

Kulturelle Figurationen: Artefakte, Praktiken, Fiktionen

Jörn Ahrens · Paul Fleming  
Susanne Martin  
Ulrike Vedder *Hrsg.*



»Doch ist das  
Wirkliche auch  
vergessen, so ist es  
darum nicht getilgt«

Beiträge zum Werk  
Siegfried Kracauers



Springer VS

---

# **Kulturelle Figurationen: Artefakte, Praktiken, Fiktionen**

## **Herausgegeben von**

J. Ahrens, Gießen, Deutschland

J. Bonz, Innsbruck, Österreich

M. Hamm, Graz, Österreich

U. Vedder, Berlin, Deutschland

Kultur gilt – neben Kategorien wie Gesellschaft, Politik, Ökonomie – als eine grundlegende Ressource sozialer Semantiken, Praktiken und Lebenswelten. Die Kulturanalyse ist herausgefordert, kulturelle Figurationen als ebenso flüchtige wie hegemoniale, dynamische wie heterogene, globale wie lokale und heterotope Phänomene zu untersuchen. Kulturelle Figurationen sind Produkt menschlichen Zusammenlebens und bilden zugleich die sinnstiftende Folie, vor der Vergesellschaftung und Institutionenbildung stattfinden. In Gestalt von Artefakten, Praktiken und Fiktionen sind sie uneinheitlich, widersprüchlich im Wortsinn und können doch selbst zum sozialen Akteur werden. Die Reihe „Kulturelle Figurationen: Artefakte, Praktiken, Fiktionen“ untersucht kulturelle Phänomene in den Bedingungen ihrer Produktion und Genese aus einer interdisziplinären Perspektive und folgt dabei der Verflechtung von Sinnzusammenhängen und Praxisformen. Kulturelle Figurationen werden nicht isoliert betrachtet, sondern in ihren gesellschaftlichen Situationsen, ihren produktionsästhetischen und politischen Implikationen analysiert. Die Reihe publiziert Monographien, Sammelbände, Überblickswerke sowie Übersetzungen internationaler Studien.

**Herausgegeben von**

Prof. Dr. Jörn Ahrens  
Universität Gießen  
Deutschland

Dr. des. Marion Hamm  
Karl-Franzens-Universität Graz  
Österreich

PD Dr. Jochen Bonz  
Universität Innsbruck  
Österreich

Prof. Dr. Ulrike Vedder  
Humboldt-Universität zu Berlin  
Deutschland

---

Jörn Ahrens · Paul Fleming  
Susanne Martin · Ulrike Vedder  
(Hrsg.)

»Doch ist das Wirkliche  
auch vergessen, so ist es  
darum nicht getilgt«

Beiträge zum Werk Siegfried  
Kracauers

*Herausgeber*

Jörn Ahrens  
Universität Gießen  
Gießen, Deutschland

Susanne Martin  
Universität Gießen  
Gießen, Deutschland

Paul Fleming  
Cornell University New York  
Ithaca, USA

Ulrike Vedder  
Humboldt-Universität zu Berlin  
Berlin, Deutschland

Kulturelle Figurationen: Artefakte, Praktiken, Fiktionen  
ISBN 978-3-658-13238-5      ISBN 978-3-658-13239-2 (eBook)  
DOI 10.1007/978-3-658-13239-2

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Springer VS

© Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH 2017

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen.

Lektorat: Cori Antonia Mackrodt, Katharina Gonsior

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Springer VS ist Teil von Springer Nature

Die eingetragene Gesellschaft ist Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Abraham-Lincoln-Str. 46, 65189 Wiesbaden, Germany

---

# Inhalt

*Jörn Ahrens, Paul Fleming, Susanne Martin, Ulrike Vedder*  
„Doch ist das Wirkliche auch vergessen, so ist es darum nicht getilgt“.  
Zur Gegenwart Siegfried Kracauers . . . . . 3

## **Gegenwart im Feuilleton**

*Claudia Öhlschläger*  
Kracauers feuilletonistische Städtebilder . . . . . 17

*David Wachter*  
Puppen, Gehäuse, Fabelwesen. Dämonie der Dinge  
in *Der verbotene Blick* und *Weihnachtlicher Budenzauber* . . . . . 35

## **Literatur und Sprache**

*Sven Kramer*  
Vergesellschaftung in der Sprache.  
Zu Kracauers Romanen *Ginster* und *Georg* . . . . . 59

*Ulrike Vedder*  
Die Hotelhalle als kritischer Topos in Kracauers Schriften  
und in der zeitgenössischen Literatur . . . . . 81

*Dorothee Kimmich*

Schreiben in der Fremde. Siegfried Kracauers Traum  
vom guten Englisch . . . . . 99

### **Gesellschaft als Mosaik**

*Leif Weatherby*

The Poetics of Sociology. Second Nature and Narrative  
in the Early Kracauer . . . . . 117

*Tilman Reitz*

Die Klasse ohne Eigenschaften. Kracauers Angestelltenstudie  
als politische Soziologie der Mittelschicht . . . . . 135

*Christine Resch*

Kaleidoskopisches Denken. Metaphern und Ironie  
als Erkenntnisinstrumente Siegfried Kracauers . . . . . 151

### **Musik**

*Ethel Matala de Mazza*

Der Exilant als Gesellschaftsbiograph.  
Kracauer mit Offenbach in Frankreich . . . . . 175

*René Michaelsen*

Entzauberte Flächen. Versuch über die Musik bei Siegfried Kracauer . . . . . 197

### **Fotografie und Film**

*Maria Zinfert*

Zum Bild des Autors Siegfried Kracauer.  
Porträtfotos aus den Jahren 1947 bis 1955 . . . . . 221

*Matthew Handelman*

Physical Redemption. Psychophysics, Messianism,  
and the Origins of Kracauer's *Theory of Film* . . . . . 239

<i>Antonio Somaini</i> "Ursprüngliche Impulse," "urges", "Triebe", "besoin fondamental". Kracauer, Eisenstein, and Bazin on the Media-Anthropological Foundations of Cinema . . . . .	259
<i>Nicholas Baer</i> Natural History: Rethinking the <i>Bergfilm</i> . . . . .	279
<i>Johannes von Moltke</i> Teleology Against the Grain. Rereading <i>From Caligari to Hitler</i> . . . . .	307
 <b>Philosophie und Geschichte</b>	
<i>Gerhard Schweppenhäuser</i> Weltflucht und Gedächtnisbild. Philosophische Aspekte des Realismus in Kracauers Bildtheorie . . . . .	329
<i>Detlev Schöttker</i> Geschichtsschreibung als multimediales Verfahren. Kracauers <i>History</i> . . . . .	351
<i>Birgit R. Erdle</i> Sorge um Aufklärung. Kracauers Nachdenken über das Problem der Geschichte . . . . .	365
 Autorinnen und Autoren . . . . .	 389



---

# „Doch ist das Wirkliche auch vergessen, so ist es darum nicht getilgt“

Zur Gegenwart Siegfried Kracauers

Jörn Ahrens, Paul Fleming, Susanne Martin, Ulrike Vedder

Kaum ein anderer intellektueller Autor kann wohl auf so konsequente und facettenreiche Weise exemplarisch für das 20. Jahrhundert stehen wie Siegfried Kracauer, dessen Todestag sich im November 2016 zum 50. Mal jährt. Denn Kracauer hat ein Spektrum an Interessen abgedeckt, das eine Konstellation, oder mit einem anderen Begriff des frühen 20. Jahrhunderts: ein Panorama abbildet, wie es paradigmatisch für kulturelle und intellektuelle Tendenzen der Zeit von seinem Eintritt in die Redaktion der *Frankfurter Zeitung* im Jahr 1921 bis zu seinem Tod 1966 steht. Trotzdem hat er bis heute die Aura des Geheimtipps nicht verloren. Über die Jahre hat Kracauer, insbesondere posthum, eine kontinuierliche Wirkung von bemerkenswerter Ambivalenz entfaltet: Während er einerseits in vielerlei Hinsicht bis heute ungemein einflussreich ist und in vielen Disziplinen seine Spur hinterlassen hat, steht er andererseits erstaunlich selten im Fokus der Aufmerksamkeit. Ganz gewiss zählt Kracauer nicht zu den „Mandarinen“ der Theoriegeschichte des 20. Jahrhunderts, sondern eher zur Fraktion der zwar geläufigen, aber wenig systematisch gelesenen Denker. Zwar liegt seit 2012 die Gesamtausgabe seiner Schriften vor, doch zählt Kracauer in den Disziplinen, denen er zugeordnet wird, nicht zum Kanon der Klassiker. Gertrud Koch (2012, S. 15) ist denn auch zuzustimmen, wenn sie von der „etwas hilflosen arbeitsteiligen Rezeption“ Kracauers spricht, die häufig „an den engen Grenzen der Disziplinen“ abbricht.

Dieser Umstand ist symptomatisch, weil er auf das Charakteristische an Kracauers Œuvre verweist – seine Vielseitigkeit und Vielschichtigkeit. Dieses Werk – und das ist letztlich das ganz Gegenwärtige, das äußerst Moderne daran – ist gar nicht darauf angelegt, systematisch verarbeitet zu werden. Ganz im Gegenteil handelt es sich bei Kracauers Schriften um thematische Topographien, in denen zwar immer wieder ähnliche Sujets aufgegriffen werden, aber in unterschiedlichen Formen und Perspektiven: als habe ein Reisender seine Spuren in diesen Textlandschaften hinterlassen, wie einen roten Faden – die Dinge, das Wirkliche,

der Blick. Von Anfang an achtet Kracauer darauf, was sich wie wandelt, wenn sich vor seinen Augen Kultur und Gesellschaft der Moderne ändern, oder besser gesagt: wenn sie Moderne werden. Genau das ist es, was Kracauer präzise und *en détail* beobachtet, von den *Angestellten* als neuer sozialer Schicht bis zu den *kleinen Ladenmädchen*, die einen wiederkehrenden Topos in seinen Feuilletons und Romanen bilden: das Keimen und die Entwicklung neuer kultureller Praktiken, neuer Formen der Vergesellschaftung, wo zuvor nichts oder etwas ganz anderes war. Jedes seiner Feuilletons ist ein Steinchen in dem großen Mosaik der Moderne, das Kracauer zusammensetzt, die ebenso fleißige wie kreative Arbeit eines überaus genauen Beobachters. Dies macht ihn zweifellos zum Pionier einer Kultur- und Gesellschaftsanalyse als Gegenwartsdiagnose, die gerade in ihren geschärften Einzelbeobachtungen die Erfahrungen der pluralisierten sozialen Wirklichkeit zentraler Phasen des 20. Jahrhunderts wiederzugeben vermag.

1889 als Sohn eines jüdischen Kaufmanns in Frankfurt am Main geboren, wächst Siegfried Kracauer nach dem Tod des Vaters bei seinem Onkel Isidor Kracauer auf, Professor am Frankfurter Philanthropin und Historiograph der Frankfurter Juden.<sup>1</sup> Während er ein Studium der Architektur absolviert, um mit einem klassischen Brotberuf gewappnet zu sein, gilt seine Neigung den Geisteswissenschaften. Im Nebenfach studiert er Philosophie und Soziologie, begegnet in Berlin Georg Simmel, der ihm einen kompletten Wechsel zur Philosophie nahelegt und sogar die Möglichkeit zur Promotion anbietet, was Kracauer jedoch ablehnt (vgl. Frisby 1989, S. 119). Für mehrere Jahre arbeitet er dann, unterbrochen von seinem Militärdienst ab 1917, im Frankfurter Architekturbüro Seckbach, bevor er 1921 der Redaktion der *Frankfurter Zeitung* beitrifft (vgl. Belke und Renz 1988, S. 35). Diese Frankfurter Zeit ist für den immerhin schon über Dreißigjährigen noch einmal prägend: Er kommt mit dem Institut für Sozialforschung in Berührung, lernt Theodor W. Adorno kennen, trifft am Freien Jüdischen Lehrhaus auf Martin Buber und Franz Rosenzweig; 1928 erscheint sein erster, stark autobiographisch gefärbter Roman *Ginster*. 1930 wird Kracauer schließlich Feuilletonchef der *Frankfurter Zeitung* in Berlin, wohin er mit seiner Frau Lili Ehrenreich übersiedelt. In den kurzen Berliner Jahren entsteht die Studie über die Angestellten (1930), er entdeckt den Film, überhaupt die neue Massenkultur, fokussiert noch stärker auf das Alltagsleben.

Schon 1933 gehen Kracauer und seine Frau ins Exil nach Paris; erst 1941, im letzten Moment, gelangen sie schließlich in die USA nach New York. Thematisch passend entsteht in Paris die Studie *Jacques Offenbach und das Paris sei-*

---

1 Isidor Kracauers zweibändige Studie *Geschichte der Juden in Frankfurt am Main 1150–1824*, hg. vom Vorstand der Israelitischen Gemeinde, erschien 1925–1927. Vgl. dazu Wiggershaus 1988, S. 84.

ner Zeit (1938), während die konzentrierte, in zwei richtungsweisende Monographien mündende Beschäftigung mit dem Medium Film erst nach dem Zweiten Weltkrieg weiterverfolgt wird (*Von Caligari zu Hitler*, 1947; *Theorie des Films*, 1960). *Von Caligari zu Hitler* schreitet schon im Titel gleichsam programmatisch den Zeitraum von Kracaers weitaus früher beginnenden Beobachtungen und Notizen ab: Robert Wiens für den deutschen Expressionismus klassischer Stummfilm *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) steht fast genau am Beginn von Kracaers professioneller publizistischer Tätigkeit, deren vorläufiges Ende Adolf Hitler besiegelt. In den USA arbeitet Kracaer zunächst als wissenschaftlicher Mitarbeiter der Film-Bibliothek am Museum of Modern Art. Seine wissenschaftliche Arbeit kann er mit Hilfe von Stipendien der Rockefeller- und der Guggenheim-Stiftung und dank des Einkommens seiner Frau, die das Existenzminimum sichert, fortsetzen. Erst 1952, nach mehr als einem Jahrzehnt, in dem sich der nun eingebürgerte Kracaer von einem kleinen bezahlten „report“ zum nächsten Stipendium hangelt, erlaubt die Position als Research Director am Bureau of Applied Social Research an der Columbia University den Kracaers finanziell Fuß zu fassen. Es folgen mehrere Reisen nach Europa, die Anmietung einer Wohnung mit Arbeitszimmer, das ihnen seit Berlin fehlte, das Abschließen der zweiten großen Film-Studie, die zwei Sammlungen mit Essays aus der *FZ*-Zeit und das nicht ganz zu Ende gebrachte Geschichtsbuch *History: The Last Things before the Last*. Kracaer stirbt 1966 in New York an den Folgen einer Lungenentzündung.

Ist heute von Siegfried Kracaer die Rede, dann in der Regel als von jemandem, der sich zumindest im Umkreis der Frankfurter Schule bewegt hat. Dieses Urteil scheint vor allem durch persönliche Beziehungen und Freundschaften motiviert zu sein, zu denen die, wenn auch ambivalent bleibende Freundschaft mit Adorno ebenso zählt wie die im amerikanischen Exil gefestigte Beziehung zu Leo Löwenthal; außerdem erstellte Kracaer in seinen Pariser Jahren für das Institut für Sozialforschung eine heute verschollene, jedoch rekonstruierte Studie über totalitäre Propaganda. Ob diese Zuordnung gänzlich zutreffend ist und die Verbindungslinien schon ausreichen, um eine Verortung Kracaers in der nämlichen Theorietradition vornehmen zu können, sei dahingestellt. Vermutlich aber gäbe es ohne diese – möglicherweise etwas zu rasch erfolgte – Zuordnung nicht das heutige Interesse an Kracaers Schriften, das sich immer im Fahrwasser des breiten Interesses an der wirkmächtigen Frankfurter Schule und ihren vielen verzweigten Ausläufern bewegt hat: Kracaer als Rhizom der Kritischen Theorie, zumindest in der Rezeptionserfahrung.<sup>2</sup> Das wird seinem Schaffen freilich kaum gerecht, indi-

---

2 Von Moltke und Gemünden (2012, S. 7) stellen zu Recht fest, dass „much of the literature on

ziert aber noch einmal, weshalb er nach wie vor einer der wohl bekanntesten und zugleich am wenigsten gelesenen Intellektuellen seiner Zeit ist.

Will man den Versuch einer Einordnung wagen, so erscheint die Klammer, in die David Frisby Kracauer schließt, überzeugender. Frisby platziert nämlich in seiner Studie zur Moderne als Erfahrung, *Fragmente der Moderne* (1989), Kracauer inmitten eines intellektuellen Dreigestirns der Zeugen für eine frühe ambitionierte Kulturtheorie der Moderne, indem er ihn durch Georg Simmel einerseits und Walter Benjamin andererseits rahmt. Simmel als früher Wegbereiter der Soziologie in Deutschland, zugleich ein Paria, der sich Kracauer zudem als soziologischer Mentor angeboten hatte, steht zunächst ideengeschichtlich für das Anknüpfen an den Neukantianismus, der auch Kracauers Positionen prägt. Vor allem aber sind die Schnittmenge an Interessen und der gemeinsame literarisch-ästhetische Stil offensichtlich. Beide sind immens interessiert an Beobachtungen der kleinen Dinge des Alltagslebens, ästhetischen Miszellen, denen sie ungeahnte Erkenntnistiefe abgewinnen, „ablauschen“, hätte Adorno vielleicht gesagt. Simmels Meditationen über Krug, Henkel, Ruine und anderes sind unverkennbar prägend für Kracauer, sowohl was seine Suche nach einem eigenen Stil angeht als auch hinsichtlich seiner Sensitivität für Themen. Und schließlich treffen sich Kracauer und Simmel in ihrer Hinwendung zur Großstadt als sozialem Lebensraum. Für beide stellt die Großstadt nichts Geringeres dar als das natürliche Habitat der Moderne, weshalb es gilt, die neu sich formierende Prägung einer städtischen Gesellschaft zu verstehen und ihr nachzuspüren. Der Diagnose Simmels (2008, S. 914) zufolge sind „die Großstädte die eigentlichen Schauplätze dieser, über alles Persönliche hinauswachsenden Kultur“, einer modernen Kultur mithin, die einerseits unendlich viele Anregungen bereithalte, andererseits aber zusehends unpersönlicher werde. Während Simmel *Die Großstädte und das Geistesleben* theoretisiert, sucht Kracauer die Empirie dieses Geisteslebens in den Großstädten auf, und zwar nicht in den akademischen Salons, sondern in der Alltagskultur.

Mit Walter Benjamin, weit eher dem Umfeld der Kritischen Theorie zuzurechnen, teilt Kracauer die Lust, intellektuelle Erfahrungen ‚auf der Straße‘ zu machen. Während Simmel seine Fundstücke zu Hause sammelt, zumindest aber im klassischen Kabinett ästhetischer Reminiszenzen, also bestenfalls in Museen, denken Benjamin und Kracauer *on location*. Benjamin erfindet zwar das Flanieren nicht, aber er ist einer der ersten, der es theoretisiert. Seine aphoristischen Alltagsbeobachtungen und Erinnerungen, seien sie an Berlin geknüpft oder aus dem Pariser *Passagen-Werk*, sind Beispiele für eine Philosophie, die zwar keine Philosophie der Alltagswelt ist, die sich aber in ihren Gehalten aus der Beobachtung

---

the Frankfurt School continues to ignore Kracauer’s work or subsume it under paradigms that fail to do it justice“.

und Reflexion dieser Alltagswelt ergibt. Mit Benjamin, ansonsten ungleich eindeutiger als Philosoph erkennbar, eint Kracauer insbesondere die Aufmerksamkeit für die flüchtigen Erscheinungen des modernen Alltags, das Oxymoron der Moderne, und natürlich für die neu aufkommenden Medien und Praktiken einer modernen Massenkultur, allen voran Film und Photographie. Benjamin arbeitet als Philosoph vorzugsweise durch die Form des Aphorismus, lose verbundene Gedankenketten produzierend, während Kracauer als Feuilletonist durchaus geschlossene Texte produziert, jedoch gattungsgemäß in der denkbar größten essayistischen Knappheit und, bedingt durch die Konvention des journalistischen Schreibens, mit einer rasch von Thema zu Thema wechselnden Aufmerksamkeit: „Kracauer kehrte immer wieder zur ‚Exotik der Alltagswelt‘ zurück, zu den ‚unbekannten Gebieten‘ des gesellschaftlichen Lebens.“ (Frisby 1989, S. 118) Eben hier fokussiert sein Interesse, selbst dann, wenn es sich mehr Raum als eine Feuilletonlänge nimmt. Auch die Studie über die Angestellten entspringt ganz offensichtlich diesem ureigenen Interesse Kracaues an den Alltagsmentalitäten des gesellschaftlichen Lebens. Dabei wird deutlich, dass die „Exotik der Alltagswelt“ keinen Exotismus als Primitivismus meint. Kracauer nähert sich nicht – wie durchaus viele andere – den niederen Schichten, den alltäglichen Verrichtungen, weil er darin vorzivilisatorische Residuen in der Moderne sähe, im Gegenteil: Niemals erhebt er sich über seine Gegenstände – und gerade aus dieser selten offenen Haltung einer theoretischen Neugierde, die weiß, dass sie sich über eine empirische Neugierde gegenüber den Dingen und Phänomenen der Alltagswelt verwirklichen muss, ergibt sich die bis heute anhaltende große Inspiration seiner Schriften.

Kracauer hat verstanden, dass die Moderne sich nicht über die kulturellen und gesellschaftlichen Schaltstellen verwirklicht, sondern ‚von unten her‘, aus den Praktiken der Vielen und ihren täglichen Verrichtungen emergiert. Deshalb analysiert er das Kino, beschreibt die Ladenmädchen ebenso wie die Tiller Girls und beobachtet die Wartenden. Karsten Witte (1977, S. 336f.) bemerkt hierzu, Kracaues wichtigster Beitrag habe darin bestanden, dass „sein Blick auf die Randzonen der Hochkultur fiel und sich den Medien der populären Kultur zuwandte [...]“. Die Klammer vom frühen zum späten Werk ist die Intention, aus ephemeren Kulturphänomenen gleichzeitige gesellschaftliche Tendenzen zu dechiffrieren“. Dieser nicht-systematische, multiperspektivische Zugriff auf die Alltagswelt und insbesondere auf die Produktionen und Kulturtechniken der Massenkultur in der Moderne zeichnet Kracaues Ansatz aus.

Wie Kracauer wählt der ähnlich verfahrenende Benjamin für die Gesamtkonstellation der betreffenden kulturellen Praktiken, die hier in Frage stehen, den Begriff der „Zerstreuung“. Schon 1926 verwendet Kracauer in seinem Essay zum *Kult der Zerstreuung* den Begriff, um die neue Unterhaltungskultur der „bürgerlichen Mittelschichten“ als „Zerstreuungssucht“ zu identifizieren (Kracauer 1977,

S. 313 f.). Die Orte, an denen jene neuen Formen der Unterhaltung zelebriert werden und die sich durch einen „gepflegten Prunk der Oberfläche“ auszeichnen, nennt Kracauer die „Kultstätten des Vergnügens“ (Kracauer 1977, S. 311). Ähnlich greift Benjamin den Begriff später im *Passagen-Werk* auf, wenn er von der „Zerstreuung“ spricht, die „die Ware verklärt“ und so dazu beitrage, „vom gesellschaftlichen Dasein des Menschen“ zu abstrahieren (Benjamin 1991, S. 56). Zerstreuung ist zum einen die gesellschaftliche Aufgabe dieser Kultur, verstanden als Unterhaltung, womit sie das Kulturverständnis der Hochkultur notwendigerweise provozieren muss. Zerstreuung meint zum anderen aber auch die parallel verlaufende Individualisierung und Anonymisierung der Gesellschaft, die, so Simmel, nicht zuletzt der Herausbildung der modernen Großstadt als zentraler Agentur der Vergesellschaftung geschuldet ist. In der Großstadt zerstreuen sich die Menschen und lassen sich nicht mehr von den ebenso basalen wie wirksamen Zwangsmechanismen der traditionellen bzw. vorstädtischen Bindungen und Integrationsinstanzen halten – eine Reizhemmung, die Simmel sehr schön als „Blasiertheit“ beschrieben hat. Von der exotischen Peripherie einer ländlich, zumindest kleinstädtisch geprägten Gesellschaftsstruktur rückt die Großstadt auf in deren absolutes Zentrum, und damit ändert sich so gut wie alles im Verhältnis von Individuum und Allgemeinem. Nicht nur entstehen, wie Simmel dies beschreibt, völlig neuartige Freiräume des individuellen Verhaltens und der Autonomie, die der Anonymität nicht etwa abgetrotzt werden müssen, sondern sich ihr geradezu verdanken. Es entpuppt sich auch ausgerechnet die im zeitgenössischen Diskurs eher negativ angeschriebene Großstadt faktisch als der Ort, der die Emanzipationsversprechen der Aufklärung an das Subjekt ermöglicht, wenn auch bekanntlich nicht für alle gleichermaßen. Nur in der Großstadt verwirklicht sich eine neue Form von sozialer Freiheit, die die bis dahin bekannten Muster der Vergesellschaftung grundlegend verändern wird: „in einem vergeistigten und verfeinerten Sinn [ist] der Großstädter ‚frei‘ im Gegensatz zu den Kleinlichkeiten und Präjudizierungen, die den Kleinstädter einengen.“ (Simmel 2008, S. 912) Dass soziale Freiheit keineswegs identisch sein müsse mit persönlichem Wohlbefinden, hat Simmel als erster formuliert – eine theoretische Hypothese, die insbesondere Kracauer über seine Beobachtungen und Analysen verifiziert hat.

Was nun Kracauer letztlich doch eng mit der Kritischen Theorie verbindet, seine Rezeption aber später erheblich erschwert hat, ist seine im Grundsatz und zudem ausgesprochen konsequent verfolgte Interdisziplinarität, nicht nur als Methode der Untersuchung, sondern als Selbstverständnis kultur- und gesellschaftswissenschaftlichen Arbeitens. Faktisch stellt sich Kracauer damit durchaus in die Nähe zu Max Horkheimers Programm einer Kritischen Theorie, die die strikten Grenzen der Disziplinen überschreiten und interdisziplinär informiert verfahren müsse, um im emphatischen (d. h. durchaus auch praktischen Sinne)

kritische Gesellschaftstheorie sein zu können (vgl. Horkheimer 1937). Die enorme Schwierigkeit, ihn einer akademischen Disziplin wirklich zuzuordnen, hat Kracauer letztendlich eher ins Abseits gestellt.<sup>3</sup> Und als schließlich versucht wurde, ihm eine solche fachliche Identität als Filmwissenschaftler oder Filmtheoretiker doch noch auf den Leib zu schneiden, hat vor allem Kracauer selbst dies zurückgewiesen, weil er darin alle anderen Aspekte seines Werks herabgesetzt oder ignoriert sah. So bittet er im März 1962 den Schriftsteller Wolfgang Weyrauch, der ihn dem jüngeren Publikum in Deutschland vorstellen will, „ihn nicht als ‚Film-Mann‘ vorzustellen, „sondern eher als Kulturphilosophen, oder auch Soziologen, und als einen Poet dazu“ (Belke und Renz 1988, S. 118).

Eine weitere, vielleicht stärkere Verknüpfung mit der Kritischen Theorie und besonders mit Adorno findet sich in Kracauers Erkenntnisperspektive, besser gesagt: in seiner Erkenntnis*methode*. Was Adorno in seinem berühmten Aufsatz *Der Essay als Form* (1958) gleichsam programmatisch vorgibt – ein fragmentiertes Denken, das sich strenger wissenschaftlicher Ordnung widersetzt (vgl. Adorno 1997a) –, findet sich bei Kracauer nahezu beispiellos verwirklicht. Sein Werk, bis in einzelne Studien, Essays und Feuilletons hinein, ist aus Elementen komponiert, die einander wechselseitig bestätigen, ergänzen oder widersprechen und nur wie in einem Mosaik ihr Muster, ihre strukturelle Verbindung offenbaren. Kracauers Erkenntnisse sind keine Bilanzierungen und ebenso wenig an strenger Begriffs- und Theoriebildung orientiert, stattdessen teilt er mit Adorno die tiefe Skepsis gegenüber wissenschaftlicher Systematisierung. Denn diese vereindeutigt im Begriff immer schon ihren Gegenstand oder Sachverhalt, abstrahiert von der ‚lebendigen Erfahrung‘ und deren vielfältigen Akzenten, Aspekten und Dimensionen, die doch zum Sprechen gebracht werden müssten. Gleichwohl haben Kracauers Anstrengungen, den gesellschaftlichen Erfahrungen seiner Gegenwart Ausdruck zu verleihen, eine Klammer, mit anderen Worten ein Erkenntnis*interesse*: Gesellschaftskritik, oder, vielleicht zutreffender, Ideologiekritik. Wie die Protagonisten der Frankfurter Schule analysiert auch Kracauer gesellschaftliche Herrschaftsverhältnisse und Ideologien und folgt darin einer der Grundprämissen der Kritischen Theorie.

Walter Benjamin mag gegenüber Kracauer der komplexere Denker und wie dieser ein Wanderer zwischen den Gattungen gewesen sein. Was beide verbindet (und von den Ikonen der Kritischen Theorie unterscheidet), ist die uferlose intel-

---

3 Aber wie von Moltke und Gemünden (2012, S. 14 und 12 f.) argumentieren, konstituiert Kracauers „radical interdisciplinarity“ zugleich seine neu gewonnene Aktualität: „As the humanities have turned increasingly toward interdisciplinary work since the 1990s, Kracauer’s forays into the fields of architecture, film, literature, sociology, historiography, and the arts, among others, provide a model of cultural analysis that bridges disciplinary divides.“

lektuelle Neugier hinsichtlich der kulturellen und gesellschaftlichen Entwicklungen der Gegenwart. Demgegenüber wirkt Theodor W. Adornos und Max Horkheimers Perspektive auf diese Entwicklungen fast wie eine (Selbst-)Beschränkung, denn ihre kritische Ablehnung der Mehrzahl aktueller Tendenzen erschwert ihnen die Einsicht in deren gesellschaftliche Wirklichkeit. Eine gewisse Ironie liegt darin, wenn gerade Adorno (1997b, S. 395) Kracauer bescheinigt, „es mangle ihm, bei aller Aufgeschlossenheit und gerade um deren Hartnäckigkeit willen, an Freiheit zum Objekt. In dem Blick, der an die Sache sich festsaugt, ist bei Kracauer, anstelle von Theorie, immer schon er selber da.“ Diese Aussage ist zumindest ambivalent, schmälert sie doch Kracauers intellektuelle Nervosität zugunsten einer stärker idiosynkratisch geleiteten Haltung – als verdanke sich die Ablehnung der Theorie, die Adorno Kracauer in diesem Text bescheinigt, dessen wenig reflexiver Selbstbezogenheit. Auch wenn Adorno aus einer Hinwendung zu den Dingen und dem Zug zum ‚Einzelgängerischen‘ noch eine Kracauer eigene Empirie zu entwickeln sucht, bleibt unterm Strich doch das Urteil, die Wirklichkeit sei darin verfehlt und Kracauers Realismus letztlich „wunderlich“ (Adorno 1997b, S. 408). Ähnlich grundiert wie die Zugänge Horkheimers und Adornos zur Kultur der Gegenwart sind auch Leo Löwenthals Analysen zur Massenkultur, in der er nicht nur einen „Prozeß der Irrationalisierung“ ausmacht, sondern die er auch für die „Verkümmerung unseres geistigen und moralischen Erbes“ zur Verantwortung zieht (Löwenthal 1980b, S. 200, 368). Eine solche Zurückweisung fehlt sowohl bei Kracauer als auch bei Benjamin, die sich mit ihrer Gegenwart zwar immer kritisch, aber ohne Ressentiment auseinandergesetzt haben.

Worin Kracauer mit Benjamin geradezu wetteifert, ist schließlich die schiere Vielfalt der Themen seiner Feuilletons, Romane und wissenschaftlichen Untersuchungen mit ihrem nicht an Disziplinen gebundenen Interesse. Aus heutiger Sicht ließe Kracauer sich wohl am ehesten als ein Kulturwissenschaftler der Interdisziplinarität identifizieren. Mit Blick auf seine Arbeiten erscheint disziplinäres Engagement ohne Einbezug seiner jeweils anderen fachlichen und gattungsmäßigen Kompetenzen nicht denkbar. Wenn Kracauer also selbst meint, der Film habe ihn im Grunde immer nur als Mittel interessiert, „um gewisse soziologische und philosophische Aussagen zu machen“ (Belke und Renz 1988, S. 118 f.), dann findet sich darin genau dieser Zugriff wieder. Kracauer hat ja explizit über das Medium Film gearbeitet und in seinen zwei großen Monographien für die Analyse dieses Mediums soziologische und philosophische Expertise herangezogen und nicht etwa umgekehrt eine groß angelegte Gesellschaftsanalyse unter anderem empirisch am Medium Film ausgeführt. Dass er dennoch die eben zitierte Aussage machen kann, liegt letztlich daran, dass in seinen Arbeiten die Grenzen der Fachdisziplinen auf das Produktivste bis zur Unkenntlichkeit diffundieren – ein Benjamin'sches Denken in Konstellationen, herausgelöst aus dessen ursprünglich

geschichtsphilosophischer Konzeption. Kracauer treibt so ein genuin interdisziplinäres Denken und Arbeiten voran, wie es in dieser Form erst Jahrzehnte später im Zuge des sogenannten *Cultural Turn* wieder aktuell und in den Geistes- und Sozialwissenschaften breit diskutiert werden sollte. In diesem Sinne fungiert er als maßgeblicher Wegbereiter einer disziplinüberschreitenden, modernen Kulturwissenschaft, die gerade aus diesem methodischen Ansatz ihren Erkenntnismehrwert bezieht.

Kracauers ungemein anregende Qualität entstammt nicht zuletzt einem Makel, mit dem er konfrontiert gewesen ist, nämlich seinem zunächst materiell, später auch existentiell ungesicherten Dasein. So steht am Beginn seines Wirkens die Tätigkeit als Feuilletonist. Hier bewegt sich Kracauer virtuos, und als Kritiker völlig neuartig, auf der Nahtstelle zwischen Gesellschaftsanalyse, Alltagschronik und ästhetischer Reflexion. Seine Texte entfalten eine Beobachtungsgabe, deren Intensität insbesondere im eigentümlichen Detail das für kulturelle und gesellschaftliche Tendenzen Typische zu entdecken vermag. In seinen Romanen, mit denen er ungefähr zur gleichen Zeit reüssiert, überträgt er diese Begabung auf das Terrain der literarischen Prosa und gestaltet intensive Portraits an der Grenze zur Biographisierung, die vor allem eine intellektuelle Profilierung seiner Figuren und ihrer Zeit bedeuten. Seine Feuilletons aber bilden die Klammer, welche die Romane und eine dezidiert intellektuelle Tätigkeit zusammenhält. In literaturwissenschaftlicher Hinsicht stellt Kracauers Studie zum Detektivroman eine wegweisende Auseinandersetzung mit einem neuartigen literarischen Genre dar, das zudem im Kontext der überwiegend verfemten Massenkultur steht. Hier führt Kracauer beispielhaft seine Begabung aus, die Analyse von Gegenständen der Kunst und Kultur für eine Analyse der Moderne insgesamt zu nutzen, und so wird ihm auch der Detektivroman unter der Hand zu einer exemplarischen Äußerung der Bedingungen von Vergesellschaftung und Kulturgenease in der Moderne.

Die Analyse des 20. Jahrhunderts als Epoche der klassischen Moderne führt Kracauer zu einer intensiven Auseinandersetzung mit deren gesellschaftlichen Dispositionen. Als einer der ersten thematisiert er soziologisch eingehend die neue Schicht der Angestellten, die völlig neuartige soziale Lebensverhältnisse und kulturelle Bedürfnisse entstehen lässt. Von Anfang an widmet Kracauer seine Aufmerksamkeit zudem dem neuen Medium Film, nutzt dieses zur Gegenwartsanalyse und zur Bearbeitung philosophischer Probleme. Seine Film-Studien, die niemals nur Filmwissenschaft sein wollten, gelten nach wie vor als Klassiker der Filmwissenschaft. Schließlich erschließt er mit der Musik ein weiteres Themenfeld und legt sein Augenmerk auch hier auf seinerzeit eher randständige Themen. Mit seinem Buch über Jacques Offenbach führt er diesen Ansatz konsequent aus – und zieht sich damit bekanntlich den Unmut Adornos zu (vgl. Belke und Renz

1988, S. 91). Kracauer führt vor, wie sich das bildungsbürgerliche Subjekt seine Nische der Selbständigkeit im – zum fin de siècle neu entstandenen – Kulturbetrieb suchen kann, insbesondere im Kulturjournalismus, den er gewissermaßen mit erfindet. Kaum etabliert, muss er ins Exil gehen und sich wiederum eine neue Existenz als Freelancer aufbauen. Erst spät, vor allem in seiner Eigenschaft als einer der Gründungsväter der jungen Filmwissenschaft, erlangt er akademische Ehren und eine gesicherte Position, doch die ihn umtreibende nervöse Spannung kommt gerade auch dort nicht zur Ruhe.

Diesem knapp skizzierten Hintergrund folgt der vorliegende Sammelband, der den 50. Todestag Siegfried Kracaues zum Anlass nimmt, dessen Werk in einem facettenreichen Zugriff zu würdigen. Der Band ist entlang thematischer Blöcke organisiert, die sich in Kracaues Werk identifizieren lassen. Angesichts der besonderen gegenwartsdiagnostischen Bedeutung eröffnet der Band mit einer Sektion zur „Gegenwart im Feuilleton“, gefolgt von „Literatur und Sprache“ als einem Feld, dem Kracauer von Anfang an und zeitlebens intensiv verbunden war. Mit der Sektion zum Thema „Gesellschaft als Mosaik“ gelangt ein erster Arbeitsbereich in den Blick, der für Kracaues nachhaltige Wirkung von zentraler Bedeutung ist: eine soziologisch orientierte Gesellschaftsdiagnose. Mit der „Musik“ erschließt sich sodann ein weniger bekanntes Arbeitsfeld Kracaues. Die Sektion zu „Fotografie und Film“ beleuchtet ein weiteres Feld, für das sein Werk bis heute von großer Bedeutung ist. Abschließend widmet sich die Sektion „Philosophie und Geschichte“ einem weiteren wichtigen Terrain für Kracaues eigensinniges Denken und Schreiben.

Mag diese Anordnung weder zwingend noch vollständig sein, mögen weitere Themenfelder fehlen, in denen er gewirkt hat und bedeutsam war und ist – Herausgeberprojekte wie dieses können letzten Endes immer nur unvollständig sein. Genau daraus beziehen sie aber auch ihre Legitimität und ermuntern zu Vervollständigung. Eine Publikation, die sich der Herausforderung annehmen würde, möglichst viele von Kracaues Themenbereichen abzudecken, liegt bislang jedenfalls nicht vor. Wir freuen uns, mit diesem konzeptionellen Experiment einen Anfang machen zu können, Kracauer aus der Aufsplitterung seines Werkes durch fachspezifische Rezeptionsgeschichten herauszuholen und damit hoffentlich den Blick in neuer Weise frei zu machen: für einen Autor jenseits der Disziplinen, aber stets diesseits eines wachen intellektuellen Interesses an seiner Realität. In dieser Perspektive ist der Band nicht nur als eine Art Kracauer-Kompendium gedacht, sondern könnte auch einen Wegweiser zur Moderne darstellen. Mag sein, dass Kracauer selbst, als Intellektueller wie als Wissenschaftler, mehr Künstler war und vor der von ihm schon 1925 diagnostizierten, kaum erfüllbaren Doppelaufgabe stand,

„real Mitteilender und ästhetisch Schaffender in einer Person zu sein“ (Kracauer 1990, S. 306). Aus demselben Aufsatz *Der Künstler in dieser Zeit* stammt auch das Titelzitat des vorliegenden Bandes: „Doch ist das Wirkliche auch vergessen, so ist es darum nicht getilgt“ (Kracauer 1990, S. 304). Angesichts der darin erhofften Persistenz des Vergessenen entbehrt es nicht der Ironie, dass Siegfried Kracauer 1966 ziemlich genau zu dem Zeitpunkt verstirbt, da die Postmoderne einsetzt, die Moderne herauszufordern und zu überwinden – während Kracauer und die Moderne heute aktueller scheinen denn je.

---

## Literatur

- Adorno, Theodor W. 1997a. Der Essay als Form. In *Gesammelte Schriften Band. 11, Noten zur Literatur*, hrsg. Rolf Tiedemann, 9–33. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. 1997b. Der wunderliche Realist. Über Siegfried Kracauer. In *Gesammelte Schriften Band 11, Noten zur Literatur*, hrsg. Rolf Tiedemann, 388–408. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Belke, Ingrid und Irina Renz (Bearbeitung). 1988. Siegfried Kracauer. 1889–1966. *Marbacher Magazin*, 17.
- Benjamin, Walter. 1991. *Das Passagen-Werk, Gesammelte Schriften 5.1*, hrsg. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Frisby, David. 1989. *Fragmente der Moderne. Georg Simmel, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin*, Rheda-Wiedenbrück: Daedalus Verlag.
- Horkheimer, Max. 1937. Traditionelle und kritische Theorie. *Zeitschrift für Sozialforschung* 6, Heft 2, 245–292.
- Koch, Gertrud. 2012. *Siegfried Kracauer zur Einführung*. 2. Aufl., Hamburg: Junius.
- Kracauer, Siegfried. 1977. Kult der Zerstreuung. Über die Berliner Lichtspielhäuser. In *Das Ornament der Masse*, 311–317. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kracauer, Siegfried. 1990. Der Künstler in dieser Zeit. In *Schriften. 5.1. Aufsätze 1915–1926*, hrsg. Inka Mülder-Bach und Karsten Witte, 300–308. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Löwenthal, Leo. 1980a. Die Auffassung Dostojewskis im Vorkriegsdeutschland. In *Schriften 1, Literatur und Massenkultur*, hrsg. Helmut Dubiel, 188–230. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Löwenthal, Leo. 1980b. Humanität und Kommunikation. In *Schriften 1, Literatur und Massenkultur*, hrsg. Helmut Dubiel, 368–380. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Simmel, Georg. 2008. Die Großstädte und das Geistesleben. In *Philosophische Kultur*, 905–916. Frankfurt am Main: Zweitausendeins.
- von Moltke, Johannes und Gerd Gemünden (Hrsg.). 2012. *Culture in the Anteroom*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Wiggershaus, Rolf. 1988. *Die Frankfurter Schule. Geschichte, Theoretische Entwicklung, Politische Bedeutung*. München: dtv.
- Witte, Karsten. 1977. Nachwort. In *Siegfried Kracauer: Das Ornament der Masse*, 336–337. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

---

# Gegenwart im Feuilleton

---

# Kracauers feuilletonistische Städtebilder

Claudia Öhlschläger

„Die Erkenntnis der Städte ist an die Entzifferung ihrer traumhaft hingesagten 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, S. 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 entborgen werden will. Die Wahrnehmung der Städte, so legt es Kracauer nahe, vermittelt sich in Bildern, die „traumhaft“ hingesagt 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, S. 180 f.)

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, S. 75 f.) 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. Kracaurs 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, S. 46).<sup>1</sup> Symbole bilden die 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, S. 181 f., 186 f., 194 ff.).

Siegfried Kracauer ist neben Walter Benjamin, Joseph Roth, Friedrich Sieburg und Franz Hessel ein bedeutender Exponent des feuilletonistischen Städtebilds (vgl. Witte 2011, S. 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, S. 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 Kracaurs 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 Masquerade eines äußerlichen Glanzes vorübergehend zu verbergen versteht. Einige von Kracaurs 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, S. 472)

---

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

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, S. 159; Stalder 2003, S. 203 f.), um das Problem einer „entleerten Welt“ (Kracauer 2011, 5.2, S. 232) und einer „leer hinfließend[en] Zeit, in der nichts zu dauern vermag“ (Kracauer 2011, 5.4, S. 312).

Die Disposition des Verfassers ist die eines Flaneurs im Sinne Benjamins: Ziellos 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, S. 161). Um eine Beobachtung und Aufzeichnung der „flüchtigen und unbeachteten Regungen, die sich der Deutung am hartnäckigsten widersetzen“ (Mülder-Bach 2006, S. 46),<sup>2</sup> um die Vergänglichkeit der Dinge und Phänomene ist es Kracauer also in erster Linie zu tun (vgl. Despoix 2006, S. 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 Flüchtigkeitstendenz und Beschleunigungstendenz der Moderne setzt Kracauer eine Wahrnehmung entgegen, die Gegenwart immer im Kontext ihres Geworden-Seins begreift 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, S. 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 so-

---

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

mit in einer die Oberflächenerscheinungen des Alltags resignifizierenden Lektüre zu kategorialen Instrumentarien einer Kritik, die beides in sich vereint: Melancholie und Utopie (vgl. Mülder-Bach 1987, S. 361).<sup>3</sup> 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 snaphots“) urbaner Räume zu stellen (vgl. Huyssen 2007a, S. 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, S. 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, S. 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, S. 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 Mülder-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, S. 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 <sup>6</sup>2013, S. 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, S. 682–698) konstatiert. Von der Durchdringung des Oberflächenglanzes großstädtischer Zerstreuungskultur 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, S. 312–316) Von zwei Ereignissen, „die ungefähr ein Jahr auseinanderliegen und in sich zusammenhängen“ (Kracauer 2011, 5.4, S. 312), berichtet der Verfasser: Das erste Ereignis ist an die Erfahrung geknüpft, dass sich eine „altvertraute Teestube“ (Kracauer 2011, 5.4, S. 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 Kurfürstendamm-ecke.“ (Kracauer 2011, 5.4, S. 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, S. 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, S. 313 f.) 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 veröffentlichen 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, S. 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, S. 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, S. 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, S. 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, S. 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 2011, 5.4, S. 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, S. 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, S. 116)

Die hier geschilderte Erfahrung einer sich ausdehnenden Vergangenheit besitzt nicht die gleiche Qualität wie die affirmativen Berliner Ansichten eines Albert Vennemann, die Kracauer in seinem Artikel „Photographiertes Berlin“ vom 15. 12. 1932 (Kracauer 2011, 5.4, S. 310 ff.) 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, Werk tätige der verschiedensten Berufe, Passanten, Weekend-Ausflügler, Parkanlagen und schöne Punkte der Umgebung, Bahnhöfe, Industrierwerke und moderne Geschäftsbauten – das Inventar könnte schwerlich vollständiger sein. Diese vielen Bil-

der 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., S. 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, S. 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, S. 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, S. 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, S. 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 wännen 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, S. 396 f.)

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, S. 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, S. 398 f.).

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 Krimskrams, der nicht zu ernster Beschäftigung, sondern allenfalls zum Zeitvertreib taugt.“ (Kracauer 2011, 5.4, S. 322) Hier tauchen die Besucher in eine „primitive Vorwelt“ ein, die von „Angsträumen“ und einer „wilde[n] Jagd“ auf Gegenstände bestimmt wird. (Kracauer 2011, 5.4, S. 323) Wie bei der Lindenpassage handelt es sich auch beim Jahrmarkt um einen *Nicht-Ort* im Sinne Marc Augés (vgl. Augé<sup>2</sup>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 Zerstreung zugreift (Kracauer 2011, 5.3, S. 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, S. 323) Im Kleinen also ist zu sehen, dass die Welt aus den Fugen gerät.