

Kracauers feuilletonistische Städtebilder

Claudia Öhlschläger

Beitrag zur Ad-Hoc-Gruppe »Der wunderliche Realist? Zur Aktualität Siegfried Kracauers anlässlich seines 50. Todestages«

„Die Erkenntnis der Städte ist an die Entzifferung ihrer traumhaft hingegesagten Bilder geknüpft“ – mit diesem für seine Städtefeuilletons programmatischen Satz beschließt Kracauer einen am 8.11.1931 in der *Frankfurter Zeitung* unter dem Titel „Berliner Landschaft“ erschienenen Artikel (Kracauer 2011, 5.2: 702). Der Satz ist nicht leicht zu entschlüsseln, da er ins Allegorische ausgreift: Derjenige, der Städte als Räume der Moderne ergründen will, muss sie lesen und einzuordnen verstehen. Im Sinne eines *Genitivus subjectivus* könnten es jedoch auch die Städte selbst sein, die über eine Erkenntnis verfügen, die entborgene werden will. Die Wahrnehmung der Städte, so legt es Kracauer nahe, vermittelt sich in Bildern, die „traumhaft“ hingegesagt sind. Stalder vergleicht Kracauers Bildsprache mit dem Traum, aus dessen Bildmaterial eine abstrakte Bedeutung zu gewinnen ist:

Auch für Kracauer sind die unintendierten, materialen Konfigurationen der Oberfläche der bildlich-konkrete Ausdruck abstrakter gesellschaftlicher Verhältnisse. [...] Wenn sich im Traum wie im Raumbild der Gesellschaft der Gehalt ins Bild verschoben hat, so vollzieht sich journalistische Traumdeutung in der Rückübersetzung der Bilder, im sprachlichen Aufzeigen des im Bild Gestalt gewordenen Gehalts, ja überhaupt in der Dialektik von Gestalt und Gehalt. (Stalder 2003: 180f.)

Die Entzifferung der Träume ist aber nicht nur psychoanalytisch zu verstehen. Soweit Kracauer in seine Stadtfeuilletons filmische Verfahren einarbeitet, wird hier, wie Philippe Despoix es formuliert, auch ein „Optisch-Unbewußtes“ freigelegt, das nicht „sprachlich strukturiert [ist], sondern mimetisch. Es umfaßt rohe Bilder (auch Geräusche), die sich [...] als die Rückseite der technisch-rationalen Aktivität erweisen. Dieses Unbewußte läßt sich weniger im traditionellen Sinn interpretieren als vielmehr darstellen.“ (Despoix 2006: 75f.) So entwickelt Kracauer in seinen Städtefeuilletons eine Bildsprache, die sich einerseits verschlüsselt und zur Entzifferung von etwas Verdecktem auffordert, andererseits aber aus dem konkreten Bildmaterial heraus einen phänomenologischen Mehrwert entfaltet, der im Medium der Sprache eine sinnliche Dimension gewinnt, die sich kaum rückübersetzen lässt. Kracauers Schreiben bewegt sich am Oberflächenglanz der modernen Großstadtkultur entlang, um nicht nur das Verdrängte und Verborgene hinter der Fassade sichtbar, sondern zugleich dessen Spiegelreflexe für eine Erkenntnistheorie der Moderne fruchtbar zu machen (vgl. Mülder-Bach 2006: 46)¹. Symbole bilden die

¹ Die Metapher der Oberfläche, so Inka Mülder-Bach, ist von Kracauer programmatisch gegen die Dimension „Tiefe“ gesetzt, „die die bürgerliche Kultur mit Eigentlichkeit, Authentizität und Wahrheit identifizierte. Zugleich reflektierte Kracauer in dieser Metapher auf ein grundlegendes Moment der Moderne selbst: das Maß nämlich, in dem diese sich den Bedingungen ihrer technischen Reprodu-

Scharnierstellen, an denen Oberflächenphänomene und die abstrakte Grundstruktur der Moderne sich dialektisch erhellen. Gleichnisse, Metaphern und Allegorien bilden weitere Formen bildlichen Sprechens, aus deren dialektischer Strahlkraft Erkenntnis gewonnen wird (vgl. Stalder: 181f., 186f., 194ff.).

Siegfried Kracauer ist neben Walter Benjamin, Joseph Roth, Friedrich Sieburg und Franz Hessel ein bedeutender Exponent des feuilletonistischen Städtebilds (vgl. Witte 2011: 287–299; Roth 2016). Als Redakteur und Feuilletonautor der *Frankfurter Zeitung* publizierte er in der Zeit zwischen 1926 und 1933 wöchentlich mehrere Artikel, um über die historischen Veränderungen in den Großstädten zu berichten (vgl. Despoix 2006: 63). Paris und Berlin sind die beiden europäischen Metropolen, die mit ihren Straßenzügen, Geschäften, Cafés, Restaurants, Hotelhallen, Vergnügungspalästen und Vergnügungsetablissemments immer wieder das Sujet von Kracauers feuilletonistischer Produktion darstellen. In diesen Städten verkörpert sich der Zeitgeist, der, so die Diagnose, ganz auf Wandel und Veränderung abgestellt ist und seine „Wurzellosigkeit“ hinter der Fassade und Maskerade eines äußerlichen Glanzes vorübergehend zu verbergen versteht. Einige von Kracauers Stadtfeuilletons geben ein Bild von Städten im europäischen Süden (etwa Marseille, Biarritz, Nizza, St. Malo), die er von den „nordischen Städten“ abgrenzt: Während sich deren Erscheinungen in einer Oberfläche ordnen, zerfallen die der südlichen Städte in Bruchstücke:

Die nordischen Städte scheinen zu träumen, die des Mittelmeers haben etwas vom Traum. Ihm eigen ist, daß er die Bilder nach Regeln aneinanderreihet, die der Oberfläche fremd sind. Zwar kehrt das am Tag gelebte Leben in ihm wieder, doch es ist das geordnete Leben nicht mehr. Sein Zusammenhang wird in dem Traumbildstreifen zerstört, der lückenhaft ist. Aus den Hohlräumen mögen die sonst verdeckten Gehalte aufsteigen. (Kracauer 2011, 5.2, 472)

Hohlräume und Lücken, wie sie beispielsweise am Durchgangsort einer „Stehbar im Süden“ wahrnehmbar werden, kennzeichnen jedoch auch Raum- und Zeitwahrnehmung in München, Berlin oder Paris. So kreisen fast alle Städtefeuilletons Kracauers, die man wegen ihrer Mischung aus literarischer Form, Essay und philosophischem Denkbild auch als „Straßenminiaturen“, „Straßenbilder“, „Stadt- bzw. Straßenporträt“, Essay oder „philosophische Miniaturen“ bezeichnet hat (Zohlen 1987: 159; Stalder 2003: 203f.), um das Problem einer „entleerten Welt“ (Kracauer 2011, 5.2: 232) und einer „leer hinfließend[en] Zeit, in der nichts zu dauern vermag“ (Kracauer 2011, 5.4: 312).

Die Disposition des Verfassers ist die eines Flaneurs im Sinne Benjamins: Ziellost lässt er sich durch die Straßen treiben, und doch agiert er detektivisch, indem er den Details auf der Spur ist, an denen er die Veränderungen und das Phänomen der Entleerung beobachtet und reflektiert. Als Müßiggänger widersetzt er sich der „tayloristischen Arbeitsorganisation“ der Moderne ebenso wie der sozialen Aufstiegsideologie der Angestelltenkultur (Zohlen 1987: 161). Um eine Beobachtung und Aufzeichnung der „flüchtigen und unbeachteten Regungen, die sich der Deutung am hartnäckigsten widersetzen“ (Mülder-Bach 2006: 46),² um die Vergänglichkeit der Dinge und Phänomene ist es Kracauer also in erster Linie zu tun (vgl. Despoix 2006: 65). Seine Lektüre der Städte ist von einer Melancholie geprägt, in der sich die nicht abzuschließende Trauer um das Verschwinden von Vergangenheit, Geschichte und Erinnerung kristallisiert. Dieser Flüchtigkeits- und Beschleunigungstendenz der Moderne setzt Kracauer eine Wahrnehmung entgegen, die Gegenwart immer im Kontext ihres Geworden-Seins be-

zierbarkeit anzugleichen und eine mediengerechte Physiognomie, ein ‚Photographiergesicht‘ [...], auszubilden beginnt.“

² Zur „Undurchdringlichkeit“ der Dinge bei Kracauer vgl. Jacob 2009: 103–118.

greift und Vergangenes als zu Erinnerndes bewahren möchte. Die inhärente Spannung eines Darstellungsmodus, der das Neue und Ereignishafte in seinem Verschwinden fokussiert, es andererseits mittels gedanklicher Durchdringung still stellt, lässt sich noch etwas konkretisieren: Kracauer beklagt die Flüchtigkeit einer Zeit, die die „Brücke[n] zum Gestern“ (Kracauer 2011, 5.4: 316) abbricht. Seine Schreib- und Denkpraxis grenzt sich von solcher Flüchtigkeit ab, weist aber durch die Privilegierung der experimentellen kleinen Form des Feuilletons eine deutliche Affinität zur Kürze und Knappheit auf.

Literarische Schnappschüsse urbaner Räume

Das für Kracauer wichtige Prinzip der Wiederholung, das das Ereignishafte als solches immer wiederkehren lässt, verhält sich analog zu den modernen Reproduktionstechnologien der Massenpresse. Ereignis und Wiederholung werden somit in einer die Oberflächenerscheinungen des Alltags resignifizierenden Lektüre zu kategorialen Instrumentarien einer Kritik, die beides in sich vereint: Melancholie und Utopie (vgl. Müller-Bach 1987: 361)³. Kracauers feinsinnige soziologische und mikroanalytische Gesellschaftskritik verbindet demzufolge eine Aufmerksamkeit für das Neue mit Verfahren, die eine Re-Lektüre erforderlich machen. So liegt es nahe, Kracauers Städte-Feuilletons in den Kontext literarischer Schnappschüsse („literary snapshots“) urbaner Räume zu stellen (vgl. Huyssen 2007a: 27–42). Andreas Huyssen lenkt den Blick auf die Schichtenstruktur literarischer Miniaturen, auf ihre gleichsam Beklemmung auslösende Konzentration verschiedener Raumsphären, einer Verbindung von „inside and outside, subject and object, private and public space [...] as *Angst-Raum* space of anxiety and *Angst-Traum* ‚nightmare‘“ (Huyssen 2007a: 38). Die Metapher des Schnappschusses verweist aber nicht nur auf die konzentrierte Repräsentation eines Raumes, sondern auch auf das Zeitmaß der Plötzlichkeit, das im Festhalten eines einzigen Augenblicks eingefangen wird. Die mediale Struktur der Fotografie als Medium moderner Zeitwahrnehmung ist dem Feuilleton gewissermaßen eingeschrieben. Feuilletons, die eine wandelbare, instabile Form der Literatur repräsentieren und keine exakte Gattungsbestimmung kennen, haben diese Eigenschaft, Momentaufnahmen im Sinne des Barthes’schen *punctum* als Zeitenbrüche festzuhalten (vgl. Öhlschläger 2012: 540–557): Sie richten ihre Aufmerksamkeit auf die Aktualität des Tagesgeschehens, gleichzeitig aber auch auf dessen Vergangensein in dem Moment, da es in Erscheinung tritt.

So geht es auch Kracauer zwar um eine Transformation von Beobachtungen und Eindrücken in Bilder, deren gedankliche Durchdringung erschöpft sich jedoch nicht im Augenblickhaften. Vielmehr verdichtet sich in seinen Stadtminiaturen das „Raum-Zeit-Diskontinuum“ der modernen Großstadt in Gestalt eines „schwer lesbare[n] Palimpsest[s]“ aus Seh- und Höreindrücken, „Erinnerungsbildern“, „Montagen“ und „imaginären Konstruktionen.“ (Huyssen 2007b: 202) Zeit und Raum werden durch Verfahren der bildlichen Synchronisation, der Verdichtung und Wiederholung ihren Naturgesetzmäßigkeiten enthoben und gewinnen etwas Surreales. Zwar bilden Fotografie und Film die medialen Voraussetzungen für Kracauers Analyse des Oberflächenscheins der Moderne, doch münden seine Stadtminiaturen in eine bildliche Überdetermination, die nach Entzifferung verlangt.

³ Inka Müller-Bach verweist darauf, dass die Oberflächenmetapher nicht nur auf die Phänomene des Alltags gerichtet ist, sondern vor dem Hintergrund von Kracauers Frühwerk auf eine „wesenlose Welt des Scheins“ anspielt, die er in der durchrationalisierten zivilisierten Gesellschaft wieder erkennt.

Kritisch Stellung zur Fotografie bezieht Kracauer in einem Ausstellungsbericht mit dem Titel „Photographiertes Berlin“, der in der *Frankfurter Zeitung* vom 15.12.1932 abgedruckt wurde. Hier berichtet er von einer Ausstellung im Berliner Kunstgewerbemuseum zu „1000 Berliner Ansichten“ mit Fotografien von Albert Vennemann. Man sehe an solchen Stadtansichten, dass die Fotografie bei der Fixierung von Erinnerungen stehengeblieben sei, während der Film den Betrachter der Gegenwart daran gewöhnt habe, Gegenstände nicht mehr von einem festen Standpunkt, sondern aus unterschiedlichen Perspektiven zu betrachten. Die Fotografie erscheine damit als ein Medium, das begonnen habe, historisch zu werden. Die in Illustrierten und Fotobüchern „angeschwemmten Aufnahmen“ erstickten die Aufnahmefähigkeit des Publikums für die „sichtbare Welt“. Woran es ihnen fehle, sei die Erfahrung mit den gezeigten Objekten (Kracauer 2011, 5.4: 311). Erfahrung ist, wie Bernhard Waldenfels aus phänomenologischer Sicht gezeigt hat, an Empirie gebunden: Erst im wiederholten Umgang mit den Dingen nimmt sie Gestalt an. Beschleunigung und Momenthaftigkeit sind gewissermaßen ihre Antipoden. Erfahrung setzt die Bereitschaft, Dinge passiv auf sich zukommen zu lassen, voraus. Sie bedeutet einen Prozess, „in dem sich Sinn bildet und artikuliert und in dem die Dinge Struktur und Gestalt annehmen.“ (Waldenfels 2013: 19)

Gedächtnisbilder und radikale Gegenwärtigkeit

Die Erfahrungsarmut der Moderne findet ihr Pendant in der Erinnerungslosigkeit der Fotografie, wie sie Kracauer auch in seinem Essay „Die Photographie“ von 1927 (Kracauer 2011, 5.2: 682–698) konstatiert. Von der Durchdringung des Oberflächenglanzes großstädtischer Zerstreungskultur mittels einer detaillierten Rekonstruktion des Gewesenen im Wandel der Zeit handelt Kracauers Artikel „Straße ohne Erinnerung“, der am 16.12.1932 in der *Frankfurter Zeitung* erschien (Kracauer 2011, 5.4: 312–316). Von zwei Ereignissen, „die ungefähr ein Jahr auseinanderliegen und in sich zusammenhängen“ (Kracauer 2011, 5.4: 312), berichtet der Verfasser: Das erste Ereignis ist an die Erfahrung geknüpft, dass sich eine „altvertraute Teestube“ (Kracauer 2011, 5.4: 312) über Nacht verschlossen zeigt und, wie ein Schild an der Tür ankündigt, an einer anderen Stelle wiedereröffnet werden soll: „Da ich nicht so lange warten kann, kehre ich traurig um und besuche ein mir bisher unbekanntes Café an der nächsten Kurfürstendammecke.“ (Kracauer 2011, 5.4: 313) Das zweite Ereignis verbindet sich mit diesem Café, das sich schon unmittelbar nach dem ersten Aufenthalt des Verfassers in einen „verglaste[n] Abgrund“ (Kracauer 2011, 5.4: 313) verwandelt hat. Es ist nicht allein die Wandelbarkeit, auf die Kracauers Diagnose zielt, sondern die Unmöglichkeit, jenen Zeitpunkt zu ermitteln, an dem sich der Wandel vollzieht: „Der Zeitpunkt, zu dem diese Lokalitäten jeweils auf der Bildfläche erscheinen, ist grundsätzlich nicht zu ermitteln.“ (Kracauer 2011, 5.4: 313f.) Das gleichsam wie von Hexenhandwerk hervorgebrachte Auftauchen von Neuem, dessen Zeitmodus das Ereignishafte, das Plötzliche ist, impliziert in seiner Unwägbarkeit ein Risiko, den Einbruch einer Gefährdung. Allegorisch gelesen, markiert Kracauer die schleichende Gefahr der sich allmählich etablierenden nationalsozialistischen Herrschaft zu Beginn der 1930er Jahre, wobei sich der Umschlagpunkt des politischen Wandels einer eindeutigen Bestimmbarkeit entzieht.

Die neue Ausgabe der Werke Kracauers gibt den Hinweis, dass der Autor vermutlich im Zusammenhang mit der Vorbereitung seines „Straßen-Buchs“, das er 1933 im Verlag Bruno Cassirer veröffentlichten wollte, unter der Überschrift *Kurfürstendamm* eine *Vorbemerkung* zu *Straßen ohne Erinnerung* verfasst hat. In dieser Vorbemerkung äußert Kracauer seine Befürchtungen hinsichtlich der künftigen politischen Entwicklung Deutschlands:

Das Bild, das in den folgenden Zeilen entworfen wird, vergegenwärtigt den Berliner Kurfürstendamm aus einer Zeit, die nur wenige Monate zurückliegt und doch schon durch einen Abgrund von uns getrennt ist. So hat diese weltberühmte, vielgeliebte und vielgelästerte Straße vor dem Sieg Hitlers ausgesehen! Sie ist voller Unruhe, flieht aus der Angst jede Dauer und kennt, auf der Jagd nach dem Vergessen, nur die beständige Veränderung. Blickt man heute auf sie zurück, so kann man sich nicht dem Eindruck entziehen, als seien in ihr bereits die Ereignisse vorgeahnt gewesen, die inzwischen über Deutschland hereingebrochen sind. (Kracauer 2011, 5.4: 316)

Damit wird die von Kracauer für die Kultur der Zwischenkriegsjahre diagnostizierte Flucht vor der Vergangenheit, die Weigerung, sich zur Historie in ein kritisches Verhältnis zu setzen, zum Argument für den unweigerlich sich einstellenden politisch-gesellschaftlichen Wandel, der die nationalsozialistische Katastrophe nach sich ziehen wird. Die Gesellschaft der 1920er und frühen 1930er Jahre gerät in einen Taumel radikaler Gegenwärtigkeit, der nach Formen sucht. Dem Dilemma des „immerwährende[n] Wechsel[s]“ der Lebensverhältnisse, wie er sich auf dem Gebiet der Außenwelterscheinungen beobachten lässt, setzt Kracauer Gedächtnisbilder entgegen, die ihn in jenem Augenblick überwältigen, da er im verglasten Abgrund, an dem einst das geliebte Café stand, zu versinken glaubt: „Ihr grünes, verschlissenes Mobiliar, ihre altmodischen Stiche und ein paar kuriose Leute, die hier regelmäßig verkehrten: alle diese Einzelheiten entsteigen frisch dem Gedächtnis. Ich sehe sie vor mir, ich bin unter ihnen zu Gast.“ (Kracauer 2011, 5.4: 315) Diese Re-Aktivierung von Gedächtnisbildern, die in Zeiten des Umbruchs innere Stabilität garantieren, hat die Geste der Wiederholung zur Voraussetzung: „Aber um sie [die Einzelheiten, C.Ö.] zurückzurufen, hat es erst der Wiederholung eines besonderen Ereignisses bedurft.“ (Kracauer 2011, 5.4: 315) Kracauer spart das die Wiederholung motivierende Ereignis zunächst aus; es erschließt sich erst durch eine *wiederholte Lektüre* des ersten Abschnitts des in drei Teile untergliederten Artikels: Wir erfahren dort, dass es „eine Art Heimweh“ (Kracauer 2011, 5.4: 313) war, die den Verfasser dazu angetrieben hat, den Ort der Vergangenheit erneut aufzusuchen: „Man hat solche Tage, an denen man vor der Gewohnheit ausrückt und die gemiedenen Orte begehrt.“ (Kracauer 2011, 5.4: 313)

Mit seiner die Sogkraft der Vergangenheit beschwörenden Diktion verhält sich Kracauers Feuilleton-Artikel „Straße ohne Erinnerung“ komplementär zu dem am 29.5.1932 erschienenen Artikel „Wiederholung. Auf der Durchreise nach München“ (Kracauer, 5.4: 113–117). „Mitten aus der Aktualität heraus“ sei er nach München „zurückgerissen“ worden, an einen Ort, der ihm aus seiner Studentenzeit bekannt war. Wie in einem Traum, der „dennoch kein Traum war“, sieht er die Stadt, erkennt kleine Läden, Namensschilder; selbst die sichtbaren Veränderungen, die sich in den vergangenen 20 Jahren vollzogen haben, scheinen der „Macht des Vergangenen“ nicht trotzen zu können (Kracauer 2011, 5.4: 114). So beginnt sich die Vergangenheit nach einem Besuch in einem Café, das dem Verfasser aus seiner Studentenzeit in Erinnerung geblieben ist, nachgerade expansiv über die Gegenwart auszubreiten:

Und dann geschah es, daß die Vergangenheit mich nicht nur einspann, sondern selbständig zu wachsen anfang. Sie entwickelte sich weiter, als lasteten nicht die zwanzig, seither verflossenen Jahre auf ihr, und ich, der Student, dehnte mich mit ihr in die unbekannte Zukunft hinein. [...] Damals war jetzt eigentlich kein Damals mehr, setzte sich vielmehr allmählich und sprunglos fort. Indem ich der Inhaberin meine Vorschläge machte, lebte ich, genaugenommen, in einer imaginären Zeit. (Kracauer 2011, 5.4: 116)

Die hier geschilderte Erfahrung einer sich ausdehnenden Vergangenheit besitzt nicht die gleiche Qualität wie die affirmativen Berlin-Ansichten eines Albert Vennemann, die Kracauer in seinem Artikel „Photographiertes Berlin“ vom 15.12.1932 (Kracauer 2011, 5.4: 310ff.) kritisch in den Blick nimmt. An den

ausgestellten Fotografien Vennemanns problematisiert er einen medialen Zugang zur Gegenwart, der sich auf die Vergangenheit beruft, ohne diese zu durchdringen.

Aufgenommen sind fast lauter Objekte, die man vom Alltag her kennt. Altberliner Häuser, Schlösser und Paläste, Straßen und noch einmal Straßen, spielende Kinder, Restaurants, Werktätige der verschiedensten Berufe, Passanten, Weekend-Ausflügler, Parkanlagen und schöne Punkte der Umgebung, Bahnhöfe, Industriewerke und moderne Geschäftsbauten – das Inventar könnte schwerlich vollständiger sein. Diese vielen Bilder sprechen vor allem zur Erinnerung. Sie beschwören Eindrücke herauf, die wir gehabt haben, ohne uns Rechenschaft über sie abzulegen, sie bannen Altvertrautes, das die ganze Zeit über mit uns gegangen ist. (Kracauer 2011, 5.4.: 311)

Für Kracauer gleichen diese Fotografien den in „den Illustrierten angeschwemmten Aufnahmen“, die Erfahrungsarmut unter Beweis stellen und die „sichtbare Welt ersticken“ (Kracauer 2011, 5.4: 311). In Kracauers feuilletonistischen Stadtbildern gelangt die Erfahrbarkeit von Welt zur Geltung, sofern die Brüche, welche Vergangenheit von Gegenwart trennen, nicht übergangen, sondern gezeigt werden. Zum einen manifestieren sich solche Brüche in jenen raumzeitlichen Lücken, die der Verfasser bemerkt und sich selbst verschafft, indem er beobachtend auf Distanz geht. Hier gleicht seine Position derjenigen Hannah Arendts, die nach den Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs ein handelndes Denken einfordert, das aus der Kampflinie der widerstreitenden Kräfte Vergangenheit und Zukunft hinausführt, um sich in einer „Lücke“ jenseits von zeitlicher Kontinuität einzurichten, von der aus historische Gegenwart aus unterschiedlichen Perspektiven lesbar wird (vgl. Arendt 1994: 7–19). Zum anderen sind Lücken aber auch räumlich zu verstehen. Sie markieren Orte des Nichts, der Unbestimmtheit, der Diskontinuität, Durchgangs- und Schwellenräume, an denen Missstände und Widersprüche zur Sichtbarkeit gelangen.

Passagere Dinge

In „Abschied von der Lindenpassage“, einem Artikel, der am 21.12.1930 in der *Frankfurter Zeitung* erschien (Kracauer 2011, 5.3: 393–400), liest Kracauer die Lindenpassage in Berlin allegorisch als einen Raum des Übergangs, der der Raum der Moderne selbst ist. Der Form nach ist die Lindenpassage zum Zeitpunkt der Abfassung des Artikels noch erhalten, ihr Stellenwert in der Gesellschaft hat sich jedoch entschieden verändert. Sichtbar wird dieser historische Schnitt in der Anordnung und Eigenschaft der Dinge, die nicht mehr, wie in den ehemaligen Auslagen der Passage, als Andenken Vergangenes in sich tragen und aufbewahren, sondern als Warenprodukte „mit Stummheit geschlagen“ sind: „Jetzt, unterm neuen Glasdach und im Marmorschmuck, gemahnt die ehemalige Passage an das Vestibül eines Kaufhauses. Die Läden dauern zwar fort, aber ihre Ansichtskarten sind Stapelware, ihr Weltpanorama ist durch den Film überholt und ihr anatomisches Museum längst keine Sensation mehr.“ (Kracauer 2011, 5.3: 399) Einst hatten die in der Passage ausgelegten Dinge ihrerseits passager vermittelt zwischen Nähe und Ferne, zwischen dem bürgerlichen Dasein im Jetzt und einer Fremde, die ersehnt wurde, sich aber doch entzog, da sie einem Bildzauber aufruhete:

Wieviel ferner und vertrauter war die Fremde in der Zeit der Andenkenartikel! [...] Diese Gedächtnishilfen, die sich betten lassen, diese echten Kopien ortsansässiger Originale sind Leib vom Leibe Berlins und zweifellos besser dazu geeignet, ihren Käufern die Kräfte der von ihnen vertilgten Stadt mitzuteilen als die Lichtbilder, zu deren eigenhändiger Anfertigung das Photographengeschäft einlädt. Die Photos wähen die bereisten Länder heimzubringen; das Welt-Panorama dagegen gaukelt die ersehnten

vor und entrückt erst recht die bekannten. [...] Beinahe sind diese Landschaften schon obdachlose Bilder, Illustrationen passagerer Regungen, die hie und da einmal durch die Risse im Bretterzaun schimmern, der uns umgibt. Ihresgleichen müßte durch eine Zauberbrille sichtbar gemacht werden [...]. (Kracauer 2011, 5.3: 396f.)

Im bürgerlichen Zeitalter kristallisierte sich in den Dingen das, was abgestoßen werden musste, aber doch als Abgestoßenes bewahrt werden sollte. Dies verlieh der Lindenpassage „die Macht, von der Vergänglichkeit zu zeugen“ (Kracauer 2011, 5.3: 399). Dieser Dialektik entkleidet, entlarven die zu Waren mutierten Dinge, die an das „Vestibül eines Kaufhauses“ erinnern, die Produkte des Idealismus als „Kitsch“ (Kracauer 2011, 5.3: 398f.).

Auch der Jahrmarkt ist ein Schwellen- und Randbezirk, an dem der Wandel der Dinge in Zeiten der zunehmenden Beschleunigung studiert werden kann. Auf dem Weihnachtsmarkt, wie ihn der Verfasser in seinem Artikel „Weihnachtlicher Budenzauber“ beschreibt, werden Dinge feilgeboten, die „für gewöhnlich keine feste Unterkunft haben“: „Unnützer Krimskrums, der nicht zu ernster Beschäftigung, sondern allenfalls zum Zeitvertreib taugt.“ (Kracauer 2011, 5.4: 322) Hier tauchen die Besucher in eine „primitive Vorwelt“ ein, die von „Angstträumen“ und einer „wilde[n] Jagd“ auf Gegenstände bestimmt wird (Kracauer 2011, 5.4: 323). Wie bei der Lindenpassage handelt es sich auch beim Jahrmarkt um einen *Nicht-Ort* im Sinne Marc Augés (vgl. Augé 2011), um einen Bezirk, der das aus der Gesellschaft ausgeschlossene Unnütze versammelt, um es, dialektisch gedacht, als Zeichen eines in die Leere laufenden Fortschritts auszustellen. In der Miniaturwelt des Jahrmarktes lassen sich die Auswüchse des Fortschritts beobachten, eine „Verkleinerung der Erde“, auf die das Bürgertum in seiner Sucht nach Zerstreuung zugreift (Kracauer 2011, 5.3: 396). Im Zug zur Miniaturisierung, aus dem die Aussteller und Händler des Jahrmarktes schöpfen, verkörpert sich ein mentaler und ökonomischer Herrschaftsanspruch. Er kristallisiert sich in kleinen, unscheinbaren Dingen, wie in einem Kinderkreisel, der den Globus nachbildet: „Ja, die Erdkugel selbst ist uns in Gestalt eines als Globus ausgebildeten Kreisels unterworfen. Ein Griff genügt, um sie so rasch rotieren zu lassen, daß sämtliche astronomische Gesetze in Verwirrung geraten.“ (Kracauer 2011, 5.4: 323) Im Kleinen also ist zu sehen, dass die Welt aus den Fugen gerät.

Bedrohlicher Abgrund

Auch in der Werbung für Reisen in der Berliner Lindenpassage und in der Wahrnehmung der Welt als „wilde Kritzelei“ aus der Perspektive der „Berg- und Talbahn“ (Kracauer 2011, 5.3: 43) erblickt Kracauer diesen zeitgenössischen Habitus, sich die Welt untertan zu machen. Im Lunapark am Halensee in Berlin, einem Vergnügungspark, der 1909 eröffnet wurde und täglich von bis zu 50.000 Menschen besucht wurde, beobachtet der Verfasser an der Konstruktion dieser sich in schwindelerregende Höhen hinaufschraubenden Hochbahn die Sehnsucht der Arbeiter und Angestellten, der „kleinen Leute“, über ihre Verhältnisse hinauszuwachsen. Doch der „Glanz“ der künstlichen Paläste, die die Wagen dieser Bahn passieren, verschwindet so plötzlich wie die Wagen, die im Auge des Betrachters eine abstrakte Gestalt annehmen: „Eigentlich ist nicht der Wagen selbst zu sehen, sondern ein fliegender Menschenstrich.“ (Kracauer 2011, 5.3: 33) Die „kleinen Pärchen“ geben sich einer Illusion hin, um deren Künstlichkeit sie doch wissen. Ein mit maurischen Attributen geschmücktes New York zeigt sich als eine „riesige Holzkonstruktion“, um die die Fahrenden wissen und die sie doch vergessen. Die schnelle Fahrt, auf der sie den verheißungsvollen Raum durchmessen, entlastet sie zugleich davon, sich in ihm einrichten zu müssen: „[...] sie halten die zusammengeschrumpften Wolkenkratzer in der hohlen Hand,

sie sind frei von der Welt geworden, um deren Pracht sie doch wissen.“ (Kracauer 2011, 5.3: 34) Erst dort, wo sich angesichts der nervlichen Überreizung Schreie der Angst artikulieren, die jedem entfahren, zeigt sich die Abgründigkeit und Instabilität einer Konstruktion, in der sich das vermeintlich „fest[e] Gefüge“ der Gesellschaft spiegelt: „Das irrsinnige Tempo erweckt sie vollends, und nun spielen sie Aufruhr. Die Fahrenden brüllen vor Angst, zerschmettert zu werden, sie schauern am Rand der Welt, das Bild der Gefahr versetzt sie in Schrecken. Ihr Schreien ist elementarisch.“ (Kracauer 2011, 5.3: 34) Und doch artikuliert sich in dem Schrei die Erleichterung darüber, von der Immanenz des Lebens befreit zu sein: „Ein Triumphgeschrei: wir sind da, wir schweben mitten im Glück, wir rasen, weiter und weiter. Das Rasen kann Tod bedeuten, es ist zugleich die Erfüllung.“ (Kracauer 2011, 5.3: 34) Liest man die Fahrt mit der Berg- und Talbahn im Vergnügungspark Halensee allegorisch als die rasante Bewegung eines Fortschrittsglaubens, der seiner mit Illusionen gespickten Erfüllung buchstäblich hinterher jagt, so fällt Kracauers Diagnose denkbar skeptisch aus. Arbeiter und Angestellte sitzen einem Verblendungszusammenhang auf, denn diese Fahrt treibt sie dem Abgrund immer weiter zu.

Auch in anderen Artikeln Kracauers kommt deutlich zum Ausdruck, dass sich auf der Rückseite dieses Habitus der Verfügbarkeit und der Selbstüberhebung ein schwer zu definierendes Grauen verbirgt. Schon früh steigt in Kracauer die Vorahnung einer martialischen politischen Gewaltherrschaft und einer persönlichen Bedrohung auf, die von ihr ausgeht.⁴ So erhalten in „Erinnerung an eine Pariser Straße“, am 9.11.1930 in der *Frankfurter Zeitung* erschienen, die personifizierten Straßen eine bedrohliche Übermacht, fast trunken von Müdigkeit und traumwandlerisch liefert der Verfasser sich dem „Straßenrausch“ aus, verliert sich in einem Labyrinth von Wegen, die ins Leere führen oder den Spaziergänger in einer beklemmenden Weise festhalten: „Die Straße, in der ich mich befand, gab mich nicht frei.“ (Kracauer 2011, 5.3: 360) Inmitten dieser Erfahrung, dass von den Straßen eine Gegenkraft, ja Widerstände aufgebaut werden, taucht vor den Augen des Flaneurs wiederholt ein von der Vergänglichkeit unberührtes Bild eines jungen Mannes auf, der in einem Hotelzimmer auf einem Stuhl sitzt und auf seine Abreise zu warten scheint. Dieser Mann nimmt eine melancholische Haltung ein, zu Füßen befindet sich ein halbgepackter Koffer. Dieses Bild lässt sich als Allegorie einer mentalen, intellektuellen und später politischen Exilsituation lesen, die Kracauers Selbstverständnis prägte (vgl. Zohlen 1987: 160).

Noch expliziter artikuliert sich das Grauen in Kracauers am 19.7.1930 erschienenem Artikel „Schreie auf der Straße“ (Kracauer 2011, 5.3: 279–281). Hinter der Fassade des „herrschaftlichen Eindrucks“, den die Häuser Berlins auf den Verfasser machen, lauert eine unbestimmbare Bedrohung, die „panischen Schrecken“ und „Angst“ auslöst (Kracauer 2011, 5.3: 279). Die Endlosigkeit der Straßen, die auch hier ins Leere zu führen scheinen, die Gleichgültigkeit der Insassen eines Omnibusses, die kein Ziel haben, diese „unerträglich[e] Spannung“ (Kracauer 2011, 5.3: 279) löst den Eindruck einer nahenden Eskalation aus, die in einer kleinen Episode konkretisiert wird. Die Zusammenkunft einer kleinen Gesellschaft im Umkreis der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche wird von einem „nationalsozialistischen Trupp“ in Uniform gestört, der zu toben anfängt. Politische Skandale liegen um 1930 in der Luft, Kracauer erinnert an Arbeiterdemonstrationen in Neukölln oder Wedding. Der Unterschied zwischen diesen Aufmärschen und denjenigen der Nationalsozialisten betreffe die Leere der Plätze und der

⁴ Im Zuge seiner Analyse der Angestelltenkultur, die von einer Spannung zwischen „proletarisierter Existenz“ und „bürgerlich-ständischer Selbstdefinition“ (Mülder-Bach) gekennzeichnet war, spricht Kracauer schon 1929 von einer „Aura des Grauens“. Es zeige sich in der Handlungsunfähigkeit und in der Banalität ihrer Funktionen gerade unter Angestellten vorgerückteren Alters. Vergleiche Kracauer 2011, 1: 267. Vergleiche hierzu ausführlich Inka Mülder-Bach 2006: 41.

Straßen, auf denen letztere agierten. Diese Leere des städtischen Raums und seiner Straßen steht für eine unsichtbare, blinde Gewalt ohne greifbares Ziel:

Zum Unterschied von solchen Räumen flößen jene Straßen des Westens ein Grauen ein, das gegenstandslos ist. Weder werden sie von Proletariern bewohnt, noch sind sie Zeugen des Aufruhrs. Ihre Menschen gehören nicht zusammen, und es fehlt ihnen durchaus das Klima, in dem gemeinsame Aktionen entstehen. Man erhofft hier nichts voneinander. Ungewiß streichen sie hin, ohne Inhalt und leer. Ist es diese Leere, die sie für Sekunden so unheimlich macht? Ich wiederhole, daß ich es nicht weiß. (Kracauer 2011, 5.3: 280)

Die Gewalt und das Unheil sind nicht klar zu orten, sie nisten in einem Nichts, aus dem Schreie erklingen, deren Inhalt nicht zu entziffern ist. Ihrer Ursache geht der Verfasser vergeblich nach: Ein Betrunkener, der davonschwankt, ein Paar, das sich gestritten zu haben scheint, die Vermutung, dass jemand ermordet wurde – immer dann, wenn die Spurensuche des detektivischen Flaneurs an einem Ziel angekommen zu sein scheint, erweist sich dieses als verfehlt oder unzugänglich: „Eine Tür fiel vor uns ins Schloß.“ (Kracauer 2011, 5.3: 281)

Konstellation, Mosaik, Bruchstück

Sich in den Straßen ansammelnde zahllose Menschenmengen bilden das „Liniengewirr eines Schnittmusterbogens“ (Kracauer 2011, 5.3: 279), die von ihnen ausgehende „Erregung“ gleicht dem „wütenden Zickzackheer der Schnittmusterlinien“ (Kracauer 2011, 5.3: 280). Die Darstellung des städtischen Raumes trägt konstruktive Züge, denn Kracauer unterteilt diesen in geometrische Gebilde wie Fläche, Linien, Punkte. Die Metapher des Schnittmusters, das den Raum zergliedert, impliziert, dass Lücken und Zwischenräume der Leere vorhanden sind. Eine andere von Kracauer benutzte Metapher ist die des Mosaiks: In „Das Straßenvolk in Paris“ (1927) (Kracauer 2011, 5.2: 575f.) ordnen sich die kleinen Leute in Paris zu einem „improvisierten Mosaik“ an, das „viele Hohlräume“ frei lässt. Das Bild der Straßen und der Menschen, das sich in seiner chaotischen Ausrichtung „einem lesbaren Muster“ (Kracauer 2011, 5.2: 576) entzieht, wird zu einem Darstellungsverfahren Kracauers selbst: Heterogene Eindrücke und Momentaufnahmen werden montiert und so miteinander in eine Konstellation gebracht, dass sich logische Zusammenhänge ergeben, andererseits aber auch wieder Brüche und Lücken öffnen, die Sinnzuschreibungen widerstehen. Mikrologische Beschreibung und Konstruktion bilden auch in seinen Feuilletons die Darstellungsprinzipien, wie sie aus seiner 1930 erschienenen Studie *Die Angestellten* bekannt sind (vgl. Müller-Bach 2006: 52).

Das Grauen ob der Brüchigkeit einer vermeintlich stabilen Gesellschaft, die längst vom heraufziehenden Nationalsozialismus bedroht wird, ist auch Thema des am 28.1.1933 in der *Frankfurter Zeitung* erschienenen Artikels „Lokomotive über der Friedrichstraße“ (Kracauer 2011, 5.4: 354–356). Die Lokomotive gibt hier das Bild ab für einen unaufhaltsamen Fortschrittsgedanken. Man müsse sich vorstellen, so der Verfasser, dass der Lokomotivführer die Maschine „vielleicht stundenlang durchs Dunkel“ geführt habe (Kracauer 2011, 5.4.: 355). Die Stationen, an denen er hält, sind „kurzfristige Unterbrechungen“ und zergliedern das Leben in Bruchstücke, lassen es gänzlich verschwinden:

[...] zerstreute Grüppchen im Land. Von Dauer sind nur die Böschungen und Telegraphenstangen gewesen, die Bodenmuster, die endlosen Räume. Mitunter ist das Feld hinter dem Kesselfeuer zurückgewichen, das später von einem Flußlauf abgelöst worden ist. Karren und Wagen haben an den Wegkreuzungen gewartet. Schornsteine das Gelände durchschnitten und Kinderhändchen emporgewinkt. Und stets von neuem

das rasche Größerwerden schwarzer Massen und dann ihr sofortiger Untergang.
(Kracauer 2011, 5.4: 355)

Die Lokomotive selbst zerfällt in der Wahrnehmung des Lokomotivführers in einzelne Bestandteile, die unter dem Eindruck des Tempos, mit dem sie Landstriche und Dörfer hinter sich lässt, sich zu abstrakten Gebilden verflüchtigt. Der Fortschritt, so ließe sich diese Passage lesen, strebt unaufhaltbar nach vorne, kaum hält er für einen Moment inne, nichts vermag sich ihm in den Weg zu stellen. Sein Tempo ist so rasant, dass er selbst die Dinge der Natur, wie Himmel und Erde, verdrängt und zum Verschwinden bringt. Mit ihrem Halt über der „Friedrichstraße“, im Zentrum der Stadt, scheint die Lokomotive an ihrem Ziel angekommen. Hier verdichtet sich das „Gebraus“ der Großstadt, das stärker ist als ihr Lärm. Von diesem Zentrum aus öffnet sich der Raum ins Unermessliche, denn die Geräusche und die Helle der Stadt scheinen alles zu verschlingen. Erinnerungsbilder an die Fahrt werden getilgt: „Glanz und Trubel vermischen sich ihm zu einem einzigen ausschweifenden Fest, das wie die Reihe der Bogenlampen keinen Anfang hat und kein Ende.“ (Kracauer 2011, 5.4: 355) Die Großstadt feiert sich im Rausch, das Geworden-Sein des Jetzt geht im Lärm, im Trubel und im Oberflächenglanz unter. Dieser Rausch, dieses Fest, mit dem die Moderne ihre Errungenschaften feiert, erscheint weiterhin wie eine Krake, die aus dem Hinterhalt alle Bevölkerungsgruppen in ihre Fänge nimmt. Wie in „Straße ohne Erinnerung“ entwickelt auch hier die Straße eine Eigendynamik, die den Einzelnen unsichtbar werden lässt: „Dem Mann ist zumute, als habe er eine Tarnkappe auf und die Straße der Straßen woge über ihn weg.“ (Kracauer 2011, 5.4: 355) Das Bild der Straße verwandelt sich in der delirierenden Wahrnehmung des Beobachters in ein „Menschenband“, das sich „unaufhörlich“ in einen Raum des Unbestimmten fortsetzt. Dieses Menschenband wird schließlich zu einer „lodernden Linie“, die den Lokführer während seiner Weiterfahrt umgaukelt, „bald nicht mehr in Zeit und Raum zu bannen“ ist und zum Gleichnis eines „rötlichen“ Lebens wird (Kracauer 2011, 5.4: 356). Das Grauen, die Gefahr formieren sich zu abstrakten Linien und Mustern, die einem unsichtbaren Ziel zustreben. Gesehen werden sie nur von demjenigen, der eine exzentrische Position einnimmt: „Als fremder Gast blickt der Mann“ aus dem Führerhaus der Lokomotive „wie durch einen Spalt in die Straße hinein.“ (Kracauer 2011, 5.4: 355) Diese exzentrische Position ist die des Feuilletonisten Kracauer selbst, der dank seines distanzierten Beobachterstandpunkts die Bilder des Fortschritts und der „Fantasmagorie der Technik“ (Despoix 2006: 64) wahrzunehmen vermag, während sie von den großstädtischen Massen unbemerkt bleiben.

Ein weiterer Schwellenraum, in dem ein kaum definierbares „Grauen“ spürbar wird, ist „Die Unterführung“ in Berlin, am 11.3.1932 in der *Frankfurter Zeitung* erschienen (Kracauer 2011, 5.4: 61–63). Dieser Artikel handelt von einer Straßenkonstruktion in Berlin, wie sie bis heute bekannt ist: Unter den Gleisen des Bahnhofs Charlottenburg zieht sich eine „schnurgerade Straße“ hindurch, die finster wirkt. Die Decke der Unterführung besteht aus Eisenträgern, die ebenso mächtig wirken wie die graue Betonmasse, die die Träger zusammenhält. Diese Straße dehnt sich wie andere von Kracauer beschriebene Straßen ins Unendliche, in der Perspektive des von ihr angezeigten Fluchtpunktes vermehren sich die eisernen Stützen, und die Decke senkt sich immer tiefer herab. Kracauer nennt diesen Ort moderner Baukultur aus „Backsteinen, Eisen und Beton“ eine „klirrende Höllenpassage“ (Kracauer 2011, 5.4: 61) und gibt ihm damit den Anstrich einer von Pein und Qualen beherrschten Unterwelt, aus der die Passanten möglichst rasch hinaus gelangen wollen: „[...] sie blicken nicht nach rechts oder links, sie machen so rasch, als sehnten sie sich danach, wieder an die Oberfläche zu kommen.“ (Kracauer 2011, 5.4: 61) Zum Aufenthalt wird die Unterführung für diejenigen, die aus dem Raster der sich modernisierenden Industriegesellschaft herausfallen: Ein Bäcker bietet Salzbrezeln feil, die niemand kauft, Bettler kauern hier, Musikanten „dudeln“ Schlager aus einer längst vergangenen Zeit. In der Unterführung verschärft sich der Eindruck einer Inkohärenz, die sich schon angesichts der zu

Kitsch mutierten Dinge der Berliner Lindenpassage beobachten ließ. Vermochten diese einst Vergangenes und Ersehntes in die Gegenwart hinein zu transferieren und Erinnerung zu bewahren, so präsentieren sie sich nun als unverbundene Teile, die kein Ganzes ergeben wollen. In der Unterführung herrscht eine „entsetzliche Unverbundenheit“ zwischen den Personen (Kracauer 2011, 5.4: 62), den hastig eilenden Passanten und den im Dunkel kauern den Randfiguren der Gesellschaft.

Nicht allein daher rührt allerdings das „Grauen“, von dem der Verfasser berichtet, seinen eigentlichen Impuls erhält es von dem Gegensatz, der sich zwischen dem „geschlossenen, unerschütterlichen Konstruktionssystem“ der Unterführungsarchitektur auftut und dem „zerrinnenden menschlichen Durcheinander“, den dieses Konstruktionssystem beherbergt: „Auf der einen Seite die Unterführung: eine vorbedachte, stabile Einheit, in der jeder Nagel, jeder Backstein an seiner Stelle sitzt und dem Ganzen hilft. Auf der anderen Seite die Menschen: auseinandergesprengte Teile und Teilchen, unzusammenhängende Splitter eines Ganzen, das nicht vorhanden ist.“ (Kracauer 2011, 5.4: 62) Kapitalistische Ratio, wie sie sich in der technischen Konstruktion manifestiert, und eine „zersprengte Menschlichkeit“ (Stalder 2003: 190) treffen hier aufeinander. Einzelne vermögen es nicht, sich zu einer „Gesellschaft zu organisieren“, sich zu politisieren (Kracauer 2011, 5.4: 62). Legt man hier die von Kracauer in anderen Artikeln verwendete Metapher eines Schnittmusters mit seinem Liniengewirr an, so wird deutlich, dass die moderne Großstadt sich durch topographische Strukturen wie Straßenzüge und architektonische Konstruktionen als eine Bastion der Stabilität gibt, in ihren Zwischenräumen jedoch ein „lebendiges Chaos“ (Kracauer 2011, 5.4: 62) aus nicht gebundenen Kräften und Energien entfaltet. Die Eisenstützen haben keine im sozialen oder politischen Sinne stützende Funktion, sie lassen vielmehr die verlassenen Randfiguren der Gesellschaft als abgestoßenen „Ballast“ sichtbar werden und figurieren paradoxerweise gerade in ihrer planmäßigen Anordnung den „Alpdruck“, der auf einer orientierungslosen Gesellschaft ruht, die ihrerseits „planlos“ dahintreibt (Kracauer 2011, 5.4: 63).

Kracauers Städtefeuilletons der Zwischenkriegszeit geht es, anders als dies bei fotografischen Stadtdarstellungen der Zeit zu beobachten ist, um die Sichtbarmachung historischer Diskontinuitäten. Sie modellieren die gewaltige soziale, kulturelle und politische Dynamisierung, die die Moderne während der Weimarer Republik erfährt, als journalistische Miniatur auf räumlich engstem Raum. Als bildaffine Mikroanalysen der Moderne bilden sie Konzentrate einer Gegenwartslektüre, die sich aus der Erfahrung mit dem Vergangenen generiert. Um „Denkbilder“ handelt es sich hier insofern, als in sie im Sinne Walter Benjamins sowohl die Bewegung wie das Stillstellen der Gedanken eingehen: „Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation zum Stillstand kommt, da erscheint das dialektische Bild. Es ist die Zäsur in der Denkbewegung.“ (Benjamin 1983: 595) Als Journalist und Feuilletonist gewinnt Kracauer aus seinen Beobachtungen von Städten Bilder, die er zueinander ins Verhältnis setzt. Erst in der Konstellation mit anderen Eindrücken entfalten die Bilder ihre dialektische Kraft: Sie bringen die Gesetzmäßigkeiten der Wirklichkeit für einen Augenblick zum Vorschein (vgl. Stalder 2003: 180f.). Die Bildhaftigkeit seiner Stadreflexionen bedingt gewissermaßen deren Traumstruktur, insofern das, was gesehen wird, sich verschlüsselt und zur Entzifferung einlädt. Das, was sich im historischen Prozess als noch nicht abgeschlossen verstehen lässt, wird einem Prozess der sich wiederholenden Erinnerungen überantwortet. So gewinnt die Zukunft der Moderne ihre Kontur erst vor dem Horizont eines Vergangenen, das im Begriff ist zu verschwinden. In Gebäuden, Straßen und Architekturen sedimentiert sich die Geschichte, die Kracauer in seinen gegenwartsbezogenen Gesellschaftsanalysen immer wieder rekonstruiert und zu den Gegebenheiten der Moderne ins Verhältnis setzt. Seine Städtefeuilletons sind entsprechend von architektonischen Metaphern geprägt, gedanklich fangen sie das im Verschwinden Begriffene in dialektischen Konstruktionen auf. Aber nicht jedes Sprachbild, das Kracauer entwirft, lässt sich entziffern und hermeneutisch rückübersetzen. Das „Stoff-

dickicht der sozialen Realität“ hat auch eine buchstäbliche Seite, es erweist sich in seiner Materialität teilweise als undurchdringlich und opak (Vgl. Zohlen 1987: 163, 167).

Literaturverzeichnis

- Arendt, H. 1994: Die Lücke zwischen Vergangenheit und Zukunft. In U. Ludz (Hg.), Hannah Arendt. Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I. München: Piper, 7–19.
- Augé, M. 2011: Nicht-Orte. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. München: Beck.
- Benjamin, W. 1983: Das Passagen-Werk. Erster Band. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Despoix, P. 2006: Zwischen urbaner Ethnographie und Heuristik des Films. Kracauers kinematographischer Blick auf die Stadt. In C. Holste, L. Jäger, V. Breidecker, I. Mülder-Bach (Hg.), Kracauers Blick. Anstöße zu einer Ethnographie des Städtischen. Hamburg: Philo Fine Arts, 63–79.
- Huysen, A. 2007a: Miniaturen der Moderne. In J. Hermans (Hg.), Positive Dialektik – Hoffnungsvolle Momente in der deutschen Kultur. Festschrift für Klaus L. Berghahn zum 70. Geburtstag. Bern: Peter Lang, 199–214.
- Huysen, A. 2007b: Modernist miniatures. Literary snapshots of urban spaces. PMLA, Vol. 122, Issue 1, 27–42.
- Jacob, J. 2009: Undurchdringlichkeit. Oder: über Kracauer und die „Fruchtbarkeit des gegenständlichen Widerstandes“ in der deutschen Kulturphilosophie der 1920er Jahre. In F. Grundert, D. Kimmich (Hg.), Denken durch die Dinge. Siegfried Kracauer im Kontext. München: Fink, 103–108.
- Mülder-Bach, I. 1987: Der Umschlag der Negativität. Zur Verschränkung von Phänomenologie, Geschichtsphilosophie und Filmästhetik in Siegfried Kracauers Metaphorik der „Oberfläche“. DVjs, Band 61, 359–373.
- Mülder-Bach, I. 2006: Soziologie als Ethnographie. In C. Holste, L. Jäger, V. Breidecker, I. Mülder-Bach (Hg.), Kracauers Blick. Anstöße zu einer Ethnographie des Städtischen. Hamburg: Philo Fine Arts, 37–62.
- Mülder-Bach, I. (Hg.) 2011: Siegfried Kracauer. Werke. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Öhlschläger, C. 2012: Das punctum der Moderne. Feuilletonistische und fotografische Städtebilder der späten 1920er und frühen 1930er Jahre: Benjamin, Kracauer, von Bucovich, Moï Ver. Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge XXII, Heft 3-2012, 540–557.
- Pesnel, S., Tunner, E., Lunzer, H., Lunzer-Talos, V. (Hg.) 2016: Joseph Roth – Städtebilder. Zur Poetik, Philologie und Interpretation von Stadtdarstellungen aus den 1920er und 1930er Jahren. Berlin: Frank & Timme.
- Stalder, H. 2003: Siegfried Kracauer. Das journalistische Werk in der ‚Frankfurter Zeitung‘, 1921–1933. Würzburg: Könighausen und Neumann.
- Waldenfels, B. 2013: Topographien des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Witte, B. 2011: Traumstadt Berlin. In F. Hessel, M. Reininghaus (Hg.), Spazieren in Berlin. Mit einem Geleitwort von Stéphane Hessel. Berlin: Berlin Verlag, 287–299.
- Zohlen, G. 1987: Bilder der Leere. Anmerkungen zu Kracauers „Straßen in Berlin und anderswo“. In Siegfried Kracauer (Hg.), Straßen in Berlin und anderswo. Berlin: Das Arsenal Verlag, 159–168.