers und Walter Benjamins Motivationen und Thematiken aus und seit dieser Zeit verbinden.

Wenn zum ersten die spannungsreichen Konstellationen aus Gegensatzpaaren unter den Lampeschen Figuren auf geografischen, autobiografischen und sozialgeschichtlichen Beobachtungen und Eindrücken beruhen, die Lampe während seiner Kindheit und Jugend im Kaiserreich und in der Hansestadt Bremen erworben hatte, so versucht er in seinem Schreiben, diese Gegensätze zwar nicht zu harmonisieren, aber doch in eine sachlich-sinngiebende, erkenntnisgewinnende Beziehung zueinander zu setzen. Die unterschiedlichen Charaktere in seinen Texten existieren nicht isoliert voneinander, sondern werben direkt oder indirekt für ihre Wahrnehmungsweise der Welt, versuchen, sich ihrer eigenen Meinungen zu vergewissern und die jeweils anderen von ihren Positionen zu überzeugen. Diese Konflikte treffen in Lampes Texten oft mit anderen Sinneseindrücken und äußeren Bedingungen zusammen, wie der Musik, die eine Situation illustriert, Gerüchen, die aus den Häusern nach außen dringen, oder Wetter- und Jahreszeitverhältnissen, in denen der Ausbruch von Unwettern oder zumindest Veränderungen unmittelbar bevorsteht. Lampes bevorzugte Jahreszeit ist der September („so voll im Leben, so nah am Tod“, z.B. *Tür*, 14), als Tageszeit der späte Nachmittag und die einsetzende Abenddämmerung und Nacht.

Die Übersetzerin Brigitte Weidmann (1949-1994), die Lampes Texte schätzte, erklärt ihren Eindruck diesbezüglich wie folgt: „[Lampe] muss von Übergangssituationen, Witterungs- und Stimmungsumschwüngen, Handlungen, die sich in ihr Gegenteil verkehren, Menschen am Wendepunkt ihres Lebens fasziniert gewesen sein“ (452f). Diese Einschätzung trifft bereits auf die Erzählung *Am dunklen Fluß* zu.

Entscheidend für die Austragung jenes Konflikts zwischen den beiden ungleichen Brüdern Karl und Georg ist jedoch nicht nur ihre momentane, situative Überzeugungskraft, sondern ihr Erinnerungsvermögen. Georg erhält von Karl das Angebot, ihn in die neue Welt zu begleiten und auf seiner Farm zu arbeiten, um sich selbst eine neue Existenz aufzubauen. Allein Georg ist tief erschrocken und innerlich gezwungen, diesen Vorschlag von sich zu weisen. Als Karl seine Idee vor der Mutter und Schwester später wiederholt, um Georg zu provozieren bzw. vor den Frauen bloßzustellen („dann würde ja doch noch alles gut!“, stammelt die Mutter, *Tür*, 184), geht die plötzliche Straffung und Kräftesammlung in Georg vor; in einer Umschwungssituation weist er die Schwester zurecht, und setzt an, um Karl von der Leere und Sinnlosigkeit seines nur oberflächlich erfolgreichen Lebens ohne ein verantwortliches Gedächtnis zu überzeugen. Dieser ist, wie oben besprochen, zwischen der Erinnerung an sein neues Leben und einer tieferliegenden, namenlosen, bedrohlichen Erinnerung hin- und hergerissen. Was es ist, das Georg ihm konkret vor Augen führen möchte, bleibt hinter der geheimnisvollen Verwandlung des vormals so trüben und handlungsunfähigen Bruders zwar verborgen. Die Verwandlung hat jedoch einen geradezu magischen Charakter, wie Karl erst noch ironisch feststellt, bevor er ihre hypnotische Kraft voll zu spüren bekommt. „So, [mein neues Leben] kennst du? Das ist ja interessant. Hat mich zehn Jahre nicht gesehen, hat mich nie besucht und will mein Leben kennen. Da bin ich wirklich gespannt, was der Herr Zauberkünstler, Herr Bellachini – ha ha – mir zu sagen hat. Also los – Hokus Pokus!‘ [...] Nun würde gleich das entscheidende, lösende Wort gesprochen werden. Karl hatte Angst, aber er war zugleich begierig, es zu hören.“ (185) Darauf setzt Georgs Beschwörung der alten Stadt

der Kindheit ein, die nachhaltig zu verlassen ein Ding der Unmöglichkeit und zudem sozusagen ethisch nicht vertretbar sei, und Karl verfällt in den oben beschriebenen, schreckerfüllten Wachtraum, während dessen er sich einer tieferen, geheimen Erkenntnis gewahr wird, an die er sich nach dem Aufwachen jedoch nicht mehr erinnern kann. „Was war es doch gewesen? Er konnte das eben Gefühlte nicht mehr begreifen, es war vorbei.“ (191.)

Die von Georg geleistete Erinnerungsarbeit, als er Karl vorwirft, mit seiner Auswanderung alle unangenehmen Erinnerungen von sich geworfen zu haben („unnötige[r] Ballast über Bord, jetzt heißt es vergessen, aufräumen, mit leichtem Gepäck von neuem anfangen“, errät er Karls frühere Gedanken, 189), und in der Lampeschen Argumentation eben *zu viel* vergessen zu haben, ist allerdings selbst fragmentarisch und nicht geeignet, der hartnäckigen Konfrontation Stand zu halten. Darin gerade besteht auch Georgs Versäumnis, seine Erinnerung selbst nicht nachhaltig in Worte fassen zu können, weder vor Karl noch für sich selbst. „Ach, oft laufe ich in den Straßen umher und suche was, in meiner Kindheit war’s noch da, und finde es nicht.“ (190) Die Spannung aus Stärke und Lähmung kann nur mit Hilfe der überlegenen Erinnerung entschieden werden. Wo diese mangelt, ist keine Vermittlung möglich. Den Mangel an substanzieller Erinnerung beschreibt auch der bereits erwähnte jüdisch-bremische Autor Josef Kastein in seinem Autobiografiefragment als Frage: „wer entscheidet über das ‚gewogen und zu leicht befunden‘?“ (46) Hierbei handelt es sich wörtlich um dieselbe Formulierung, die Lampes Figur Karl in seiner Schreckvision durch den Kopf geht, die er aber zusammen mit der gefühlten Stimmung, mit dem Aufwachen vergisst. „Jaja, ein

luftiges, leeres, wesenloses Leben, unwirklich, schattenhaft, Georg hatte recht. Gewogen und zu leicht befunden, das ist es. Gewogen und zu leicht befunden.“ (*Tür*, 191.)

Einen zweiten Aspekt der selbstgestellten Aufgabe der kritischen, biografischen Erinnerung kann ebenfalls am ungleichen Brüderpaar vorgestellt werden. Dass weder die Figur des grüblerischen, um Erinnerung übermäßig bemühten Georg noch die des gedankenlosen Tatenmenschen Karl durch die Auseinandersetzung wesensmäßig dauerhaft verändert werden, entspricht der allen Konfrontationen übergeordneten Einsicht, dass Schicksale vorgezeichnet und Charaktere in ihren Grundzügen in Wirklichkeit kaum wandelbar sind. Die von Brigitte Weidmann zutreffend benannte Faszination Lampes an Wendepunkten und Umschwüngen bedeutet hierin keine Ausnahme, denn gerade die Überprüfung der verschiedenen Lebensentwürfe durch die Vorführung ihrer Widerparts lässt den vorgezeichneten Weg eindeutiger erkennen und macht die quasi von außen herbeigeführten Entscheidungen so interessant. Die in der Erzählung *Am dunklen Fluss* sowohl von Karl als auch von Georg geprägte Wendung „so ist es schon richtig“ (177; „das hat schon alles seine Richtigkeit, das stimmte schon alles“, 191f) greift Lampe in seinen späteren Texten immer wieder auf, um die Selbstbestätigung seiner Figuren an Scheidewegen –ob für oder wider Veränderungen– zu erklären. Es handelt sich um eine paradoxe Ergebnisheit in das Schicksal, in dem selbst die Rebellion, wenn sie glückt, wie es in *Septembergewitter* und einigen der späteren Kurzgeschichten durchaus auch in einigen Fällen geschieht, noch als Konsequenz der Vorbestimmung erscheint. Die Figuren der jugendlichen oder jungen erwachsenen Ausbrecher, die ihre jeweiligen Eltern, Verlobten oder Freunde zurücklassen, um auf

einem der Überseedampfer anzuheuern, erfüllen eine Überlegung, die Walter Benjamin in der *Einbahnstraße* angestellt hat, und die auch den Fluchtversuch des minderjährigen Ernst Jünger in die Fremdenlegion legitimieren würde: „Denn einzig, was wir schon mit fünfzehn wußten oder übten, macht eines Tages unsere Attraktiva aus. Und darum lässt sich eines nie wieder gut machen: versäumt zu haben, seinen Eltern fortzulaufen.“ (GS IV.1.88.)

Zum dritten sind Lampes Texte durch die ebenfalls bereits erwähnte besondere Aufmerksamkeit für Details charakterisiert, die die Wahrnehmung der Figuren- oder Erzählerrede lenken. Zugespitzt kann man sagen, dass etwa Lampes Ideal der Weltwahrnehmung, unter der Oberfläche der empirischen Erscheinungen nach tieferen Zusammenhängen und einem magischen Weltwissen zu suchen, sich durchaus mit dem von Ernst Jünger deckt, wie dieser es seit der Arbeit am *Abenteuerlichen Herzen* als „stereoskopisches Sehen“ entwickelt hat. Lampes Texte entfalten allerdings ein Menschenbild, das von dem Jüngers verschieden ist, da es willensschwache, physisch versehrte oder unattraktive, sexuell hörige, manisch innerliche Gestalten ohne Aufhebens und sozusagen gleichrangig ins Spektrum seiner Darstellung einreicht und den Erzähler als unabhängige Instanz kennzeichnet. Lampes Figur Georg formuliert das Wahrnehmungsprogramm, das seine Erinnerungen und Einsichten auszulösen imstande ist: „nur so ganz lächerliche Kleinigkeiten, kleine Albernheiten, dumme Worte, oft nur ein Augenblinzeln, ein Lachen, eine Handbewegung – ach es ist kaum greifbar und doch so wichtig“ (*Tür*, 187). Sein tatsächlich irritierend unverstellter Blick auf die menschlichen und dinglichen Eigenschaften, der charakteristischerweise auch deren

authentische, ‚banale‘ oder wenig pathetische Sprache abbildet, löst insofern im Grunde die Forderung ein, die Jünger programmatisch aufstellte; konsequenter, als Jüngers Sehen sich der menschlichen Welt gewidmet, und auch abstrakter, allgemeiner und umfassender, als Benjamin seine Erinnerungen nachgestellt hat.

Während bei Benjamin sich das erinnernde Subjekt des Vergangenen reflektierend bemächtigt in einem Verfahren der Spurensuche und des archäologischen Aufdeckens von Erinnerungsschichten; während Jünger seine jugendliche Lebensgeschichte in verschobener Weise fikionalisiert und zum Abenteuerparadigma stilisiert, verarbeitet Lampe die autobiografische Erfahrungswelt seiner bremischen Lebensperiode literarisch zu einem fiktiv angereicherten Erinnerungsraum, der magisch realistisch von der erlebten und erfahrenen Wirklichkeit sich abhebt und durch das Prisma eines Außenseiters gebrochen erscheint.

6. Biografie und Rezeption: Friedo Lampe als „Vergessener“ im kulturellen Erinnerungsraum

1966 nahm Peter Härtling Friedo Lampes *Gesamtwerk* in seinen Band *Vergessene Bücher* auf. Der vielsagende Titel spiegelt den Status wieder, den Lampes Werk zu diesem Zeitpunkt einnahm, und zugleich ein Attribut, das seine Rezeption bisher begleitet hat. „Er geht ja darum, Friedo Lampe bekannt zu machen, der im literarischen Raum der deutschen Sprache so lange in den Schatten verbannt war“, konstatierte Georges-Arthur Goldschmidt, ein deutsch-französischer Autor und Übersetzer, und bildete damit eine Art Motto, mit dem die Bremer Friedo-Lampe-Gesellschaft seit den

1990er Jahren auf den Schriftsteller aufmerksam macht; „Ein Vergessener aus der Inneren Emigration“ charakterisierte *Die Zeit* Lampe anlässlich der Wiederauflage des Gesamtwerks 1986 (Plattner), eine Veröffentlichung im 100. Geburtsjahr trägt den Titel *Ein Autor wird wiederentdeckt* (1999). „Epitaph“, „In Memoriam“, „Dunkle Sarabande“ sind Stichworte, die sich in Zeitungsartikeln und Buchanzeigen über Lampe stets wiederholen, und auf den, wie betont wird, zu Unrecht Vergessenen hinweisen. So wollte ihm Kurt Kusenberg schon 1950 „mit Worten ein[en] kleine[n] Gedenkstein errichte[n]“, in Ermangelung eines „dauerhaftere[n] Monument[s]“, das der befreundete Autor und Lektor eigentlich verdient habe. „Ihn, Friedo Lampe, halb zu vergessen, [...] wäre eine Unachtsamkeit, die nicht statthaft ist“, eine moderne Literaturgeschichte, die ihn „mit drei Zeilen abtut“, entbehre „der richtigen Wertsetzung“. An der letzten Äußerung vor allem zeichnet sich das Bild ab, das die besondere Wertschätzung und Hochachtung einiger ausgewählter Leser mit dem „Vergessen“ kontrastiert, darunter bekannte Namen wie Wolfgang Koeppen, Walter Jens, Horst Lange, Alfred Andersch und Hermann Hesse (Dierking et al., 19ff). Lampe habe in der Tat „neben der allerbreitesten Nichtbeachtung die Bewunderung weniger“ gefunden, urteilte Koeppen, 501.

Besonders der eigenwillige, experimentelle Stil wird zu Lampes Restauration oft hervorgehoben, jener „Geschichten, die vom ersten Wort an die Spannung des Unheimlichen hatten, auch wenn sich Unheimliches in ihnen gar nicht ereignete.“ (Koeppen nach Dierking et al., 19) Durch Lebensalter und Erzählstil („jenes Ineinanderschieben von Räumen und Zeiten, welches man bisweilen Surrealismus zu nennen beliebt“, Kusenberg, in Dierking 1986, 362) konnte Lampe in literaturgeschichtlichen Untersuchungen der sogenannten „jungen Generation“

zugeordnet werden. Diese begann noch vor oder im Nationalsozialismus zu schreiben, wobei dies jedoch nicht der politischen Auseinandersetzung geschuldet war, sondern einem Lebensalter, dessen Kindheit noch vor dem Ersten Weltkrieg gelegen hatte und dessen Ausbildung literarischen Interesses in die 1920er und 30er Jahre gefallen war, und die vielmehr unter der NS-Diktatur ein unpolitisches, entschieden individuelles Denken erprobte und beibehielt. „Lieber überleben, lieber noch da sein, weiter arbeiten, wenn erst der Spuk vorüber war“, beschrieb Marie Luise Kaschnitz diese Stimmung.²⁸⁹ Das „noch-da-sein“ zwar wurde Lampe vom Schicksal vorbehalten: am 02. Mai 1945 wurde er in Berlin von einer russischen Militärpatrouille erschossen.

In seinen Studienjahren war Lampe noch relativ unberührt vom Politischen und reagierte ungehalten auf seine politisch mehr interessierten Freunde.²⁹⁰ Wie Karl Heinz Henssel berichtet, entwickelte Lampe während der Kriegsjahre aber sehr wohl einen Sinn für das begangene Unrecht. „Er [sagte] immer nur: ‚Es wird fürchterlich! Der Friede wird fürchterlich!‘ [...] ‚Was wir angerichtet haben – dafür müssen wir ja geradestehen!‘“ (*die horen*, 146) Auch in privaten Gesprächen hat er sich mit der diskriminatorischen Kulturpolitik, die die Zeit seines eigenen Schaffens überdeckte, auseinandergesetzt. „Ich sähe da offenbar gewisse Züge, die ich mit völkischen Idealen in Verbindung brächte, treudeutsche Innerlichkeit und dergleichen. Da sei ich auf dem Holzweg“, erinnerte sich der gleichaltrige Journalist Axel Eggebrecht (1899-1991) an ein Gespräch mit Lampe, den er in Berlin traf und mit dem er seine eigentümliche Mischung aus vorgeblicher

²⁸⁹ Kaschnitz: *Orte. Aufzeichnungen*. Frankfurt a.M. 1973, S. 92, hier zitiert nach Schäfer (1976), 460.

²⁹⁰ In einem Brief an seinen langjährigen Freund Walter Hegeler vom 14.12.1921 schreibt Lampe: „Pfeiffer, er regt mich den ganzen Tag auf, durch seine Grübeleien, seine Betrachtungen über unsere Zeit, über Politik und Wirtschaft. Er liest jeden Tag in der Zeitung und kommt dann immer gleich mit den neuesten entsetzlichen Wirtschafts- und Politiknachrichten an, von denen ich so wenig verstehe.“ (DLA Lampe.A. 83.438/14, Blatt unvollständig.)

Naiviät und feinsinniger Ironie diskutierte. Wie Lampe gesagt habe, „wehre [er] sich auf seine Weise gegen die Barbarei, die sich als Neugeburt ausbebe. Er versuche gerade das zu retten, was die dröhnenden Barden totschiügen: Die Differenzierung, das Individuum, gebrochene Charaktere, Verzweifelte. [...] Von da an nahm ich ihn ernst, wenn ich auch seine stille Opposition für wirkungslos hielt.“ (Eggebrecht, 296f.)

Nach dem Schreibversuch *Am dunklen Fluß* gelang Lampe im Sommer 1933, als Hitlers Regime bereits Gesetz geworden war, der Abschluss seines ersten Romans, *Am Rande der Nacht*. Der Band erschien, nachdem er unter anderem auch Peter Suhrkamp beim Fischer-Verlag angeboten worden war, durch den Rowohlt-Verlag im November 1933 in den Buchläden. Die Veröffentlichung löste nicht nur in der Heimatstadt einige Unruhe aus, da sich lokale Persönlichkeiten in den Charakteren allzu scharf und wenig vorteilhaft gezeichnet fanden, sondern brachte den Autor umgehend in die unangenehme und gefährdete Lage, sich den neuen Zensurbehörden gegenüber rechtfertigen zu müssen. Inhaltlich hatte Lampe seinen Entwurf zuvor in einem Brief an den Vertrauten Johannes Pfeiffer so dargestellt: „Es soll ein kleines Buch werden. Eine ziemlich wunderliche Sache. Wenige Stunden, so abends zwischen 8 und 12 in einer Hafengegend, ich denke dabei an das Bremer Viertel, in dem ich meine Jugend verbracht habe. Lauter kleine, filmartig vorübergleitende, ineinander verwobene Szenen nach dem Hofmannsthalschen Motto: ‚Viele Geschicke fühle ich neben dem meinen, / Durcheinander spielt sie alle das Dasein.‘ Alles leicht und fließend, nur ganz locker verbunden, malerisch, lyrisch, stark atmosphärisch. [...] Inhaltlich ist die Sache leider etwas heikel.“ (Pfeiffer 1955, 326)

Diese kurze und überaus zutreffende Charakteristik betont nicht nur die geobio-
graphische Motivation und autobiografisch inspirierte Verarbeitung der früheren

Lebenswelt, sondern auch die „wunderliche“, sogar „heikle“ Anlage des Projekts. Tatsächlich gereichte dem neuen Autoren beides zum Nachteil. Als private Belastung erlebte er einerseits Ablehnung: „Hab viel Kummer wegen meines Romans und bin oft ganz bedrückt. In Bremen peinliche Gespräche und Nichtverstehen. Allgemeines Kopfschütteln.“ (Dierking 1986, 377) Andererseits kommentierte er einige Wochen später die staatliche Maßnahme, nach der das Buch in die *Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums* aufgenommen wurde,²⁹¹ mit einem zynischen Galgenhumor: „Mein Kind, bei der Geburt so gesund und rot,/ Aber nach vier Wochen da war es tot./ Es liebte die Lüfte mild, frei und weich,/ Es konnte nicht atmen im Dritten Reich./ Aber wir haben Geduld und wollen mal sehn,/ Vielleicht wird es noch einmal auferstehen.“ (Lampe: „Briefe“, 110²⁹²) Doch ahnte Lampe wohl die möglichen Konsequenzen der Wahrnehmung als unerwünschter Autor. „Vielleicht verliere ich noch meine Stellung“, sorgt er sich in einem Brief an den Freund Pfeiffer: „Wie fandest du ihn [den Roman, KR] nun im Druck? Sehr anstößig? Ich habe Angst.“ (Lampe: „Briefe“, 109) Immerhin muss er dennoch angesichts seiner erstaunlichen Naivität, die „das Maß der eigenen Gefährdung“ kaum wirklich begriffen hatte, bei einem Schriftwechsel mit dem zuständigen NS-Beamten der Reichsschrifttumskammer, den der Lampe-Forscher Johannes Graf aufgesprüht hat, großes Glück gehabt haben und an einen „eher freundschaftlich gesonnene[n]“ bzw. toleranten neuen Funktionär geraten sein (Graf 1999, 149f). Wie Graf aus dem unveröffentlichten Brief zitiert, habe Lampe auf den unbedingten Hinweis, die markanten Textstellen zu überarbeiten, dem NS-Beamten noch offen geschrieben, dass er „die eigenen Gefühle und Gedanken so unverfälscht wie

²⁹¹ Berlin o.J. (1935), S. 71; zitiert nach: Barbian: *Literaturpolitik im „Dritten Reich“*, 290.

²⁹² In *Neue Deutsche Hefte* 3, 1976/57, S. 108-122.

möglich darstellen wolle. Man müsse sich der eigenen seelischen Wirklichkeit stellen; nur so könne man sie vielleicht überwinden.“ (ebd.) Das Antwortschreiben habe jedoch keinen Zweifel daran gelassen, dass der Roman „auf keinen Fall als persönliches Bekenntnis genommen werden dürfe.“ In jedem Fall wird aus Lampes Selbstverteidigung gegenüber der Nazizensur deutlich, wie sehr ihm an der Verarbeitung seiner lebensgeschichtlichen Erlebniswelt und dem autobiografischen Erinnerungsraum trotz der Auflagen, die das Regime ihm machte, gelegen war.

Lampe blieb nach diesem Erlebnis allem Anschein nach immerhin weiter unbehelligt und arbeitete bis 1936 als Volksbibliothekar für die Öffentlichen Bücherhallen in Hamburg, ab 1935 sogar in leitender Funktion einer Zweigstelle, wo er für Bücheranschaffungen verantwortlich zeichnete. Dort fand er Gelegenheit, seinem selbstverstandenen apolitischen, gleichzeitig vom Nazismus betont unbeeindruckten literarischen Verständnis entsprechend auch internationale Autoren zu pflegen, die nach offizieller Linie maximal „im Giftschrank“ geduldet worden wären (Gertrud Seydelmann, in Dierking et al., 48). Lampe „setzte sich durch“, was etwa die Anschaffung eines „unbekannten“ amerikanischen Autors betraf, Thomas Wolfes (1900-1938) *Schau heimwärts, Engel*, und vertrat daneben leidenschaftlich weiterhin Rilke, Stefan George, Hofmannsthal, Gottfried Benn, Georg Heym und Trakl. „In Deutschland herrschte ein spießbürgerlich braves, Sex und Eros tabuisierendes Schreiben“, erinnerte sich eine ehemalige Mitarbeiterin an Lampes Stellung in Hamburg. „Und da kam jemand und bekannte sich zum Rausch, zum Suff, zum Sex, zur Liebe und kannte alle Höhen und Tiefen eines aus voller Kraft gelebten Lebens.“ (ebd.) In Hamburg erscheint 1936 Lampes zweite Veröffentlichung, die „Ballade“ *Das dunkle Boot*, als eigenständiges Heft

bei Dulk. Dieser schwermütige, melancholische Text spielt wiederum mit triebhaft vorbestimmten Charakteren und setzt einen kranken Protagonisten in den Vordergrund, der zuletzt von einem mythischen Fährmann über einen dunklen Fluss gefahren wird. „Sind wir am Ziele?/ Und der Fährmann nickt milde/ und saget nur: ‚Bald.‘“ (Tür 130)

1937 wechselt Lampe als Lektor für den Rowohlt-Verlag nach Berlin, wovon er sich auch mehr Zeit für das eigene Schreiben verspricht. Allerdings wurde der Verlag, von dessen Autoren aus der Weimarer Zeit seit 1933 bereits rund 50% beschlagnahmt, verbrannt oder verboten worden waren, 1938 „gleichgeschaltet“. Lampe arbeitete danach zeitweise für den Verleger Goverts und engagierte sich für den jungen Verleger Karl Heinz Henssel in Berlin.

In den Jahren bis 1943 entstehen insgesamt mindestens fünfzehn kürzere Erzählungen, von denen dreizehn zu Lebzeiten gedruckt wurden. Die Herausgabe als Sammelband, die Lampe mit viel Illusionen vorantrieb, wurde nicht nur durch den kriegsbedingten Materialmangel immer wieder verzögert, sondern aus Sicht des Autors auch durch Manövrieren des Herausgebers, der sich um eine unauffällige Publikationsgestalt bemühen musste und mit dem Lampe über die Aufnahme einzelner Geschichten längerwierig verhandelte. 1944 wurde das in den Druckfahnen fertige Buch bei einem Luftangriff auf Leipzig zerstört und erst 1946, seitenidentisch, durch den neu zusammengelegten Verlag Goverts-Claassen ausgeliefert. In die letzten Kriegsjahre, in denen Lampe zunehmend unter Lebensmittelmangel litt und nach dem Bombenangriff im Dezember 1943 seine Wohnung, die komplette Bibliothek und seine persönliche Habe verlor, fiel zudem eine Affäre, die zur Anzeige seiner Homosexualität hätte führen können, denn der Autor wurde von einem jungen Bekannten erpresst. Gegen ein

Anwaltshonorar, das der Bruder Georg von Bremen aus noch zur Verfügung stellen konnte, gelang es Lampe, sich aus dieser Bedrohung zu retten.²⁹³

1949 gab auch der wieder gegründete Rowohlt-Verlag den ersten Roman noch einmal heraus (*Ratten und Schwäne*). Ein *Gesamtwerk* erschien 1955 mit einem kurzen Nachwort von Johannes Pfeiffer. Hierin enthielt die Fassung des ersten Romans, *Am Rande der Nacht*, jedoch einige markante Kürzungen, wie sie von der NS-Zensur als ein Mindestmaß zur Anpassung nahegelegt und von Lampe für eine eventuelle „Wiederauferstehung“ vorbereitet worden sein könnten. Ob diese Kürzungen auch unabhängig von der gefürchteten Zensur „dem entsprechen, was dem Verfasser selber aus gereifter künstlerischer Einsicht für den Fall einer Neuauflage vorschwebte“, steht dagegen als Zeugnis Pfeiffers (Pfeiffer 1955, 329). Für das *Septemborgewitter* erhielten sich ebenfalls die Änderungen der englischen Personennamen und Ortsangaben der Rahmenhandlung im Heißluftballon in solche, die die Figuren aus britischen in dänische Staatsbürger verwandelten, und einige weitere Details. Neben den für die Veröffentlichung bei Claassen mit Lampe ausgewählten Texten der Sammlung *Von Tür zu Tür* nahm Pfeiffer auch zwei weitere kurze Erzählungen und drei Gedichte sowohl aus dem Nachlass als auch aus Zeitungsabdrucken zu Lebzeiten mit auf. Die erste Erzählung, *Am dunklen Fluß*, ist nicht enthalten. Immerhin stellte auch der Titel der Geschichtensammlung als dritter Teil die Übernahme eines Vorschlags durch den Verleger dar. Lampe selbst hatte einen rein formalen Titel erwogen.²⁹⁴ 1976 wurde *Septemborgewitter* als Einzelband neu gedruckt. 1986 schließlich erschien auf Betreiben

²⁹³ Vgl. König 1986, 384.

²⁹⁴ „Friedo Lampe. Phantasien und Capriccios/ ohne Untertitel. Das träfe genau die Form der Geschichten“, schrieb Lampe an Claassen nach Leipzig (zitiert nach König 2005, 222). Gerade auch für die Geschichte, die auf Claassens Rat hin dann titelgebend für den Sammelband wurde, hatte Lampe einen auffallend profaneren Titel geplant: „Geh mal zu Tante Gertrud“.

der Bremer Literatur- und Sozialwissenschaftler und Buchautoren Jürgen Dierking und Johann-Günter König eine Neuauflage des *Gesamtwerks*, die jedoch die Textversionen von 1955 beibehält und den Band um die Erzählungen *Am dunklen Fluß* sowie *Lustgarten 23.30 Uhr* ergänzt. Erst 1999 und 2001 besorgte der Göttinger Wallstein Verlag eine Neuherausgabe von *Am Rande der Nacht* und *Septembertgewitter*, die beide Bücher in den Originalmanuskripten von 1933 und 1937 wiedergibt. 2002 folgte der Sammelband *Von Tür zu Tür. Phantasien und Capriccios*.

Das Gedächtnis der Zeitgenossen an Friedo Lampe, über die verschiedenen Nachrufe und Würdigungen in der Presse bis zu seiner „Wiederentdeckung“ in den 1990er Jahren bewegt stets auch die Erwähnung des besonders tragischen Todes des Schriftstellers wenige Tage vor Kriegsende. Sein „Bildnis eines toten Freundes“ verfasste Horst Lange 1946 und gab einen Ton vor, der den persönlich motivierten Nachrufen vorbehalten war und in Literaturkritiken zitiert wurde. „Der zu kurze Lebenslauf des Friedo Lampe“ diente auch Gerhard Mohr am 05.12.74 als Titelzeile in der FAZ zum Andenken am 75. Geburtstag des Autors. Fast alle handschriftlichen Unterlagen von Friedo Lampe wurden 1943 bei dem Fliegerangriff auf Berlin vernichtet (vgl. König 2002, 219). Während einzelne Freunde mutmaßten, er habe ein geplantes größeres neues Werk „vermutlich als fertiges Gebilde“ mit ins Grab genommen (König 237), herrscht besonders der Gedanke eines abgebrochenen Lebens vor, das einzig posthum zu einem „frühvollendeten“ stilisiert wird.

Vor allem scheint es, als ob der Erinnerung an Lampe auch der Gedanke an eine sinnlose Vernichtung von Kunst und Künstlern inne wohnt, die ihn über seine Person

hinaus interessant macht. Um seine Erschießung, die auf einer Verwechslung beruht haben soll, habe sich zunächst „ein Rankwerk geschlungen“, schrieb Kusenberg 1950 (421). Die befreundete Autorin Molzahn, in deren Haus Lampe nach dem Verlust seiner Wohnung bis 1945 wohnte, dokumentierte schließlich den Bericht einer Augenzeugin. Lampe habe versucht, sich der sowjetischen Patrouille gegenüber mit seinem Zivilpass auszuweisen, aber weder dieser Beleg seines nicht-militärischen Stands noch das Ausweisfoto, dem Lampe nach jahrelangem Hunger nicht mehr ähnlich gesehen habe, konnten von seiner zivilen Identität überzeugen, und man muss ihn für eine SS-Angehörigen gehalten haben (Molzahn 1955, 689). Seit den ersten Nachrufen durch Horst Lange und Kurt Kusenberg, sowie dem Nachwort Johannes Pfeiffers im Gesamtwerk 1955 bildet die Erinnerung an Lampes Tod einen Teil seines Andenkens und eine Art Vorbedingung der Lektüre. Aus heutiger Sicht ist Lampe als potentiell kollektive Gedächtnisfigur durchaus Walter Benjamin und seinem tragischen Selbstmord in den Pyrenäen ähnlich.

Wohl kaum als jemand, der öffentlichen Widerstand gegen den Unrechtsstaat und Nazi-Verbrechen geleistet habe, sondern eher als ein Autor, der ein „gespaltenes Bewußtsein“ zur „Normalität“ der NS-Zeit (Schäfer) aufweist, symbolisiert Lampe eine vergessene Moderne. Schließlich widmete sich Lampe selbst in seinen Texten der Erinnerung, der autobiografisch fundierten wie der kulturellen und sozialen Erinnerung, zeigte Kontinuitäten zu verschiedenen Epochen der deutschen Literatur auf, auch Hochachtung für internationale Literatur, während sein Schreiben die Darstellung der Gegenwart des Nationalsozialismus durch ihren eigenen Erinnerungsraum subversiv unterlief. Peter Härtling überlegte, er gehöre „in eine Reihe von Literaten, die gleichsam

zwischen die Epochen geraten sind und schon aus diesem Grund nie sehr sichtbar wurden“ (*die horen* 136). Dabei war Lampe, nicht nur durch seine literarische Bildung und intertextuellen Bezüge, sondern auch aufgrund seiner umfassenden memorialen Motivation eine Art Aufbereiter der vergangenen Epochen.

Zu einem bestimmten Grad erinnert seine Tätigkeit in den 1930er und 1940er Jahren an die Wahrung vorkommunistischer Erlebnis- und Denkwelten im Dritten Reich, damit an eine Ungleichzeitigkeit, die später einer Tabuisierung oder Betonung des in jeder Sicht Außergewöhnlichen der deutschen Geschichte zum Opfer fiel (vgl. Wippermann 183). Dass gerade sein zweiter Roman 1937 von den Zeitgenossen als historischer verstanden wurde, dokumentieren einige Details. Aus dem Text geht keine Jahreszahl hervor, nur die Gewissheit, dass es die Stadt des späten Kaiserreichs ist, mittelfristig oder kurz vor dem Ersten Weltkrieg, denn noch existieren die kaiserlichen Kolonien. Alfred Andersch nahm in seine Fassung des Texts für ein Radiohörspiel im Hessischen Rundfunk das Datum „1910“ auf.²⁹⁵ Ein Nachruf von Karl Kron 16.03.46 im *Kurier*, „Lach-Wein-Gesicht. In Memoriam Friedo Lampe“, datierte Lampes Text sogar auf „1905.“ Auch Lampes mutmaßlich zuletzt geplanter Text sollte angeblich eine Gesellschaft von Sommergästen darstellen, die auf einer Nordseeinsel vom Ausbruch des Ersten Weltkriegs überrascht wurde (vgl. König 237). Vor dem Erlebnis des neuen Weltkrieges seit 1939 hätte dies ebenso eine direkte Metapher bedeutet wie auch die neuerliche Heraufbeschwörung der vergangenen Kindheits- und Jugendwelt als Maßgabe der gegenwärtigen Weltwahrnehmung.

²⁹⁵ Wie sich der Bruder Georg Lampe brieflich beim Hessischen Rundfunk über Alfred Anderschs Radiofassung erkundigte, trage das Manuskript den Vermerk „gesprochen: ,1910““. (DLA, A.Lampe.Briefe Dritter, 83.447). Gesendet wurde das Hörspiel am 19.10.1950, vgl. De Pauw, 171.

Erste akademische Zuwendung leistete Helga De Pauw mit einer Dissertation über Lampe bereits 1959. Der Verdienst dieser Arbeit besteht aus heutiger Sicht neben einer gewissenhaften Dokumentation der Lokal- und Tagespresse –Anzahl und Ton der Nachrufe und Würdigungen lassen den Eindruck entstehen, dass das spätere ‚Vergessen‘ Lampes tatsächlich nicht der Hochachtung der Literaturkritik geschuldet sein kann²⁹⁶– besonders in der Darstellung von biografischen Daten, die De Pauw aus persönlichem Kontakt mit Lampes Angehörigen wie vor allem mit Bruder und Schwägerin von Lampe in Bremen und mit anderen befreundeten Personen des Verstorbenen schöpfte, während sie auch Einsicht in einige Briefe erhielt, die von späteren Veröffentlichungen oder Archivierungen ausgeschlossen wurden. Weitere Teile von De Pauws Arbeit widmeten sich der inhaltlichen und stilistischen Analyse der beiden Romane, die die realistische Knappheit und Schmucklosigkeit, den unabhängigen, vorgeblich simplistischen Stil und bereits die Neutralität bzw. Multiperspektivität der Erzählperspektive als überaus innovativ hervorheben.

Aus den persönlichen Aussagen der überlebenden Zeitgenossen über Wesen und Arbeitsweise des fünfzehn Jahre zuvor verstorbenen Lampe bildete De Pauw etwa das folgende Urteil, das auf die memoriale Durchdachtheit des Autors schließen lässt: „niederzuschreiben was er nicht vorher lange in sich herumgetragen hatte, war ihm unmöglich.“ Interessanterweise zitiert sie hierzu aus einem Jugendbrief an den eng befreundeten Walter Hegeler aus dem dritten Kriegsjahr 1917: „Ich wollte eine Novelle, eine Komödie schreiben ... Alle Anfänge schienen mir so dumm, alles war schon

²⁹⁶ Jürgen Dierking vermutete, auch vor dem Hintergrund der „nachdrücklichen Mahnung“ Kusenbergs in dieser Richtung, den in der Nachkriegszeit rasch wachsenden Einfluß der „Gruppe 47“ als (Teil-)Ursache für eine Abwendung von der nicht-faschistischen Literaturtradition der NS-Zeit zugunsten eines Neubeginns (Dierking 1986, 153).

dagewesen... meine Phantasie war so mager wie ein Kriegspferd... Und dabei hatte ich die herrlichsten Träume voll der buntesten rasendsten Farben und des leidenschaftlichsten Geschehens.“²⁹⁷ Als seine „augenblicklich[en] Götter“ bezeichnet der 17jährige übrigens Heinrich von Kleist, den poetischen Realisten Otto Ludwig und Miguel de Cervantes, dessen Don Quixote er „mit E.T.A. Hoffmann [...] de[n] Roman aller Romane“ nennt (ebd. 6). Während De Pauw darauf hinweist, dass immerhin weitere sechzehn Jahre vergehen mussten, bis Lampe mit *Am Rande der Nacht* das „erste Endgültige“ herausbringen würde, erscheint die erst in den 1940er Jahren entstandene und aus dem Nachlass veröffentlichte Erzählung *Laterna Magica* eine noch viel konkretere Verarbeitung dieses jugendlichen Schreib- und Wahrnehmungsdrangs, der das spätere memoriale Schreiben vorbereitet.

Vor einem weiteren akademischen Horizont sind besonders die Bemühungen Hans Dieter Schäfers hervorzuheben, der zuletzt 2003 in seiner Antrittsvorlesung vor der Mainzer Akademie der Wissenschaften Friedo Lampe zusammen mit Oskar Loerke und Helmut Käutner als „Moderne im Dritten Reich“, die sich als „Kultur der Intimität“ verstanden habe, der kritischen Öffentlichkeit vorgestellt hat. Schäfers grundlegender Aufsatz über die nichtfaschistische „junge Generation“ im nationalsozialistischen Deutschland (1976) wurde bereits erwähnt. Hierin lieferte er zum ersten Mal eine differenzierte Alternative zum Begriff der „Inneren Emigration“ bzw. geht über diesen Apologismus hinaus. Denn er setzt sich kritisch mit der politisch heterogenen, auch indifferenten, künstlerisch individualistischen, stilistisch modernen und sensiblen, auch zynischen und zweifelnden Generation von Schriftstellerinnen und Schriftstellern auseinander, die sich während der NS-Zeit in einer Grauzone zwischen Arrangement mit

²⁹⁷ Brief vom 25.07.1917, zitiert nach De Pauw, 8.

den Machthabern und konfrontierenden oder diskriminierenden Maßnahmen aufhielten, und zum Teil in einem überraschend breiten Spektrum von Medienorganen publizierten, beispielsweise neben literarischen Zeitungen auch in unterhaltenden und vorgeblich ‚privaten‘ Magazinen. Nicht nur hat Schäfer 1981 mit der Herausgabe seines Bands über *Das gespaltene Bewußtsein. Deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933-1945* diese öffentliche Sphäre zwischen Zensur und Willkür, Ordnungssillusion und privatem Rückzug, erhaltener Konsum- und Reisekultur weiter ausgearbeitet. Auch Helmut Arntzen bezieht seine Analyse von Lampes *Septembertwitter* als Beispiel einer Tendenz zum „Historische[n]“ unmittelbar auf Schäfer zurück, wenn er von einem „Nebeneinander“ in Film und Literatur, Denken und Sprache der 1930er Jahre spricht, und die versteckten Kontinuitäten der Dekade mindestens bis zum Kriegsausbruch zum Ausgang nimmt (Arntzen, 86).

Vor Arntzens Aufnahme von Friedo Lampe steht in zentraler Rolle die Untersuchung von Michael Scheffel, der 1990 seine Begriffsgeschichte und Bestimmung des Magischen Realismus als Phänomen der deutschen und europäischen Literatur- und Kunstgeschichte vorlegte. Scheffel suchte nach Merkmalen der so ungewöhnlichen wie attraktiven Verbindung des Magischen mit dem Realistischen in den beiden großen Texten von Lampe und auch in Werken von Horst Lange, Elisabeth Langgässer, Wilhelm Lehmann, wobei auch Ernst Jüngers *Abenteuerliches Herz* mit einbezogen wird. An die Formel des Magischen Realismus als stilistischen und zum gewissen Grad politischem Programm (als Abkehr von der staatlichen Kulturpolitik) lehnt sich auch eine Arbeit von Doris Kirchner an, die Lampe wiederum mit Horst Lange, Marie Luise Kaschnitz und Eugen Gottlob Winkler vergleicht (1993). Jedoch arbeitete auch Kirchner, wie aus den

verwendeten Zitaten hervorgeht, noch mit der gekürzten und streckenweise unter Zensurdruck angepassten Fassung der Romane, wie sie in der Herausgabe des *Gesamtwerks* von 1986 nach der Pfeifferschen Ausgabe von 1955 übernommen worden waren.

Das Verdienst, auf die Diskrepanz dieser Ausgaben zu den original von Lampe autorisierten von 1933 und 1937 aufmerksam gemacht zu haben, fällt dem Berliner Germanisten und Kulturwissenschaftler Johannes Graf zu. Graf kontrastierte die Fassungen in seiner Magisterarbeit von 1990 zum ersten Mal systematisch. Die Motivation, die sich hieraus ergab, bedingte in der Zusammenarbeit mit der 1995 in Bremen gegründeten Friedo-Lampe-Gesellschaft unter der Leitung von Dierking und König sicherlich entscheidend das Zustandekommen der Neuherausgabe des Lampeschen Werks in drei Bänden 1999-2002 im Göttinger Wallstein-Verlag. 1995 hatte eine Ausstellung in Bremen stattgefunden, 1999 erschien auch der Ausstellungskatalog mit einer Einleitung von Dierking bei Wallstein, wobei Lampe als *Ein Autor wird wiederentdeckt* vorgestellt wurde.

Immerhin fielen im „Boom“ der Erinnerungsdiskurse um die Jahrtausendwende mehrere Tendenzen zusammen, die auch das neu geweckte Interesse an Lampe begünstigt haben mögen. Wohl zu Recht mutmaßte Graf 1999, die von Pfeiffer für die Gesamtausgabe 1955 vorgenommenen „gravierend[en] Streichungen“ der sexuellen Handlungen in *Am Rande der Nacht* könnten ebenso „aus Rücksicht auf die Situation in der Bundesrepublik der fünfziger Jahre“ vorgenommen worden sein. (Graf in 2003, 146f) „Das von den Nationalsozialisten wegen eben dieser ‚anstößigen‘ Stellen verbotene Buch konnte anscheinend auch in der [bundesrepublikanischen] Restaurationsära nicht in der

ursprünglichen Form veröffentlicht werden.“ Schließlich waren neben der ‚Eindeutigkeit‘ der Liason einer untreuen Hausfrau mit einem schwarzen Matrosen hauptsächlich Szenen, die männliche homosexuelle Übergriffe oder homoerotische Neigungen darstellen, weggefallen. Die spannende Wiederentdeckung von Lampes Originaltext vergegenwärtigte damit nicht nur die Erinnerung an NS-Zensur und Kontinuität einer „bürger[lichen] Moderne“ (Schäfer 2003, 3), sondern auch die gedankliche Welt einer „Restaurationszeit“ nach dem Krieg, die ihrerseits ein zwiespältiges Bewusstsein geprägt hatte.

Eine Dissertation aus dem Jahr 2002 bemüht sich darum, die Verbundenheit von Lampe mit vergangenen literarischen Epochen nachzuvollziehen, und widmet sich dem Begriff der Idylle, der Lampe mit der Literatur des 19. Jahrhunderts verbinde, ebenso wie dem bürgerlichen Realismus Fontanes und Wilhelm Raabes.²⁹⁸ Lampes Lektürevolumen und zahlreiche intertextuelle Bezüge machen eine solche Deutung absolut glaubhaft und sprechen einen weiteren Teil seiner Produktion als kultureller Gedächtnisleistung an.

Hervorgehoben werden sollen nun noch zwei Aspekte, die in der „Wiederentdeckung“ von Lampe als Phänomen und als Zeuge der kollektiven kulturellen Erinnerung bisher eher vernachlässigt worden sind, und, auch wenn sie über sein eigenes Schreiben als memoriale Leistung hinausgehen, in den weiteren Gedächtnisraum Friedo Lampe gehören. Bereits erwähnt wurde die Hörfunkfassung des zweiten Romans *Septembergewitter* durch Alfred Andersch aus dem Jahr 1950. Mit der Neuherausgabe von Lampes Texten seit 1999 ging eine weitere Welle von Radioproduktionen einher, und besonders der regionale Sender der ARD, Radio Bremen, produzierte und sendete

²⁹⁸ Annette Hoffmann: *Friedo Lampe: Idyllen auf ‚vulkanischem Grund‘. Erzählen im Stil des Magischen Realismus während des Dritten Reichs*. Freiburg, 2002.

mit Erfolg Hörspiele sowohl von *Am Rande der Nacht* (1999) als auch von *Septembergewitter* (2002); ersteres wurde auch als Hörbuch auf CD herausgegeben. Selbst in Vergessenheit geraten ist dagegen eine Verfilmung, die Rainer Wolffhardt schon 1968 für Radio Bremen drehte, und der nicht nur vom Dialogcharakter weiter Teile des Romans profitierte, die textnah in ein Drehbuch umgesetzt werden konnten, sondern auch die Bremischen Schauplätze aufsuchte, die Lampe so leicht entschlüsselbar nacherzählt und porträtiert hatte und Vor- und Nachkriegsgeografie konkret in Beziehung zueinander setzte.

Ein anderer interessanter Aspekt, der im Kontrast zu Lampes Status als „vergessenem“ Autoren steht, ist die Tatsache, dass in den 1970er Jahren bereits Übersetzungen der beiden Romane im Französischen und im Niederländischen veröffentlicht wurden.²⁹⁹ Bevor wiederum Hans Dieter Schäfer insgesamt drei Texte (und seinen Titel!) aus Lampes Werk in sein „Lesebuch“ *Am Rande der Nacht* aufnahm, in dem er Roman-, Essay- und Tagebuchausschnitte, aber auch Lyrik von 23 Autorinnen und Autoren jener *Moderne im Dritten Reich* versammelte,³⁰⁰ hatte auch bereits Marcel Reich-Ranicki Friedo Lampe gewissermaßen in seinen Kanon aufgenommen, indem er seine Erzählung *Von Tür zu Tür* in den Band für seine Reihe ausgewählter Kurzgeschichten aus verschiedenen Epochen des 20. Jahrhunderts, *Notwendige Geschichten (1933-1945)*, einschloss.³⁰¹ Noch eher lag jedoch sogar eine bestimmte Platzierung von Lampe für den U.S.-amerikanischen Leserkreis vor, denn seit 1965 fand sich Lampes Erzählung *Das Magische Kabinett* neben Autoren wie Brecht, Borchert,

²⁹⁹ *Au bord de la nuit*. Lausanne: Edition L'Age d'Homme, 1970; *Bij het vallen de duister-nis. Onweer in september*. Leiden: Tango, 1974; *Orange de septembre*. Lausanne: Edition L'Age d'Homme, 1976.

³⁰⁰ Frankfurt: Ullstein, 1984.

³⁰¹ München: Piper, 1967.

Kafka, Langgässer, Hesse, Eich und Schnitzler in Ian C. Lorrans Band *Aus unserer Zeit. Dichter des zwanzigsten Jahrhunderts*, das in kommentierter und mit Vokabeln versehener Form die ausgewählten Texte dem Deutschstudium zugänglich machen wollte.³⁰²

7. Das Gedächtnis der Lampeschen Literatur: Erinnerung intertextuell

In Anlehnung an Astrid Erll und Ansgar Nünning bilden die Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft mindestens drei Interessensbereiche ab: das Gedächtnis der Literatur als subjektives Gedächtnis bei einem Autor bzw. einer Autorin oder für einen Text umfasst die Art und Weise, in der diese zur Umgebung der Literaturgeschichte und zu den Diskursen ihrer Gegenwart in Beziehung stehen: „das Gedächtnis der Literatur [in diesem Sinn] ist seine Intertextualität“³⁰³, Literatur *hat* ein Gedächtnis. Das Gedächtnis der Literatur als *genitivus objectivus* ist zweitens gewissermaßen das Gedächtnis *an* Literatur, ihre Kanonisierung, Rolle und Funktion im weiteren gesellschaftlichen Diskurs. Als drittes Untersuchungsgebiet definieren die beiden Autoren den Gegenstand der Erinnerung als Inhalt von Texten, sofern dies in ihnen der Fall ist. Für Friedo Lampe können nun diese drei Untersuchungsbereiche in charakteristischer Weise Aufschluss geben. Seine Rolle als „Vergessener“ wurde bereits umrissen. Als passionierter Leser und akademischer Literat, der erst vergleichsweise spät mit dem eigenen Schreiben begann, enthalten seine Texte viele intertextuelle Verweise und stilistische Bezüge. Dies ist bereits seiner eigentümlichen Wahrnehmungsweise

³⁰² 3. Auflage, New York: Norton & Company, 1972 [1965].

³⁰³ Lachmann (1990): *Gedächtnis und Literatur*, 51.

geschuldet, die Menschen wie Dingen gegenüber vorbehaltlos aufmerksam ist, ohne ein traditionelles Hierarchiegefälle zu beachten. In einem fiktiven Gedankenaustausch zwischen zwei jungen Dichtern formuliert Lampe, dass mindestens „platter Naturalismus [...] ebenso am wahren Leben und an wahrer Kunst vorbeigeht wie ein erstarrter Klassizismus“. Die „eigentliche Aufgabe“ bestehe für den zeitgemäßen und überdauern wollenden Schriftsteller darin,

„den Punkt innerhalb der Dichtung zu finden, wo sich Wirklichkeit und Poesie berühren und zu einer Einheit werden [...] Die Dichter sollen nicht mehr flunkern, sondern die Wahrheit sagen, die eigene, einmalige, geschichtlich ihnen aufgetragene Wahrheit, und es soll zugleich schön sein, was sie sagen, ohne Verfälschung, Aufplusterung und Schönfärberei– heilig nüchtern.“³⁰⁴

Dieses Programm der Wahrheitssuche im Schmelzpunkt zwischen Wirklichkeit und Poesie findet im Vergleich mit den Anliegen von Ernst Jünger und Walter Benjamin nicht nur vor dem Spiegel der Weltkriegserfahrung, der Weimarer Vielfalt und dem sich etablierenden Nationalsozialismus ihre Entsprechungen. Lampe benutzt selbst das Wort von der „geschichtlich aufgetragene[n] Wahrheit“. Michael Scheffel beschrieb diese Idee als zeitgeschichtlichen Diskurs „einer neuentdeckten, ‚fanatischen Liebe zur Wirklichkeit‘ [...] in den zwanziger Jahren“, vor deren Hintergrund „tatsächlich eine besondere Auffassung von dem, was ‚wirklich‘ ist, [entsteht] und – eng damit verknüpft – eine Poetik, die ‚Sachlichkeit‘ und ‚Wunder‘, die Ideale von ‚Magie‘ und ‚Realismus‘ auf programmatisch verbundene Weise zu verbinden versucht.“ (110.)

Zwei Details im obigen Zitat aus Lampes literarischem Dichter-Gespräch geben seinen in der eigenen Literatur durchgehaltenen Anspruch und die Begabung wieder, die

³⁰⁴ *Krise. Briefe zweier Dichter* wurde aus dem Nachlass zum ersten Mal 1996 in der Literaturzeitschrift *die horen* veröffentlicht. Das Manuskript befindet sich im Archiv der Friedo-Lampe-Gesellschaft, Bremen. Hier zitiert nach *Von Tür zu Tür* (2005), 203f.

unterschiedlichsten Quellen zu verbinden. Die Forderung, dass die wahren Dichter nicht „flunkern“ sollen, steht darin als schelmisches Dialektwort gewichtig neben dem Anspruch zum „Heilig-Nüchternen“, einem Zitat aus Hölderlins Gedicht *Hälfte des Lebens* aus dem Jahr 1805, das Lampe durch den eigenen, melancholisch-seherischen Charakter angezogen haben dürfte.³⁰⁵ Lampe bezog in seine Beobachtung und Darstellungsform literarische Einflüsse und alltagssprachliche Wendungen gleichermaßen ein, lässt seine Figuren klassische italienische Opern und Wagner vergleichen³⁰⁶ und Groschenhefte lesen, für die Antike schwärmen und sich an drittklassigem Kurtheater ergötzen. Wie in der neuartigen kulturwissenschaftlichen Methode seines Zeitgenossen, des Kunsthistorikers Aby Warburg, die Sigrid Weigel eigens mit Walter Benjamins materialistischem Geschichtsverständnis vergleicht (Weigel 2004), geht Lampe gleichermaßen sensibel und unerschrocken vor, um seine umgebende Welt, seine „geschichtlich aufgetragene Wahrheit“ repräsentativ abzubilden. Dass er dabei den Anspruch einer ausgefeilten Ästhetik hegt, verbindet ihn wiederum mit der akribischen Stilistik Jüngers, der „Zug zum Statischen, Miniaturhaften und Idyllischen, wobei ‚das Unheimliche in der Schlinge des Traulichen‘ gefangen ist“, wie Scheffel es als Charakteristikum des Magischen Realismus definiert, trifft eine weitere Parallele von Lampe und Benjamins *Berliner Kindheit*.

³⁰⁵ „Mit gelben Birnen hänget/ Und voll mit wilden Rosen/ Das Land in den See,/ Ihr holden Schwäne,/ Und trunken von Küssen/ Tunkt ihr das Haupt/ Ins heilignüchterne Wasser.// Weh mir, wo nehm' ich, wenn/ Es Winter ist, die Blumen, und wo/ Den Sonnenschein,/ Und Schatten der Erde?// Die Mauern stehn/ Sprachlos und kalt, im Winde/ Klirren die Fahnen.“

³⁰⁶ In der Erzählung *Lustgarten 23:30 Uhr abends*, die 1941 gedruckt wurde, konnte diese erlebte Rede durchaus als regimekritischer Seitenhieb gelesen werden: „Herr und Frau Bender gingen eingehakt nach Hause, sie waren in der Oper gewesen, ‚Aida‘ (,ist doch viel schöner als Wagner‘)“ (*Tür*, 132).

Erinnerung als Gegenstand der Erzählungen findet sich schließlich in mehreren Texten von Lampe, ebenso als indirekter Auftrag und mentale Anstrengung, wie als spielerische Variation oder kulturelle Praxis.

7.1. Neue Sachlichkeit

Lampes erster Roman, *Am Rande der Nacht*, der unmittelbar nach seinem Erscheinen im Herbst 1933 auf die Verbotsliste des *schädlichen und unerwünschten Schrifttums* gesetzt wurde, ist im Vergleich mit den späteren Texten am kennbarsten von der literarischen Strömung der Neuen Sachlichkeit geprägt, der in der Weimarer Zeit viele Autoren angehörten, und die durch die NS-Kulturpolitik konsequent verfolgt und geächtet wurde. Innerhalb der Neuen Sachlichkeit selbst war der Ruf nach einem „Zeitstil“ ein erfolgreiches Motto, das durchaus verschiedenartige Formen hervorbrachte, wie die journalistische Reportage, Alltags-, Frauen- und ‚kleine-Leute‘-Themen, literarische Collagen und illusionsloses, un-pathetisches Theater und Lyrik, und daneben auch erzähltechnisch so innovative Romane wie Döblins *Berlin Alexanderplatz*, seinen Bewusstseinsstrom mit einrechnet.³⁰⁷ Auch ist gerade die Großstadt und das Großstadtleben ein bedeutender Gegenstand in der Neuen Sachlichkeit. Die Darstellung des Nachtlebens im Amüsierbetrieb des Bremer Varietés „Astoria“³⁰⁸ in *Am Rande der Nacht* besitzt nun durchaus Züge, die gemäß der neusachlichen Ästhetik wenig touristisch

³⁰⁷ Vgl. Sabina Becker (2007).

³⁰⁸ Lampe benutzt den Namen eines tatsächlichen Lokals in Bremen, das, 1908 als Restaurant mit Variété-Konzession gegründet, bis 1929 bereits sehr erfolgreich betrieben und auf verschiedene Nebengebäude erweitert worden war und auch nach der Zerstörung durch Bomben im Zweiten Weltkrieg wieder aufgebaut wurde, so dass es in zweiter Generation noch bis Ende der 1960er Jahre bestand. Varietésaal, „Bodega“, „Zigeunerkeller“, „Texas Bar“ und „Klosterkeller“ als Teile dieses Betriebs in der Katharinenstraße stellten stadtbekanntere Institutionen dar. Vgl. „Astoria“ in *Das große Bremen-Lexikon*, 43.

oder romantisierend sind, sondern vielmehr in einem nonchalanten Stil aus knappen Details die urbane Atmosphäre und geschäftsmäßige Routine offenlegen. So wird eine der Attraktionen des Abendprogramms durch die Wiedergabe eines Wortwechsels zwischen Conferencier und Schausteller eingeführt. Der Vater des kleinen Addi hat wenig Verständnis für pädagogische Einwände gegen die Präsentation seines Sohnes, der unter Hypnose zu seltsamen körperlichen Kunststücken in der Lage und mit einem vogelhaften Gesang begabt ist. „Man sollte so kleine Kinder vielleicht überhaupt nicht auf die Bühne bringen“, kritisiert der Conferencier die Klagen des Vaters über „Schmutzerei“, Spieltrieb und vermeintliche Unzuverlässigkeit des Jungen, die nur durch „Dressur, stramme Zucht“ zu bewältigen seien. „Unsinn“ findet er den humanen Vorbehalt des Conferenciers, und weiß: „die [kleinen Kinder] wirken doch gerade am meisten. Die Frauen, wissen Sie, die Rührung-“ (*Nacht*, 75).³⁰⁹

Die typische Zurückhaltung in der Erzählstimme in Lampes Texten, eine Mischung aus dicht an den Figuren gehaltenen, personalen Abschnitten, deren Gedankenstrom und erlebte Rede oft nicht extra gekennzeichnet sind, und aus auktorialem ‚Schwenk‘ über das Geschehen, erscheint vor dem Hintergrund der Neuen Sachlichkeit ebenfalls als intertextuelles Zitat der ‚Neutralität‘, wo der einsetzende abendliche Betrieb der Vergnügungsmeile beschrieben wird: Frauen gehen umher und „knipsen“ mit den Augen, große Bogenlampen leuchten „lila und weiß“, „dünn und schrill klirrt“ ein elektrisches Klavier, Paare sitzen auf „harten Sofas“, Boys mit „blassen

³⁰⁹ Die Einschätzung bestätigt sich später im Text angesichts der Darbietung: „Wie niedlich – so ein kleiner Junge“, sagte Berta.// ‚Quälerei‘, murmelte Anton [an einem anderen Tisch sitzend; diese parallele Unterhaltung bleibt ohne Bezug zu der Frau ‚Berta‘, KR]. ‚Der Junge sollte lieber im Bett liegen und schlafen, sieht ja ganz blaß aus.‘ ‚Eine rohe Welt‘, stellte Oskar fest.“ (*Nacht*, 80.)

Kindergesichtern“ verkaufen Rauchwaren und Schokolade (43).³¹⁰ Die Gewinnerorientierung des Gewerbes will es, dass der Conferencier schließlich entlassen wird, als er um einen Tag Urlaub bittet, um zu seiner kranken Frau fahren zu können; er lasse es eben an der rechten Stimmung fehlen, „immer mit dieser Leichenbittermiene [...] so schlapp und schwunglos“ (*Nacht*, 131f).

Dennoch unterscheidet sich Lampes Schreiben von der dominanten Strömung der Neuen Sachlichkeit, indem sein heldenloses Erzählen, das er selbst bereits in der Planung „filmartig“ genannt hatte (Pfeiffer 1955, 326), den schonungslosen Realismus gleichzeitig mit einer hohen Sensibilität für bedächtige, fast biedere Momente integriert.³¹¹ Dieses Nebeneinander ist offen für Einflüsse und Anspielungen auf vielfältige Medien, und seine Ironie ist sozusagen erst auf den zweiten Blick erkennbar, während sie auf den dritten Blick hin schon wieder als geheimnisvolle Schicksalsergebenheit und Voraussetzung ungeahnter, magischer Verbindungen und Vorbestimmungen erscheint. So findet beispielsweise der streng gehütete Uniformendünkel eines Zollbeamten die Grenzen seiner respektheischenden Manier aufgezeigt, als er im Streit zwischen Conferencier und Schausteller für einen Polizisten gehalten und bedingungslos ein Verdikt von ihm erwartet wird- ein Seitenhieb nicht nur

³¹⁰ Sabina Becker spricht diesbezüglich von „Antipsychologismus“ und nennt als weitere Merkmale der neusachlichen Ästhetik u.a. die Entsentimentalisierung, die Entindividualisierung, die Tendenz des präzisen Beobachtens und eines Reportagestils, die sich ausdrücklich vom „Pathos“ des klassisch psychologisierenden Romanstils absetzen (Becker 2000).

³¹¹ So ist selbst der Detailblick der „brutalen Realistik“ Lampes (Graf 2003, 151) gewissermaßen zu scharf für die im Grunde „bürgerliche“ literarische Neue Sachlichkeit (Becker 1995, 7). An Karikaturen von George Grosz lassen die Beschreibung des Eiterpickels auf dem Rücken eines jungen Boxers denken, dessen Behandlung einigen Raum in *Am Rande der Nacht* erhält (82ff), des eskalierenden Ringkampfes und versuchten Missbrauchs auf offener Bühne, oder auch des „feist[en] und aufgequollen[en]“ Direktors mit seiner „kurzfingrige[n], ringgeschmückte[n] Hand“ die „wieder gespreizt auf seinem fetten Schenkel“ lag (107). Auch die ältlichen Schwester des Dichters Runge in *Septembertwitter* besitzt einen Damenbart, während ihr betuliches Wesen eher den biedereren Sorgen des Mädchens „Luise“ in *Am Rande der Nacht* erinnert, mit schmutzigem Rock und zu spät vom Spielen nach Hause zu kommen: „Ach, Mama wird andere Töne anschlagen.“ (11.)

gegen das Gehabe der Figur, sondern gegen die zeitgenössische, blinde Unterwerfung vor uniformierter Staatsgewalt. Als der Zollbeamte seinen tatsächlichen Stand zugibt, ist seine Wirkung verpufft. Zurück bleiben mit dem Conferencier jedoch ein resignierter ‚Humanist‘ und mit dem Zollbeamten ein beschämter Würdenträger, die beide fühlen, nichts gegen das Wesen ihrer Zeit ausmachen zu können.

Die schicksalshafte, magische Stimmung im Hintergrund der allzumenschlichen Handlungen ist gerade in *Am Rande der Nacht* durch eine eigenartige Allegorie gekennzeichnet, die den Text aus dem sachlichen Diskurs heraushebt. So erklärte bereits der Klappentext der Erstausgabe die Nacht zum „eigentlichen ‚Helden‘ der Dichtung“, ³¹² der die Einheit von Raum und Zeit angesichts der Polyperspektivität bewahre. Die mächtige Rolle der Nacht wird im Roman einmal so verdeutlicht: „Der Tag war verströmt, die Nacht war heraufgekommen, irgendeine, eine von unzähligen, und sie würde nie so wiederkommen. Wie sie jetzt das Leben fügte, so würde es sich nie wieder fügen, und wer sie nicht lebte, in Traum oder Wachen, wer sie versäumte, der hatte sie für immer versäumt, und sein Leben war um wenig, um unmerklich wenig ärmer. [...] [D]ie Stadt versuchte sie ein wenig zurückzudrängen: mit Laternen und Bogenlampen, mit Musik und Gespräch– aber die Nacht war mächtiger. Alles füllte sie, umfaßte sie und führte es in immer tiefere Schwärze.“ (37f.)

³¹² Hier zitiert nach Graf (2003), 152.

7.2. Filmisches: *Das magische Kabinett*

„Friedo Lampe liebte das Kino.“ (König 2005, 227.)³¹³ Jürgen Dierking beschrieb Lampes Erzähltechnik als eine filmische: seine „Erzählkamera [arbeite] mit weichen Überblendungen, harten Schnitten und meisterhaft gelassen ausgeführten Schwenks“ (1986, 358), und auch von Lampes Vertrautem und Mitarbeiter in Berlin, Karl Heinz Henssel, ist die Kinoleidenschaft überliefert.³¹⁴ Johannes Graf bezeichnete *Am Rande der Nacht* als einen „Kinoroman“ Graf (2003, 151). In die Spanne von Friedo Lampes Lebenserfahrung fiel, wie für seine Generation prägend, tatsächlich das breite Spektrum der Entwicklung des frühen Kinos überhaupt, über die Stummfilm- und Schwarzweißepoche bis in die bereits massive Kommerzialisierung des Kinos und zu einem Alltagswert, der vor dem Zeitalter des privaten Fernsehens einen einzigartigen geteilten öffentlichen Erlebnis- und Diskursraum ausmachte. Der Literaturbetrieb wurde in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts maßgeblich durch dieses neuartige Medium beeinflusst, was sowohl das Verfassen von Texten als auch das Selbstverständnis der Schriftsteller betrifft, von denen viele sich auch als Drehbuchautoren versuchten.³¹⁵ Die intellektuelle Inspiration durch das Kino reichte vom Entwurf einer visuellen Methode, wie sie etwa der Kinogänger Kafka entwickelt hat, für den die Faszination der Blicke und des Angeblicktwerdens sich in eine fundamentale Bedrohungsphantasie verwandelte,³¹⁶ bis zur Kritik des Massenmediums und der

³¹³ König betont ebenso wie Hans Dieter Schäfer Lampes Affinität zum unabhängigen Kino Helmut Käutners während der NS-Zeit (ebd.).

³¹⁴ „Ich hab’ Kino erst richtig durch Lampe kennengelernt. Er hatte auch ’ne Vorliebe für Buster Keaton und für Chaplin- das ist natürlich diese Tragikomik: das ist Lampe.“ (Zitiert nach Dierking/König, 1996, 144.)

³¹⁵ Vgl. Kaes: *Kino-Debatte*, 1-35.

³¹⁶ Vgl. Beicken 1999, 162f.

Auseinandersetzung mit den legendären UfA-Produktionen, die der Unterhaltung und Zerstreuung dienten, unter der NS-Diktatur jedoch zum staatlichen Propagandamittel gerieten. Lampe schreibt im Mai 1943 an seine Schwägerin Wilhelmine „Helmi“ Lampe nach Bremen, dass er den aktuellen Film mit dem UfA-Star Emil Jannings gesehen habe, *Altes Herz wird wieder jung*.³¹⁷

Seine Erzählung *Das magische Kabinett* ist eine spielerische Variation auf den berühmten und auch im Ausland ikonisch gewordenen Film *Das Cabinet des Dr. Caligari* von Robert Wiene aus dem Jahr 1920. Während der humoristische Unterhaltungswert in Lampes Text, der 1942 in vier Folgen in der *Kölnischen Zeitung* abgedruckt wurde,³¹⁸ im Vordergrund zu stehen scheint, sind die intermedialen Zitate aus Wienes Kinofilm frappierend. Schließlich stellt dieser nach einer ihrerseits vielbesprochenen Interpretation von Siegfried Kracauer³¹⁹ ein Meisterwerk des Expressionismus unter dem Eindruck des Ersten Weltkriegs dar, das jedoch durch die nachträgliche Hinzufügung einer Rahmenhandlung ins Drehbuch seine ursprüngliche Intention als Kritik der Autorität und des fremdgesteuerten Handelns ohne sachlichen Verstandesgebrauch verloren habe und in einen rein ästhetischen Horrorfilm verwandelt wurde, der mehr nicht mit den Gesetzen der sozialen Ordnung und des ‚klinischen‘ Wahnsinns bricht. Lampe konnte sich der Assoziation seines Titels bei den Zeitgenossen sicher sein, auch wenn der expressionistische Streifen im „Dritten Reich“ wohl zum „entarteten“ Kulturgut der Weimarer Vergangenheit gezählt wurde.

³¹⁷ DLA, Briefe an Georg Lampe u.a., 83.440/13. Der Brief an Helmi vom 13.05.1943 dankt in einem herzlichen Ton für den Empfang eines Pakets mit bereits sehr vermissten Nahrungsmitteln.

³¹⁸ Vgl. König 2005, 238.

³¹⁹ *From Caligari to Hitler*, 61ff. [1947].

Auch bei Lampe gibt es einen Schausteller, der in egoistischer Weise sein Medium benutzt, das er hypnotisiert und durch dessen untrügliche hellseherische Gabe er sein Publikum fasziniert; ein wirklicher Verbrecher treibt in einem beschaulichen Ort sein Unwesen; es gibt eine Liebesgeschichte zwischen dem „Medium“ und einem Außenstehenden, die zur Rebellion gegen die Vaterfigur führt, und eine Annäherung der Liebenden unter Trance. Lampe jedoch macht aus der medialen Vorlage des Horrorfilms *Caligari* eine klamaukhafte Komödie, die kleinbürgerlich brav im Ehehafen und Familienglück endet. In Lampes *Magischem Kabinett* sind die Protagonisten auch nicht die, die sie zu sein scheinen, werden aber als schon fast komisch harmlose Mitbürger entlarvt: Der Schausteller, der unter dem Namen Giacomo Bufferini auftritt und seine Tochter, die als „schöne Helena“ im Abendprogramm mehr entstellt als aufreizend wirkt, „heißen in Wirklichkeit Baumann und sind aus Hannover“ (*Tür*, 67). Bufferini alias Baumann betreibt sein Zauberhandwerk mit dem Ethos eines ehrlichen Bürgers, und muss sich persönlich verletzt fühlen, als ein räuberischer Verkleidungskünstler, der wahre Straftäter in der Geschichte, sich zuerst ausgerechnet seiner Maske bedient und ihn, in der Maske eines berühmten Detektivs, auch noch verhaften lassen will. Die schöne Helena ist ein „ganz nüchterners, vernünftiges Mädchen“ (68), das sich nichts mehr wünscht, als zu heiraten, und nur aus Pflichtgefühl dem Vater die Treue hält. Selbst der männliche Protagonist, ein junger Kaufmann aus Bremen, ist nicht nur der biedere Junggeselle, der dem skrupellosen Dieb in Verkleidung zum Opfer fällt, sondern auch ein heimlicher Dichter, der sich zum Verseschreiben in die Dünen des Ferienidylls zurückzieht und gerade damit die Aufmerksamkeit der naiven Hannchen Baumann³²⁰ auf

³²⁰ Hinter dem Namen verbirgt sich Lampes sehr geschätzte Cousine Hannchen Bollmann (ihre Schwester Anita, genannt Nita, gab einer Tänzerin in *Am Rande der Nacht* den Namen). Vgl. Badoux, 58.

sich zieht. Der später eintreffende, wirkliche Detektiv ist wiederum ein Herr von unauffälligem Äußeren, der sich nur über das Kalkül wundern kann, mit dem der wirkliche Dieb und Verkleidungskünstler als falscher Detektiv „genau die populäre Vorstellung [trifft], die sich durch schlechte Filme und Groschenromane in den Köpfen festgesetzt hat.“ (*Tür*, 78.) Dieser herablassende Kommentar des Kriminalisten und die Wendung (zum Guten), die die Geschichte durch sein Auftreten nimmt, fallen im intertextuellen Vergleich selbst unter die Kritik, die Kracauer an Wienes Horrorfilm übte. Denn es ist wieder nicht die junge Generation, die durch sachliche Kombination einen Fall löst, sondern die Autorität der Amtsträger wird bestätigt, nachdem sie einmal offenkundig geworden ist. Obwohl in dem jungen Kaufmann der richtige Verdacht gegen den falschen Detektiv und zur Verteidigung von Hannchens Vater aufkommt, erliegt er dem Verwechslungsspiel; in *Caligari* ist es der junge Protagonist Frances, der am Ende als Insasse einer Nervenanstalt sein Dasein fristen muss. Auch hat Lampe das Milieu durch den Strafbestand der Diebstähle entscheidend entschärft, während in Wienes Film das (männliche) Medium Cesare auf Mordtouren ausgeschickt wird, um seine vorher gestellten Prophezeiungen einzulösen.

Trotzdem hat Lampes *Magisches Kabinett* neben dem amüsant-unterhaltenden Wert auch eine ironische Note. Die Kritik, sich durch mediale Vorbilder täuschen zu lassen, trifft nämlich in der Geschichte das Publikum der Bufferini/Baumannschen Show, als dieses gerade in einem Mob die Festsetzung des Zauberkünstlers durch den falschen Detektiv beklatschen will. Hannchens unter Trance gesprochenes hellseherisches Urteil, dass dieser ein Betrüger sei, ist dagegen von absoluter und unerklärlicher Wahrheit. Wenn Lampe also immerhin 1942 das kollektive Gedächtnis an den brillianten

expressionistischen Horrorfilm *Das Cabinet des Dr. Caligari* erinnert, handelt seine vermeintliche Entschärfung auch nicht nur so, wie es zuerst erscheint. Bereits in Lampes *Am Rande der Nacht* (1933) tritt der kleine Junge Addi unter Hypnose auf. Es gehört zum typisch magisch-realistischen Weltverständnis Lampes, dass die Fähigkeit des Zweiten Gesichts in seiner Erzählung *Das magische Kabinett* eben nicht aufgelöst oder auch nur hinterfragt wird. Sein Plot nimmt tatsächlich gerade den vermeintlichen sozialen Außenseiter in Schutz, den Zauberer Bufferini/Baumann. Und es gehört zu Lampes Humor, dass die Gabe der Hellsicht als etwas Normales in dieser Welt der bürgerlichen Idylle nebenher existiert: „bitte, glauben Sie nicht, daß etwas Geheimnisvolles und Dämonisches an mir dran ist“, bittet die verliebte Hannchen ihren Kaufmann (*Tür*, 67f.),³²¹ und einer harmonischen Verbindung der beiden Liebenden im zukünftigen Eigenheim steht nichts im Wege. Diese Happy End- Lösung des verschlungenen kriminalistischen Geschehens ist eine humorvolle Entschärfung aller Konflikte, die Lampe wohl auch als Persiflierung des Gutbürgerlichen gemeint hat, denn das Gute siegt über das Böse wie durch eine deus-ex-machina Einwirkung.

7.3. Die Kunst des Capriccios

Lampe hatte sich den Titel „Phantasien und Capriccios“ für den Band mit seinen Kurzgeschichten gewünscht, was einen Zusammenhang außerhalb der Literatur, auch

³²¹ Perfekt wird das Happy End auch für den Vater dadurch, dass seine Tochter sogar von einem anderen Medium mit dem profanen Namen „Dora Schneider“ weiß, die gerne ihre Aufgabe übernehmen möchte, sobald Hannchen sich verheiraten wolle. Das Zweite Gesicht wird damit fast zu einer gewöhnlichen Berufsqualifikation entzaubert. Der gruselhafte Eindruck auf das Publikum während Hannchens Darbietung als hypnotisierte Helena ist dagegen eindringlich beschrieben, und hinterlässt den Leser insofern mit der Aufgabe, ein eigenes Urteil über den Grad dieses Unheimlichen zu fällen.

außerhalb des Zeitraums seiner Arbeit herstellen sollte. Er argumentierte seinem Verleger gegenüber: „Das träfe genau die Form der Geschichten. Phantasien wären die ernsteren, schweren Stücke, Capriccios die leichten, launigen. Etwas stört mich natürlich, dass Ernst Jünger seinem ‚Abenteuerlichen Herzen‘ den Untertitel ‚Capriccios‘ gegeben hat und dass die neue Oper von Strauss ‚Capriccio‘ heißt. Aber schließlich ist dies Wort eine alte musikalische Bezeichnung, und schon E.T.A. Hoffmann nannte seine ‚Prinzessin Brambilla‘ so. Das Gute wäre auch, daß das Musikalische der Geschichten betont würde.“³²² Die Bezeichnung „Capriccio“ gibt es seit dem Barock für ein Stück von „freier Form“. Ohne nähere Kategorie wird es nicht nur in der Musik, sondern auch in der Malerei benutzt.³²³ E.T.A. Hoffmann beschreibt ja seinerseits im Vorwort zu seinem Märchen die Inspiration durch die Zeichnungen von Jacques Callot (1592-1635). Wenn Lampe hofft, diesen Begriff für seine Texte in Anspruch zu nehmen, ist die erkannte Verwandtschaft zu Jüngers *Abenteuerlichem Herzen* durchaus konstruktiv gesehen.³²⁴ Das Gewicht, das Traum und Schlaf in Friedo Lampes Werk insgesamt besitzen, erinnert darüber hinaus an ein anderes berühmtes Capriccio: Das *Capricho Nr. 43* aus der Sammlung von Francisco de Goya (1799), *El sueño de la razón produce monstruos*. In der Kontroverse über die Bedeutung dieser Zeichnung artikuliert sich ein Grundzweifel der Moderne: Da *sueño* sowohl Traum als auch Schlaf bedeutet, kann es entweder der Traum von der Vernunft (*razón*) oder ihr Verschlafen sein, aus dem Ungeheuer geboren werden. Die ‚Erfindung‘ des Magischen Realismus in der Malerei der Weimarer

³²² Lampe: *Briefe* (1970), 273. *Prinzessin Brambilla* von E.T.A. Hoffmann findet sich auch in Walter Benjamins *Liste gelesener Werke* (Nr. 614).

³²³ Mai/Rees: *Kunstform Capriccio* (1997), 15.

³²⁴ „Es ist ja auch bezeichnend, daß das beste erzählende Prosabuch unserer Zeit, Jüngers ‚Abenteuerliches Herz‘, Fragmente, Capriccios, Gehversuche in einer neuen Art magischen Erzählens sind, und auf so etwas, natürlich in ganz anderer Weise, möchte ich ja auch hinaus“, schreibt Lampe in seinem Brief an Eugen Claassen im März 1944 (Claassen, 278).

Republik ist daher auch als eine kulturgeschichtliche Weiterführung der Frage zu sehen, ob Traum und Schlaf als Chance oder als Bedrohung der Vernunft und des Fortschritts zu gelten haben. Während der Surrealismus das automatische Schreiben und die visionäre Wahrheit der Träume fast absolutiert, ist die Wahrheitsfindung des Magischen Realismus bedächtiger. Die geheimen Korrespondenzen der Dinge und der Geschehnisse in der Welt sind hinter dem Deckmantel des Normalen und der Realität aufzuspüren. Lampe bestätigt mit dem Wort vom Capriccio nicht nur seinen auch spielerischen Humor, sondern die Hoffnung auf einen Tiefsinn, der über den ersten Leseindruck hinausgeht.³²⁵

Das inhaltliche Motiv des Träumens erhält sich in den Texten von Lampe seit der frühen Erzählung *Am dunklen Fluß* und bis in die späten Texte der Kriegsjahre. Immer wieder träumen Figuren, während sie schlafen; z.B. hat das Mädchen Luise in *Am Rande der Nacht* einen Alptraum über die Ratten in den Wallanlagen, der auch die nervenkranke Schwester des jungen Leutnants in *Septembertgewitter* heimsucht. Figuren tagträumen, wenn sie entspannt sitzen (im Varieté „Astoria“, in der Gartenlaube, im Konzert der *Spanischen Suite* oder verliebt auf dem *Leuchtturm*), oder sie träumen, weil sie schon nicht mehr ganz bewusst zu leben scheinen.³²⁶ Ein Papagei spricht „im Traume“ (*Nacht*, 38) und verweist anthropomorphisiert auf diese unbewusste Form des Sprechens. Die Dornröschen-Adaption *Nach hundert Jahren* greift die märchenhafte Vorstellung vom hundertjährigen Schlaf auf, und zum Kulturprogramm des „idealen“ Films in der *Laterna Magica* gehört auch eine „feenhafte Aufführung von Calderons ‚Das Leben ein Traum‘“

³²⁵ Vgl. Abbildung 2 im Anhang.

³²⁶ In *Am Rande der Nacht* steht ein Witwenheim für Kapitänswitwen: „Sie waren schon am Tag nicht mehr ganz wach gewesen, und nun sanken sie in einen tieferen Schlaf, sie sanken von Traum zu Traum.“ (*Nacht*, 38.)

(*Tür*, 160). Daneben wird in wortschöpferischer Form mit der atmosphärischen Assoziation des Begriffs gespielt, wenn auch ein „vermorscht[er] Kahn“ träumt oder „Worte wie Cuba, Madagaskar, Ceylon und Afghanistan [...] traumschwer in die Nacht [tropfen]“ (*Nacht* 91). Mit diesen Worten sind die exotischen Briefmarken gemeint, deren Sammlung vielleicht eines der wilhelminisch-bürgerlichen Hobbys schlechthin bedeutete. Lampe ist diesen Erinnerungen gegenüber aufmerksam, deren herausragenden Gedächtniswert auch sein Zeitgenosse Aby Warburg feststellte.³²⁷

7.4. Antike aktualisiert?

Helmut Arntzens Untersuchung der *Bewußtseinsgeschichte der Dreißiger Jahre in Deutschland* geht von einer größeren Kontinuität der literarischen Kultur und der Alltagskultur aus, die sich aus der Weimarer Zeit im Nationalsozialismus zumindest bis zum Kriegsausbruch erhalten habe, als die Vorstellung der „Machtergreifung“ im kollektiven Gedächtnis im Nachhinein verankert habe. Ohne die drastischen und folgenschweren Maßnahmen gegen Künstler und Intellektuelle, die dem neuen Regime bedrohlich oder nicht genehm schienen, gegen Institutionen und den Literaturbetrieb insgesamt zu relativieren, betrachtet es Arntzen dennoch als seine Aufgabe, gerade mit dem Verweis auf die versteckten Kontinuitäten „gegen das Vergessen [...] anzukämpfen“ (VII). Seine These, die auch Lampes *Septembertgewitter* von 1937 einschließt, ist es, die

³²⁷ Warburg begriff Briefmarken als Embleme und Werbezeichen der politischen Macht, wobei das Schicksal des modernen Zeitalters nicht nur durch die Politik, sondern vielmehr durch die moderne Technik bestimmt werde, was die Erfahrung des Ersten Weltkriegs gelehrt habe. Allein noch im geringsten Bild, in dem die politische Macht sich präsentierte, in der Briefmarke, musste sich diese Moderne niederschlagen. „Wenn alle Dokumente verloren“, notierte Warburg im November 1926, „genügt ein vollständiges Markenalbum zur Total-Reconstruction der Weltkultur im technischen Zeitalter.“ (Vgl. Raulff: *Wilde Energien*, 76.)

Tendenz der Literatur der späten 1930er Jahre zum Historischen als übergreifendes, nicht nur durch die restriktive Tagespolitik induziertes Phänomen zu begreifen.³²⁸ Lampes zweiter, schmaler Roman ist tatsächlich insofern ein historischer, als dass die erzählte Handlung in der Zeit vor dem ersten Weltkrieg datiert ist. Seine räumliche Anlage, wiederum das namentlich ungenannte Bremen, und die besondere Auswahl der Schauplätze lassen jedoch Lampes besondere autobiografische Verarbeitung seiner Bremer Kindheit vor dem Ersten Weltkrieg erkennen, die sich von den allgemeineren historischen Inhalten der anderen Vergleichsautoren bei Arntzen absetzt, und vielmehr eine Parallele zu Benjamins und Jüngers memorialem Schreiben bietet. Auch in Lampes zweitem Roman ist die beschriebene Welt magisch-realistisch, jedoch stärker zwischen der memorialen Spannung des Sehnsuchtsvoll-Nostalgischen und des beklemmenden, vorausweisend Schicksalhaften der lebensgeschichtlich erinnerten Vergangenheit befangen. Zahlreiche Kinderfiguren spielen eine Rolle im Text, der sich zudem auf Plätzen abspielt, die sich aus Lampes Elternhaus am Osterdeich in direkter Sichtnähe befinden oder in wenigen Minuten Fußweg erreichbar waren, wie die Badeanstalt am Fluss und der benachbarte Exerzierplatz der Soldaten.³²⁹ Ein autobiografisch erlebtes und sensibel beobachtetes Thema in *Septembertgewitter* ist die Suche von sozialen Außenseitern nach Anerkennung, und die fatale Folge ihrer Zurückweisung. „Motive des Morbiden, des atmosphärischen Drucks und einer besonderen Bewußtseinschelle der Figuren“ (Scheffel, 111) liegen auch diesem zweiten Roman zu Grunde, der dennoch

³²⁸ Arntzen vergleicht Texte der späten 1930er Jahre von sowohl regimekritischen (Exil-)Autoren als auch solchen, die der NS-Ideologie augenscheinlich indifferent oder auch zustimmend gegenüber standen: Ernst Wiechert, *Hirtennovelle*, Rudolf Binding, *Wir fordern Reims zur Übergabe auf*, Werner Beumelburg, *Preußische Novelle*, Stefan Andres, *El Greco malt den Großinquisitor*, Werner Bergengruen, *Die drei Falken*, Thomas Mann, *Die vertauschten Köpfe*, Stefan Zweig, *Schachnovelle*, F.C. Weiskopf, *Heimkehr* und Friedo Lampe, *Septembertgewitter*.

³²⁹ Vgl. Artikel „Badeanstalten“, „Bürgerpark“, *Das große Bremen-Lexikon*, 54ff; 152f.

nach vergleichsweise geringfügigen Zensurmaßnahmen im Druck erscheinen konnte.³³⁰

Unter den Kinderprotagonisten kämpft ein schwächlicher Halbweise um die Aufnahme in eine Jungenbande (vgl. Anm. 63), zwei Mädchen basteln einen Drachen mit einem bezeichnenden „Lach-Wein-Gesicht“ (10), und als Schreckfigur treibt ein geistig behinderter Junge unter den Drachenspielenden sein Unwesen. Der jugendliche Anführer der Bande bewundert einen jungen Leutnant, dessen eine Schwester in einer psychiatrischen Einrichtung wohnt und dessen andere Schwester gerade von einem zurückgewiesenen Liebhaber ermordet wurde. Bevor der Leutnant aus diesem Kummer und seinem eigenen Lebensüberdruß den neuen Dienst in einer afrikanischen Kolonie antritt, wird zwar der Mord aufgeklärt und der schwermütige, dickleibige und musikalisch außergewöhnlich begabte Mörder, ein Organist, festgenommen; auch können die Kinder den ‚Drachentöter‘ überwältigen. Das meteorologische Gewitter, das sich über der Stadt entlädt, kann jedoch die allgegenwärtige Stimmung des Dumpfen, Stickigen und dem Untergang Geweihten nicht nachhaltig auflösen.³³¹

Eingewoben in die parallelen Handlungen im Roman ist jedoch eine andere historische Bezugsgröße, ein intertextueller Rahmen, der seinerseits eine erinnerte

³³⁰ Neben den britischen Heißluftballonfahrern in der Rahmenhandlung, die für die geplante Neuherausgabe im Band *Von Tür zu Tür 1942/1943* dänische Namen und eine dänisch klingende Adresse bekamen, wurde auch der Anführer der Jungenbande von „Dickie Brent“ in „Jan Gaetjen“ umbenannt. Der folgende Zusatz war weggefallen: „Dickie, der Engländer, in London erzogen, weit herumgekommen, Erbe von Brent & Co., Tabakexport, erst seit zwei Jahren in der Stadt und schon unumschränkter Herrscher der ‚Peliden‘.“ (*Septemborgewitter*, 21f.) Zudem wurde ein Verb verändert, statt „Die Kompanie [...] grölte ein Marschlied“ (57), stand in den Ausgaben seit 1955, die die vorgesehenen Änderungen übernahmen, „schmetterte ein Marschlied“ (Lampe 1955, 159).

³³¹ Thomas Scheuffelen sah in den Worten der Figur des jungen Leutnants eine „überraschend[e] Zeitkritik“ durch Lampe angelegt: die sukzessive Enthüllung vom „Geist jener fatalen Romantik, die aus dem bürgerlichen Idyll [...] konsequent nach Langemarck und Verdun geführt“ habe (Scheuffelen, 981). Der Soldat beschwört eine erschreckende Untergangsvision hinauf: „Die Stadt hier, ich halte das nicht mehr aus. Nun sieh doch nur, wie das da liegt, so dumpf brütend, so muffig, und nichts passiert, und das schleicht so hin – diese Stille – nichts für einen Soldaten. [...] Ja, ein Gewitter müßte losbrechen [...] Blitze müßten flammen und die Häuser in Brand stecken, diese alten und muffigen Häuser, ein Krieg müßte ausbrechen, wild und schrecklich und reinigend“ (*Septemborgewitter*, 32f).

Charakteristik der erzählten wilhelminischen Epoche heraufbeschwört und ironisiert, sowie vor der Schreibgegenwart der späten 1930er Jahre und dem Pathos der NS-Ideologie einen kritischen Einwurf leistet: So aktualisieren die verschiedenen Figuren das klassische Bildungserbe der griechischen Mythologie. Hierbei handelt es sich nicht um ein Wandeln zwischen klassizistischen Gipssäulen, wie es der Spaziergänger Franz Hessel in Walter Benjamins Berlinischen bürgerlichen Vierteln dokumentierte,³³² obwohl auch der Bremer Bürgerpark, wo der Mord in Lampes *Septembertgewitter* stattgefunden hat, neben Militärkapelle und Bierrestaurants einen solchen bildungsbürgerlichen Wandelgang beheimatete. In Lampes Roman hat sich vielmehr die Jungenbande die klassischen griechischen Helden zum spielerischen Vorbild gesetzt. Unter leiser Ablehnung der zeitgenössischen Heroisierung des Germanentums bleibt Lampe also der Erinnerung an die antikelastige Erziehung im wilhelminische Kindheit treu, wenn die Jungen sich „Peliden“ nennen, ihren Anführer „Achilles“ rufen, in ihrem Streben nach „Elite“ einen Schwur gegen die verhassten „Philister“ leisten und einander u.a. beedigen, „daß ich Lügen verachte“ (*Septembertgewitter*, 26; 69).

Den „Griechenfimmel“ (83) hat auch der Dichter „Christian Runge“ in Lampes Roman, eine Art alter ego des Autors, der sich vom Friedhofsgärtner die Lebensgeschichten der zuletzt Bestatteten erzählen lässt und die unverstellte

³³² „Ein wenig Mythos aus zweiter Hand“ habe sich dem wohlhabenden Großstadtkind bereits im Elternhaus vorgestellt, „etwa ein bronzener Apoll [...] oder im Salon eine Venusbüste“. Auf dem Schul- oder Spazierweg durch den Tiergarten waren die „Reste des preußischen Griechenwesens“ als Erinnerungen an die wilhelminische Epoche noch in den 1920er Jahren zu bewundern, wie Hessel 1929 in *Ein Flaneur in Berlin* beschreibt. Das Wandeln neben diesen Figuren erinnert an die Verwirrung über die „seltsame[n] nackte[n] Wesen“ in der Kindheit: „Man weiß nicht, ob sie zuschauen oder wegschauen.“ (Hessel, 155.)

Weltwahrnehmung des genügsamen Alten bewundert.³³³ Das seltsame Kompositum vom „Griechenfimmel“ symbolisiert nun in repräsentativer Weise die Lampesche Kombination aus Griechischem als Idee und Dialektwort als zu-eigen-machendem, unverwandten Zugang. In *Septemborgewitter* liest „Runge“ eine selbstverfasste Nacherzählung der Nausikaa-Episode aus der *Odyssee* vor. Diese Binnenerzählung, die etwa ein Fünfzehntel des Gesamttextes ausmacht, ist jedoch gleichzeitig detailgetreu zur Handlung der kanonisierten Überlieferung und frappierend salopp in ihrem eigenen Erzählton. Nausikaa erscheint darin als vorlaute Prinzessin, die durch ihre umgangssprachlichen Wendungen ihre starke Persönlichkeit zu unterstreichen weiß; dass ihr durch Odysseus das „Herz [ge]br[o]chen“ wird, steht trotzdem schon von vornherein durch das höhere Wirken der Göttin Athene fest (86).³³⁴

Bis in die frühen 1940er Jahre hinein hat Lampe noch weitere Kurzgeschichten verfasst, die Stoffe aus dem antiken oder klassischen Bildungserbe aufgreifen: *Die kalidonische Eberjagd* sowie *Der Raub der Europa* waren für die Veröffentlichung in seiner Geschichtensammlung *Von Tür zu Tür* 1943/1944 vorgesehen, *Nach hundert Jahren* erzählt das Märchen von Dornröschen nach, *Neros Tod* wurde aus dem Nachlass veröffentlicht, ebenso wie das Stück in Versen, *Alkestis*, in dem die Hades-Fahrt der edlen Sagengestalt über das charakteristisch Lampesche „moorige[], braune[] Trauergewässer“ der norddeutschen Tiefebene führt (*Tür*, 207).

³³³ „Christian Runge schaute [dem Friedhofsgärtner, KR] bewundert und befriedigt nach. Nein, diese alten Leute, die wußten oft glänzend zu erzählen. Immer hielten sie sich ans Detail, wurden nie verschwommen und allgemein.“ (*Septemborgewitter*, 35.)

³³⁴ Nachdem „Odysseus“ zuerst zu sich kommt und seinen Dank an die Göttin ausruft, mokiert sich ‚Nausikaa‘ beispielsweise mit den Worten: ‚Was hat das denn mit Athene zu tun [...] Die Götter müssen auch für alles herhalten.‘“ Den gestrandeten, unbekleideten Helden fertigt sie mit den Worten ab: ‚Was wollen Sie denn? Was fällt Ihnen ein, so vor uns zu erscheinen, so red’ ich nicht mit Ihnen.‘“ (83f.)

Ein weiteres Beispiel für Lampes literarisches Gedächtnis als intertextuelle und intermediale Inspiration stellt die dritte Antike-Erzählung in der geplanten Originalausgabe *Von Tür zu Tür* dar, *Die Alexanderschlacht*. Lampe lässt hierin einen modernen Studenten während einer drittklassigen Theateraufführung eines alpinen Lustspiels, das stereotyp die Klischees vom Leben auf der Alm ausschachtet, einschlafen und vom Thema seiner akademischen Studien, Alexander dem Großen, träumen, bis er von der unliebsamen Theaterbekanntschaft geweckt wird und wieder in die Gegenwart zurückfindet. Die humorvolle Anlage des Textes ironisiert einmal mehr Lampes Erinnerung an die bürgerlich-biedere Welt der Kurtheater und Ferienidyllen, deren oberflächliche Gesellschaften auch im lebensgeschichtlichen Rückblick höchstens eine zwiespältige Nostalgie für jene Vorkriegszeiten auslöst, die durch die Erfahrung des NS-Regimes und die Aggression des Zweiten Weltkriegs in eine unwiederbringliche Vergangenheit gerückt sind. Mit der schwebenden Gegenwart des Kurtheaters kontrastiert jedoch die farbigere, sinnesbetäubende historische Vergangenheit Alexanders des Großen. Der Traum des gesellschaftsscheuen Studenten führt in einer dritten textuellen Dimension direkt in ein monumentales Gemälde des Renaissancemalers Albrecht Altdorfer hinein, *Die Schlacht Alexanders bei Issos*, das Lampe während seiner eigenen Studienzeit in München in der Alten Pinakothek gesehen haben dürfte.³³⁵ Als der Protagonist in seinem Traum ‚erwacht‘, blickt er wie in der Betrachtung des Gemäldes auf das bewegte Schlachtfeld und den idealisierten Alexander. Die Erinnerung an diesen Traum ist nach dem zweiten Erwachen auf dem Theatersitz allerdings so mächtig und bestimmend, dass der Student fluchtartig seine Begleiter verlässt und sich erst auf einem einsamen Mondspaziergang wieder sammeln kann. Traum und Erinnerung stehen als

³³⁵ Vgl. König 2005, 229.

entscheidende Mittel zur charakterlichen Sammlung zur Verfügung und erlauben eine Besinnung auf das Wesentliche; wobei Johann-Günther König mit Nachdruck feststellt, dass in der Verehrung für den heldischen Alexander „gewiß [als keine] Idealisierung Hitlers“ zu verstehen ist (König 2005, 230); vielmehr ist der historische wie sagenhafte Alexander eine Figur der Größe, die den Größenwahn der Nazis als kleinlich und lächerlich entlarvt.

8. Das Gedächtnis in der Literatur

Im Vergleich mit dem memorialen Schreiben von Benjamin und Jünger, deren autobiografische Gedächtnisarbeit und gesellschaftliche Geschichtsverarbeitung seit den frühen 1930er Jahren hauptsächlich in einem essayistischen, fragmentarischen und sich sukzessive entwickelnden Stil vor sich geht und eine Art allegorische Ich-Perspektive (Benjamins *Berliner Kindheit*) oder fikionalisierte autobiografische Erste Person (Jüngers *Afrikanische Spiele*) entwickelt, ist Lampes Schreiben von Anfang an als literarisch-memoriales angelegt. Zwar flicht er anekdotische wie generelle Erfahrungen und Erinnerungen der eigenen Lebensgeschichte und vor allem der real erlebten Räume in seine Texte ein, und lässt Figuren persönliche Charakterzüge, physische Eigenschaften oder Namen aus der lebensgeschichtlichen Welt tragen, aber er erfindet doch durch seine sensible, magisch-realistische Weltwahrnehmung inspiriert ein Kaleidoskop von Figuren beiderlei Geschlechts, verschiedenen Alters, Bildungs-, Familien- und Berufsstands. Diese literarischen Szenarien bieten nun in der Tat auch wiederholt den Hintergrund für eine inhaltliche Behandlung des Phänomens „Erinnerung“. Dabei entspricht es der

planvollen Konstruktion der Texte und der Ahnung einer vorbestimmten, unabwendbaren Schicksalhaftigkeit, wenn diese Erinnerungen aus der Vergangenheit eine Entsprechung oder Erfüllung in der Gegenwart der Figuren finden.

So begegnet der Leser gleich zu Beginn des kurzen Romans *Septembertwitter* einer Figur, die beim Einstudieren eines Vortrags mit einer Gedächtnisleistung befasst ist. Dora ist die älteste Enkelin des Friedhofgärtners, und bemüht sich, die touristisch und heimatgeschichtlich interessanten Daten über den idyllisch gelegenen Friedhof auswendig zu lernen, um in der Zukunft die Führungen über den Platz zu übernehmen, der offenbar unabhängig von seiner ritualisierten sozialen Funktion auch ein weiteres kulturgeschichtliches Interesse symbolisiert. In Selbstgespräch und Dialog mit dem Großvater präsentiert Dora dem Leser die ausgewählten Anekdoten und Überlieferungen: Lampes Text benutzt hiermit in spielerisch-ironischer Weise ein Motiv aus dem Alltagsverständnis über das Funktionieren des faktischen Arbeitsgedächtnisses, wie es auch Benjamin in seinem Radio-Hörspiel über Wilhelm Hauffs Märchen *Das kalte Herz* variiert hat.³³⁶ Denn während Dora „glaub[t], jetzt kann ich’s“ (*Septembertwitter*, 13) und auch fehlerfrei und ohne Stocken einen ersten Teil über die Gründung der Gemeinde und des Friedhofs aufsagen kann, beurteilt der Großvater ihre Vortragsqualitäten: „Hm, gar nicht übel [...] das geht wie geölt, nur noch ’n bißchen einfacher muß du sprechen, so, als wenn du’s mir eben gerade erzählst.“ Dora versteht dagegen die Bedeutung der Routine: „Ja, das weiß ich wohl, *aber das kann man nicht gleich*.“ (14, Hv. KR.) Ihre Gedächtnisleistung muss geübt werden, um den natürlich klingenden Erzählfluss zu garantieren; eine Parallele zur memorialen Aufgabe, die sich der Autor gestellt hat. Die Geschichte eines bestimmten Grabmals jedoch wird Dora fraglos bald unvergesslich

³³⁶ Vgl. Kapitel 5.1.

werden, denn in der fremdländischen Herzogin, die aus Heimweh nach dem Süden zu jung gestorben sei, spiegelt sich das Fernweh von Doras italienischem Freund, der sie im Lauf der Geschichte verlässt, um ebenfalls aus Heimweh auf einem Dampfer anzuheuern.³³⁷

Eine exzessive und lebensfeindliche Trauerarbeit leistet im gleichen Text dagegen eine junge Witwe, die sich durch einen selbstaufgelegten Eid zu Trauerkleidung und täglichen, stundenlangen Besuchen am Grab ihres Mannes in eine gespenstische Erscheinung verwandelt hat und ihren Sohn vernachlässigt. Erst die vermeintliche Lebensgefahr des später vermissten Jungen ‚weckt‘ sie aus ihrer Erstarrung.

8.1. Spielerisch: Der Rausch der *Laterna Magica*

Unter dem Titel *Laterna Magica* erzählt Lampe eine temporeiche Kurzgeschichte, deren Humor mit einem bedauerlichen Gedächtnisverlust endet: Allerdings ist die mangelnde Fähigkeit des Protagonisten, eines jungen Drehbuchautors, sich an die überaus fantastischen Ereignisse einer frenetisch durchgeführten Filmnacht zu erinnern, seinem übermäßigen Alkoholkonsum geschuldet, falls nicht doch höhere, magische Kräfte im Spiel waren. Wie in Walter Benjamins *Sylvestergeschichte Das zweite Ich*³³⁸ ist der etwas zweifelhafte Charakter der Hauptfigur am Anfang der Erzählung ausgebreitet. Lampes Drehbuchautor „Albert“ sitzt mit Filmkollegen zusammen und bespricht einen neuen Film über mehreren Gläsern Grog, bis er endlich seine Schüchternheit überwindet und in

³³⁷ ‚[Die] lateinische Inschrift auf d[er] Grabplatte [lautet]: *Klare Luft und blaues Meer,/ Das vergaß sie nimmermehr,/ Konnt' im Tode erst gesunden,/ Hat zur Heimat zurückgefunden.*‘ ‚Ja, Dora‘, sagte der Großvater, ‚klare Luft und blaues Meer, das vergißt er nimmermehr.‘“ (*Septembergewitter*, 16, Hv.i.O.)

³³⁸ GS, VII.1.296. Vgl. Kapitel 2.1.

einem Anfall von Selbstbewusstsein allen kommerziellen Mitarbeitern ihren Dilettantismus und mangelnden Idealismus vorwirft. Allein das Medium des Films vermöge es doch, „Raum und Zeit [zu] überwinden [...] Nicht mehr diese niedlichen, geradlinigen, dünnen Handlungen [...] sondern] Symphonien in Bildern müßte man komponieren, Träume, Phantasien, schwelgische Bild-Bacchanale!“ (*Tür*, 152) Später am Abend tritt er in ein geheimnisvolles Etablissement ein, wo man ihm versichert, bereits auf ihn gewartet zu haben, und nach Tanz und Speisen ein wahrhaft visionäres Kinoerlebnis genießt. Der mysteriöse Direktor „Dr. Kinowa“ hat Albert bereits als seinen zukünftigen Schwiegersohn und Geschäftspartner auserkoren und scheint in seinem Film Alberts geträumte Bilder in der Perfektion realisiert zu haben: Unter berauscher Musik fliegt der Film über die verschiedenen Erdteile und die ganze Menschheitsgeschichte hinweg. Am nächsten Morgen jedoch ist der Spuk vorbei, und als Albert seinen realen Kollegen das magische Kino zeigen möchte, ist es verschwunden.³³⁹ Wie ein „Kranke[r]“ muss der junge Fantast sich stützen lassen. „’Und nun erzählen Sie mir mal ganz ruhig und vernünftig, was für einen Film Sie da eigentlich gesehen haben.’

’,Oh, es war ein wunderbarer, ein idealer Film [...] Ja, wie soll ich Ihnen das schildern? Wie soll ich anfangen? Ja, also da war – da war zuerst – da sah man zuerst – Gott, wie war das noch?’ Und Albert sann und sann, aber er konnte sich an nichts mehr erinnern.“

³³⁹ Humorvoll karikiert Lampe die nüchtern eintretende Vernunft in Gestalt des Banalen, als eine dialektisch sprechende, ältere Person die Illusion des visionären Kinosaals völlig verständnislos entzaubert: „Hier war doch ein bläulich schimmerndes Transparent: ‚Laterna magica‘“, sagte Albert. Sie standen vor einem Kellereingang, unten lag ein kleiner Laden: „Gemüse und Obst, Witwe Bunke.“ [...] Eine Frau erschien schattenhaft im Kellereingang. „Kommt man hier zu dem Kino ‚Laterna magica‘?“, fragte Albert. „Kino“, sagte die Frau, „Kino is hier nich.“ „Ich meine das Theater von Doktor Kinowa“, sagte Albert. [...] „Ach, vielleicht meinen Sie das Eisgeschäft von Panova drei Häuser weiter?“ „Nein, nein“, rief Albert verzweifelt, „hier ist doch ’n Kino im Hause.“ „Tja, mein Herr, dann wissen Sie mehr als ich“, sagte die Frau, „wie soll denn hier ’n Kino sein, sind ja man alles ganz kleine Zimmer.“ (*Tür*, 166.) Ähnlich unscheinbar von der Straßenansicht aus existiert noch in der Gegenwart das 1888 gegründete „Teatro magico“ im Bremer Schnoorviertel. Ein blaues Plakat kündigt unaufdringlich das Abendprogramm aus „Live Music, Magic, Travestie, Variete“ an. Vgl. Abbildung 3 im Anhang.

(Tür, 166.) Die Erzählung blieb zu Lampes Lebzeiten unveröffentlicht, und auch eine potentielle Aufnahme in den geplanten Kurzgeschichtenband wird an keiner Stelle erwähnt, obwohl der Text tatsächlich ein adäquates Beispiel eines *Capriccios* dargestellt hätte. Auffällig ist jedoch vor allem der Titel, der mit der *Laterna magica* die früheste, vorindustrielle Vorform des Films bezeichnet, eine mechanische Präsentation in einzeln vorbeiziehenden Bildern, die auf den Jahrmärkten des späten 19. Jahrhunderts noch einen gewissen Schaustellwert besaß, bevor sie zum privaten Vergnügen und antiquierter Kinderunterhaltung herabsank. Die Projektion der Bilder auf eine Leinwand allerdings muss ihrer Anlage nach bereits den faszinierenden Effekt des visuellen Mediums besessen haben, worauf Lampes Titel hinweist, wenn er die Forderung eines noch radikaleren Films mit dieser anachronistisch gewordenen Technik assoziiert.

Im direkten Vergleich erinnert sich auch Ernst Jünger in seinem *Abenteuerlichen Herzen* von 1929 an die einprägsame Bildhaftigkeit der *Laterna magica*: In der Erinnerung an seine Nahtod-Erfahrungen im Ersten Weltkrieg überlegt er, dass diese doch anders seien, als er sie sich zuvor ausgemalt hatte, nämlich als ob man in einem solchen Moment die Vergangenheit wie einen Film vorbeilaufen sehen würde, wie ein „blitzartige[s] Abrollen von Bildern einer inneren *Laterna magica*.“ (SW 9.122.) Benjamin hielt dagegen in einem ausführlichen Entwurf, der sich in den unbearbeiteten Materialien zur *Berliner Chronik* findet, seine Erinnerung an die *Laterna magica*-Vorführungen im heimischen Haushalt fest. Für Kindergesellschaften wurde eine Leinwand aufgespannt, und bald durfte der junge Benjamin selbst den Projektor bedienen und sein Diaarchiv verwalten. „Und wenn ich mir diese Bilder am Vormittag, während der Vorbereitung auf den Abend ansah, dann war ich stets von neuem überrascht, auf

ihnen die Figuren, die mir noch im feuchten Nebel in Erinnerung standen, mit dem sie auf dem Laken erschienen war[en], zierlich, klein und scharfumrissen in der Hand zu halten. Und es war mir zweifelhaft, wann sie vollkommener waren: des Abends [blaß und riesenhaft vor den Gästen], oder in der verschwiegenen Existenz [auf den Scheiben], die nur ich, der Inhaber der Zauberlampe, kannte.“ (GS VI.802f.) Der sinnliche Eindruck dieser durch eine Projektion vor Dampf künstlich bewegten Bilder ist hier interessanterweise derart scharf in Erinnerung, dass sich nicht erst am Folgetag, sondern bereits am Morgen vor einer Schau die Eindrücke der vergangenen aufdrängen. Während Benjamin im Rückblick noch nicht bestimmen kann, ob das visuelle Gemeinschaftserlebnis oder die ganz eigene, private Miniaturbetrachtung das stärkere Erlebnis bedeuten, ist Lampes humorvoll beschriebener, „idealer Film“ dazu verdammt, als persönlicher Rausch erinnert zu werden; seine Schilderung verbietet sich durch das Vergessen.

Reflexion und Abschluss:

1. Ein Rückblick: *Warum* sich heute erinnern (an die drei Autoren)?

Mit dem Beginn des 21. Jahrhundert und angesichts einer zunehmend globalisierten Welt, in der gesellschaftliche Ideologien, persönliche Lebensentwürfe und die Dokumentation von Wissen in einer neuen Dimension von Vielfalt, Nebeneinander und Vergleich stehen, besitzt auch das Schreiben von Erinnerung längst nicht mehr die „Unschuld“ bzw. den Wahrheitsanspruch, die ihm im System traditioneller politischer und sozialer Ordnungen beigemessen wurden.³⁴⁰ Erinnerungsarbeit und das Gedenken der Vergangenheit sind zwanzig Jahre nach der Wiedervereinigung und 65 Jahre nach der Befreiung vom NS-Staat ein Teil der kulturellen deutschen Identität. Dabei lagern sich die verschiedenen Schichten der inzwischen selbst historisch gewordenen Versuche der Vergangenheitsbewältigung und der postmodernen Kritik der sozialen Macht- und Wahrheitsdiskurse ineinander und übereinander.

„Totenklage und Vergessen“ sind auch heute grundlegende Motivationen, sich dem besonderen Gedächtnis der Literatur zu widmen. Laut eines Gedenkartikels zum 75. Geburtstag des Bremer Autors Friedo Lampe in der FAZ waren dies die beiden Attribute, die dem 1945 Getöteten an der Stelle eines eigentlichen literarischen Gedächtnisses zugefallen seien.³⁴¹ In ihrem wesenhaften Doppelcharakter als Medium und als Ort oder

³⁴⁰ Der britische Historiker Peter Burke äußerte: „Sowohl die Erinnerung an die Vergangenheit als auch das Schreiben darüber besitzen wohl kaum noch jene Unschuld, die ihnen einst zugestanden wurde.“ Zitiert nach Assmann/ Harth, 289.

³⁴¹ Gerhard Mahr am 04.12.1974, Totenklage durch einen Kreis von Freunden, Förderern und Bewunderern, daneben das Vergessen der kollektiven Wahrnehmung. Sich ihrer zu erinnern verdiene Lampes Literatur jedoch allemal. „Das Bescheidene und Einfache der Sprache wie das, wovon die Rede ist

Schauplatz von kultureller Erinnerung fällt der Praxis der sensiblen Lektüre eine konstitutive Rolle zu. Denn während literarische und nichtliterarische Texte die Kultur ihrer Gegenwart abbilden, also zum Gegenstand und Werkzeug („Speicher“) der Erinnerung an einen Zeitraum werden, ist es gerade der Akt ihrer Erinnerung (als Vorgang oder „Funktion“³⁴²), als akademische Besprechung, sozialer Festakt oder pädagogische Kanonisierung, der zum Ausdruck eines kulturellen Gedächtnisses in einer jeweiligen Gegenwart wird. Deswegen ist die Frage so interessant, warum einige AutorInnen zu einer bestimmten Zeit eine Art ikonischen Status einnehmen, während andere vergessen, „wiederentdeckt“, rehabilitiert oder dekonstruiert werden.

Von den drei besprochenen Autoren nimmt Walter Benjamin vielfach die Rolle des Opfers im Unrechtsregime ein, das ungeachtet und zum Trotz seiner oft prekären Lebenssituation seine beeindruckend klaren und visionären Gedanken formuliert habe. Ernst Jünger andererseits, Weltkriegsteilnehmer und letzter überlebender Ordensträger einer distinguierten militärischen Auszeichnung aus dem Kaiserreich, erschien angesichts seiner überlangen Lebensspanne geradezu als Affront einer ungeliebten Vergangenheit gegen eine Gegenwart, die sich von der gewalttätigen Vergangenheit absetzen und diese in ein fernes, abgeschlossenes Kapitel verwandeln wollte. Einige von Jüngers exzentrischeren Eigenschaften wie sein lebenslanges koleopterologisches Werk und seine dokumentierten Drogenexperimente gereichten ihm zu einem wenig differenzierteren, jedoch populäreren Ruhm. Friedo Lampe schließlich schien nach seiner proklamierten Wiederentdeckung aufgrund eines Persönlichkeitsmerkmals eine gewisse Aufmerksamkeit gewährt zu werden, das gerade im Zug seines Vergessens kaschiert

fasziniert, das Alltägliche, eigentlich Unscheinbare, das hier in Szene gerät, fesselt wie bei Robert Walser oder Walter Benjamin“.

³⁴² Vgl. Aleida Assmanns Ausführungen zum Speicher- und Funktionsgedächtnis (A. Assmann 1999, 130).

worden war, seine Homosexualität und der Blick des zeitpolitisch Enthobenen; auch er ist in der gedanklichen Vergegenwärtigung der NS-Zeit ein Opfer.³⁴³ So war Lampes Ende in den Worten von Carl Georg Heise „scheinbar sinnlos- und doch ist dieser Tod am Straßenrand, ziellos und knabenhaft unbedacht vor die Flinte eines Russen laufend, der nicht wußte, was er tat, ganz und gar ein Tod, wie er sich gut zusammendenken läßt mit der Art, wie er gelebt hat. [...] Biedermeierlich“ nur auf der „Schauseite seines Lebens“, habe Lampe es vielmehr durchaus „gefährlich zu leben geliebt“.³⁴⁴

Dass Walter Benjamins intellektuelle Existenz viel Merkwürdiges, regelrecht „Surreales“ gehabt habe, wird nach Jahren mit einem Wort des Philosophen Jürgen Habermas zitiert: Zwischen den disparaten Beiträgen, die Benjamin über Barockliteratur und den Film, Proust und Brecht, das Haschischrauchen und das Kinderbuchsammeln geleistet habe, steht die Erinnerung an seine existenzielle Armut und sein sinnbildlich produktives Schaffen im Fragment,³⁴⁵ was ihn anscheinend zu einem Kuriosum mit besonderer posthumer Anziehungskraft werden ließ. Als ein „Fehlurteil“ hatte Walter Unger dagegen zeitnah Habermas’ Einschätzung beurteilt, bei Benjamin handele es sich um einen „umstrittene[n] Autor [...]: Er gehört zu jenen unübersichtlichen Autoren, deren Werk auf eine disparate Wirkungsgeschichte angelegt ist; diese Autoren treffen wir immer nur an der aufblitzenden Aktualität eines für historische Sekunden die Herrschaft antretenden Gedankens“ (Unger 7). Allerdings zeigt dieses letzte Zitat Habermas’, dessen Annahme, bei dem Boom um Benjamin handele es sich um ein seinerseits zeitgeschichtlich eingeschränktes Phänomen der späten 1970er Jahre, sich in der Tat als

³⁴³ Vgl. Grumbach.

³⁴⁴ „Friedo Lampe zum Gedächtnis“ zitiert nach DLA A: Lampe, 88.43.10.

³⁴⁵ Detlev Schöttker zitiert Habermas Zitat von 1972 zustimmend in seinem Band 1999 *Konstruktiver Fragmentarismus*, S.121.

vorläufig erwiesen hat, bereits das Wirken von bestimmten Axiomen Benjamins bis in die Rhetorik von Habermas selbst hinein. Schließlich ist die Wahrnehmung von Geschichte als Folge von Augenblicken, deren Erkenntnis plötzlich aufblitzt, ein Gedanke von Benjamin selbst. Das Beispiel belegt, dass jede öffentliche Wahrnehmung durch die Auseinandersetzung mit Texten und Figuren selbst beeinflusst wird, und es gibt in keinem Fall, so auch nicht zu den drei untersuchten Autoren, eine Analyse im sterilen oder luftleeren Raum: Auch die Suche nach der „richtigen“ Erinnerung ist kreativ am Schaffen von Erinnerungsräumen beteiligt.

2. *Woran sie uns erinnern: Geteilte Diskurse.*

Wie die vorliegende Arbeit dargestellt hat, stehen die drei Zeitgenossen durch eine Reihe von Diskursen, Konzepten und Einflüssen in Verbindung zueinander. Die offenkundig sehr disparaten politischen Positionen von Walter Benjamin und Ernst Jünger zwischen marxistisch inspirierter Utopie und nationalistisch-gewaltbereiter Ausgangsposition wandelten sich durch einen revidierten Blick auf die eigene Biografie und den Versuch ihrer literarischen Verarbeitung in ein Spektrum des facettenreichen Nebeneinanders. Falls nun Friedo Lampe nicht gar als exemplarisches, ‚fehlendes Bindeglied‘ in diesem Beziehungsgewebe veranschlagt werden kann, symbolisiert sein unaufgeregtes panoramenhaft wahrnehmendes Schreiben doch gerade das Nebeneinander, das einer ordnenden historischen Retrospektive auf die Zeit von Kaiserreich und Erstem Weltkrieg, Weimarer Republik und Nationalsozialismus auf den ersten Blick so unangemessen oder unvereinbar erscheint. Als eine Generation wahrgenommen, der, vorgeblich abseits von

dem außergewöhnlichen Benjamin und dem etablierten Autoren Jünger, neben Lampe noch eine Reihe von später „vergessenen“ Schriftstellern angehörte, ist das kulturelle Empfinden der drei, ihre Aufmerksamkeit und Schreibmotivation sehr wohl verwandt. „Das Bewußtsein, mitten in einer geschichtlichen Krise zu leben, war für die Jungen dominant“, schrieb Hans Dieter Schäfer über diese „junge Generation“ der um 1900 geborenen.³⁴⁶ Weder der „dogmatische Marxismus“ noch die Soziologie der Kritischen Schule um Horkheimer und Adorno hätten sie wirklich überzeugend angezogen, man habe dem Primat des Verstandes misstraut, sich aber entschieden vom Blut- und Bodenmythos der NS-Ideologie abgegrenzt. „Der Gedanke an Fortschritt verlor zugunsten der individuellen Entfaltung an Bedeutung.“³⁴⁷

Nostalgie und vorsichtiger Fortschrittsglauben, die Voraussetzung der eigenen Position als unabhängig Denkender, ein unterschwelliges Bedürfnis nach Irrationalem und einer neuartigen, erweiterten Wahrnehmung verbinden auch die Texte von Benjamin, Jünger und Lampe miteinander. Quasi wellenartig haben sich diese Diskurse in einander widerstrebenden literarischen Stömungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts niedergeschlagen. So folgte auf den Pathos des Expressionismus ein Ruf nach Sachlichkeit, auf deren Bevorzugung des praktischen, faktischen „Gebrauchsstil“ folgte wiederum ein neuer Realismus, der eine erweiterte, magisch aufgeladene Darstellung forderte. Wie im Sinnbild der modernen Großstadt, die in der Literatur der 1920er Jahre zumindest ein bevorzugter Gegenstand war, existieren zuvor ungeahnte technische

³⁴⁶ Dieser Gedanke ist zweifellos sowohl auf Benjamin, der zusammen mit Bertolt Brecht 1930 die Herausgabe einer Zeitschrift *Krise und Kritik* plante, und ihre Aufgabe in einer „Ankündigung“ emphatisch entwarf, als auch auf Jünger übertragbar, der eine Staatskrise wenn nicht mitheraufbeschwor, so doch als unausweichliche Zukunft visionierte, und dem u.a. in seinem Großessay *Der Arbeiter* (1932) Ausdruck verlieh.

³⁴⁷ Auch christlich-konfessionelle Werte hätten für diese Generation keine einigende Motivation bedeutet; am ehesten sei noch der Pessimismus der Existenzphilosophie, beispielsweise Heideggers *Sein und Zeit*, anerkannt worden (Schäfer 1976, 459).

Neuheiten und Segmente einer bürgerlich-biedereren Kultur, liberale Vergnügungsmöglichkeiten und aggressive chauvinistische und konservative Veranstaltungen nebeneinander, und wirkten der autoritären NS-Kulturpolitik zum Trotz auch bis die späten 1930er Jahre hinein. Das Erleben der Zeit als Krise brachte wie von selbst die Suche nach Altem und Mystischem, und gleichzeitig den Ruf nach radikaler Neuerung hervor.

Die Spanne des kollektiven und persönlichen Erinnerungsraums, den Benjamin, Jünger und Lampe in ihrem memorialen Schreiben reflektieren, ist lebensgeschichtlich als Rückblick von ihrem Alter zwischen 30 und 40 Jahren aus initiiert, und steht zeitgeschichtlich am Anfang der 1930er Jahre vor dem Ende der Republik und dem Aufbau des NS-Terrorstaats. Zu diesem Zeitpunkt setzt ihre persönliche Gedächtnisarbeit ein, bzw. beginnt in Jüngers Fall eine grundlegend neue Qualität anzunehmen, da aus Erinnerungen an persönliches Scheitern und das rückblickende Ausmachen einer schicksalhaften Vorbestimmung des eigenen Lebenswegs das Eingeständnis der eigenen Subjektivität und einer unvermeidlichen Willkür des Erinnerungsvermögens vollzogen wird und produktiv genutzt wird.

Der Ton, den beispielsweise Benjamin für die Erzählung der Erinnerung wählt, ist oft vorgeblich heiter und spielerisch, wie es noch in einem seiner Radiovorträge über das Thema „Kinderliteratur“ 1929 zum Ausdruck kommt, die seinen autobiografischen Aufzeichnungen vorausgingen: „Verehrte Unsichtbare!“, spricht er sein abwesendes Publikum an, „Sie haben gewiß schon häufig sagen hören: „Ach Gott, in meiner Jugend hatten wir’s nicht so gut. Wie mußten noch vor der Zensur bangen, wir durften noch nicht barfuß an den Strand gehen.“ Aber haben Sie schon einmal jemanden gehört, der sagte:

Ach Gott, in meiner Jugend spielten wir noch nicht so schön. Oder: Als ich klein war, gab es noch keine so schönen Geschichtenbücher. – Nein. Was jeder in seiner Kindheit las oder spielte, das scheint ihm in der Erinnerung nicht allein das Schönste und Beste, es kommt ihm oft und fälschlich genug sogar einzig vor. [...] Beim Gedanken an diese Dinge wird jeder ein *laudator temporis acti*, ein Reaktionär.³⁴⁸ Dass Benjamin gerade kein „Reaktionär“ der autobiografischen Erinnerung war, beruht auf der sensiblen Aufmerksamkeit, mit der er sich gegen lähmende oder manipulative Erinnerungen wie gegen das Vergessen zu wappnen bemühte. Der vorsichtige Vorbehalt gegenüber der Nostalgie, die Benjamin also traditionell mit der autobiografischen Erinnerung verbunden sieht, und den er aus einer kritischen Sicht auf seine Gegenwart vermeiden möchte, da er sie schließlich als konsequente Folge seiner historischen Kindheit erkannte, zieht sich als schleierhaft-beängstigende, gleichzeitig detailscharf offene Wahrnehmungsschule durch seine memorialen Texte. Hierin sind sie so anziehend für die Leser späterer Generationen, dass sie einerseits als Wahrnehmungsmuster für die Erinnerung dienen können, und andererseits die historische Kindheit um 1900 und ihre Folgen in sonst als unwichtig abgewerteten, persönlichen Erinnerungsbildern und –fakten dokumentiert haben: das Nachhängen der Schulzwänge, uneingelöste Versprechen der erwachsenen Bildungs- und Berufswelt, ein Ausgeliefertsein gegen soziale Widersprüche und mediale Beeinflussungen zwischen Kinderreim und Märchen, Schulbildung und Film, Literatur und Kolportagenroman. Die Formel, die Ernst Bloch im Jahr 1935 für sein Zeiterleben fand, eine „Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen“,³⁴⁹ fasziniert auch in der Übertragung auf Benjamins, Jüngers und Lampes Schreiben in den 1930er (und im Fall Lampes, noch

³⁴⁸ Benjamin: „Kinderliteratur“. *GS VII*, 250.

³⁴⁹ Bloch 22. Walter Benjamin erwähnt das Buch in seinem Brief an Bertolt Brecht, 09.01.35. Benjamin: *Briefe 2*, 642.

frühen 1940er) Jahren. Während sie auf ihre Vergangenheiten und eine Vorgeschichte der persönlichen Vergangenheit im 19. Jahrhundert zurückblicken, sind sie heute vor dem Bewusstsein ihrer schöpferischen Gegenwart und deren inzwischen Geschichte gewordener, fataler und kriegerischer Zukunft zu lesen, dem NS-Staat und seinem Weltkrieg. So erklärt sich beispielsweise das einschränkende Urteil Hans Dieter Schäfers über Lampes späte Texte aus den Kriegsjahren: „Lampe flieht hier eher in die Vergangenheit; das ist ihm zu grausam. [...] *Den Roman vom Untergang des Dritten Reichs konnte er nicht schreiben.* – Lampes Schauplätze sind Gartenrestaurants, dunkle Parkanlagen, Teiche, Flußwiesen; aber auch immer wieder Intérieurs, altertümliche Möbel, verblaßte Fotos an den Wänden [...] immer wieder Mond- oder Lampenreflexe, welchen den Sachen eine schimmernde Aura verleihen“.³⁵⁰ Obwohl sich Lampe in privater Korrespondenz durchaus verantwortlich über die von ihm aus betrachtete Zukunft äußerte,³⁵¹ wie es Benjamin in den Thesen *Über den Begriff der Geschichte* (1940) und auch Jünger es in seinem kontinuierlichen Tagebuchwerk unternahmen, ist es ein anderes Zitat, das das gegenwärtige Interesse an ihren Lebens- und Erinnerungsräumen allegorisch zusammenfasst. Angesichts der steigenden und unabsehbaren Zerstörung Berlins durch die Bombardierungen der letzten Kriegsmomente 1944-45 schrieb Lampe, der bereits die eigene Wohnung und fast seinen gesamten Besitz verloren hatte, an eine Freundin: „Ich verstehe mich selbst nicht, daß ich nicht davongehle. [...] Mich [interessiert] der Untergangsprozeß einer so großen Stadt.“ (*Briefe*,

³⁵⁰ Schäfer ist hier zitiert nach Dierking/König 1996, 145. Hv. KR.

³⁵¹ Im Sommer 1944 notierte Lampe: „Mit Grauen sehe ich in die Zukunft- was für ein Wahnsinn!“, Schäfer, hier zitiert nach Dierking/König 1996, 145; am 28.03.1945 in einem Brief an Johannes Pfeiffer: „Was ist das für eine Zeit! Ich versuche immer mehr, diese Zeit [...] als einen Läuterungsproß aufzufassen. [...] Der Anschluß an die Vergangenheit ist zerstört. Das ist alles nicht wiedergutzumachen.“ Lampe, *Briefe* (1956), 122.

1956, 119.) Die Erinnerung an Benjamin, Jünger und Lampe, so unterschiedlich ihre Ausgangspositionen gewesen sein mögen und so verschieden lang ihre Lebensspannen auch waren, teilt den Gedanken an eine Zeit, die als Untergehende fasziniert, und von deren seltsamer Vielfältigkeit sie Zeugnis ablegen.

3. *Wie die literarische Erinnerung funktioniert.*

Das memoriale Schreiben, wie es hier an den drei Autoren in ihrer jeweiligen Spezifik über das bloß autobiografisch-chronologische Erzählen hinausgehend aufgezeigt wurde, ist unlösbar mit der literarischen Erinnerung verbunden. In der Untersuchung des literarischen Gedächtnisses nach den drei Kategorien, die Astrid Erll und Ansgar Nünning vorgeschlagen haben, kamen zum einen intertextuelle, intermediale und gattungsgeschichtliche Eigenschaften der besprochenen Texte in den Blickpunkt, die sie mit anderen Texten ihrer Zeit und anderer Zeiten verbinden; zum anderen wurde auf den unterschiedlichen Grad der Kanonisierung und Beeinflussung späterer literarischer Debatten durch die Autoren hingewiesen; zum dritten wurde untersucht, inwieweit und in welcher Art die Texte inhaltlich mit dem Phänomen und Thema „Erinnerung“ umgehen. Dabei ergab sich eine Reihe geteilter Erinnerungsorte im Sinn Pierre Noras und des Weiteren einander ähnelnde Verfahren, mit denen sich die Autoren ihrer memorialen Arbeit widmeten. Dazu gehören die Verarbeitung von Träumen und Schreckerfahrungen, die Erzählung in Momentaufnahmen und momenthaften Erkenntnissen, die Bemühung um einen unverstellten Zugang zu den Dingen der Welt, eine besondere Wahrnehmung durch Einfühlen, Heraufbeschwören, Ähnlich-werden und das Entschlüsseln von

Ähnlichkeiten, sowie der Detailblick auf das vermeintlich Unscheinbare. Während die Zuwendung der drei Generationengenossen zu einer literarischen Darstellung der lebensgeschichtlichen und/oder zeitgeschichtlichen Erinnerung eine motivationale Gemeinsamkeit darstellt, kann trotzdem gesagt werden, dass das, was für jeden der Texte seine Charakterisierung als memoriales Schreiben ausmacht, je charakteristische Eigenschaften besitzt.

Chronologisch gesehen steht von den besprochenen Texten zuerst Ernst Jüngers Unterfangen, den Ersten Weltkrieg aus der eigenen Anschauung und Erinnerung zu beschreiben. Jüngers Veröffentlichung *In Stahlgewittern* begründete nicht nur seinen Ruf und seinem ‚Ruhm‘, sondern ist als die Folie zu sehen, vor der seine späteren autobiografischen und memorialen Texte gelesen wurden und werden. Die Sichtweise „aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers“, wie der Untertitel der Originalausgabe 1920 lautete, wurde als Teil einer neuen, zwispaltigen Schaffung von autobiografischer Literatur wahrgenommen: Einerseits möchten Verfasser und Leser sich den Eindruck des authentischen Erlebnisberichts, sogar der neutralen, souveränen Kriegsberichterstattung bewahren. Andererseits ist mit der völlig neuartigen Kriegsführung und dem Kriegserleben der Moderne, der technischen Industrialisierung, der Truppengröße und der Ausübung der ziellos-mörderischen Grabenkriege eine Vermassung eingetreten, die dem vorher Gekanntem und Erzählbaren konträr zuwiderläuft. „Gipfelnd in den Materialschlachten des Ersten Weltkriegs, die ein souveränes Ich vollends als geistesgeschichtlichen Anachronismus erscheinen lassen, [hat] gerade die Generation der [Kriegsteilnehmer] die Autobiographie oft vehement abgelehnt. Ernst Jünger hingegen macht [...] den Versuch einer Umwertung der Worte, der rauschhaften

Selbstvergewisserung in größter Todesnähe.“ (Holdenried 206f.) Dieses erste Erinnerungsbuch von Jünger ist also gleichzeitig noch literarischen Traditionen verhaftet und sprengt diese bereits. Wenn er in seinem Rückblick nach einem Sinn für die zerstörerische Erfahrung und nach historischen Strukturen sucht, und diese in der Formung eines neuen, soldatischen Typos ausmacht, isoliert er sich in Wirklichkeit bereits vom Anschluss seiner Erinnerungen an die Vorgeschichte. Vor allem aber beginnt er seine lebenslang prägende Praxis der „ameisenhafte[n]“ (SW 18.467) Überarbeitung, Korrektur und Umdeutung des selbst Geschriebenen. Das 1920 erschienene Buch liegt innerhalb der folgenden Dekade bereits in drei verschiedenen Fassungen und diversen Auflagen in mindestens zwei verschiedenen Verlagen vor.

Eine Wende der Wahrnehmung, des Interesses und des Blicks auf die eigene lebensgeschichtliche Erinnerung sowie auf das Funktionieren von Erinnerung vollziehen Jünger und auch Walter Benjamin Anfang der 1930er Jahre also bereits als erfahrene und publizierte Autoren; sie fällt mit dem Einsetzen von Friedo Lampes erzählerischem Werk zusammen. Benjamins Pläne einer akademischen Karriere sind gescheitert. Nach der Veröffentlichung von wissenschaftlichen Texten, reportagenhaften Denkbildern, Kritiken und Artikeln wandelt sich der Auftrag, für die *Literarische Welt* Glossen über den Alltag in Berlin zu verfassen, in eine Auseinandersetzung mit der eigenen Kindheit und Jugend im Berlin der Kaiserzeit. Seinen Entwurf *Berliner Chronik* beginnt Benjamin in der Isolation der Mittelmeerinsel Ibiza in seinem vierzigsten Lebensjahr, nachdem er sich bereits mit Selbstmordgedanken getragen hatte.

Jüngers anerkannter erster ‚literarischer‘ Text, der die in ihn gesetzten Erwartungen von reaktionären und proto-faschistischen Publizisten und Politikern

entsprechend enttäuschte,³⁵² die Erste Fassung des *Abenteuerlichen Herzen* (1929), deckt sich hingegen von Anfang an mit dem literarisch-theoretischen Welt- und Wahrnehmungsverständnis, das auch Friedo Lampes Texte auszeichnet und in seinem besonderen Fall als Magischer Realismus bezeichnet wird. Lampe setzt in seiner innovativen erzählerischen Strategie Jüngers Denken um, das dieser im *Abenteuerlichen Herzen* collagehaft, assoziativ, fragmentarisch und experimentell zum Ausdruck bringt: den „Kategorien der Zweckmäßigkeit und der Kausalität eine Ordnung der Ähnlichkeitsverhältnisse und des Unkalkulierbaren gegenüber[zustellen]“ (Martus 2001, 75). Beide Fassungen des *Abenteuerlichen Herzens* (1929 und 1938) sind in der Ersten Person geschrieben, und während die erste durch ihre Form in Abschnitten unter Ortsangaben mit dem Eindruck des Tagebuchartigen spielt, ordnet die zweite ihre Textstücke unter allegorischen Titeln, was die weitergeführte Fiktionalisierung der Inhalte belegt. Dieses Ich unterscheidet sich jedoch bereits erheblich von dem glättenden, deuten wollenden und heroisierenden der *Stahlgewitter*. Sein neuer Vorbehalt der Selbstwahrnehmung, der exemplarisch an der Schrift *Sizilianischer Brief an den Mann im Mond* (1930) dargestellt wurde, ist die Anerkennung des eigenen Fehlerhaften, Beeindruckbaren und Veränderlichen, „das Wahrnehmungszentrum eines Beobachters, der sich für das Überraschende, aber auch für das Bedrohliche, Schreckliche und den ‚erhabenen‘ Eindruck empfänglich zeigt“ (Martus, ebd.). Dass die autobiografische Erinnerung seit dem *Abenteuerlichen Herzen* auch wieder in die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg zurückreicht, zeigen die Textstellen, an denen er darin sein Wege durch das „uralte Städtchen“ (SW 9.44) reflektiert, von dem seine Flucht in die französische Fremdenlegion im Jahr 1913 ihren Ausgang genommen hatte (Hameln): „Es ist das

³⁵² Vgl. Martus (2001), 75.

Gefühl, dem Geist einer Zeit sehr nahe zu sein, deren Wirklichkeit uns jedoch für immer entschwunden ist. [...] als ob wir die Hand nach einem wunderbaren Traumbild ausstreckten, das in demselben Augenblick erlischt, in dem wir es zu berühren meinen.“ (SW 9.45.) Die prominente Rolle, die Traumerzählungen für die memoriale Wende Jüngers einnehmen, weist auf seine Aufnahme der surrealistischen Literatur hin, und die Erinnerung an zahlreiche Alpträume im *Abenteuerlichen Herzen* nehmen auch bereits die Horror- und Foltervisionen von *Auf den Marmorklippen* (1939) hinweg. Am auffälligsten hat Jünger seine autobiografische Erinnerung in der Erzählung *Afrikanische Spiele* umgesetzt, die 1936 erschien und in einer fikionalisierten Form die eigenen Erlebnisse zwar erzählt, aber gleichzeitig auch ihren abenteuerlichen, außerhalb der klaren Erinnerbarkeit stehenden Charakter reflektiert sowie die Determiniertheit der jugendlichen Disposition durch Literatur erkennt. So wurde dargestellt, wie der sechzehnjährige Protagonist der Erzählung, „Herbert Berger“, sich auf der Reise durch eine traumhafte Kindheitserinnerung auf die Erscheinung einer Schreckgestalt besinnt, durch die er in einen ersten Dialog mit geheimnisvollen Führern getreten sei; wie sein Bild von Afrika, aber auch die Erzählbarkeit des eigenen Erlebnisses durch einschlägige Abenteuerliteratur vorgeprägt war und wie Passagen des Erzählens in Figurenrede an die Stelle von eigentlicher Handlung trat.

In Stahlgewittern, dieses frühe Hauptwerk, das für Jüngers weiteres Schreiben und für seine Rolle im heutigen kollektiven Gedächtnis so wichtig ist, sollte also als Folie betrachtet werden, die seine Um-Gewichtung nötig machte, und stand deshalb exkursartig gewissermaßen außerhalb der Konzeption der vorliegenden Arbeit. Wie gesehen wurde,

ist der Versuch, die eigene Erinnerung zu kontrollieren, ein wesentliches Element der Schreibweise der *Stahlgewitter*, die das Autobiografische überhöht und der erzählten Lebenschronologie eine reflektierende Ebene verschafft. Jüngers Bearbeitungsmanie vollzieht außer der Formgebung und Literarisierung des Erlebten auch eine betrachtende Durchdringung und Sinngebung. Obwohl dem späteren Text reale Tagebuchaufzeichnungen zugrunde liegen, hat Jünger sich jedoch bei seinen Überarbeitungen jeweils mehr an der letzten Druckausgabe orientiert, die er nach seinen wandelnden politischen Einstellungen modifizierte, weshalb die Fassungen der 1920er Jahre den nationalistischen Ton besonders ausgeprägt haben, die späteren Fassungen jedoch in der Beurteilung des Krieges verhaltener sind und überzeitliche, menschliche Eindrücke und Empfindungen aufgenommen haben. Daneben wurde Jüngers Text selbst zum intermedialen Gegenstand des kollektiven Gedächtnisses, wie mit Harald Welzer festgestellt wurde, denn etwa die Szene der direkten Auseinandersetzung mit dem ausgelieferten „Feind“ im Bombentrichter hat sich von Jüngers Text gelöst und gewissermaßen verselbständigt (auch durch das „Zitat“ Jüngers durch Erich Maria Remarque in seinem Buch *Im Westen nichts Neues*, und, in der Folge, in Lewis Milestones Verfilmung *All Quiet on the Western Front* 1930).

Die anderen Abschnitte des Kapitels über Jüngers memoriales Schreiben haben versucht, in Anlehnung an den Dreiklang aus literarischem Gedächtnis als intertextuelle, gattungsreflektierende und diachrone Dimension, als Frage der eigenen Kanonisierung und als Möglichkeit der inhaltlichen Beschäftigung mit Erinnerung, nach Erll und Nünning (2003), Jüngers literarischen Stil in den Werken nach 1930 zu erfassen. Hierbei wurde deutlich, dass er sich tatsächlich vermehrt der Darstellung autobiografischer

Erinnerungen widmet, die, anders als die Kriegserfahrung 1914-1918, im Generellen eher als persönliches Scheitern, als unangenehm oder belastend erlebt werden. Mit einem Zitat des Soziologen Georg Simmel über das „Abenteuer“ wurde auf diesen Begriff aufmerksam gemacht, der sich über das *Abenteuerliche Herz* hinaus besonders auf die Erzählung *Afrikanische Spiele* anwenden ließ. „Abenteuerlich“ ist demnach das, was aus dem ‚geordnet‘ erinnerbaren, sozusagen sozial integrierten Leben herausfällt und in den Worten Simmels „traumhaft“ erscheint. In diesem Sinn war der Fluchtversuch im Jahr 1913, als Jünger versuchte, sich über einen heimlichen Eintritt in die französische Fremdenlegion ins „wilde Afrika“ abzusetzen, traumhafter als die gewalttätige Kriegserfahrung, die immerhin sozial toleriert und ein Massenerlebnis war. Diese These konnte durch die häufige Wiederholung des Jüngerschen „Topos“ von der unangenehmen Erinnerung als nicht-heilen-wollende Wunde bestätigt werden.

Jünger, der als einziger der drei Autoren die NS-Zeit und den Zweiten Weltkrieg um Jahrzehnte überlebte³⁵³ und bis ins hohe Alter seine Tagebuch- Essay- und Überarbeitungsproduktion verfolgte, besaß nach eigener Aussage einen emphatischen Begriff von Autorschaft. Er habe darauf beharrt, dass „Autor“ von „auctor“ kommt und dies von lateinischen „augere“: „vermehrten“, „vergrößern“, „fördern“, „wachsen lassen“, so sein Biograf Helmuth Kiesel (664). Ein „Autor“ sei demnach nicht, wer ein Buch geschrieben hat, sondern wer der bestehenden Einsicht in Welt und Zeit etwas von Belang hinzugefügt habe; ein richtiger Autor betreibe „Grundlagenforschung“ (SW

³⁵³ Er wurde im Sommer 1944 aus dem Wehrmachedienst entlassen und verbrachte die letzten Kriegsmonate in Abgeschiedenheit in seiner Wohnung im niedersächsischen Kirchhorst. Sein ältester Sohn, der aufgrund von Hitler-kritischen Bemerkungen und vermutlichem Abhören von „Feindsendern“ für „Zersetzung der Wehrkraft“ verhaftet und später zur „Frontbewährung“ verurteilt worden war, fiel im November 1944 in Italien (vgl. Schwilk 2007, 397).

19.63). Diesen emphatischen Begriff der eigenen Tätigkeit mit Blick auf die memoriale Qualität des eigenen Schaffens teilte Jünger nicht nur mit Walter Benjamin, dessen hochgesteckte Ziele sich zwischen der Berufung zum „premier critique de la littérature allemande“ (*Briefe*, 505), dem technisch und kommerziell modernen Didaktiker und ironischen Aufklärer der Radiogeschichten, Flaneur der Erinnerungen und Visionär der Geschichtsphilosophie bewegte. Auch Friedo Lampe verfügte über einen Anspruch an wahrhaftige Dichtung, der ihre Funktion über den jeweils gegenwärtigen Eindruck hinaus bewähren sollte. Zusammen mit einigen Vertrauten schrieb Lampe 1934 in einem „Manifest“ über „die Poesie“: „Nicht ihre Aufgabe, sondern ihr Wesen ist das Absolute.“ (Beheim-Schwarzbach/Maass, 3.³⁵⁴) Es heißt in dem Text explizit, dass „die Poesie“ in erster Linie nicht „zu dienen“ habe: weder „dem politischen Fortschritt [noch] dem Schönheitsbedürfnis [noch] der Unterhaltung“, womit der angestrebten Kunst eine überzeitliche, menschlich-soziale Aufgabe eingeräumt wird. „[1] Raum und Zeit der Welt sind unübersehbar; [2] die Energie der Welt ist unbeirrbar; [3] der Geist der Welt ist unbegreiflich“ (ebd., 4f.): Der Mensch in einer so empfundenen Welt ist ihrer weder technisch Herr, obwohl er sie doch zusehends exakter erforschte, noch sieht er Lösungen in ideologisch-politischer Sicht. Lampe formulierte damit ein Ideal, das die eigenen Texte jeder konkreten Funktionalisierung entzog und von einem Weltbild zeugte, das mehr als das „Sichtbare“³⁵⁵ und sachlich Begreifbare enthält. In der „Verwandlung“ in „Dichtung“ werde aus dem „Mikrochaos“, das die Welterfahrung im Inneren jedes empfänglichen

³⁵⁴ Lampe gehörte Anfang der 1930er Jahre einem privaten Kreis von Schriftstellern an, der sich in Hamburg im Haus des jüdischen Arztes Lothar Luft traf. Schon im Sommer 1933 löste sich diese sehr lockere Verbindung jedoch wieder auf. 1934 konnte das „Manifest“ der Gruppe in der *Zeitschrift für Bücherfreunde* veröffentlicht werden, obwohl darin jeder Instrumentalisierung von Kunst eine klare Absage erteilt wird (vgl. Dierking et al., 12).

³⁵⁵ Vgl. Scheffel: 80.

Menschen erzeuge, der „Mikrokosmos“ (Beheim-Schwarzbach/Maass, 14). Im Blick auf sein eigenes Schaffen hat Lampe damit eine Art theoretische Begründung für die Miniatur geliefert; die Darstellung der ‚kleinen Welt‘ genügt sich selbst. Diese Vorstellung der Darstellung von Welt in einem Schaukasten, einem von oben betrachteten, überschaubaren Panorama aus widersprüchlichen Orten und Menschen wurde die Grundlage und Voraussetzung für sein memoriales Schreiben, wo es autobiografische Erlebnisse, Eindrücke und Erkenntnisse verarbeitet. Denn Lampe hat in seinen beiden kurzen Romanen, *Am Rande der Nacht* (1933) und *Septembertgewitter* (1937) seine Heimatstadt zur Kulisse genommen, die er seit 1931 verlassen hatte, und die ihm zum Muster und Anschauungsgrund seiner Weltwahrnehmung und seiner Einschätzung von menschlichen Charakteren geworden war. Seine Bevorzugung des Kleinen spiegelt sich spielerisch auch darin, dass er kleinen bzw. jungen Menschen, Kindern und Jugendlichen dasselbe Sprachrecht einräumt wie den erwachsenen Figuren. Anhand seiner Biografie und einigen Dokumenten aus dem Nachlass sowie der teilweise veröffentlichten Korrespondenz wurden die direkten Bezüge auf die eigene Lebenserfahrung nachgewiesen. So ergibt sich die Grundspannung der erzählten Charaktere zwischen einem tatkräftigen, gedankenlos handlungsbereiten, oft mit physischer Kraft ausgestatteten Typen und seinem in Zögern befangenen, grüblerischen und passiven Pendant aus der zeitgeschichtlichen Erinnerung an die zwiespältige Ruhe und Aggressionsbereitschaft der wilhelminischen Erziehung und aus der lebensgeschichtlichen Erinnerung an frühe Krankheit und das widersprüchliche Privileg des Handikaps gleichermaßen, wie anhand der zu Lebzeiten unveröffentlichten Erzählung *Am dunklen Fluß* nachvollzogen wurde. *Am Rande der Nacht* dokumentiert eine nicht

exakt datierte Vorvergangenheit des Dritten Reichs, während *Septembertgewitter* auf die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, Lampes historische Kindheit, zurückverlegt ist. Wenn er in den weiteren Jahren der NS-Herrschaft noch einige Kurzgeschichten verfasste, deren Veröffentlichung in einem Sammelband nicht mehr zustandekam, und die zu einem großen Teil auf ältere literarische und kulturelle Inhalte zurückgreifen, ist dies ebenso eine Aktualisierung in den eigenen, ironisch-unbekümmerten Erzählton, wie auch eine Vergegenwärtigung der vorkommunistischen, humanistischen und volkstümlichen kulturellen Erinnerung. Dieser Aspekt des Erschreibens von isolierten Freiräumen während der Diktatur bedeutet einen weiteren, wichtigen Teil der Erinnerungsarbeit, die Lampes Texte ihren zeitgenössischen Lesern erlaubten und den späteren Lesern hinterließen.

Auch wenn auf die besondere Determiniertheit durch die konkrete lokal-geografische Kulisse des ‚Bremers‘ Lampe (auch in der bereits zu ihm vorhandenen Sekundärliteratur) mit Recht hingewiesen wird, verbindet diesen ungleich weniger bekannten und behandelten Autoren nicht nur eine Generationenfrage mit Walter Benjamin und Ernst Jünger. Wie Benjamins Berlin ist vielmehr Lampes Bremen in seiner fortgeschrittenen Gedächtnisarbeit eine allegorische Größe. So sehr die autobiografische Erinnerung durch die spezielle Stadtlandschaft geprägt wurde, so übertragbar erweisen sich dem erwachsenen Schreibenden seine beschworenen, zurück-eingefühlten Erkenntnisse aus Kindheitstagen. Während bei Benjamin die „Stadt“ selbst zur Führerin wird, ist es bei Lampe die „Nacht“, die alles umgibt und beherrscht und von der „Stadt“ „ein wenig zu verdrängen“ versucht wird (*Am Rande der Nacht*, 38).

Zwar ist das Berlin seiner Schreibgegenwart für Benjamin aus finanziellen und bald aus drängenden staatsrechtlichen Sorgen quasi noch weniger erreichbar als für Lampe das Bremen seiner Kindheit. Auffälligerweise widmet sich Lampe der Erzählung seiner Romane, die, ohne den Namen der Stadt konkret zu nennen, von klaren ‚Bremesien‘ voll sind, aber auch erst nach dem endgültigen Abschied und von seinen neuen Wohnorten Hamburg (1932-1936) und Berlin (1937-1945) aus. Dass er darin mit „kobold[hafter]“ Intuition (Kusenbergs 421) nicht nur den Zeitgenossen ein Bild der Stadt mit großer Lebenserfahrung und Detailsicherheit malt, sondern auch ein Bild des vergangenen städtischen Lebens vor der Zerstörung und Umstrukturierung Bremens infolge des Zweiten Weltkriegs ablegt, hat bereits und sollte unbedingt zu einer „Wiederentdeckung“ heutiger Lesergenerationen beitragen.

Mit Jünger teilt Lampe außerdem den Blick der „stereoskopischen“ Wahrnehmung, die mit größter Aufmerksamkeit aufs Detail in den Dingen stets eine latente, immanente, doppelte Wesenhaftigkeit und geheimnisvolle Verwandtschaft ausmacht. Träume können so in Alpträume umschlagen, hässliche und unscheinbare Dinge ähnliche Eigenschaften besitzen wie vermeintlich erhabene, und beispielsweise Figuren aus dem Mythos eine alltagstaugliche Sprache sprechen.

Am eindrucksvollsten ist die Praxis des memorialen Schreibens jedoch in Walter Benjamins *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* (1932-1938) ausgebreitet, in der er eine wachsende Anzahl von quasi unabhängig voneinander betrachtbaren Miniaturen „Gedächtnisräume des Selbst“ (Lemke) angefertigt hat. Benjamin hat durch seine Vorarbeiten der *Berliner Chronik* zuerst die Vorläufigkeit, Willkürlichkeit und Beeinflussbarkeit des autobiografischen Gedächtnisses reflektiert, das er, in Anlehnung

an seine Lektüre Marcel Prousts, durch momenthafte Impulse ausgelöst sieht und denen er sich dann ausgeliefert betrachtet, ob in nostalgischer „Sehnsucht“ (GS VII.1.385), begründbarem Zorn bzw. Enttäuschung über die vergangene erwachsene Welt, Schock- und Angstmomenten, die sich bei der Vergegenwärtigung der kindlichen Weltwahrnehmung wieder einstellen, oder dem Gefühl einer aufgeklärten Verantwortung für die Gegenwart, die sich aus der ersehnten „Revolte“ (GS IV.1.287) ergibt. In der *Berliner Kindheit* ruft sich der Autor Bilder, Geräusche, Eindrücke und Gefühle wieder hervor, die an augenscheinlich unscheinbare Gegenstände, Orte oder Handlungen in der Vergangenheit geknüpft sind, wie Haushaltsgeräte, den Schulweg oder das Aufsagen von Kinderreimen. Von diesen ist der Sich-Erinnernde in der Schreibgegenwart abgeschnitten, aufgrund ihrer realen historischen Determiniertheit, durch seine wirtschaftliche und rechtliche Notlage des geografischen Exils und auch wegen der Einmaligkeit der Erfahrung, die mit ihnen in der Erinnerung an die Kindheit verbunden ist. „Nun kann ich gehen; gehen lernen nicht mehr“, beschreibt er diese Erkenntnis in *Der Lesekasten* (GS IV.1.267).

In einem Vorgehen, das Benjamin Beschreibung der eigenen Gedächtnisarbeit als Aufklappen eines sich immer weiter verfeinernden Fächers versucht, gerecht zu werden, wurde im vorliegenden Kapitel zu Benjamins memorialem Schreiben daher den verschiedenen, sich der Lektüre eröffnenden Erkenntnisbereichen nachgegangen, die er in der *Berliner Chronik* und *Berliner Kindheit* erwähnt, darunter dem Raum Berlin als überliterarische Größe im gesellschaftlichen Diskurs der Vergangenheit und der Gegenwart, dem Topos des (Stadt)Führens und den verschiedenen Verwendungen und Aufgaben, die Benjamin auch in anderen Texten der Erinnerung inhaltlich zuschreibt (als

spielerische Aufgabe, selbsterforschende Technik, historische Aufgabe und übersinnliche oder magische Vorbestimmung des Schicksals).

Die Verbindung zu den Radioarbeiten Benjamins aus den späten 1920er und beginnenden 1930er Jahren hat sich in der Tat als eine belegbare erwiesen. Benjamin probte in diesen vermeintlich wenig intellektuell anspruchsvollen, kommerziellen Auftragsarbeiten nicht nur den Dialog mit einem (gedachten) jungen Publikum, der sich zum Dialog mit sich selbst wandeln sollte, sondern behandelt auch mehrere konkrete Inhalte, die sich ihm in der *Berliner Chronik* und *Berliner Kindheit* als lebensgeschichtliche Erinnerung präsentieren, zum Beispiel die befremdende Konfrontation mit der Welt der industriellen Arbeit, das Spazieren durch Berlin wie der „Berliner Straßenjunge“ Ludwig Rellstab (*Radiogeschichten*, GS VII.1.92) bzw. der Literat Franz Hessel (*Berliner Chronik*, GS VI.469) oder dem geheimen Vegnügen und dem Grusel durch die Texte E.T.A. Hoffmanns.

Als eine zentrale Allegorie funktioniert in der *Berliner Kindheit*, wie im Kapitel dargestellt, der Augenblick, der, wie in einer Fotografie auf die Erinnerung geworfen, in einer Art magischem Bann wieder auf den Betrachtenden zurückfällt und seine Determiniertheit in der Gegenwart durch die eigene und durch die kollektive kulturelle Vergangenheit erklärt. Daher ist innerhalb der *Berliner Kindheit* die Figur des *Bucklichten Männlein* von anschaulicher, zusammenfassender Bedeutung. Der Text mit diesem Titel, der das Schlussstück des Bands darstellt, beschreibt die plötzliche Erkenntnis des Schreibenden bei der Erinnerung an einen populären Kinderreim seiner Kindheit. Er fühlte sich im Rückblick auf die Erinnerungsbilder von der Unheil bringenden Figur des Bucklichten bedroht, da dieser all seinen Bemühungen den

symbolischen „Halbpart des Vergessens“ (GS VII.1.430) abnahm, und also stellvertretend für die sachliche Beschränktheit des menschlichen Erinnerungsvermögens steht. Nun aber, wie am Ende festgestellt wird, ‚erinnerte‘ er sich auch wieder an den letzten Teil des Kinderspruchs, der mit der Bitte um ein freundliches Einschließen ins Gebet endet, der Aufnahme in das memoriale Eingedenken, wodurch er selbst vor dem Vergessen bewahrt wird. Die Erzählung leistet hiermit einen letzten Anspruch an den Leser, über die dargestellten Inhalte hinaus gewissermaßen selbständig memorial, gedächtnisschaffend und geschichtseingedenkend tätig zu werden.

Als neue literaturwissenschaftliche Kategorie diene das memoriale Schreiben hier der Erforschung des literarischen Gedächtnisses, das nach Erll und Nünning ein Ineinandergreifen des Literarischen mit dem Sozial- und Kulturgeschichtlichen aufweist. Dieses Ineinandergreifen zeigt sich im Blick der Autoren auf ihre Umgebung und im Außenblick auf sie, sowie im selbstreflexiven, literarischen Stil, der das Nachdenken über das Ich in der Erinnerung als kreative und ästhetische Aufgabe ansieht. Wie die vorliegende Arbeit gezeigt hat, befähigt daher nicht nur die Beschäftigung mit einem gewichtigen Theoretiker der Erinnerungsgeschichte wie Walter Benjamin zu einer aktualisierbaren „Erinnerungsarbeit“, sondern die Kategorie des memorialen Schreibens wirft auch ein neues Licht auf ‚verankerte‘ Bilder der Literaturgeschichte, wie das des umstrittenen Ernst Jünger, und es wird vor allem, von aller Hierarchie des Kanons abgelöst, aus vermeintlich „vergessenen“ Autoren, Texten und literarischen Bemühungen eine methodische Vereinbarkeit im Hinblick auf die Erinnerungsarbeit geschaffen. Während das Werk von Friedo Lampe hier auch als Folie diene, Vergleichspunkte und Verwebungen zu Benjamin und Jünger greifbar zu machen, könnte aus dem

literaturwissenschaftlichen Interesse an der Erinnerung als Teil der deutschsprachigen kulturellen Identität nicht nur anderen, wenig behandelten AutorInnen seiner Generation nachgegangen werden, sondern auch dem „geheimnisvolle[n] Werk der Erinnerung“ (*GS* VI.476), wie Benjamin formulierte, in anderen zeit- und literaturgeschichtlichen Epochen aufgespürt werden.

Abbildung 1: Erinnerungsräume

... der Riß zwischen Alltag und Dekoration, das Scheinleben auf Plüschsesseln [...] daher die lebensgroße Photographie auf der – Staffelei, mit gerafftem Vorhang darüber ...

Ernst Bloch (1935) über „Hieroglyphen des XIX. Jahrhunderts“³⁵⁶

Eine Ausstellung experimenteller Gegenwartskunst der Burg Namedy im April 2009 präsentiert die gegenwärtige Auseinandersetzung mit dem Phänomen „Erinnerung“. Das Projekt ist dokumentiert unter *Erinnerungsraeume.de*.

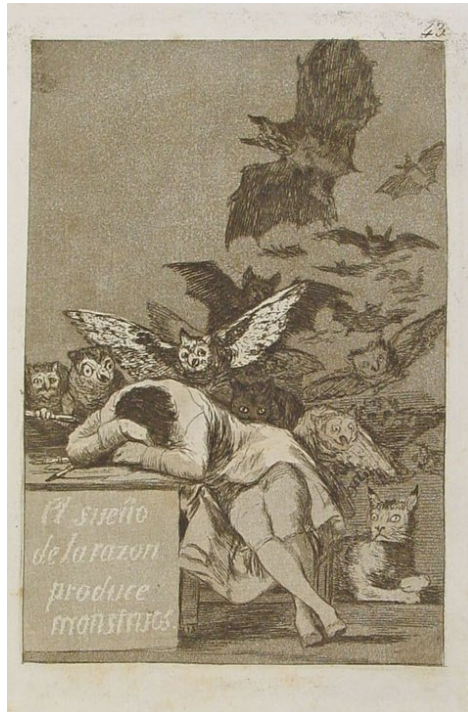


357

³⁵⁶ Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, 383.

³⁵⁷ Das Bild befindet sich: http://2009.erinnerungsraeume.de/gallery_exhibition.php.

Abbildung 2: Capriccios



El sueño de la razón produce monstruos.
Der Traum/Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer.

Francisco de Goya, 1799.

Abbildung 3: Biederkeit mit doppeltem Boden.



„Live Music, Magic, Travestie, Variete“

Teatro magico, gegr. 1888 im „Schnoorviertel“ (Foto Juli 2009, KR.)

Der Kampf der (im Alkoholrausch erträumten) Fantasie gegen die Vernunft (in Gestalt des Banalen):

„Hier war doch ein bläulich schimmerndes Transparent: ‚Laterna magica‘“, sagte Albert [ein junger Drehbuchautor]. Sie standen vor einem Kellereingang, unten lag ein kleiner Laden: ‚Gemüse und Obst, Witwe Bunke.“ „Vielleicht haben Sie sich in der Hausnummer geirrt“, meinte Hubert Wanderer [der erfolgreiche Filmproduzent]. „Nein, nein“ [...] Eine Frau erschien schattenhaft im Kellereingang. „Kommt man hier zu dem Kino ‚Laterna magica‘?“, fragte Albert. „Kino“, sagte die Frau, „Kino is hier nich.“ „Ich meine das Theater von Doktor Kinowa“, sagte Albert. [...] „Ach, vielleicht meinen Sie das Eisgeschäft von Panova drei Häuser weiter?“ „Nein, nein“, rief Albert verzweifelt, „hier ist doch ’n Kino im Hause.“ „Tja, mein Herr, dann wissen Sie mehr als ich“, sagte die Frau, „wie soll denn hier ’n Kino sein, sind ja man alles ganz kleine Zimmer. [...] „Kommen Sie“, sagte Hubert Wanderer sanft und faßte Albert weich und nachsichtig unterm Arm wie einen Kranken. „Und nun erzählen Sie mir mal ganz ruhig und vernünftig, was für einen Film Sie da eigentlich gesehen haben.“ „Oh, es war ein wunderbarer, ein idealer Film“, sagte Albert mit belegter Stimme. „Ja, wie soll ich Ihnen das schildern? Wie soll ich anfangen? Ja, also da war – da war zuerst – da sah man zuerst – Gott, wie war das noch?“ Und Albert sann und sann, aber er konnte sich an nichts mehr erinnern.

Friedo Lampe, *Laterna Magica*. Aus dem Nachlass, o.J. (Tür, 165f.)

Zitierweise

Walter Benjamin wird nach der Ausgabe der *Gesammelten Schriften* zitiert, kurz als *GS* und die Angabe der Bandzahl in römischen, der Seitenzahl in arabischen Ziffern. Sofern der Band der *Gesammelten Schriften* Teilbände besitzt, steht diese Angabe auch in arabischer Ziffer (z.B. die *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* in *GS* IV.1.235 – IV.1.304).

Ernst Jünger wird nach der Ausgabe der *Sämtlichen Werke* zitiert, kurz als *SW* mit Angabe des Bands in arabischer Ziffer, Punkt, Angabe der Seite in arabischer Ziffer. Zitate aus anderen Ausgaben sind besonders gekennzeichnet:

- die Fassung von *In Stahlgewittern* aus dem Jahr 1920 als *St.1.* und Seitenangabe;
- die Fassung von *In Stahlgewittern* aus dem Jahr 1924 als *St.3* und Seitenangabe.

Friedo Lampe wird nach den Ausgaben im dtv (2003-2005) zitiert. Diese entspricht der ersten Neuausgabe des Gesamtwerks aus dem Nachlass in drei Bänden, die im Wallstein Verlag 1999-2002 erschien. Es wird kurz zitiert als: *Nacht* und Seitenangabe (*Am Rande der Nacht*); *Septemborgewitter* und Seitenangabe (*Septemborgewitter*); *Tür* und Seitenangabe (*Von Tür zu Tür*).

Hervorhebungen durch die Verfasserin sind durch „Hv. KR.“ gekennzeichnet, Hervorhebungen, die aus dem Original übernommen werden, als „Hv. i.O.“.

Bibliografie

Primärliteratur

- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972–1999.
- : *Berliner Kindheit um neunzehnhundert. Gießener Fassung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000.
- : *Berliner Kindheit um neunzehnhundert. Fassung letzter Hand*. Hg. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1987.
- : *Gesammelte Briefe*. Hg. Theodor-W.-Adorno-Archiv, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997.
- : *Briefe*. 1 und 2. Hg. Gershom Scholem und Theodor W. Adorno. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1966.
- : *Beroliniana*. Mit 35 historischen Fotos. Hg. Günther Beyer und Sebastian Kleinschmidt. München u.a.: Koehler und Amelang, 2001.
- : *Aufklärung für Kinder. Rundfunkvorträge*. Hg. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985.
- : *Über Kinder, Jugend und Erziehung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, ³1970.
- / Gretel Adorno: *Briefwechsel 1930-1940*. Hg. Christoph Gösde und Henri Lonitz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2005.
- Lampe, Friedo: *Am Rande der Nacht*. München: dtv, 2003 [entspricht: Göttingen: Wallstein Verlag, 1999.]
- : *Septembertage*. München: dtv, 2004. [entspricht: Göttingen: Wallstein Verlag, 2001.]
- : *Von Tür zu Tür*. München: dtv, 2005. [entspricht: Göttingen: Wallstein Verlag, 2002.]
- : *Das Gesamtwerk*. Hamburg: Rowohlt, 1955.
- : *Das Gesamtwerk*. Hamburg: Rowohlt, 1986.
- : Briefe, in: *Neue Deutsche Hefte*, 1956, H. 5, 108-122.

- : Briefe, in: Claassen, Hilde (Hg.): *Eugen Claassen: In Büchern denken. Briefwechsel mit Autoren und Übersetzern*. Hamburg; Düsseldorf: Claassen Verlag, 1970, 270-281.
- : „Erich M. Simon. Der Maler der guten alten Zeit“. *Schünemanns Monatshefte* 3, 1929, 288-97.
- : „Ausländische Romane“, in: *Schünemanns Monatshefte* 4, 1929, 546-47.
- : Bestand im Deutschen Literaturarchiv Marbach (DLA), Marbach/Neckar: Dok, Z, H, A Friedo Lampe.
- Jünger, Ernst: *Werke*. Stuttgart: Klett, 1960-1983.
- : *Sämtliche Werke*. Stuttgart: Klett-Cotta: ²1983-2004.
- : *In Stahlgewittern. Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers*. Leisnig, o.V., 1920.
- : *In Stahlgewittern. Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers*. Berlin: E.S. Mittler und Sohn, 1924.
- Griffin, Charlton (Hg.): *Classic German Short Stories*. Audio cassette. 288 Min. Atlanta: Audio Connoisseur, 2002. [Fr. Schiller, Th. Mann, F. Lampe „The Enchanted Cabinet“, u.a.]
- Hessel, Franz: *Ein Flaneur in Berlin*. Berlin: Das Arsenal, 1984.
- Kastein, Josef: *Was es heißt, Jude zu sein. Eine Kindheit in Bremen*. Hg. Jürgen Dierking und Johann-Günther König, für Erinnern für die Zukunft e.V., Bremen: Temmen, 2004.
- Klüger, Ruth: *weiter leben. Eine Jugend*. München: dtv, 2009.
- Loram, Ian C. und Leland A. Phelps (Hg.): *Aus unserer Zeit. Dichter des zwanzigsten Jahrhunderts*. New York: Norton, ³1972 [1965].
- Schäfer, Hans Dieter (Hg.): *Am Rande der Nacht. Moderne Klassik im Ditten Reich. Ein Lesebuch*. Frankfurt a.M. u.a.: Ullstein, 1984.
- Wolffhardt, Rainer: *Septembergewitter*. Film. Radio Bremen/ARD, 1968.
- Zuckmayer, Carl: *Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1966.

Sekundärliteratur

- Ackermann, Gregor und Hartmut Vollmer (Hg.): *Über Franz Hessel: Erinnerungen, Porträts, Rezensionen*. Oldenburg: Igel, 2001.
- Adorno, Theodor W.: „Nachwort“. Walter Benjamin: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert. Fassung letzter Hand*. Hg. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1987, 111-17.
- Alt, Peter-André: *Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Träume in der Kulturgeschichte der Neuzeit*. München: Beck, 2002.
- Arendt, Hannah: *Walter Benjamin – Bertolt Brecht. Zwei Essays*. München: Piper, 1971.
- Arnold, Heinz Ludwig: *Krieger, Waldgänger, Anarch: Versuch über Ernst Jünger*. Göttinger Sudelblätter. Göttingen: Wallstein, 1990.
- Arntzen, Helmut (Hg.): *Ursprung der Gegenwart. Zur Bewusstseinsgeschichte der Dreißiger Jahre in Deutschland*. Weinheim: Beltz Athenäum, 1995.
- Aschenbeck, Nils: *Bremen 1860-1945. Ein photographischer Streifzug*. Bremen: Temmen, ³2002.
- Assmann, Aleida: *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. Berlin: Erich Schmidt, 2006.
- : *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck, 1999.
- und Ute Frevert: *Geschichtsvergessenheit - Geschichtsversessenheit: vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1999.
- und Dietrich Harth (Hg.): *Mnemosyne: Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1991.
- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck, 1999.
- Assmann, Jan; Hölscher, Tonio (Hg.): *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988.
- Australian Government, Department of Veterans' Affairs. „Australians on the Western Front 1914-1918.“ *Australian Government, Department of Veterans' Affairs*, 2010. Web. 17.12.2010
<<http://www.wwl.westernfront.gov.au/bapaume/index.html>>.

- Bachelard, Gaston: *Poetik des Raumes*. München: Carl Hanser Verlag, 1960.
- Bachtin, Michail Michailowitsch: *Speech Genres and Other Late Essays*. Hg. Caryl Emerson und Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1986.
- Bammer, Angelika: „Hamburg Memories“. *The German Quarterly*, Vol. 74, No. 4. Autumn 2001. 355-67.
- Barbian, Jan-Pieter: *Literaturpolitik im „Dritten Reich“. Institutionen, Kompetenzen, Betätigungsfelder*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995.
- Bauer, Christian: „Ichsüchtig: Identitätsgewinn durch Identitätsverlust: Walter Benjamins ‚Haschisch in Marseille‘“. Oliver Kohns und Martin Roussel (Hg.): *Einschnitte: Identität in der Moderne*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2007: 277-90.
- Blank, Herbert: *In Walter Benjamins Bibliothek*. Katalog. Dokumentation einer verlorenen Bibliothek, 1. Stuttgart: Antiquariat Herbert Blank, 2006.
- Becker, Sabina und Helmuth Kiesel (Hg.): *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*. Berlin; New York: De Gruyter, 2007.
- Becker, Sabina: „Neue Sachlichkeit im Roman“. Dies. und Christoph Weiss (Hg.): *Neue Sachlichkeit im Roman: neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1995. 7-27.
- : *Urbanität und Moderne: Studien zur Grossstadt Wahrnehmung in der deutschen Literatur 1900-1930*. St. Ingbert: Röhrig, 1992.
- Beheim-Schwarzbach, Martin und Joachim Maass: *Wesen und Aufgabe der Dichtung*. Neudruck. Hamburg: Hauswedell, 1948.
- Beicken, Peter: *Franz Kafka. Der Process. Interpretation*. München: Oldenbourg, ²1999.
- : *Ingeborg Bachmann*. München: Beck, ²1992.
- Bickenbach, Matthias und Axel Fliethmann (Hg.): *Korrespondenzen. Visuelle Kulturen zwischen Früher Neuzeit und Gegenwart*. Köln: DuMont 2002.
- Bienert, Michael (Hg.): *Joseph Roth in Berlin. Ein Lesebuch für Spaziergänger*. Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1999.
- Bloch, Ernst: *Erbschaft dieser Zeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1962. [Zürich 1935].
- Blumenberg, Hans. *Der Mann vom Mond: Über Ernst Jünger*. Alexander Schmitz und Marcel Lepper (Hg.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007.

- Böhme, Ulrich: *Fassungen bei Ernst Jünger*. Deutsche Studien 14. Meisenheim/Glan: Anton Hain, 1972.
- Bohrer, Karl-Heinz: *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*. München; Wien: Carl Hanser, 1978.
- Bolz, Norbert; Witte, Bernd (Hg.): *Passagen: Walter Benjamins Urgeschichte des XIX. Jahrhunderts*. München: Fink, 1984.
- Bourdieu, Pierre: „Sozialer Raum, symbolischer Raum.“ Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006. 354-68.
- Brodersen, Momme: *Walter Benjamin. Spinne im eigenen Netz*. Bühl-Moos: Elster, 1990.
- Bruns, Bernd: „Ernst Jünger und Hameln“. *Jahrbuch des Museumsvereins Hameln e.V.* Hg. Museumsverein Hameln. Hameln: Matzow (Druck), 2009, 112-26.
- Brüggemann, Heinz und Günter Oesterle (Hg.): *Walter Benjamin und die romantische Moderne*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2009.
- Bullock, Marcus Paul: *The Violent Eye. Ernst Jünger's Visions and Revisions on the European Right*. Kritik: German Literary Theory and Cultural Studies. Detroit: Wayne State University Press, 1992.
- Burke, Peter: „Geschichte und soziales Gedächtnis.“ Aleida Assmann und Dietrich Harth (Hg.): *Mnemosyne: Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1991. 289-305.
- Creszenzi, Luca: „Afrikanische Spiele im Werk Ernst Jüngers“. Günter Figal und Heimo Schwilk (Hg.): *Magie der Heiterkeit. Ernst Jünger zum Hundertsten*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1995. 169-82.
- Czucka, Eckehard: „Tatsachen-Bilder. Literatur zwischen 1930 und 1940. Zum Beispiel Friedo Lampe und Wilhelm Lehmann.“ Helmut Arntzen (Hg.): *Ursprung der Gegenwart. Zur Bewusstseinsgeschichte der Dreißiger Jahre in Deutschland*. Weinheim: Beltz Athenäum, 1995. 419-86.
- Das Schiller-Gymnasium Hameln. Eine Chronik zum 125jährigen Bestehen des Gymnasiums und zur 1025jährigen Schulgeschichte der Stadt Hameln*. Hg. Schiller Gymnasium Hameln. Hameln: Niemeyer (Druck), 1992.
- De Pauw, Helga: *Friedo Lampe. Einführung in Leben und Werk*. Gent, Universität, Typoskript, 1959/1960.

- Dempewolf, Eva: *Blut und Tinte: eine Interpretation der verschiedenen Fassungen von Ernst Jüngers Kriegstagebüchern vor dem Hintergrund der Jahre 1920-1980*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1992.
- Detering, Heinrich: „Avantgarde im Teufelsmoor.“ Rezension, *FAZ*, 31.08.02.
- Dierking, Jürgen, Elisabeth Emter, Johannes Graf und Johann-Günther König: *Ein Autor wird wiederentdeckt: Friedo Lampe 1899 – 1945*. Hg. Friedo-Lampe-Gesellschaft e.V., Göttingen: Wallstein, 1999.
- Dierking, Jürgen: „Nachwort.“ Friedo Lampe: *Septembertgewitter*. München: dtv, 2004. 101-21.
- : „Die Augen voll Traum und Schlaf. Zum Werk des melancholischen Idyllikers Friedo Lampe.“ Friedo Lampe: *Das Gesamtwerk*. Hamburg: Rowohlt, 1986. 351-68.
- Dierking, Jürgen und Johann-Günther König: „In großer Zeit ganz klein. Epitaph für Friedo Lampe (1899-1945).“ *die horen* 41; 181 (1996). 135-69.
- Dietka, Norbert: *Ernst Jünger nach 1945. Das Jünger-Bild in der bundesdeutschen Kritik 1945-1985*. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang, 1987.
- Doderer, Klaus: *Walter Benjamin und die Kinderliteratur: Aspekte der Kinderliteratur in den zwanziger Jahren*. Weinheim: Juventa, 1988.
- Döhl, Reinhard: „Walter Benjamins Rundfunkarbeit.“ *Stuttgarter Schule*, 1987. Web. 17.12.2010 <www.stuttgarter-schule.de/benjamin.htm>.
- Domröse, Ulrich: „Berlin in Bildern“: Sasha Stone. *Berlinische Galerie*. Ausstellung Berlinische Galerie, Berlin, 28.10-11.03.2007. Web. 17.12.2010 <http://www.photography-now.com/popup_ausst_5.php?id_ausstellungen=T46944>.
- Draaisma, Douwe: *Die Metaphern-Maschine. Eine Geschichte des Gedächtnisses*. Darmstadt: Primus Verlag, 1999.
- : *Warum das Leben schneller vergeht, wenn man älter wird. Von den Rätselfn unserer Erinnerung*. München: Piper, 2006.
- Eagleton, Terry: „Obama, der Erlöser“. Übersetzt von Michael Adrian. *Die ZEIT*, 22.01.09. [<http://www.zeit.de/2009/05/Obama-Benjamin>.]
- Emter, Elisabeth und Johannes Graf: *Friedo Lampe 1899-1945. Leben und Werk eines bremischen Schriftstellers*, Katalog der Ausstellung im Staatsarchiv Bremen,

- 22.08.-22.09.1995. Veröffentlichung der Friedo-Lampe-Gesellschaft. Bremen: Achilla Presse, 1995.
- Erl, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2005.
- : „Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen“. Ansgar Nünning und Vera Nünning (Hg.): *Konzepte der Kulturwissenschaften*. Stuttgart: Metzler, 2003. 156-85.
- und Ansgar Nünning: *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft*, Berlin; New York: De Gruyter, 2005.
- „Ernst Jünger besuchte in Hameln die Schule. Die Geschichte eines Knaben namens Clamor. Zu Ernst Jüngers Erzählung ‚Die Zwille‘“. *Hannoversche Allgemeine*. 28./29.04.1973.
- Fabiansson, Nils: *Das Begleitbuch zu Ernst Jünger In Stahlgewittern*. Hamburg: Ernst Mittler, 2007.
- Ferris, David S. (Hg.): *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge: University Press, 2004.
- Figal, Günter und Heimo Schwilk (Hg.): *Magie der Heiterkeit. Ernst Jünger zum Hundertsten*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1995.
- Fluck, Andreas: „Magischer Realismus“ in der Malerei des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 1994.
- Fuld, Werner: *Walter Benjamin. Zwischen den Stühlen. Eine Biographie*. München; Wien: Hanser, 1979.
- Fürnkäs, Josef: „Aura“. Michael Opitz und Erdmut Wizisla (Hg.): *Benjamins Begriffe 1*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000. 95-146.
- : *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin- Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen*. Stuttgart: Metzler, 1988.
- Fussenegger, Getrud: „Die andere Front. Ein Österreich-Roman von F.G. Jünger.“ Günter Figal und Georg Knapp (Hg.): *Mythen. Jünger Studien 3*. Tübingen: Attempto, 2007. 301-11.
- Garber, Klaus und Ludger Rehm (Hg.): *Global Benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongreß [Osnabrück 1992]*. München: Fink, 1999.

- Gebhardt, Peter: *Walter Benjamin, Zeitgenosse der Moderne*. Kronberg: Scriptor-Verlag, 1976.
- Gellately, Robert und Nathan Stoltzfus (Hg.): *Social Outsiders in Nazi Germany*. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2001.
- Giuriato, Davide: *Mikrographien. Zu einer Poetologie des Schreibens in Walter Benjamins Kindheitserinnerungen (1932–1939)*. Paderborn: Fink, 2006.
- Gottheil, Walter: *Berliner Märchen*. Mit 10 lithographischen Tafeln nach Originalaquarellen von Franz Skarbina. Berlin: Verlag Hermann Walther, ⁷1897 [1887].
- Graf, Johannes: „Nachwort.“ Friedo Lampe: *Am Rande der Nacht*. München: dtv, 2003. 141-71.
- : *Friedo Lampe (1899-1945): die letzten Lebensjahre in Grünheide, Berlin und Kleinmachnow*. Frankfurt/Oder: Kleist-Museum, 1998.
- : *Friedo Lampes Erzählung „Am Rande der Nacht“*. *Konservative Philosophie und avantgardistische Form*. Magisterarbeit, Berlin 1989/90.
- Grimm, Rudolf: „In Hameln wurde Ernst Jünger zum Aussteiger. Der Schriftsteller, der am 29.03.1995 100 Jahre alt wird, verbrachte einen Teil seiner Schülerzeit in Hameln.“ *Deister- und Weserzeitung*, 29.03.1995.
- Grumbach, Detlef: „Das Portrait: Friedo Lampe.“ *Forum Homosexualität und Literatur*, 35, 1999. 115-22.
- Günter, Manuela: *Anatomie des Anti-Subjekts. Zur Subversion autobiographischen Schreibens bei Siegfried Kracauer, Walter Benjamin und Carl Einstein*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1996.
- Haefs, Wilhelm (Hg.): *Nationalsozialismus und Exil*. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur 9. München: Carl Hanser, 2009.
- Hagestedt, Lutz (Hg.): *Ernst Jünger: Politik, Mythos, Kunst*. Berlin, New York: De Gruyter, 2004.
- Halbwachs, Maurice: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985.
- : *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt a.M.: Fischer 1985.
- Hansen, Miriam Bratu: „Benjamin’s Aura“. *Critical Inquiry*, 34; 2, 2008. 336-75.

- Harth, Dietrich (Hg.): *Die Erfindung des Gedächtnisses*. Frankfurt a.M.: Keip, 1991.
- Hartlaub, Gustav Friedrich: *Der Genius im Kinde*. Mannheim, o.V., 1929.
- : „Kunst im Zeitalter der Abstraktion und der Technik“. *Wege und Richtungen in der Abstrakten Malerei in Europa*. Städtische Kunsthalle Mannheim, Ausstellungskatalog, 30.01.-27.03.1927. 1-8.
- Härtling, Peter: *Vergessene Bücher*. Stuttgart: Goverts, 1966.
- Hartung, Rudolf: „Septemberlicht.“ *Kritische Blätter zur Literatur der Gegenwart*. H. 5, 1956. 5-6.
- Haug, Frigga: *Vorlesungen zur Einführung in die Erinnerungsarbeit*. Berlin: Argument, 1999.
- Helmstetter, Rudolf: „Aus dem Bereich der lebendigen Rede entrückt-Walter Benjamins Erzählung vom Erzähler und die Mediengeschichte des Erzählens“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 82; 2. Juni 2008. 291-321.
- Herwig, Henriette: „Zeitspuren in erinnerten Kindheitsorten.“ Bernd Witte (Hg.): *Walter Benjamin und das Exil*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2006. 44-73.
- Hilmes, Carola: *Das inventarische und das inventorische Ich: Grenzfälle des Autobiographischen*. Frankfurter Beiträge zur Germanistik 34, Heidelberg: Winter, 2000.
- : „Auf verlorenem Posten: Die autobiographische Literatur.“ Wilhelm Haefs (Hg.): *Nationalsozialismus und Exil*. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur 9. München: Carl Hanser, 2009. 417-45.
- Hoffmann, Annette: *Friedo Lampe: Idyllen auf vulkanischem Grund. Erzählen im Stil des Magischen Realismus während des Dritten Reichs*. Dissertation. Freiburg, 2002.
- Hohendahl, Peter Uwe: „Reflections on War and Peace after 1940: Ernst Jünger and Carl Schmitt.“ *Cultural Critique*, 69, 2008. 22-51.
- : „Nach dem Untergang: Erinnerung und kulturelles Gedächtnis in Ernst Jüngers ‚Auf den Marmorklippen‘.“ *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, 125, Supplement, 2006. 97-116.
- Holdenried, Michaela: *Autobiographie*. Stuttgart: Reclam, 2000.
- Honold, Alexander: *Der Leser Walter Benjamin. Bruchstücke einer deutschen Literaturgeschichte*. Berlin: Vorwerk 8, 2000.

- Huyssen, Andreas: *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge, 1995.
- Jäger, Lorenz und Thomas Regehly (Hg.): *Was nie geschrieben wurde, lesen. Frankfurter Benjamin-Vorträge*. Bielefeld: Aisthesis, 1992.
- Kaempfer, Wolfgang: *Ernst Jünger*. Sammlung Abteilung Deutsche Literaturgeschichte, Stuttgart: Metzler, 1981.
- Kaes, Anton, Martin Jay und Edward Dimendberg (Hg.): *The Weimar Republic Sourcebook*. Berkely; Los Angeles; London: University of California Press, 1994.
- Kaes, Anton (Hg.): *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*. Tübingen: Niemeyer, 1978.
- Katzmann, Volker: *Ernst Jüngers magischer Realismus*. Hildesheim; New York: Georg Olms, 1975.
- Kany, Roland: *Mnemosyne als Programm: Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*. Tübingen: Niemeyer, 1987.
- Kärgel, Hermann: „Der Dichter an der Zeitmauer. Ein facettenreicher Geist. Ernst Jünger wird am 29.03.1970 75 Jahre alt.“ *Deister- und Weserzeitung*, 26.03.1970.
- Kater, Herbert: „Feierabend an der Weser. Ernst Jüngers Erinnerungen an die Bierabende im Bremer Schlüssel.“ *Deister- und Weserzeitung*, 11.08.1990.
- Kiaulehn, Walter: *Mein Freund der Verleger. Ernst Rowohlt und seine Zeit*. Hamburg: Rowohlt 1967.
- Kiesel, Helmuth: *Ernst Jünger. Die Biographie*. München: Siedler, 2007.
- King, John: „World war one - the death of Lt. Stokes.“ John King: *Ernst Jünger in Cyberspace*. 2010. Web. 17.12.2010. <http://www.juenger.org/ww1_stokes.php>.
- : „Wann hat dieser Scheißkrieg ein Ende“. *Writing and Rewriting the First World War*. Schnellroda: Edition Antaios, 2003.
- Kirchner, Doris: *Doppelbödiges Wirklichkeit: magischer Realismus und nicht-faschistische Literatur*. Tübingen: Stauffenburg, 1993.
- Koepen, Wolfgang: „Friedo Lampe und Felix Hartlaub.“ *Merkur* 11, H. 5, 1957. 500-3.

- König, Johann-Günther: „Nachwort.“ Friedo Lampe: *Von Tür zu Tür. Phantasien und Capriccios*. München: dtv, 2005: 211-39.
- : „In großer Zeit ist es am besten, ganz klein zu sein. Zur Biographie Friedo Lampes.“ Friedo Lampe: *Das Gesamtwerk*. Hamburg: Rowohlt, 1986. 369-89.
- Korff, Gottfried (Hg.): *Kasten 117. Aby Warburg und der Aberglaube im Ersten Weltkrieg*. Tübingen: Tübinger Verlag für Volkskunde, 2007.
- Kramberg, Karl Heinz: „Septembergewitter.“ *Süddeutsche Zeitung*, 27./28.01.68.
- Küpper, Thomas und Timo Skrandies: „Rezeptionsgeschichte.“ Burkhardt Lindner (Hg.): *Benjamin-Handbuch: Leben–Werk–Wirkung*. Stuttgart: Metzler, 2006, 17-56.
- Kusenberg, Kurt: „Epitaph für Friedo Lampe.“ *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 4, H. 4, 1950. 420-7.
- Lachmann, Renate: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990.
- Lange, Carsten: „Magischer Realismus, Impressionismus und filmisches Erzählen in Friedo Lampes Am Rande der Nacht“. Sabine Kyora und Stefan Neuhaus (Hg.): *Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik*. Schriften der Ernst Toller Gesellschaft 5. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2006. 287-301.
- Lange, Horst: „Bildnis eines toten Freundes“. *Horizonth. Halbmonatsschrift für junge Menschen*, Berlin, 12.05.1946, 16.
- Lange, Katrin: *Selbstfragmente: Autobiographien der Kindheit*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2008.
- Lefebvre, Henri: *Einführung in die Modernität. Zwölf Präludien*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978.
- Leifeld, Britta: *Das Denkbild bei Walter Benjamin. Die unsagbare Moderne als denkbare Bild*. Europäische Hochschulschriften. Reihe I, 1766. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang, 2000.
- Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994.
- Lemke, Anja: *Gedächtnisräume des Selbst. Walter Benjamins „Berliner Kindheit um neunzehnhundert“*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2005.
- und Martin Schierbaum (Hg.): „In die Höhe fallen“. *Grenzgänge zwischen Literatur und Philosophie*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2006.

- Lethen, Helmut: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994.
- Lindner, Burkhardt (Hg.): *Benjamin-Handbuch: Leben–Werk–Wirkung.* Stuttgart: Metzler, 2006.
- (Hg.): *Walter Benjamin im Kontext.* Königstein: Athenäum, ²1985.
- Lücke, Susanne und Hans-K. Lücke: *Antike Mythologie. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999.
- Luhr, Geret (Hg.): „Was noch begraben lag“: zu Walter Benjamins Exil. *Briefe und Dokumente.* Berlin: Bostelmann und Siebenhaar, 2000.
- Mahr, Gerhard: „Der zu kurze Lebenslauf des Friedo Lampe. Erinnerungen an einen Dichter.“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 05.12.1974.
- Mai, Ekkehard und Joachim Rees (Hg.): *Kunstform Capriccio. Von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne.* Köln: Walter König, 1997.
- Maier-Katkin, Birgit: „Debris and Remembrance: Anna Segher’s ‚Ausflug‘ and Walter Benjamin’s ‚Engel der Geschichte‘“. *German Quarterly*, 79, 1, Winter 2006. 90-108.
- Marbacher Magazin 55.* Hg. Deutsche Schillergesellschaft Marbach a.N. Bearb. von Rolf Tiedemann, Christoph Gödde und Henri Lonitz. Ausstellung des Theodor W. Adorno Archivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a.N. 1990. Marbach a.N.: Deutsche Schillergesellschaft, ³1991.
- Martus, Steffen: *Ernst Jünger.* Stuttgart; Weimar: Metzler, 2001.
- : „Der Krieg der Poesie: Ernst Jüngers ‚Manie der Bearbeitungen und Fassungen‘ im Kontext der ‚totalen Mobilmachung‘.“ *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft: Internationales Organ für Neuere Deutsche Literatur.* 44, 2000. 212-34.
- Mergenthaler, Volker: *Völkerschau-Kannibalismus-Fremdenlegion. Zur Ästhetik der Transgression (1897-1936).* Tübingen: Niemeyer, 2005.
- : „Von Bord der ‚Fremdenlegion‘ gehen: mythologisch-metaphorische ich-Bildung in Ernst Jüngers *Afrikanischen Spielen.*“ Hagedstedt, Lutz (Hg.): *Ernst Jünger: Politik, Mythos, Kunst.* Berlin, New York: De Gruyter, 2004, 271-87.
- Merrifield, Andy: *Henri Lefebvre. A critical introduction.* New York: Routledge, 2006.

- Michels, Eckard: *Deutsche in der Fremdenlegion. 1870-1965, Mythen und Realitäten*. Paderborn: Schöningh, 2000.
- Mitscherlich, Alexander und Margarete: *Die Unfähigkeit zu trauern*. München; Zürich: Piper, ²⁰2007.
- Mix, York-Gothart (Hg.): *Naturalismus, Fin de siecle, Expressionismus*. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur 7. München; Wien: Carl Hanser, 2000.
- Molzahn, Ilse: „Dunkle Sarabande. (In memoriam Friedo Lampe).“ *Neue Deutsche Hefte*, H. 21, 1955. 681-90.
- Mosse, George L.: *Der nationalsozialistische Alltag. So lebte man unter Hitler*. Königsstein: Athenäum, 1978.
- Nevin, Thomas A.: *Ernst Jünger and Germany: Into the Abyss, 1914-1945*. Durham: University Press, 1996.
- Nora, Pierra: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Berlin: Wagenbach, 1990.
- : *Erinnerungsorte Frankreichs*. München: Beck, 2005.
- Nünning, Ansgar (Hg.): *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart: Metzler, 2004.
- Opitz, Michael: „Literaturkritik.“ Burkhardt Lindner (Hg.): *Benjamin-Handbuch: Leben–Werk–Wirkung*. Stuttgart: Metzler, 2006. 311-32.
- und Erdmut Wizisla (Hg.): *Benjamins Begriffe*. 1 und 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000.
- Ostermeyer, A.: „Hameln „Spiegel festlicher Gefühle“. Ernst Jünger als Schüler am Gymnasium. Von hier entrann er nach Afrika.“ *Deister- und Weserzeitung*, 17.12.1963.
- Palmier, Jean-Michel: *Walter Benjamin. Lumpensammler, Engel und bucklicht Männlein. Ästhetik und Politik bei Walter Benjamin*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009.
- Pethes, Nicolas: *Mnemographie: Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin*. Tübingen: Niemeyer, 1999.
- und Jens Ruchatz (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001.
- Pfeiffer, Johannes: „Nachwort.“ Friedo Lampe: *Das Gesamtwerk*. Hamburg: Rowohlt, 1955. 325-30.

- : „Von Tür zu Tür. Zum 20. Todestag Friedo Lampes.“ *Neue Deutsche Hefte* 105, 5./6. 1965. 75-83
- Pfotenhauer, Helmut; Schneider, Sabine: *Nicht völlig Wachen und nicht ein Traum. Die Halbschlafbilder in der Literatur*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2006.
- Pharus-Plan Bremen 1909*. Reprint eines historischen Pharus-Plans, Berlin: Pharus-Plan, 2006.
- Piontek, Heinz: „Am Rande der Nacht. Der Erzähler Friedo Lampe.“ Piontek, Heinz: *Buchstab Zauberstab. Über Dichter und Dichtung*. Eßlingen: Bechtle Verlag, 1959. 81-92.
- Plattner, Cornelia: „Bilder des Zerfalls. Ein Vergessener aus der ‚Inneren Emigration‘.“ Rezension des Gesamtwerks (1986), *Die ZEIT*, Nr. 19, 02.05.1986. [<http://www.zeit.de/1986/19/Bilder-des-Zerfalls>].
- Poncet, François: „‚Fausts Zaubermantel‘: Zur Aushöhlung des Faustischen in ‚Afrikanische Spiele‘.“ Günter Figal und Georg Knapp (Hg.): *Mythen*. Tübingen: Attempto, 2007.
- Prill, Ulrich: „*Mir ward Alles Spiel*“: *Ernst Jünger als homo ludens*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2002.
- Raulff, Ulrich: *Wilde Energien: vier Versuche zu Aby Warburg*. Göttingen: Wallstein, 2003.
- Reimann, Aribert: „Der Erste Weltkrieg- Urkatastrophe oder Katalysator?“ *Aus Politik und Zeitgeschichte*. Beilage zur Wochenzeitung Das Parlament. Hrsg. von der Bundeszentrale für politische Bildung, 12.07.2004. 30-38.
- Richter, Gerhard: *Walter Benjamin and the Corpus of Autobiography*. Detroit: Wayne State University Press, 2000.
- Riedel, Nicolai: *Ernst-Jünger-Bibliographie. Wissenschaftliche und essayistische Beiträge zu seinem Werk (1928 - 2002)*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2003.
- Rieger, Bernhard: „Was Roland a Nazi? Victims, Perpetrators, and Silences during the Restoration of Civic Identity in Postwar Bremen“. *History & Memory*, Vol. 19, 2, 2007. 75-111.
- Rodheudt, Till: *Die Philosophie Ernst Jüngers aus dem Geist der Mythologie*. Eleusis Geisteswissenschaftliche Abhandlungen 7. Frankfurt a.M.: Kovac Verlag, 2002.
- Roh, Franz: *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*. Leipzig: Klinkhardt und Biermann, 1925.

- Saltzwedel, Johannes: „Ein zackiger Flaneur“. *Der Spiegel* 12, 1995. 213-222.
- Schäfer, Hans Dieter: *Moderne im Dritten Reich. Kultur der Intimität bei Oskar Loerke, Friedo Lampe und Helmut Käutner*. Stuttgart: Steiner, 2003.
- : „Einleitung.“ Ders. (Hg.): *Am Rande der Nacht. Moderne Klassik im Dritten Reich. Ein Lesebuch*. Frankfurt a.M.: Ullstein, 1984. 9-18.
- : *Das gespaltene Bewusstsein. Über deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933-1945*. München; Wien: Carl Hanser Verlag, 1981.
- : „Die nichtfaschistische Literatur der ‚jungen Generation‘ im nationalsozialistischen Deutschland“. Horst Denkler und Karl Prümm (Hg.): *Die deutsche Literatur im Dritten Reich*. Stuttgart: Reclam, 1976. 459-504.
- Schäfer, Martin Jörg: „Eingefrorene Zeit: Zur Schreibweise der Muße bei Walter Benjamin“. Ulrich Kinzel (Hg.): *An den Rändern der Moral: Studien zur literarischen Ethik*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2008. 37-49.
- Scheffel, Michael: *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffs und ein Versuch seiner Bestimmung*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag, 1990.
- : „Friedo Lampe.“ Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, München: Edition Text+ Kritik, 1978-, 8 Seiten. 1989.
- Scheuffelen, Thomas R.: „Friedo Lampe: Septembertwitter.“ Walter Jens: *Kindlers neues Literatur Lexikon*, Band 9, München: Kindler. 1990, 980-1.
- Schiavoni, Giulio: „Zum Kinde.“ Burkhardt Lindner (Hg.): *Benjamin-Handbuch: Leben–Werk–Wirkung*. Stuttgart: Metzler, 2006. 373-85.
- Schiller-Lerg, Sabine: „Die Rundfunkarbeiten“. Burkhardt Lindner (Hg.): *Benjamin-Handbuch: Leben–Werk–Wirkung*. Stuttgart: Metzler, 2006. 406-20.
- : *Walter Benjamin und der Rundfunk*. München u.a: K.G.Saur, 1984.
- Schirnding, Albert von: *Begegnungen mit Ernst Jünger*. Schriftenreihe des Freundeskreises der Brüder Ernst und Friedrich Georg Jünger. Tübingen: Hagenlocher, 2002.
- Schirmacher, Frank: *Das Methusalem-Komplott*. München, Karl Blessing, 2004.
- Scholem, Gershom: *Walter Benjamin und sein Engel*. Hg. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1983.

- : *Walter Benjamin. Die Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1975.
- Schöttker, Detlev: „Erinnern.“ Michael Opitz und Erdmut Wizisla (Hg.): *Benjamins Begriffe*. 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000. 260-98.
- : *Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999.
- Schmid, Christian: *Stadt, Raum und Gesellschaft: Henri Lefebvre und die Theorie der Produktion des Raumes*. München: Franz Steiner, 2005.
- Schneider, Manfred: *Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert*. München: Hanser, 1986.
- Schütz, Erhard: „Autobiographien und Reiseliteratur.“ Bernhard Weyergraf (Hg.): *Literatur der Weimarer Republik*. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur 8. München: Hanser, 1995. 549-600.
- Schwarz, Hans Peter: *Der konservative Anarchist. Politik und Zeitkritik Ernst Jüngers*. Freiburger Studien zur Politik und Soziologie. Freiburg: Rombach, 1962.
- Schwarzwälder, Herbert: *Das Große Bremen-Lexikon*. Bremen: Edition Temmen, 2003.
- Schwilk, Heimo: *Ernst Jünger. Ein Jahrhundertleben*. München: Piper, 2007.
- : *Ernst Jünger. Leben und Werk in Bildern und Texten*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1988.
- Seiffert, Johannes Ernst: „Walter Benjamin als Lehrer deutscher Identität“. Jäger, Lorenz; Regehly, Thomas (Hg.): *Was nie geschrieben wurde, lesen. Frankfurter Benjamin-Vorträge*. Bielefeld: Aisthesis, 1992. 227-36.
- Simmel, Georg: *Philosophische Kultur: Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Gesammelte Essays*. Hg. Jürgen Habermas. Berlin: Wagenbach, 1983. [1911.]
- Süßkind, Wilhelm Emanuel: „Septembertgewitter.“ *Die Literatur* 40, 1937/38. 301.
- Stadtgrün Bremen (Hg.): *Zwischen Lust und Wandeln–200 Jahre Bremer Wallanlagen*. Bremen: Edition Temmen, 2002.
- Steinbrink, Bernd: *Abenteuerliteratur des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Studien zu einer vernachlässigten Gattung*. Tübingen: Niemeyer, 1983.
- Steiner, Uwe: *Walter Benjamin*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2004.

- Stocker, Peter: *Theorie der intertextuellen Lektüre*. Paderborn: Schöningh, 1998.
- Stüssi, Anna: *Erinnerung an die Zukunft: Walter Benjamins „Berliner Kindheit neunzehnhundert“*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1977.
- Thoemmes, Martin: „Liebe statt Bomben. Ernst Jüngers ‚Burgunderszene‘ muß neu gelesen werden.“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 85. 10.04.2004. 37.
- Thomas, Lionel: „Friedo Lampe and his work- an introduction.“ *German Life and Letters*, H. 3, 1961. 194-203.
- Thomé, Horst: „Modernität und Bewusstseinswandel in der Zeit des Naturalismus und des Fin de siècle“. York-Gothart Mix (Hg.): *Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus 1890-1918*. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 7. München: Hanser, 2000. 15-27.
- Tiedemann, Rolf: „Nachwort.“ Walter Benjamin: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert. Gießener Fassung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000. 113-26.
- : *Die Abrechnung. Walter Benjamin und sein Verleger*. Hamburg: Kellner, 1989.
- : „Editorische Notiz.“ Walter Benjamin: *Aufklärung für Kinder. Rundfunkvorträge*. Hg. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985, 206-8.
- Unger, Walter: *Walter Benjamin als Rezensent. Die Reflexion eines Intellektuellen auf die zeitgeschichtliche Situation*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 1978.
- Van Reijen, Willem und Herman van Doorn: *Aufenthalte und Passagen: Leben und Werk Walter Benjamins. Eine Chronik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001.
- Verboven, Hans: *Die Metapher als Ideologie. Eine kognitiv-semantische Analyse der Kriegsmetaphorik im Frühwerk Ernst Jüngers*. Heidelberg: Winter, 2003.
- Vilhauer, Bernd: *Denkraum und Dynamisierung. Philosophische Probleme der Grundlegung von Kulturtheorie bei Aby Warburg*. Dissertation, Jena, 1998.
- Vismann, Cornelia: „Landscape in the first world war: on Benjamin’s critique of Ernst Jünger“. *New Comparison*, 18, 1994. 76-88.
- Vollmann, Rolf: „Eine kleine Nische im Tempel des Ruhms.“ Rezension, *Die Zeit*, 10.10.02.
- Volmert, Johannes: *Ernst Jünger „In Stahlgewittern“*. München: Fink, 1985.
- Wagner-Engelhaaf, Martina: *Autobiographie*. Stuttgart: Metzler, ²2005.

- Walter Benjamins Archive. *Bilder, Texte und Zeichen*. Hg. Walter Benjamin Archiv, bearb. von Ursula Marx, Gudrun Schwarz, Michael Schwarz und Erdmut Wizisla. Katalog zur Ausstellung Walter Benjamins Archive, Berlin, 03.10.-19.11.2006. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006.
- Warburg, Aby: *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Hg. Martin Warnke, unter Mitarbeit von Claudia Brink. Gesammelte Schriften: Studienausgabe. Abt. 2, Band 2.1. Berlin: Akademie Verlag, 2003.
- Waßner, Rainer: „'Die Suche nach dem Wunderbaren': Ernst Jünger's Programmschrift ‚Sizilianischer Brief an den Mann im Mond‘.“ *Weimarer Beiträge: Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften*, 53, 4. 2007. 541-58.
- Weber, Thomas: „Erfahrung“. Michael Opitz und Erdmut Wizisla (Hg.): *Benjamins Begriffe* 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000. 230-59.
- Weidmann, Brigitte: „Erinnerung an Friedo Lampe. Exemplarische Motive in seinem Werk.“ *Neue Rundschau* 89, H. 3, 1978. 452-6.
- Weigel, Sigrid: *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*. München: Fink, 2004.
- : *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1997.
- (Hg.): *Leib- und Bildraum: Lektüren nach Benjamin*. Köln u.a.: Böhlau, 1992.
- Welzer, Harald: *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. München: Beck, 2005.
- Welzer, Harald, Sabine Moller und Karoline Tschuggnall: „Opa war kein Nazi“: *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2002.
- Weyergraf, Bernhard (Hg.) *Literatur der Weimarer Republik*. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur 8. München: Hanser, 1995.
- : „Einleitung“. Ders.: ebd. 7-37.
- Fischer-Defoy, Christine (Hg.): „... wie überall hin die Leute verstreut sind.“ *Das Adressbuch des Exils 1933-1940*. Leipzig: Koehler und Amelang, 2006.
- Witte, Bernd (Hg.): *Topographien der Erinnerung*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2008.

- : „Der Autor als Schreibender.“ Ders.: *Jüdische Tradition und literarische Moderne. Heine, Buber, Kafka, Benjamin*. München: Hanser, 2007. 205-238.
- (Hg.): *Walter Benjamin und das Exil*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2006.
- : „Bilder der Erinnerung. Walter Benjamins Berliner Kindheit.“ *Internationale Walter Benjamin Gesellschaft*. 2001. Web. 17.12.2010. <<http://www.iwbg.uni-duesseldorf.de/Pdf/Witte11.pdf>>.
- : *Walter Benjamin*. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek: Rowohlt, 1985.
- Wild, Reiner u.a. (Hg.): *Dennoch leben sie. Verfemte Bücher, verfolgte Autorinnen und Autoren: zu den Auswirkungen nationalsozialistischer Literaturpolitik*. München: Text + Kritik, 2003.
- Wippermann, Wolfgang: „Geschichte und Ideologie im historischen Roman des Dritten Reiches.“ Horst Denkler und Karl Prümm (Hg.): *Die deutsche Literatur im Dritten Reich*. Stuttgart: Reclam, 1976. 183-206.
- Wizsla, Erdmut: *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004.
- Wulf, Joseph: *Literatur und Dichtung im Dritten Reich. Eine Dokumentation*. Frankfurt a.M.; Berlin: Ullstein, 1989.
- 10 Jahre Bibliotheksgesellschaft in Hameln. Festschrift*. Hg. Bibliotheksgesellschaft Hameln. Redaktion Bernd Bruns und Jürgen C. Kruse. Hameln: Niemeyer (Druck), 1993.
- 2009 European Forum of Exchange: „NAMEDY Castle Germany. Intercultural Places. Interdisciplinary and International Universities. Exhibition: „Night of Art“.“ 4 of 31. *2009 European Forum of Exchange und DAAD*, 2009. Web. 17.12.2010 <http://2009.erinnerungsraeume.de/gallery_exhibition.php>.