

Scherben.

W. Benjamins Miniatur »Das bucklichte Männlein«

Die *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* rechnete Walter Benjamin zu seinen »zerschlagenen Büchern«. So schreibt er an Gershom Scholem im Herbst 1935: »Manchmal träume ich den zerschlagenen Büchern nach – der Berliner Kindheit um neunzehnhundert und der Briefsammlung – und dann wundere ich mich, woher ich die Kraft nehme, ein neues ins Werk zu setzen.«¹ Die Wendung vom »zerschlagenen Buch« bezieht sich auf Benjamins missglückte Versuche, die in Miniaturen aufgezeichnete Erinnerung an seine Kindheit in Buchform zu veröffentlichen. Nicht das Buch, sondern das Feuilleton war ihr publizistisches Geschick. Einzeln und auf verschiedene Zeitungen verteilt, sind die Text-Stücke zwischen 1932 und 1938 erschienen. Aufgrund der Nazi-Herrschaft teils unter Pseudonym. Theodor W. Adorno war es, der zusammen mit Gershom Scholem die verstreuten Texte auf der Grundlage ihrer Kenntnisse zu einem Buch zusammengestellt und – zuerst 1950 – publiziert hat.

1981 hat Giorgio Agamben in der Pariser *Bibliothèque Nationale* eine Version der *Berliner Kindheit* entdeckt, die von Benjamin selbst stammt. Wahrscheinlich 1938 entstanden, trägt sie die Aufschrift »Handexemplar komplett«.² Dieser mit einem Vorwort versehene Text unterscheidet sich wesentlich von der Ausgabe Adornos: Neben einer Umstellung der Abfolge finden sich im »Handexemplar komplett« anstatt einundvierzig nur dreißig Stücke und die

1. Walter Benjamin: »Gesammelte Briefe 1935-1937«, herausgegeben von Christoph Gödde/Henri Lonitz, in: Theodor W. Adorno Archiv (Hg.), *Gesammelte Briefe*, Frankfurt/Main 1999, Bd. V, S. 189. »Briefsammlung« bezieht sich auf »Deutsche Menschen«, vgl. Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften (GS)*, herausgegeben von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1980, Bd. IV.2, Anmerkungen, S. 942ff.

2. Vgl. die ausführlichen Anmerkungen der Herausgeber in W. Benjamin: *GS*, Bd. VII.2, S. 699ff.

interne Bearbeitung der einzelnen Miniaturen ist durch einen verstärkten Zug ins Kleine ausgezeichnet. Die Miniaturen werden kürzer. Sie schrumpfen.

In der Wendung vom »zerschlagenen Buch« jedoch schwingt neben dem pragmatischen noch ein anderer Sinn mit. In dem Maße, wie das Buch, das hätte zerschlagen werden können, zum Zeitpunkt der Äußerung Benjamins noch gar nicht existiert hat, zeichnet sich die Idee eines zukünftigen Buches ab: die Idee eines Buches, in der die mit dem Medium *Buch* verknüpfte Vorstellung von Einheit und Geschlossenheit zerschlagen ist, die Idee eines in sich zerschlagenen Buches. Diese Idee korrespondiert mit einer Konzeption des Kleinen oder Winzigen, wie sie sich bei Benjamin andeutet. In einem Brief vom 10.11.1932 an Adorno heißt es: »Ein neues Manuscript – ein, winziges, Buch – bringe ich mit, das Sie wundern wird.³ Trennt man den Relativsatz – »das Sie wundern wird« – ab, so bleibt ein über die Anzahl der Wörter, über die Zeichensetzung und über die stark ausgeprägte Rhythmisierung dreigliedriger Hauptsatz übrig. In der Mitte, eingeschlossen von Kommata und Gedankenstrichen, steckt das Wörtchen *winzig*. Das angekündigte Buch *Berliner Kindheit* scheint der kunstvollen Formulierung nach, nicht nur vom äußeren Umfang her, sondern durch ein inwendiges Moment zu einem *kleinen* bestimmt zu sein. Das *Winzige* scheint ein Zug des erträumten »zerschlagenen Buches« zu sein. Das Gedächtnis- und Erinnerungsbuch *Berliner Kindheit* wäre ein Mitbringsel, eine Gabe des Winzigen. An dieses Versprechen scheint sich Benjamin in seiner späteren, durch einen Zug ins Kleine ausgezeichneten Bearbeitung, erinnert zu haben.

Wie in allen Ausgaben so bildet auch in Benjamins späterer Bearbeitung die Miniatur »Das bucklige Männlein« den Schluss. Während die vorausgehenden Stücke, in engem Bezug zur antiken Mnemotechnik⁴ Orte des Gedächtnisses zum Gegenstand haben – Loggien, Tiergarten, Siegessäule, Brauhausberg, Zwinger des Fischotters zum Beispiel – und sich zugleich selbst als Gedächtnisorte darstellen, taucht in der letzten Miniatur das Subjekt als Schauplatz der Erinnerung auf.⁵ Auf diesem Schauplatz stellt sich – unge-

3. Zit. nach W. Benjamin: *GS*, Bd. IV.2, S. 964–65.

4. Vgl. Frances A. Yates: *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*, Weinheim, Berlin 1990.

5. Anna Stüssi: *Erinnerung an die Zukunft. Walter Benjamins »Berliner Kindheit um neunzehnhundert«*, Göttingen 1977, hier S. 59. Stüssis Untersuchungen zur *Berliner Kindheit* sind nach wie vor grundlegend.

schickt und ungerufen – ein anderer ein: das bucklichte Männlein. Was hat es damit auf sich?

Solange ich klein war, sah ich beim Spazierengehen gern durch waagerechte Gatter, die erlaubten, vor einem Schaufenster auch dann sich aufzustellen, wenn gerade unter ihm ein Schacht sich auftat. Er diente dazu, die Kellerluken in der Tiefe mit etwas Licht und Lüftung zu versorgen. Die Luken gingen kaum ins Freie, sondern eher ins Unterirdische. Daher die Neugierde, mit der ich durch die Stäbe jedes Gatters, auf dem ich gerade fußte, heruntersah, um aus dem Souterrain den Anblick eines Kanarienvogels, einer Lampe oder eines Bewohners davonzutragen.⁶

Ein waagerechtes Gatter stellt eine durchbrochene Grenze dar. Es trennt die obere helle Welt von der unteren, dunklen. Diese getrennten Welten sind sozial bestimmt: Die lichte Welt der Waren, wie sie sich im Schaufenster präsentiert und die dunkle Welt großstädtischer Armut, wie sie in den Souterrains haust, stehen sich gegenüber. Das Gatter ist der Ort, der heimliche Blicke in die armselige Welt der Kellerlöcher ermöglicht, deren Anblick dem Bürgerkind des Berliner Westens sonst verschlossen ist. Es ist die verschlossene Welt der unteren Klasse, die der faszinierte Blick ergattert. Die Gegenstände der Armut – der Kanarienvogel, der in einem Käfig lebt; die Lampe, die am Tage brennt und damit das Dunkle ausstellt; ein Bewohner als Insasse eines sozialen Gefängnisses – verwandeln sich unter dem heimlichen und faszinierten Blick des Kindes in magische Dinge aus einem unheimlichen Bezirk. Unheimlich, weil das, was im Verborgenen bleiben sollte, hervorgetreten ist.⁷ Das Unterirdische aber stellt nicht nur eine Konnotation zur mythischen Unterwelt, sondern seit Freuds archäologischer Topographie des Psychischen auch eine zum Unbewussten dar. Diese Konnotation wird bei Benjamin aktiviert, wenn er von der unbewussten Welt des Traumes spricht. Im Traum passiert etwas: da nämlich kann sich der Spieß umdrehen.

Wenn ich dem bei Tage vergebens nachgetrachtet hatte, drehte die nächste Nacht den Spieß zuweilen um und im Traume zielten Blicke, die mich dingfest machten, aus solchen Kellerlöchern. Gnomen mit spitzen Mützen warfen sie. Kaum hatten sie mich bis ins Mark erschreckt, so waren sie schon wieder fort.⁸

6. Walter Benjamin: »Berliner Kindheit um neunzehnhundert«, in: ders., *GS*, Bd. VII.1, S. 385-433, hier S. 429.

7. Vgl. Sigmund Freud: »Das Unheimliche«, in: ders., *Gesammelte Werke*, Frankfurt/Main 1986, Bd. XII, S. 227-268, hier S. 236.

8. W. Benjamin: »Berliner Kindheit«, S. 429-430.

Im Traum hat eine Umdrehung stattgefunden. Nun ist es das Kind, das von Blicken aus der Unterwelt getroffen wird. Die Unterweltler sind unstet, ihre aggressiven Augen-Blicke im raschen Wechsel zwischen Fort und Da zeigen nichts wie ortlose Augenblicklichkeit. Wenn die Blicke des Traumgelichters auf das Bürgerkind zielen, dann nicht mit dem Ziel, dessen *gehobene* Stelle im Gesellschaftsgefüge einzunehmen. Vielmehr geschieht etwas anderes, weitaus Schrecklicheres: Der Spieß dreht sich im Traum in der Weise um, dass die optikanaloge Ordnung mit ihren »geometralen«⁹ Trennungen in Außen und Innen, Oben und Unten, Licht und Dunkel, in Beobachter und Beobachtetes in ihren Grundfesten erschüttert wird. Der Schrecken des Traumes besteht darin, dass sich nicht einfach die Verhältnisse, sondern die etablierten Vorstellungen von der Umkehr der Verhältnisse umdrehen. Denn nun zeigt sich, dass der Außen-Standpunkt des Kindes, der Beobachter-Standpunkt gegenüber der Unterwelt im sozialen, politischen und mythischen Sinne selbst in Gefahr ist. Es fragt sich: Wer ist der Gefangene? Wo beginnt, wo ist, wo endet der Käfig? Draußen? Drinnen? Wo ist draußen? Wo ist drinnen? Vom Souterrain aus gesehen, steht das Kind hinter Gittern, ist es selbst ein dingfest gemachter Gefangener.

In der Eingangssequenz also verkehrt sich der Außen-Posten der Beobachtung zur Schwelle im Innern eines Geschehensraumes. Mit der Grenze als Außen eines Innen wie als Innen eines Außen konstituiert sich ein in sich geteilter heterogener Raum, der, anders als der geometrale, kein Außen kennt. Ein Raum wie der einer Pariser Passage des 19. Jahrhunderts, die sich in ihrer gläsernen Durchsichtigkeit mit jedem Fenster nach Innen öffnet. Ein fensterloser Raum mit Fenstern. In gewisser Weise ein monadischer Raum. Auf kleinstem Raum verschränken sich in der hoch verdichteten Eingangssequenz subjekttheoretische, mythische, soziale und nicht zuletzt revolutionstheoretische Überlegungen. Denn die Rede von der Umkehr – da kehrt sich der Spieß um – ist politisch überdeterminiert: Sie konnotiert die Revolution als Umkehr der sozialen und politischen Verhältnisse. In seiner monadischen Verdichtung jedoch kehrt Benjamin die kanonische Vorstellung von der revolutionären Umkehr der Verhältnisse noch einmal um: Nicht die Umbesetzung, sondern das In-Bewegung-Setzen von Gesellschaftsordnung stellt sich als Aufgabe.

9. Jacques Lacan: »Die Spaltung von Auge und Blick«, in: ders., *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Seminar XI*, übersetzt und herausgegeben von Norbert Haas, Berlin, Weinheim 1997, S. 73-126, hier S. 91.

Ich wußte darum gut, woran ich war, als ich eines Tages im »deutschen Kinderbuch« den Versen begegnete: »Will ich in mein Keller gehn,/Will mein Weinlein zapfen;/ Steht ein bucklicht Männlein da,/Thut mir'n Krug weg schnappen.« Ich kannte diese Sippe, die auf Schaden und Schabernack versessen war, und daß sie sich im Keller zu Hause fühlte, war selbstverständlich. »Lumpengesindel« war es. Die Nachtgesellen, die sich auf dem Nußberge an das Hähnchen und das Hühnchen heranmachen – die Nähnadel und die Stecknadel, die da rufen, es würde gleich stichdunkel werden, waren vom gleichen Schlag. Sie wußten wahrscheinlich mehr von dem Buckligen. Mir selbst kam er nicht näher.¹⁰

Die Verse des »deutschen Kinderbuches« kommen aus Achim von Arnims und Clemens Brentanos Volksliederbuch *Des Knaben Wunderhorn*, während das in Anführungsstriche gesetzte Wort »Lumpengesindel« das gleichnamige Märchen aus der Sammlung der *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm herbeizitiert. Es sind also Wesen, die sich in Texten finden, die aus Texten kommen: aus Volks-, Kinder- und Märchenbüchern. Ist das Märchen nach Benjamin ein ins Kleine transportierter Mythos, so tun sich im Märchen »Lumpengesindel«, lauter winzige Gestalten zu einem nächtig-unheimlichen Zug zusammen: Es sind das Hähnchen und das Hühnchen, die Stecknadel und die Nähnadel, die, ein Abhub der lichten Welt der Erscheinungen, dem Menschen hinterrücks Schaden und Unheil zufügen. Wenn das Lumpengesindel aufkreuzt, wird es für den Menschen in seiner körperlichen Integrität und in seiner imaginären Selbstgewissheit bald stichdunkel werden.

»Stichdunkel« ist das alte Wort für stockdunkel, das an unentwirrbare Nächtigkeit gemahnt. Der Stich in Konstellation zu Steck- und Nähnadel aber konnotiert auch Gewebe und Textur: Wie die Nähnadel so ist auch die Stecknadel ein Instrument, das Gewebe-Stücke zusammenfügt oder montiert. Aber was für ein Stück-Werk zeichnet sich da ab? Wie das Wort »Gesindel« eine Verkleinerungsform von »Gesinde«¹¹ als der niederen Dienerschaft ist, gleichsam die Erniedrigung von etwas Erniedrigtem, so sind Lumpen alte zerrissene Kleidungsstücke, Fetzen, Lappen. Und der Lump ist ein kleiner Gauner deswegen, weil er zerlumptes Zeug trägt.¹²

Benjamin nun hat der Figur des Lumpensammlers größte Aufmerksamkeit geschenkt. Als »Lumpenproletarier im doppelten

10. W. Benjamin: »Berliner Kindheit«, S. 430.

11. Duden: *Das Herkunfts-Wörterbuch Etymologie der deutschen Sprache*, Mannheim, Wien, Zürich 1989, Bd. VII, S. 237.

12. Vgl. ebd., S. 428.

Sinn, in Lumpen gekleidet und mit Lumpen befaßt¹³, wird die Figur des Lumpensammlers zum auffordernden Emblem des benjamin-schen Textverfahrens und seiner Historiographie. Hatte die Marx-sche Theorie das Lumpenproletariat eher ausgeschlossen, wird der »*Abfall* und *Abhub* bei Hegel nur als ‚faule Existenz‘ und nicht als permanentes Ärgernis eines Systems vorkommen, das bei aller An-strengung des Begriffs seine Reste niemals restlos *aufheben*¹⁴ kann, so hat Benjamin seit dem *Passagen-Werk* den »*Abfall* der Geschich-te« zum Material und Ausgangspunkt seiner Textarbeit gemacht.

Nach Benjamin verfügt die Figur des Lumpensammlers über den allegorisch fetischistischen Blick des Sammlers, der »in der Analyse des kleinen Einzelmoments den Kristall des Totalgesche-hens« entdeckt. Er sieht in den aufgelesenen, lumpigen Restposten ein Reservoir aus »kleinsten, scharf und schneidend konfektionier-ten Baugliedern¹⁵, die zur Montage zusammentreten können. In den Aufzeichnungen zum *Passagen-Werk* heißt es:

Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zei-gen. Ich werde nichts Wertvolles entwenden und mir keine geistvollen Formulierun-gen aneignen. Aber die Lumpen, den Abfall: die will ich nicht inventarisieren sondern sie auf die einzige mögliche Weise zu ihrem Recht kommen lassen: sie verwenden.¹⁶

Die Zitation des »Lumpengesindels« hat's also in sich: Die herau-sgesprengten Details – Hühnchen und Hähnchen, stichdunkel und das Lumpengesindel in Anführungszeichen – sind Einzelmomente, in denen sich das benaminsche Textverfahren kristallisiert. Der Text regruppiert sich aus »*Abfall*«, zu dem die Figuren der vorge-schichtlichen Märchenwelt gehören. Der Text: ein Stück zwischen Stich und Dunkel, zwischen Kalkül und Unbewusstem, zwischen Rauschen und Kontur, zwischen Trieb und Feder. Und das bucklicht Männlein? Es ist vom »gleichen Schlag« wie die »Nachtgesellen« und das »Lumpengesindel«. Wie ein Gespenst zeigt es sich in kei-nem Spiegel und sein Aufenthaltsort ist nicht auszumachen: blitz-schnell ist es da, blitzschnell ist es fort. Aber immer ist der Bucklige zur Stelle, wenn etwas zu Bruch gegangen ist, wenn es etwas zu er-haschen, wenn es etwas einzuverleiben gibt.

13. Walter Benjamin: »Das Passagen-Werk«, in: ders., *GS*, Bd. V.1, S. 441.

14. Irving Wohlfarth: »Et Cetera? Der Historiker als Lumpensammler«, in: Norbert Bolz/Bernd Witte (Hg.), *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des neun-zehnten Jahrhunderts*, München 1984, S. 70-95, hier S. 75.

15. W. Benjamin: »Das Passagen-Werk«, S. 575.

16. Ebd., S. 574.

Erst heute weiß ich, wie er geheißen hat. Meine Mutter verriet mir das. »Ungeschickt läßt grüßen«, sagte sie, wenn ich etwas zerbrochen hatte oder gefallen war. Und nun verstehe ich, wovon sie sprach. Sie sprach vom bucklichten Männlein, welches mich angesehen hatte. Wen dieses Männlein ansieht, gibt nicht acht. Nicht auf sich selbst und auf das Männlein auch nicht. Er steht verstört vor einem Scherbenhaufen: »Will ich in mein Küchel gehn,/Will mein Süpplein kochen;/Steht ein bucklicht Männlein da,/Hat mein Töpflein brochen.«¹⁷

Wenn etwas zerschlagen, wenn etwas entzwei gegangen, etwas zerbrochen, wenn das Kind zu Fall gekommen, wenn etwas beschädigt, unrichtig, wenn es halb geworden ist, dann ist das bucklicht Männlein mit von der Partie. Das Müslein: »Hat's schon halber gessen«; das Hölzlein: »Hat' mir's halber gstohlen«; »tut mir den Krug weg-schnappen«; »Läßt mir das Rad nicht gehen«. Es bricht, es unterbricht. Es ist der Blick, der ihm die Kraft der Zerlegung und Zerschlagung verleiht. Es ist die destruktive Kraft des Blicks, welche das Verhältnis zu den Dingen verstellt wie sie die Figuren der Vorstellung beschädigt. Wie die Heinzel-, wie die Butzemännchen, wie die Zwerge und all das andere lichtscheue Gesindel der Volksmärchen ist auch das bucklicht Männlein unsichtbar. Aber es hat Blick. »Allein ich hab es nie gesehn. Es sah nur immer mich.«¹⁸ Es ist ein unfassbarer und unheimlicher Blick, der – im logischen Sinne – noch vor der auf die Optik bezogenen Spaltung in sichtbar und unsichtbar liegt. Der unsichtbare Blick ist das, was das Subjekt angeht wie er, wenn sich der Spieß umdreht, das ist, was das Subjekt zu ergreifen wünscht. Dieser unfassbare Blick – Benjamin hat ihn an anderer Stelle als *auratischen* theoretisch zu umschreiben gesucht – ist an kein empirisches Objekt gebunden und kann sich gerade deswegen an unterschiedliche empirische Objekte heften. Er bezeugt auf phantasmatische Weise den un(be-)greifbaren Anderen, den das Subjekt ebenso begehrt wie er ihm Angst macht. »Wen dieses Männlein ansieht, gibt nicht acht. Nicht auf sich selbst und auf das Männlein auch nicht. Er steht verstört vor einem Scherbenhaufen.«¹⁹

Jedoch: Wer ist es, der in Scherben schlägt? Das Männlein? Das Kind? Was ist es, das in Scherben schlägt? Was wird zerschlagen? Welche Dinge sind zerschlagen worden? Wie hat sich der Vorgang des Zerbrechens abgespielt? Der Text sagt es nicht. Vielmehr spart die elliptisch konstruierte Anordnung der Sätze den Vorgang des Zerschlagens selber aus. Sie gibt nur ein Vorher und ein Nach-

17. W. Benjamin: »Berliner Kindheit«, S. 430.

18. Ebd.

19. Ebd. Vgl. auch J. Lacan: *Die vier Grundbegriffe*, S. 73-126.

her an. Im Sprung dazwischen, in der Zeitfalte des Futurums der Vergangenheit wird der Bruch stattgefunden haben, der das Kind auf traumatische Weise trifft. Elliptisch, in der Figur eines Ausfalls der Darstellung stellt sich ein traumatisches Moment der Subjektwerdung und der Übernahme des Geschlechts dar: »Er steht verstört vor einem Scherbenhaufen.« Wenn nach Freud das Trauma im Leben des Subjekts ein Ereignis ist, auf das es keine adäquate Antwort gibt²⁰, so ist es im Bild der Scherben aufgerufen. Wenn die Kindheit zerschlagen liegt, ein Scherbenhaufen, wird der Erwachsene geboren sein. Aber in gewisser Weise auch die Kindheit. Denn sofern von der Kindheit gesprochen wird, ist sie verloren und zugleich hervorgebracht: als notwendig verlorenes Objekt. Wenn also bei Benjamin Destruktion und Produktion ineinander greifen, so unter Wahrung des traumatischen Moments. Benjamin wird ihm in seiner ästhetischen Praxis begegnen. Nicht zuletzt in der Ausarbeitung einer *Kunst des Chocks*.

In seinen Baudelaire-Studien hat Benjamin Freuds Theorie des Chocks²¹ für eine Analyse moderner Künstlerschaft fruchtbar gemacht.²² Nach Freuds topographischer Konstruktion des psychischen Apparates ist der Chock das, was den im Widerstand gegen Reizungen von innen wie von außen sich bildenden Reizschutz durchbricht. Wenn der Reizschutz als eine Art Schirm vorgestellt wird, welcher das System Wahrnehmung/Bewusstsein vor den anstürmenden Reizen der Außenwelt in gewisser Weise sichert, kommt es im Durchschlagen des Schirms zu einer Berührung des dahinterliegenden anderen Schauplatzes, den Freud das Unbewusste nennt. Der Chock hat insofern einen historischen Index, als sich die moderne Industriegesellschaft mit ihren großen Städten durch ein sprunghaftes Anschwellen der Außen-Reize auszeichnet. Nach Benjamin ist Baudelaire ein Moderner nicht zuletzt deswegen, weil er

20. Vgl. Sigmund Freud: »Der Mann Moses und die monotheistische Religion«, in: ders., *Gesammelte Werke*, Frankfurt/Main 1961, Bd. XVI, S. 101-246.

21. Vgl. Sigmund Freud: »Jenseits des Lustprinzips«, in: ders., *Gesammelte Werke*, London 1955, Bd. XIII, S. 1-69.

22. Benjamin schreibt: »Im Jahre 1921 erschien der Essai »Jenseits des Lustprinzips«, der eine Korrelation zwischen dem Gedächtnis (im Sinne der *mémoire involontaire*) und dem Bewußtsein aufstellt. Sie hat die Gestalt einer Hypothese. Die Überlegungen, die sich im folgenden an sie anschließen, werden [...] sich begnügen müssen, die Fruchtbarkeit derselben für Sachverhalte zu überprüfen, die weit von denen abliegen, die Freud bei seiner Konzeption gegenwärtig gewesen sind.« Walter Benjamin: »Über einige Motive bei Baudelaire«, in: ders., *GS*, Bd. I.2, S. 605-653, hier S. 612.

der Chock-Kundige ist. Er sucht den Chock in dem Maße wie er ihn abwehrt. Denn je größer die Chockabwehr, desto gewaltiger der Durchbruch: »[Baudelaire] spricht von einem Duell, in dem der Künstler, ehe er besiegt wird, vor Schrecken aufschreit. Dieses Duell ist der Vorgang des Schaffens selbst. Baudelaire hat also die Chock-erfahrung ins Herz seiner artistischen Arbeit hineingestellt.«²³ Wenn im Herzen der artistischen Arbeit der Chock steht, so steht im Herzen des Chocks der Schrei: Schmerzensschrei, welcher passiert im chockhaften Aufriss der für das Subjekt notwendigen symbolischen Separation. Nicht zuletzt die Suche nach dem Chock in den Ambivalenzen von Abwehr, Faszination und Heimsuchung ist es, die Baudelaire, den vom Chock Besiegten, in den Augen Benjamins zu einem modernen Heros macht.

Denn mit der *Kunst des Chocks* ist die Möglichkeit der »Emanzipation« von der Vorherrschaft eines »vom Menschen mit Bewusstsein durchwirkten Raumes« gegeben, eine »Emanzipation«, die Benjamin mit dem emphatischen Begriff der »Erfahrung« belegt. Es ist die *Kunst des Chocks*, die bei Benjamin ästhetische Praxis und Erkenntnis verschränkt. So wird der Film, der von einem ideologiekritischen Standpunkt als Illusionsmaschine kritisiert wurde, bei Benjamin aufgrund seiner Chock-Technik umgekehrt zu einem erkenntnissteigernden Medium. Wie die Psychoanalyse in ihrer Sprech- und Hörtechnik den Fluss der Rede, so zerhackt die Kamera mit ihrem »Stürzen und Steigen, ihrem Unterbrechen und Isolieren« die Wahrnehmung mit dem Effekt, dass durch die Unterbrechung »völlig neue Strukturbildungen der Materie« zum Vorschein kommen.²⁴

Unsere Kneipen und Großstadtstraßen, unsere Büros und möblierten Zimmer, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos einzuschließen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so daß wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen.²⁵

Im Aufsprengen der Kontinuität, im Entstehen eines leeren Raums ist Platz geschaffen für eine andere Denk-Bewegung als die teleologische: für ein Denken als Reisen ohne Ziel.

23. Ebd., S. 615-616.

24. Walter Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: ders., GS, Bd. I.2, S. 431-508, hier S. 500.

25. Ebd., S. 499-500.

In der *Berliner Kindheit* ist es das Männlein, das mit seiner Arbeit der Unterbrechung und Destruktion das Kind in die *Kunst des Chocks* einführt. Noch einmal:

Erst heute weiß ich, wie er geheißen hat. Meine Mutter verriet mir das. »Ungeschickt lässt grüßen«, sagte sie, wenn ich etwas zerbrochen hatte oder gefallen war. Und nun verstehe ich, wovon sie sprach. Sie sprach vom buckligen Männlein.²⁶

»Ungeschickt lässt grüßen« ist eine Alltagswendung, die von der Mutter in ironisch-strafender Weise wiederholt wird. Die Alltagswendung aber wird semantisch aufgeladen und verrätselt: In ihr steckt, wie die Mutter verrät, ein Name: der Name »Ungeschickt«. Schwingt in Verraten die reichhaltige Bedeutung von Verbergen, Geheimnis, Aufklärung und Betrügen mit, so wird das mütterliche Verraten erst spät, erst »heute«, erst an der Zeitstelle des Textes verstanden. Worin aber besteht das Verständnis? In nichts anderem als darin, in der Wendung »Ungeschickt lässt grüßen« einen Namen zu lesen. Wenn der Engel ein Bote, ein Abgesandter, ein Geschickter Gottes ist, so ist der Name »Ungeschickt« der Un- oder Nicht-Engel, der Un- oder Nicht-Bote, der Nicht-Geschickte, der als solcher den Menschen trifft. Und zwar so, dass der unbegreifliche Schlag als schicksalhaft, als von Gott geschickt erscheint. Wenn Rumpelstielzchen seinen Namen selbst verrät und sich damit seiner Zauberkraft begibt, so übt das Männlein seine Macht auf das Kind in dem Maße aus, wie das Verraten seines Namens durch die Mutter nicht verstanden wird. Worin aber besteht die Macht des Männleins? Es produziert in der Trennung und Teilung, im Zerschlagen von Einheiten, wozu die symbiotische der Mutter-Kind-Dyade gehört, Zeit: »Wo es erschien, da hatte ich das Nachsehn«. Mit dem ungeschickten Erscheinen oder dem Erscheinen des Ungeschickten entsteht Zeit, in der sich die Geschichte des Subjekts mit Namen Walter Benjamin einstellt. Solange sie nicht als Un-geschickt oder als von Gott Un-Gesandte verstanden wird, bleibt sie ein Alp: jener Alp der Vergangenheit, von dem Marx im 18. Brumaire gesprochen hat.

Wo es erschien, da hatte ich das Nachsehn. Ein Nachsehn, dem die Dinge sich entzogen, bis aus dem Garten übers Jahr ein Gärtlein, ein Kämmerlein aus meiner Kammer und ein Bänklein aus der Bank geworden war. Sie schrumpften, und es war, als würden sie ihnen ein Buckel, der sie dem Männlein zu eigen mache. Das Männlein kam mir überall zuvor. Zuvorkommend stellte sich's in den Weg. Doch sonst tat er mir nichts,

26. W. Benjamin: »Berliner Kindheit«, S. 430.

der graue Vogt, als von jedwedem Ding, an das ich kam, den Halbpart des Vergessens einzutreiben: »Will ich in mein Stüblein gehn,/Will mein Müslein essen;/Steht ein bucklicht Männlein da,/Hats schon halber gessen.«²⁷

Das Wort »Nachsehn« wird zunächst metaphorisch gebraucht. Wenn jemand das Nachsehen hat, dann ist ihm etwas entgangen; er hat ein begehrtes Objekt nicht bekommen. Wer das Nachsehen hat, ist nicht um einen Besitz, sondern um das beraubt, was er begehrte. Im Nachsehen zeigt sich nicht nur ein Nicht-Haben, sondern ein Nicht-Bekommen. Die metaphorische Wendung spielt damit auf einen kastrativen Zug im Subjekt an, der das Begehrten hervorruft und wach hält. Ins Wörtliche übersetzt stellt die Wendung eine Szene dar, in der sich die Dinge dem Blick entziehen. Sie ziehen davon, sie entfernen sich, sie werden mit der räumlichen Entfernung immer kleiner. So geschieht es auch mit der Kindheit im Zuge des Erwachsen-Werdens. In eine zeitliche Ferne entrückt, wird sie immer kleiner und kleiner.

Die Wendung vom Nachsehen, dem die Dinge sich entzogen, ist jedoch doppeldeutig: Sie besagt auch, dass sich die Dinge dem Nach-Sehen, dass sie sich der Sichtbarkeit entziehen. Dieses der Sichtbarkeit Entzogene wird als Buckel imaginiert. Von den Dingen heißt es: »Sie schrumpften, und es war als wüchse ihnen ein Buckel, der sie dem Männlein zu eigen machte.« Ein Buckel ist eine entstellende Ausbuchtung, eine harte Last, die dem Rücken aufliegt. Es ist eine Missgestalt, die nach der Logik des benjaminschen Bildes durch das Einschrumpfen des lebendigen Körpers zustande kommt. Wenn es jedoch heißt, es war als wüchse den geschrumpften Dingen ein Buckel, so wird die niederdrückende Last von einer leichten, auffahrenden Bewegung ergriffen. In der Wendung »es war als wüchse ihnen ein Buckel« klingt – entstellt – das Echo des romantischen Topos von der beflügelt sich aufschwingenden Seele an. Eichendorff: »Und meine Seele spannte/Weit ihre Flügel aus,/Flog durch die stillen Lande,/Als flöge sie nach Haus.« Ist der romantische Topos angespielt und entstellt, so verdichtet sich die Wendung noch durch einen Bezug zur vorletzten Miniatur »Zwei Blechkäpellen«. Diese endet damit, dass sich das Kind von einer Last in Gestalt von Schlittschuhen befreit. Es heißt dort: »Ruhete dann der Schenkel schräg auf dem Knie und lockerte der Schlittschuh sich, so war's als wüchsen Flügel uns an beiden Sohlen und mit Schritten, die dem gefrorenen Boden zunickten, traten wir ins Freie. Von der Insel

brachte Musik mich noch ein Stück nach Haus.«²⁸ Einmal die – allerdings ins Komische verkehrte – Anspielung an den Götterboten Hermes, einmal die Erdenschwere des Buckels. Über die Ähnlichkeit der sprachlichen Wendung in nachbarschaftlicher Nähe jedoch behält das Bild vom Buckel auch etwas vom geflügelten Götterboten ein.

»Schrumpfen« dagegen ist eine Form der Verkleinerung im Zuge von Schrumpeln, Zusammenziehen, von Einziehen und Nach-Innen-Ziehen, von Faltungen und Verfältungen. Wenn etwas schrumpft, gibt es Falten. Und in jeder Falte steckt, winzig, wieder eine Falte. Benjamin hat diese Verschachtelung ins Kleine als Form der Erinnerung reflektiert. In der *Berliner Chronik* heißt es:

Wer einmal den Fächer der Erinnerung aufzuklappen begonnen hat, der findet immer neue Glieder, neue Stäbe, kein Bild genügt ihm, denn er hat erkannt: es ließe sich entfalten, in den Falten erst sitzt das Eigentliche: [...] und nun geht die Erinnerung vom Kleinen ins Kleinste, von Kleinsten ins Winzigste und immer gewaltiger wird, was ihr in diesen Mikrokosmen entgegentritt.²⁹

Die Reflexion der *Berliner Chronik* korrespondiert nicht nur mit Proust, sondern mit dem Denken der Monade bei Leibniz.³⁰ Nach Leibniz ist die Monade durch eine virtuell unendliche Prozedur von Faltungen in Faltungen ausgezeichnet, die sich in keinem Augenblick ganz ausfalten lassen. Die Monade, so heißt es bei Leibniz, »kann nicht auf einmal alle ihre Einfaltungen auseinanderlegen, da diese ins Unendliche gehen.«³¹ Wie im Bild vom »Fächer der Erinnerung« mit seinem Vermögen der Interpolation im unendlich Kleinen³² eine Erinnerung an die *Monadologie* steckt, so ist darin auch ein Bezug zur romantischen Reflexion eingefaltet. Im *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, das seinerseits das monadische Denken inkorporiert, stellt Benjamin die von Calderon übernommene romantische Reflexion als Verkleinerungsbewegung im Stil der *mise en*

28. Ebd., S. 429.

29. Walter Benjamin: »Berliner Chronik«, in: ders., *GS*, Bd. VI, S. 465-519, hier S. 467-468.

30. Vgl. Rainer Nägele: »Das Beben des Barock in der Moderne: Walter Benjamins *Monadologie*«, in: *Modern Language Notes* 106 (1991), S. 501-527.

31. Gottfried Wilhelm Leibniz: *Monadologie*, übersetzt und herausgegeben von Hartmut Hecht, Stuttgart 1998, § 61, S. 47.

32. Vgl. Walter Benjamin: »Einbahnstrasse«, in: ders., *GS*, Bd. IV.1, S. 83-148, hier S. 117.

abyme dar. Dem Drama Calderons, so heißt es, ist die Reflexion, »was der gleichzeitigen Architektur die Volute. Ins Unendliche wiederholt sie sich selbst und ins Unabsehbare verkleinert sie den Kreis, den sie umschließt.«³³ Das Kleine der *Berliner Kindheit* erweist sich als ein anderes: Es entsteht nicht in der Potenzierung, sondern im Schrumpfen der Reflexion. Jedenfalls dann, wenn die Reflexion ein Modus ist, welcher die Dinge immer »von neuem zu umrahmen und zu verkleinern« versteht.³⁴ Damit setzt die romantische Reflexion, der Benjamin seine Dissertation gewidmet hatte, immer noch ein optikanaloges Außen, das die Dinge rahmt. Die Arbeit des Buckligen in der *Berliner Kindheit* aber besteht darin, den Dingen auch diese Rahmung und damit diesen Typ der Reflexion zu entziehen.

Das Männlein kommt zuvor, es verstellt den Weg. Es zerstößt, entzieht und blockiert. In der Destruktion aber kommt den Dingen etwas zu: ein Buckel. Und der Buckel ist es, der die Dinge dem Männlein zu eigen macht. In einer schwierigen Formulierung heißt es bei Benjamin:

Das Männlein kam mir überall zuvor. [...] Doch sonst tat er mir nichts, der graue Vogt, als von jedwedem Ding, an das ich kam, den Halbpart des Vergessens einzutreiben: »Will ich in mein Stüblein gehn,/Will mein Müslein essen;/Steht ein buckligh Männlein da,/Hats schon halber gessen.«³⁵

Das buckligh Männlein treibt nicht das Vergessene, sondern das Vergessen ein. Aber auch vom Vergessen nur die Hälfte. Nur das halbe Vergessen: Halb-Part. Mit dem Eintreiben des halben Vergessens nimmt der Bucklige nicht nur, sondern er gibt etwas: Die Möglichkeit der Erinnerung. Die Erinnerung aber kann sich nie ganz präsentieren. Schon deshalb nicht, weil nur das halbe Vergessen einbehalten worden ist. Wenn es eine Haupteigenschaft des Vergessens ist, dass es sich selbst vergisst³⁶, so erinnert das Männlein buckelnd zuvorkommend und in einer gewaltsamen Geste des Entreibens, des Eintreibens wie man Steuern eintreibt, ans Vergessen. Und schafft damit die Voraussetzung für die Erinnerung. Wie die Kunst des Chocks dem Trauma, begegnet der Bucklige dem Verges-

33. Walter Benjamin: »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, in: ders., *GS*, Bd. I.1, S. 203–430, hier S. 262.

34. Ebd.

35. W. Benjamin: »Berliner Kindheit«, S. 430.

36. Vgl. Walter Benjamin: »Franz Kafka Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages«, in: ders., *GS*, Bd. II.2, S. 409–438, hier S. 429.

sen, indem er es zuvorkommend zerbricht. Das handgreiflich vorgestellte Zerbrechen der Vergessenheit ahmt mit der Geste des Entzugs und Entreißens nicht nur das Vergessen nach, sondern fährt ihm in die Parade. Das Männlein dreht, zuvorkommend, den Spieß um. Wie die Kunst des Chocks dem Trauma, wie das Ungeschick dem Schicksal pariert, so kommt die Kunst des halben Vergessens dem Vergessen des Vergessens zuvor. Und schafft so, im Entzug, die Möglichkeit der Erinnerung.

Benjamin hat die Figur der zuvorkommenden Umkehr im Denkbild »Der destruktive Charakter« als eine notwendige entworfen. Es heißt dort: »Die Natur ist es, die [dem destruktiven Charakter] das Tempo vorschreibt, indirekt wenigstens: denn er muß ihr zuvorkommen. Sonst wird sie selber die Zerstörung übernehmen.«³⁷ Hier ist es die Natur, in der *Berliner Kindheit* ist es die traumatische, vom Vergessen des Vergessens heimgesuchte Subjekt-Geschichte, welche zur Haltung einer zuvorkommenden Umkehrung zwingt. Die schwierige Geste zuvorkommender Umkehrung setzt voraus, was sie herausstellt: dass Geschichte wie Subjekt-Geschichte – entgegen allem Anschein – immer nur in Trümmern, Splittern, in Scherben überkommen ist. Das Werk der Zerstörung hat – entgegen allem Anschein – immer schon stattgefunden und findet immer statt. Nur ist diese Zerstörung in Vergessenheit geraten. Wenn die zerstörerische Geste zuvorkommender Wiederholung die Vergessenheit aufbricht, so setzt sie die Arbeit des Zerschlagens fort. Dem einsamen Tun des Zerschlagens, Auflesens, Lesens tut sich in jedem Bruchstück das Vergessen als neuer Stein des Anstoßes auf: in der kleinsten Scherbe eine unabsehbare winzige monadische Welt. Gegenüber der leibnizschen ist sie entstellt. Bei Leibniz erscheint die Monade im Bild kultivierter Lebendigkeit: im Bild des Gartens und des fischreichen Teiches:

Jeder Materiepartikel kann als ein Garten voller Pflanzen und ein Teich voller Fische aufgefaßt werden. Aber jeder Zweig der Pflanze, jedes Glied des Tieres, jeder Tropfen seiner Körpersäfte ist noch ein solcher Garten oder ein solcher Teich.³⁸

Bei Benjamin ist das Monadische ins Harte, Schwere, Knochige entstellt: in den Buckel als lastendem Reservoir von halben Vergessenheiten, welche die entlastende Kunst der Unterbrechung herausfordern. Hatte Benjamin in seiner späteren Passagen-Arbeit notiert,

37. Walter Benjamin: »Denkbilder«, in: ders., *GS*, Bd. IV.1, S. 304-438, hier S. 397.

38. G.W. Leibniz: *Monadologie*, § 67, S. 49.

dass er die Lumpen, den Abfall nicht inventarisieren, sondern verwenden wolle³⁹, so besteht die Verwendung in der methodischen Destruktion des Verborgenen und der Verborgenheit; im Verrat oder Verraten der Verborgenheit, die es zum Geheimnis macht. Dann nämlich stellt sich heraus, dass in jedem Stück Abfall bei geeigneter Belichtung und Lesart, dass »in der Analyse des kleinen Einzelmoments de[r] Kristall des Totalgeschehens«⁴⁰ steckt. Nicht als Substanz, sondern als Forderung nach Interpolation, vom Kleinen ins Kleinste ins Winzigste.

Nicht nur die letzte Miniatur »Das bucklichte Männlein«, sondern die Komposition des geschrumpften »Handexemplar komplett« selbst untersteht dem doppelten Zug: monadische Eingefaltetheit und Hälftigkeit, Teilung, Destruktion. Wie der Buckel etymologisch auf eine Ausbuchtung – ursprünglich auf einem Schild, dann auch dem Rücken – und, über das Französische, auf die Mundhöhlung verweist, so komponiert Benjamin auch die *Berliner Kindheit* als eine Art Hohlraum. Am Anfang steht unter dem Namen »Loggien« die Miniatur, die allegorisch als Wiege des Autors Benjamin ausgestellt ist: als »Mulde«, in der sich das Kind mit seinen Träumen bildete.⁴¹ Am Anfang die Mulde, am Ende der Buckel, der in sich selbst noch einmal im Wortsinn die Ausbuchtung nach außen und die Höhlung nach innen enthält. Wie im Wort »bucklicht«, wenn man es zerteilt, das »Licht« abfällt, so fordern Benjamins verrätselnde Miniaturen zum Verraten ihrer Verrätselung heraus, zu deren ungeschickter Unterbrechung, die das Buch zu einem zerschlagenen macht.

Das bucklichte Männlein entpuppt sich zum Schluss als die Figur, die von Anfang an die Miniaturen mitgeschrieben hat. Der Halbpart des Textes der *Berliner Kindheit* kommt von dort. Benjamin schreibt:

Allein ich hab es nie gesehn. Es sah nur immer 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.⁴²

Als Mitautor der Miniaturen ist die kleine Figur des bucklicht Männlein, das lässt sich wohl verraten, niemand anders als der Andere des kleinen Walter und des erwachsenen Autors Benjamin. Einer-

39. Vgl. W. Benjamin: »Das Passagen-Werk«, S. 574.

40. Ebd., S. 575.

41. Vgl. W. Benjamin: »Berliner Kindheit«, S. 386.

42. Ebd., S. 430.

seits hat der Bucklige seine Arbeit getan, er hat wie ein überflüssiger König abgedankt. Heimlich, leise wispernd aber wird er sie fortsetzen.

Es hat längst abgedankt. Doch seine Stimme, die wie das Summen des Gasstrumpfs ist, wispert mir über die Jahrhundertschwelle die Worte nach: »Liebes Kindlein, ach ich bitt,/Bet' für's bucklicht Männlein mit!«⁴³

Das Kinderlied aus des *Knaben Wunderhorn* besteht aus lauter vierzeiligen Strophen. Die wahrscheinlich von Brentano hinzugefügte letzte Strophe ist zweizeilig: eine zerbrochene, eine halbe Strophe. Davor heißt es: »Wenn ich in mein Bänklein knie,/Will ein bißlein beten,/Steht ein bucklicht Männlein da,/Fängt als an zu reden«.⁴⁴ Das Gebet wird von der Bitte des Männlein ums Gebet unterbrochen. »Liebes Kindlein, ach ich bitt,/Bet' für's bucklicht Männlein mit!«⁴⁵

Nur so, in der Unterbrechung, kann es – vielleicht – anders und immer wieder anders weitergehen: unvorhergesehen. Eben: Ungeschickt.

43. Ebd.

44. L. Achim von Arnim und Clemens von Brentano: »Das Bucklige Männlein«, in: dies., *Des Knaben Wunderhorn. Alte Deutsche Lieder*, München 1957, S. 824-825, hier S. 825.

45. W. Benjamin: »Berliner Kindheit«, S. 430. Vgl. auch Werner Hamacher: »Bogengebete«, in: Norbert Haas/Rainer Nägele/Hans-Jörg Rheinberger (Hg.), *Aufmerksamkeit*, Liechtensteiner Exkurse III, Eggingen 1998, S. 11-43.

