



UNIVERSITÄT PADERBORN
Die Universität der Informationsgesellschaft

Fakultät für Kulturwissenschaften
Institut für Germanistik und Komparatistik/Vergleichende Literatur- und
Kulturwissenschaft

Masterarbeit zur Erlangung des akademischen Grades Master of Arts (M.A.)

**Historische und medienreflexive Zeitdiagnostik in den literarischen
Städtefeuilletons der Weimarer Republik**

vorgelegt bei
Prof. Dr. Claudia Öhlschläger

und

Jun.-Prof. Dr. Hendrik Schlieper

vorgelegt von
Jakob Cyrkel

Inhalt

1. Einleitung.....	3
2. Theoretische Vorüberlegungen.....	8
2.1 Methodisches Vorgehen mit Versuchscharakter: das Verfahren.....	9
2.2 Eingrenzung von Raum und Zeit.....	16
2.3 Kriterien für die Auswahl des Corpus.....	19
2.4 Eine Frage der Gattung.....	21
3. Hauptteil.....	28
3.1 Joseph Roth: <i>Im mittäglichen Frankreich</i> (1925).....	28
3.2 Walter Benjamin: <i>Paris, die Stadt im Spiegel</i> (1929).....	38
3.3 Franz Hessel: <i>Ein Garten voll Weltgeschichte</i> (1930).....	49
3.4 Siegfried Kracauer: <i>Erinnerung an eine Pariser Straße</i> (1930).....	58
4. Schlussteil.....	68
4.1 Zusammenführung.....	68
4.2 Fazit.....	79
5. Literaturverzeichnis.....	82
5.1 Primärliteratur.....	82
5.2 Forschungsliteratur.....	82
5.3 Internetquellen.....	89

1. Einleitung

[W]ir haben keine Kontinuität hinter uns. Wir haben nicht die große und ruhmvolle Genealogie hinter uns, in der sich die Macht und das Gesetz in ihrer Kraft und in ihrem Glanz zeigen. Wir kommen aus dem Schatten. Wir hatten kein Recht und keinen Ruhm und eben deswegen ergreifen wir das Wort und fangen an, unsere Geschichte zu sagen.¹

Obwohl mit dem Ende des Ersten Weltkriegs und den revolutionären Umbrüchen von 1918/19 die Zeit des Deutschen Kaiserreichs sowie der Habsburgischen K. und K.-Monarchie endete und eine wechselvolle 15-jährige Phase der politischen Emanzipation und Demokratisierung begann, die zahllose ökonomische, wissenschaftliche und kulturelle Umwälzungen mit sich brachte, gibt es in der Literatur der Weimarer Republik eine ganze Reihe deutscher oder deutschsprachiger Autoren, die sich in ihren feuilletonistischen Texten nicht auf das genuin Neue im eigenen Land, sondern auf das Nachbarland Frankreich konzentrieren, vorrangig auf Paris, die „Hauptstadt der Welt“² und die ‚weißen Städte‘ im Süden Frankreichs. Dies ist insofern ein auffälliges Phänomen, da sich das Feuilleton sowie Literatur- und Kulturzeitschriften als mediale Formationen in Deutschland endgültig erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts ausdifferenzierten. Ihr Entstehen sei, so Gustav Frank, Madleen Podewski und Stefan Scherer, funktional bezogen auf die Reichsgründung im Jahr 1871, mit der das Bedürfnis nach einem zentralisierten nationalen Kulturkonzept akut werde, das medial erzeugt und dann entsprechend diskursiv begleitet werden müsse. Das Feuilleton ist demnach „Produkt und Kophänomen derjenigen Modernisierungsprozesse, die Entwicklungen der Presse insgesamt seit der Jahrhundertmitte steuern: Soziale, ökonomische, rechtliche, politische und technische Veränderungen führen zur Entstehung einer Massenpresse, zur kleinteiligen Spezialisierung der Presselandschaft, zur Professionalisierung und Industrialisierung von Herstellung und Vertrieb und

¹ Michel Foucault: *Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte. Vorlesungen vom 21. und 28.1.1976 am Collège de France in Paris*. Hg. v. Walter Seitter. Berlin: Merve 1986, S. 35.

² Herta Luise Ott: „Ich habe immer leidenschaftlich, aber mit wachen Sinnen geträumt“ Joseph Roths Buchprojekt ‚Die weißen Städte‘ im Lichte der Artikelserie ‚Im mittäglichen Frankreich‘, in: Stéphane Pesnel, Erika Tunner, Heinz Lunzer, Victoria Lunter-Talos (Hg.): *Joseph Roth – Städtebilder. Zur Poetik, Philologie und Interpretation von Stadtdarstellungen aus den 1920er und 1930er Jahren*. Berlin: Frank & Timme 2016, S. 199-219, hier S. 199.

zur Etablierung eines entsprechend ausdifferenzierten Lesepublikums.“³ Nun bedienen die vier Feuilletontexte, um die es in der vorliegenden Arbeit gehen soll, als Teil dieser medialen Formationen weder die mediale Erzeugung noch die entsprechende diskursive Begleitung eines zentralisierten nationalen Kulturkonzepts. Als Exterritoriale greifen Joseph Roth, Walter Benjamin, Franz Hessel und Siegfried Kracauer vielmehr auf Paris und die ‚weißen Städte‘ Lyon, Nîmes und Tournon als Themen für ihre Feuilletontexte zurück, um sich mittels der räumlichen Verschiebung ihre eigene „Epoche in ihrer ganzen Komplexität zu vergegenwärtigen“, denn Geschichte spiegelt sich „nicht nur in der Zeit, sondern auch im Raum“⁴ wider. Sie alle antworten damit in einer besonderen Weise auf eine ‚Krise des Historismus‘, die einerseits auf eine ‚Sinnkrise der historischen Geisteswissenschaft‘ und andererseits ein umfänglicheres Phänomen verweist, nämlich eine „Sinnkrise des historischen Bewusstseins überhaupt“⁵, welche auf der Bewusstwerdung der historischen Relativität aller materiellen Dinge, aller Moral und aller Wertmaßstäbe im frühen 20. Jahrhundert basiert.⁶ Diese ‚Krise des Historismus‘ als Krise der historischen Denkform insgesamt, die zwar nicht originär deutsch ist, wurde im Deutschland der Weimarer Republik besonders tiefgreifend empfunden, weil sich hier – gleichsam im kulturellen Bewusstsein wie in der geisteswissenschaftlich orientierten Geschichtswissenschaft – die Verbindung von wissenschaftlich-technischer sowie politischer Modernität auf der einen und Tradition auf der anderen Seite als besonders problematisch herausstellte.⁷ So war der Historismus ein Wegbereiter der konservativen Ideologie vom ‚deutschen Sonderweg‘, die dem deutschen Volk eine natürliche, historisch begründete

³ Gustav Frank, Madleen Podewski, Stefan Scherer: „Kultur – Zeit – Schrift. Literatur- und Kulturzeitschriften als ‚kleine Archive‘“, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Heft 2, 34/2009, S. 1-45, 16 [Hervorhebungen im Original].

⁴ Karl Schlögel: *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. Frankfurt a. M.: Fischer 2007, S. 9-10: „Immer erwies sich der Ort als der angemessenste Schauplatz und Bezugsrahmen, um sich eine Epoche in ihrer ganzen Komplexität zu vergegenwärtigen. [...] Der Ort hielt den Zusammenhang aufrecht.“

⁵ Herbert Schnädelbach: „Geschichtsphilosophie nach Hegel. Die Probleme des Historismus“, in: Hans Michael Baumgartner, Karl-Rahner-Akademie (Hg.): *Geschichte denken*. Münster: LIT Verlag 1999, S. 77-94, hier S. 78.

⁶ Siehe auch Tobias F. Korta: *Geschichte als Projekt und Projektion. Walter Benjamin und Siegfried Kracauer zur Krise des modernen Denkens*. Frankfurt a. M.: Lang 2001, S. 30-31.

⁷ Zu den unterschiedlichen Dimensionen des Historismus-Begriffs und zum Umstand, dass der Historismus im Diskurs der literarischen Moderne auch fruchtbar gemacht worden ist, siehe Moritz Baßler, Christoph Brecht, Dirk Niefanger, Gotthart Wunberg: „Historismus: Zu einer literaturwissenschaftlichen Verwendung des Begriffs“, in: Dies.: *Historismus und literarische Moderne*. Tübingen: Niemeyer 1996, S. 15-35.

Einzigartigkeit (und in überhöhter Form eine Suprematie über die anderen Völker Europas und der Welt) einräumte.⁸ Dieser Ideologie widersprechen Roth, Benjamin, Hessel und Kracauer nun auf unterschiedliche Art und Weise, ihnen ist jedoch gemein, dass sie ein historisches Denken ‚retten‘ wollen, jedoch mit gänzlich anderen Prämissen als der klassische Historismus oder die Fortschrittsideologie des Marxismus.⁹

Für Roth, Benjamin, Hessel und Kracauer ist „die Welt in Trümmern“, die der Erste Weltkrieg, der Zerfall des modernen Projekts der Selbstbehauptung mit seiner zwingenden Fortschrittsidee und der Verlust jeglicher Evidenz der Wirklichkeit¹⁰ hinterlassen haben, „nicht das Resultat, sondern die Voraussetzung ihrer Bemühungen, den Zustand der metaphysischen Obdachlosigkeit zu kompensieren, der die Menschen nach wie vor ‚an dem Mangel des hohen Sinnes in der Welt, an ihrem Dasein im leeren Raum‘ leiden lässt, wie Kracauer formuliert. Metaphysische Obdachlosigkeit beschreibt also die Sorge um Gewissheit angesichts einer als fragmentarisch, kontingent und disponibel erfahrenen Welt.“¹¹ Ihre Feuilletontexte wollen nun einen – selbst wieder fragmentarischen und unsystematischen – Beitrag dazu leisten, den von Tobias Korta umrissenen „Zustand der metaphysischen Obdachlosigkeit“ zu überwinden und Geschichte sowie historische Zeit ihrerseits als ‚fragmentarisch, kontingent und disponibel‘ zu markieren, um diese Erkenntnis für den Leser erträglich zu machen. Sie erzeugen die Kontingenz der Geschichte also medial und begleiten sie entsprechend diskursiv.

⁸ Siehe Georg G. Iggers: *Deutsche Geschichtswissenschaft: eine Kritik der traditionellen Geschichtsauffassung von Herder bis zur Gegenwart*. Wien: Böhlau 1997 [1968], S. 367: „Die Vertreter des Historismus waren im allgemeinen [sic!] davon überzeugt, daß Europa und vor allem Deutschland zu ihrer Zeit den Höchstgrad an Vernunftgemäßheit und Zivilisation darstellten.“ Zum ‚deutschen Sonderweg‘ siehe auch Andreas Greiert: *Erlösung der Geschichte vom Darstellenden. Grundlagen des Geschichtsdenkens bei Walter Benjamin 1915-1925*. Paderborn: Fink 2011, S. 437-441.

⁹ Siehe Korta 2001, S. 49: „Nicht eigentlich der Erste Weltkrieg hat eine Welt in Trümmern hinterlassen. Es ist das moderne Projekt der Selbstbehauptung mit seiner Idee des Fortschritts selbst, das – in einem Wahn von Perfektibilität und Machbarkeit sowie blindem Vertrauen auf die humanistische Vernunft und weitgehend noch unbeherrschte Technik – dies Trümmerfeld bislang unablässig produzierte.“

¹⁰ Michael Makropoulos: „Krise und Kontingenz. Zwei Kategorien im Modernitätsdiskurs der klassischen Moderne“, in: Moritz Föllmer, Rüdiger Graf (Hg.): *Die »Krise« der Weimarer Republik. Zur Kritik eines Deutungsmusters*. Frankfurt a. M.; New York: Campus 2005, S. 45-77, hier S. 45: „Aber spätestens in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts hatte die Wirklichkeit in Europa vollends ihre Evidenz verloren, war nun unabweisbar zum problematischen Objekt der Reflexion geworden und hatte sich gerade darin für die Zeitgenossen als ‚Europa dämonischer Begriffe‘ entpuppt, wie Gottfried Benn den Sachverhalt dramatisiert hat.“

¹¹ Korta 2001, S. 49.

Die ausgewählten Texte eignen sich für eine Analyse dieser Diskursivierungen sehr gut, da sie mit ihrem Fokus auf Paris zu jenen literarischen Städtebildern gehören, die in „den Feuilletons der späten 1920er und der beginnenden 1930er Jahre“ gehäuft erscheinen und „zunächst den Anschein erwecken, Stadtbeschreibungen mit dem Charakter von Reiseempfehlungen zu sein“, sich bei näherer Betrachtung jedoch als „Lektüren der Zeit“ verstehen lassen, wie Claudia Öhlschläger es beschreibt.¹² Diese Städtebilder rekurrten, so Öhlschläger weiter, nicht nur auf bestehende Ordnungen von Stadt, Raum und Mensch, sondern konstituierten historische Räume, in denen auch ungeschriebene und unsichtbare Phänomene der Epoche lesbar werden.¹³ Um diese Diskursivierungen von Geschichte und historischer Zeit, also um die „narrative Produktion, Speicherung und Vermittlung wissenschaftlichen und kulturellen Wissens“¹⁴, soll es in der folgenden Arbeit gehen. Sie fragt danach, wie die ausgewählten Feuilletontexte von Roth, Benjamin, Hessel und Kracauer als typische kurze Formen der Moderne¹⁵ zu solchen Wissensarchiven werden und wie sie in dieser Funktion Geschichte sowie historische Zeit diskursivieren. Dazu werden Texte unter Berücksichtigung ihrer eigenen Historizität auf einen spezifischen Gegenstand hin, nämlich die narrative Bewältigung von Geschichte und historischer Zeit, analysiert. Dies schließt auch eine Betrachtung der medialen und narrativen Verfahren sowie der medienhistorischen Rahmenbedingungen der Texte, also ihren Veröffentlichungskontext und ihre Selbstbestimmung in diesem Feld, mit ein. Gewissermaßen unter der Oberfläche soll dabei das literaturhistorische Verfahren selbst, also die historisch argumentierende Setzung von Epochen einer Literaturgeschichte, mitreflektiert werden.

¹² Siehe Claudia Öhlschläger: „Das punctum der Moderne. Feuilletonistische und fotografische Städtebilder der späten 1920er und frühen 1930er Jahre: Benjamin, Kracauer, von Bucovich, Moï Ver“, in: *Zeitschrift für Germanistik*, Heft 3, 22/2012, S. 540-557, hier S. 543.

¹³ Öhlschläger 2012, S. 543.

¹⁴ Ruth Mayer: „Clipästhetik in der Industriemoderne. Das frühe Kino und der Zwang zur Moderne“, in: Michael Gamper, Dies. (Hg.): *Kurz & knapp: zur Mediengeschichte kleiner Formen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bielefeld: Transcript 2017, S. 251-269, hier S. 258.

¹⁵ Mayer 2017, S. 258: „Die Geschichte der Herausbildung und Bewältigung von Kontingenz ist komplex mit Überlagerungen zur Verarbeitung und Verwaltung von Informationen verknüpft. Ein wesentliches Anliegen der Moderne, das sich bereits in der Entwicklung des ‚print capitalism‘ im 18. und 19. Jahrhundert manifestiert, aber zu Beginn des 20. Jahrhunderts besonders dringlich wird, ist die narrative Produktion, Speicherung und Vermittlung wissenschaftlichen und kulturellen Wissens. Die Relevanz der kurzen Formen in der Moderne hängt eng mit dem Trend zur Beschleunigung in der Wissensbildung, mit der Formierung einer globalen Öffentlichkeit und mit dem Entstehen neuer medialer Technologien und massenadressierender Medien zusammen. Kleine Genres und Formate gewinnen exemplarische Bedeutung in diesem Kontext.“

Die Struktur der vorliegenden Arbeit besteht im Wesentlichen aus drei Teilen: Zuerst wird in den theoretischen Vorüberlegungen (2. Kapitel) das methodische Vorgehen umrissen, woran dann im Hauptteil die vier Textanalysen (3. Kapitel) anschließen: Sie beginnen mit Joseph Roths *Im mittäglichen Frankreich* von 1925 (3.1. Kapitel), danach folgen chronologisch Walter Benjamins *Paris, die Stadt im Spiegel* von 1929 (3.2. Kapitel) und Franz Hessels *Ein Garten voll Weltgeschichte* von 1930 (3.3. Kapitel); den Abschluss bildet die Analyse von Siegfried Kracauers *Erinnerung an eine Pariser Straße*, ebenfalls aus dem Jahr 1930 (3.4. Kapitel). Im Schlussteil (4. Kapitel) werden die Analyseergebnisse zusammengeführt und mit den Vorüberlegungen verbunden (4.1. Kapitel), um dann zuletzt in einem Fazit (4.2. Kapitel) noch einmal gebündelt dargestellt zu werden. Die theoretischen Vorüberlegungen umfassen zum einen ein methodisches Vorgehen mit Versuchscharakter, nämlich das *Verfahren* der Arbeit (2.1. Kapitel): Hier wird nicht eine singuläre, geschlossene Methode vorgestellt, sondern eine Kombination aus Vorgehensweisen des *New Historicism* und des *Crossmappings*, die sich durch ihre offene Art und Weise besonders zur Herangehensweise an die überaus dichten und heterogenen Texte eignet; dabei wird auch der eigene Standpunkt des Interpreten reflektiert. Zum anderen enthalten die theoretischen Vorüberlegungen eine Eingrenzung des räumlichen und zeitlichen Hintergrunds der Texte (2.2. Kapitel) und eine Reflexion über die Auswahlkriterien für den Textcorpus der Arbeit (2.3. Kapitel). Die Vorüberlegungen schließen mit einer Erörterung der gattungsspezifischen und poetologischen Charakteristika der Textart (2.4. Kapitel), die sich auf den Veröffentlichungskontext und die Stellung der Feuilletontexte zu genuin literarischen oder journalistischen Texten konzentrieren.

2. Theoretische Vorüberlegungen

Wenn ich ein Ensemble theoretischer Diskurse über die Sprache, die Ökonomie oder die Lebewesen untersuche, versuche ich nicht, die *a priori* gegebenen Möglichkeiten oder Unmöglichkeiten solcher Diskurse zu bestimmen. Ich betätige mich vielmehr als Historiker, indem ich das gleichzeitige Funktionieren dieser Diskurse und die Veränderungen aufzeige, die auf die jeweils sichtbaren Veränderungen zurückgehen. Aber die Geschichte spielt in diesem Zusammenhang nicht die Rolle einer Philosophie der Philosophie im Sinne einer Sprache der Sprachen, wie es ein Historismus im 19. Jahrhundert für sich beanspruchte, der die gesetzgebende und kritische Gewalt der Philosophie auf die Geschichte übertragen wollte.¹⁶

Diese Arbeit versteht sich in einem doppelten Sinn als ein Beitrag zu einer kulturgeschichtlich ausgerichteten Literaturgeschichtsschreibung, denn auf der einen Seite werden Texte unter Berücksichtigung ihrer Historizität (an „ihrem historischen Ort“¹⁷) auf einen spezifischen Gegenstand hin (die Diskursivierungen von ‚Geschichte‘) analysiert, während auf der anderen Seite – quasi unter der Oberfläche – das literaturhistorische Verfahren selbst (die historisch argumentierende Setzung von Epochen einer Literaturgeschichte) reflektiert wird. Dem liegt ein im weitesten Sinne interdisziplinäres theoretisches Anliegen zugrunde, das mit kulturpoetischen Verfahren des *New Historicism* an der Grenze zwischen Literatur- und Geschichtswissenschaft angesiedelt ist, denn die unterschiedlichen Perspektiven auf ‚Geschichte‘, die in den hier fokussierten Texten aufgezeigt werden, berühren Wissensordnungen beider Disziplinen.¹⁸

Bei diesem Vorgehen kann es jedoch nicht darum gehen, die narrativen Strukturen, Themen und Diskursivierungen der hier zu analysierenden Texte einfach zu verschalten, sie also synthetisierend miteinander zu verknüpfen: Catherine Belsey bemerkt hierzu programmatisch, es sei voreilig anzunehmen, vergangene Epochen seien „irgendwie einfacher als unsere eigene“ gewesen oder dass man „die

¹⁶ Michel Foucault: „Über verschiedene Arten, Geschichte zu schreiben“, in: Ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits: Band 1, 1954-1969*. Hg. v. Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001 [1967], S. 750-769, hier S. 766-767 [Hervorhebungen im Original].

¹⁷ Moritz Baßler: „Einleitung: New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur“, in: Ders. (Hg.): *New historicism: Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Tübingen; Basel: Francke 2001², S. 9.

¹⁸ Zur idealen interdisziplinären Arbeitsweise des New Historicism siehe Anton Kaes: „New Historicism: Literaturgeschichte im Zeichen der Postmoderne?“, in: Moritz Baßler (Hg.): *New historicism: Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Tübingen; Basel: Francke 2001², S. 251-267, S. 259-260.

Kulturgeschichte früherer Zeiten angemessen als abgeschlossen und einheitlich“ darstellen könne.¹⁹ Um nicht, wie sie es formuliert, „völlig in die Irre zu gehen“, wird dieser Arbeit die Erkenntnis vorangestellt, dass „die Geschichte der professionellen Interpretengemeinschaften nur ein Teilstück der Literaturgeschichte ausmacht“ und dass „die Literatur ihrerseits die Interpreten geprägt hat“.²⁰ Literatur und ihr historischer Hintergrund werden also als ein reziprokes Netzwerk von Diskursen verstanden, die sich gegenseitig bedingen und gleichzeitig erhellen. Aus diesem Grund geht es hier nicht darum, eine „einzelne, isolierte Literatur-,Geschichte“²¹ des Feuilletons zu schreiben, sondern die vier Texte miteinander und mit ihrem jeweiligen, zum Teil deckungsgleichen historischen Hintergrund in Verbindung zu setzen, ohne sie normativ zuzurichten. Das bedeutet aber auch, dass die Ergebnisse der Analysen nicht oder nur bedingt als Beiträge zu einer Einteilung in Gattungen oder literarische Epochen dienen sollen; sie sollen vielmehr als Teile eines vielschichtigen heterogenen Diskursgewebes einer dezentralisierten Literaturgeschichtsschreibung verstanden werden. Wie dies genau aussehen soll, also das Verfahren der vorliegenden Arbeit, wird im Folgenden kurz umrissen.

2.1 Methodisches Vorgehen mit Versuchscharakter: das Verfahren

Die Literaturgeschichtsschreibung als Teilbereich der Literaturwissenschaft ist, wie jede andere Form der Geschichtsschreibung, theoriebedürftig, auch wenn sie mit einem relativ klar umrissenen Gegenstandsbereich – ganz allgemein gesprochen: literarischen Texten in jeder Form – operiert: Entgegen der Auffassung Reinhard Kosellecks, der die Wendung von der „Theoriebedürftigkeit“ der geschichtswissenschaftlichen Forschungspraxis geprägt hat, ist der mehr oder weniger eindeutige

19 Siehe Catherine Belsey: „Von den Widersprüchen der Sprache. Eine Entgegnung auf Stephen Greenblatt“, in: Stephen Greenblatt: *Was ist Literaturgeschichte?* Hg. v. Gary Smith. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 51-72, hier S. 67. Sie fährt fort: „Wir geben zu, dass unsere Welt in sich geteilt, voller Konflikte, kulturell vielfältig und intellektuell geschichtet ist, und trotzdem verführt uns die Nostalgie dazu, dass wir uns die frühere Kultur als eine konfliktarme Welt vorstellen, in der die wichtigsten Werte und Bedeutungen trotz großer sprachlicher und bedeutender Klassen- und Geschlechtsunterschiede für selbstverständlich gehalten wurden. Diese verlockende Vorstellung von der Vergangenheit scheint mir völlig in die Irre zu gehen.“

20 Stephen Greenblatt: „Was ist Literaturgeschichte?“, in: Ders.: *Was ist Literaturgeschichte?* Hg. v. Gary Smith. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 9-50, hier S. 28. Er betont weiter, es gebe „eine komplexe, unvermeidliche und entscheidend wichtige Verflechtung unserer eigenen literarischen Normen und Interessen mit denen, die die Textspuren der Vergangenheit geformt haben [...]“

21 Greenblatt 2000b, S. 29.

Gegenstandsbereich der Literaturgeschichtsschreibung aber kein Garant für eine „geschichtliche Systematik“ oder eine „auf einen Objektbereich bezogene Theorie“.²² Dies zeigt sich vor allem in der Vielzahl divergierender, einander zum Teil widersprechender Theorieangebote zur Geschichte der Literatur und ihrer Wissenschaft.²³ Wenn sich die Literaturgeschichtsschreibung nämlich eindeutig von ihrem Gegenstand her definiert, ihr eigener historischer Standpunkt demnach an die Historizität der Literatur gebunden ist, verliert sie ihre Gebundenheit an eine allgemeine Geschichtsschreibung; Literatur, Literaturwissenschaft und Literaturgeschichtsschreibung werden so voneinander und von einer allgemeinen Geschichte entkoppelt, in letzter Konsequenz also ahistorisch. In der modernen Literaturgeschichtsschreibung hat sich, quasi als Reaktion auf die ahistorische Argumentationsweise einiger Theoriezweige, eine heterogene Gegenbewegung formiert, welche die Historizität sowohl von Literatur als auch Literaturgeschichtsschreibung betont; in dieser Tradition sieht sich diese Arbeit.

Frei nach Michel Foucaults Vorschlag, seine eigenen theoretischen Arbeiten als ‚Werkzeugkasten‘ zu nutzen, also ihre einzelnen Bestandteile zu zerlegen, zu rekombinieren und so neue Theorieansätze zu entwickeln²⁴, möchte auch die vorliegende Arbeit Elemente zweier Theoriezweige miteinander verbinden: Das theoretische Fundament für die folgenden Überlegungen gründet sich auf Hayden Whites Ansatz der ‚Textualität von Geschichte‘ (‚poetics of history‘), den er in seinem Werk *Metahistory* erarbeitet hat. Entgegen der üblichen Trennung von historischen Quellen und literarischen Texten, hat der Historiker White die sprachliche und poetische Konstruiertheit der Geschichtsschreibung betont und damit die Grenzen zwischen historischen

²² Siehe Reinhart Koselleck: „Über die Theoriebedürftigkeit der Geschichtswissenschaft“, in: Ders.: *Zeitschichten. Studien zur Historik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 298-316, hier S. 301.

²³ Man denke hier beispielsweise – etwas schematisch dargestellt – nur an die literaturwissenschaftliche Hermeneutik, den New Criticism oder die Dekonstruktion, allesamt Theoriezweige, deren Zugriffe auf die Historizität von Literatur und deren Verortungen des eigenen wissenschaftlichen Standpunkts sich praktisch ausschließen.

²⁴ Vgl. Michel Foucault: „Gefängnisse und Anstalten im Mechanismus der Macht“, in: Ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits: Band II 1970-1975*. Hg. v. Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 651: „Ich wünschte mir, dass meine Bücher eine Art tool-box wären, in der die anderen nach einem Werkzeug kramen können, mit dem sie auf ihrem eigenen Gebiet etwas anfangen können.“ Oder Michel Foucault: „Von den Martern zu den Zellen“, in: Foucault 2002, S. 887-888: „Alle meine Bücher [...] sind [...] kleine Werkzeugkasten. Wenn die Leute sie öffnen und sich irgendeines Satzes, einer Idee oder einer Analyse wie eines Schraubenziehers [...] bedienen wollen, um die Machtssysteme kurzzuschließen, zu disqualifizieren oder zu zerschlagen, unter Umständen darunter sogar diejenigen, aus denen meine Bücher hervorgegangen sind...nun, umso besser!“

Fakten und literarischen Fiktionen durchlässig gemacht.²⁵ Was diese Prozesse akademischen Umdenkens ermöglichten, war eine umfassende Neukonzeptualisierung des Verhältnisses von Literatur und Geschichte bzw. Literatur und Kultur. Die Narrativierung von Geschichte als „poetisches Verfahren“²⁶ der Geschichtsschreibung, der nach White historische Materialien unterworfen werden, um sie sinnvoll zu machen, bringt aber auch mit sich, dass sich in der Literaturgeschichtsschreibung die Schichtungen poetologischer und rhetorischer Verfahren potenzieren: Wenn „phänomenal kein objektives Kennzeichen festzumachen [ist], das einen historiographischen zuverlässig von einem literarischen Text unterscheiden würde“²⁷, dann verlieren literaturhistoriographische Texte den Status, der ihren Standpunkt klar von ihrem Gegenstand trennt; Literatur und literaturhistorischer Text rücken enger zusammen.

Der *New Historicism*²⁸ – die erste theoretische Säule dieser Arbeit – greift diese Neukonzeptualisierung auf und reagiert damit „auf den alten Historismus, der sich ebenso wie der *New Criticism* über seine offensichtliche politische Parteinahme auschwieg und zugleich eine totalisierende Darstellung der Vergangenheit pflegte“.²⁹ Indem der unter anderem von Stephen Greenblatt und Catherine Gallagher begründete *New Historicism* Literatur, Literaturgeschichte und allgemeine Geschichte als Teile eines dezentralisierten Netzwerks begreift, das „ohne die Fluchtpunkte Subjekt einerseits und Universalgeschichte andererseits“ auskommt, kann er mit der „europäischen Tradition“ brechen und „der Geschichte den ‚Kohärenzkredit‘“

²⁵ Siehe dazu Hayden White: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press 1973, S. 1-43.

²⁶ Siehe Christian Köhler: *Mediengeschichte schreiben. Verfahren medialer Historiographie bei Dolf Sternberger und Friedrich Kittler*. Paderborn: Fink 2018, S. 61-62.

²⁷ Köhler 2018, S. 62.

²⁸ Im Folgenden werden die Begriffe New Historicism und Kulturpoetik synonym für das von Stephen Greenblatt, Catherine Gallagher und Doris Bachmann-Medick entwickelte kulturwissenschaftlich orientierte literaturwissenschaftliche bzw. -historische Programm verwendet. Siehe dazu auch Doris Bachmann-Medick (Hg.): *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Tübingen; Basel: Francke 2004, S. 7-67. Zum durchaus problematischen Status von Einheit und Systematik des New Historicism als wissenschaftliche Methode siehe Catherine Gallagher, Stephen Greenblatt: *Practicing New Historicism*. Chicago; London: The University of Chicago Press 2000, S. 19: „The chapters [Kap. 3 und 4 im zitierten Band, Anm. J.C.] route their theoretical and methodological generalizations through dense networks of particulars. As we had not at the outset foreseen that they would take such circuitous ways, we wrote two opening chapters [...] to try to explain what had emerged as our most consistent commitment: a commitment to particularity. [...] Writing the book has convinced us that the new historicism is not a repeatable methodology or a literary critical program.“

²⁹ Belsey 2000, S. 53 [Hervorhebungen im Original].

aufkündigen.³⁰ Dies bedeutet aber auch, dass die hermeneutische Prämisse eines Interpretieren, der den literarischen Text oder das Kunstwerk von außen betrachtet und dessen Sinn von einem neutralen Standpunkt aus zu verstehen versucht, indem er einen Dialog mit dem Gegenstand führt, nicht mehr ohne Weiteres haltbar ist.³¹ An die Stelle des Dialogs tritt der nun Diskursbegriff, der originär auf Michel Foucault zurückgeht, hier aber modifiziert wird: Alle Arten der Darstellung aus verschiedenen kulturellen Bereichen und Zusammenhängen – seien sie nun „im engeren Sinne literarisch“, „außerliterarisch“ oder „sogar außertextuell“³² – stehen, so die Prämisse, miteinander im Austausch, können also verglichen und in Beziehung gesetzt werden. Diskurse stellen nun das Verbindende zwischen diesen Arten der Darstellung dar, weshalb Moritz Baßler sie als „Fäden“ metaphorisiert, die von einem Medium ins andere, von einem Text in den anderen führen. Eine Diskursanalyse dieser Art habe nun die Aufgabe, die Repräsentationsformen eines Diskurses zu beschreiben, die spezifischen Gestalten und Funktionen, die er im jeweiligen Medium innehat. Der einzelne Text, so fährt Baßler fort, sei ein Gewebe aus Diskursfäden, „die in ihn hinein führen und ihn konstituieren“, er stelle also stets auch eine je besondere Repräsentation dieser Diskurse dar.³³ Eine literaturwissenschaftliche bzw. literaturhistorische Analyse nach dem Vorgehen des *New Historicism* ist demnach eine auf Texte in all ihrer Form ausgerichtete Diskursanalyse, die eine „Beschreibung von Intertextualität als Eigenschaft nicht nur eines Textes, sondern einer ganzen Kultur“ ermöglicht, „um jeweils ein Stück Komplexität, Unordnung, Polyphonie, Alogik und Vitalität der Geschichte zu rekonstruieren“.³⁴ Die Verbindungen zwischen Texten und den historischen Konstellationen, die diese ermöglichen und wiederum von ihnen beeinflusst

³⁰ Baßler 2001, S. 11. Zugleich wird auch das dialektische Modell von Geschichte, das auf Hegel zurückgeht, verabschiedet: „Geschichte, wie sie in der hermeneutischen Tradition denkbar ist, funktioniert also nicht ohne die Fluchtpunkte *Subjekt* einerseits und *Universalgeschichte* andererseits. [...] aber auch umgekehrt gilt: keine kontinuierliche Geschichte ohne totalisierendes Subjekt, sei es nun als Individuum gedacht oder als *Weltgeist*.“ Baßler 2001, S. 11 [Hervorhebung J.C.].

³¹ Siehe Baßler 2001, S. 17: „Das hermeneutische Grundmodell des Gesprächs ist also überführt in ein Modell vom kollektiven, polyphonen Charakter sprachlicher und insbesondere literarischer Produktion. Der Interpret steht nicht außerhalb einer abgeschlossenen Aussage, die es zu verstehen gilt, sondern ist aktiver Teil der allgemeinen Vernetzung.“

³² Baßler 2001, S. 14.

³³ Siehe Baßler 2001, S. 14-15. Er bringt dies auf die knappe programmatische Formel: „Kurz, wie Texte aus Diskursen bestehen, bestehen Diskurse aus Texten [...]“

³⁴ Baßler 2001, S. 15. Siehe dazu auch Kaes 2001, S. 255: „Der Text sollte nicht mehr als autonom, sondern als kontingent erscheinen, nicht mehr als Ausdruck eines singulären gottähnlichen Autors, sondern als Produkt einer historischen materiellen Konstellation, in der sich soziale und psychische Vorgaben, kollektive und private Impulse auf spezifische Weise vermischen.“

werden, werden also nicht harmonisiert, ihr kontingenter und zuweilen unzusammenhängender Charakter bleibt in der Analyse erhalten.

Dieses Verfahren stößt naturgemäß an bestimmte Grenzen, die zumal für diese Arbeit gelten, weil sie institutionalisierte formale Kriterien einhalten muss: Analysen dieser Art sind in der aller Regel geprägt von einer anekdotenhaften Schreibweise, ihr Stil ist bisweilen sprunghaft und der Interpret muss darauf vertrauen, dass der Leser die ausgewählten Textfragmente, an denen die diskursiven Verknüpfungen der Texte mit ihren historischen Gegebenheiten aufgezeigt werden sollen, nachvollziehen kann³⁵; die Kürze und die Präzision sollen eine ‚Überdehnung‘ der Diskursfäden, also eine Überinterpretation verhindern. Diese stilistische und interpretative Freiheit kann an dieser Stelle nur partiell genutzt werden: Zwar möchte die vorliegende Arbeit auch auf „jeden universalistischen Zugriff [...] auf das enorme Stoffreservoir“ verzichten und keine „umfassende, totalisierende Interpretation des einzelnen Textes“ vorlegen, kann jedoch nur bedingt „einzelne Diskursfäden in verschiedene Regionen des historisch-kulturellen Gewebes“³⁶ verfolgen.

Die zweite theoretische Säule, für welche die zuvor genannten Einschränkungen zwar in Teilen auch gilt, ist das von Elisabeth Bronfen entwickelte Verfahren des Crossmappings: Bronfen schlägt vor, „Denkfiguren verschiedener Texte“ aufeinanderzulegen und zu kartographieren, um „die Umschrift als kulturelle Kraft“ darzustellen. Unter Umschriften versteht sie Ähnlichkeiten zwischen ästhetischen Werken, für die „keine eindeutigen intertextuellen Beziehungen im Sinne von explizit thematisierten Einflüssen festgemacht werden können“, die aber trotzdem Transformationen sichtbar machen, „die sich durch die Bewegung von einer historischen Zeit in die andere“ oder „von einem medialen Diskurs in den anderen“ ergeben.³⁷ Grundannahme hierbei ist, dass jeder ästhetische Repräsentationsakt zwangsläufig und

³⁵ Siehe Stephen Greenblatt: „Erich Auerbach und der New Historicism. Bemerkungen zur Funktion der Anekdote in der Literaturgeschichtsschreibung“, in: Ders.: *Was ist Literaturgeschichte?* Hg. v. Gary Smith. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 73-100, hier S. 79: „Das Herausstellen eines Textfragments voller Resonanz, das unter dem Druck der Analyse allmählich preisgibt, dass es das ganze Werk und zugleich die spezifische Kultur repräsentiert, in der dieses Werk produziert und konsumiert wurde. Die Kultur wiederum macht das Fragment ausdeutbar, und zwar sowohl als etwas, das nur in einem bestimmten Moment und in einer bestimmten Konstellation geschrieben werden konnte, als auch als etwas, das die Lebenswelt jenes Zeitpunkts festhält.“

³⁶ Baßler 2001, S. 19.

³⁷ Siehe Elisabeth Bronfen: „Crossmapping. Kulturwissenschaft als Kartographie von erzählender und visueller Sprache“, in: Dies.: *Hollywood und das Projekt Amerika: Essays zum kulturellen Imaginären einer Nation*. Bielefeld: Transcript 2018, S. 33-59, hier S. 34.

unwillkürlich die vorangegangenen Akte aufgreift und verarbeitet; dies ist auch „in Form einer bewussten Refiguration“³⁸ denkbar, also in Form von affirmativer Nachahmung oder aversiver Verzerrung. Zwar ist die zeitliche Differenz zwischen den einzelnen Feuilletonartikeln in dieser Arbeit nicht so groß, dass man unbedingt von einer „Bewegung von einer historischen Zeit in die andere“ sprechen kann, trotzdem lassen sich diskursive Ähnlichkeiten oder gleichförmige Denkfiguren in Bronfens Sinne feststellen, die über bloß zufällige Konstellationen hinausgehen. Crossmapping eignet sich insofern, dass es sich zwar um Texte der gleichen Zeit und Art handelt, diese aber von Form, Stil und Inhalt so verschieden und heterogen sind, sodass man eher nach analogen oder ähnlichen Diskursivierungen – zum Beispiel mit Paris als verbindendem Thema – als nach expliziten intertextuellen Verweisen suchen sollte. Das Kartographieren der „kulturellen Umschriften“ ist hier auch sinnvoll, weil die jeweiligen Feuilletonartikel Teile eines Netzwerks von Texten sind, das sich äußerst schnell aktualisiert und zumindest auf den ersten Blick ephemeral zu sein scheint; in Teilen erschienen schließlich mehrere Ausgaben der Zeitungen am Tag, was die Menge an Texten annähernd unüberschaubar macht. Außerdem bietet sich Bronfens Verfahren des Crossmappings als Ergänzung zu dem des *New Historicism* an, weil die Thematisierungen von ‚Paris‘ und die Diskursivierungen von ‚Geschichte‘ als vergleichbare, einander bedingende und beeinflussende zu verstehen sind, die – als Teil des Ganzen – wiederum auf umfassendere Diskursformationen verweisen. Die Klammer, die diese beiden Denkfiguren zusammenhält, ist „die Unentrinnbarkeit historischer Prozesse“: Jeder Akt der ästhetischen Repräsentation – und das verbindet das Crossmapping mit der Kulturpoetik des *New Historicism* – entspringt einem „strukturierten Prozess der Verhandlungen, der bereits im historischen Ursprung des ästhetischen Werkes bemerkbar war, um dann anschließend von den kulturellen Umschriften dieses tradiert zu werden“.³⁹ In allen Texten können also die historischen

³⁸ Bronfen 2018, S. 56. Im Umkehrschluss heißt das aber auch, dass nachträgliche Repräsentationsakte die vorangegangenen überlagern können, was die Arbeit des Interpreten erschweren kann: „Wenn sich also ein nachträgliches ästhetisches Gebilde unweigerlich in ein früheres einschreibt und somit den ungetrübten Blick auf kulturelle Gegenstände unmöglich macht, weil diese nur im Zusammenhang oder Schatten der auf sie folgenden Umschriften gesehen oder gedeutet werden können, erweist sich ein Erforschen der Analogien zwischen zeitgenössischen Refigurationen mit den Repräsentationen der Vergangenheit als brisante kulturelle Arbeit.“

³⁹ Elisabeth Bronfen: „Einleitung: Visuelles Lesen als kritische Intervention im kulturellen Imaginären“, in: Dies.: *Crossmappings: Essays zur visuellen Kultur*. Zürich: Scheidegger & Spiess 2009, S. 7-41, hier S. 9.

und kulturellen Aushandlungsprozesse aufgezeigt werden, die sie bedingen und gleichzeitig hervorbringen. Dass dieses Geflecht aus historischen Konstellationen und Bedingungen, Refigurationen und Verweisen sowie eigenständigen Repräsentationsmustern unübersichtlich und undurchdringlich sein kann, reflektiert Bronfen; hierin sieht sie gerade den Sinn jeder Kunst: „Man könnte [...] sagen, wir brauchen Bilder, Erzählungen und kritische Deutungen, um der disparaten und willkürlichen Erfahrung unseres alltäglichen Lebens Sinn zu verleihen; um die widersprüchliche Komplexität von Welt in eine kohärente, in sich schlüssige Geschichte zu übertragen, die wir deuten können.“⁴⁰

Um die beiden zuvor genannten theoretischen Teile sinnvoll miteinander kombinieren zu können und gleichzeitig den heterogenen, zum Teil disparaten Texten gerecht zu werden, um die es im Folgenden gehen soll, bietet es sich an, nicht von einer fest gefügten Methode zu sprechen. Es kann in dieser Arbeit, wie es Christian Köhler für seine Dissertation festhält, „[i]m Umgang mit dem Material [...] keine starre, im Vorfeld festgelegte, einheitliche Methode genügen, die ohne Rücksicht auf alle Texte appliziert wird“, stattdessen gilt auch hier: „Was sie braucht, ist ein Verfahren.“⁴¹ Petra Gehring leitet das Verfahren als „dasjenige Vorgehen“ aus Foucaults Gedanken zur Methode ab, „das nicht (oder nur zu missverständnisträchtigen Teilen) auf vorweg angebbaren Regeln beruht, sondern sich – allein faktisch, technisch oder praktisch kunstvoll – den wichtigeren Teil seiner Regeln erst unterwegs erfindet“.⁴² Im Anschluss an Gehrings Position sollen in dieser Arbeit also die selbst schon disparaten Analyseschritte der Kulturpoetik und des Crossmappings zu einem Verfahren verbunden werden, das es ermöglicht, die Diskursivierungen von Geschichte in den ausgewählten Feuilletoncontexten zu markieren, indem dort erst einmal die Diskurse um das Thema ‚Paris‘ auf ihre Verbindungen zu einer allgemeinen Geschichte – zum historischen Hintergrund – hin untersucht werden. Verknüpft mit diesem Verfahren „ist auch ein ethischer Anspruch“, nämlich „der Anspruch, die eigenen Analysegegenstände nicht durch ein Sprechen mit Macht zuzurichten, sondern sich und das eigene Schreiben durch sie ebenso formen zu lassen, wie man im Gegenzug sie formt“.⁴³

⁴⁰ Siehe Bronfen 2009, S. 14.

⁴¹ Köhler 2018, S. 40

⁴² Petra Gehring: „Foucaults Verfahren“, in: Michael Foucault: *Geometrie des Verfahrens. Schriften zur Methode*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009, S.373-393, hier S. 381-382. Zitiert nach Köhler 2018, S. 40.

⁴³ Köhler 2018, S. 41.

2.2 Eingrenzung von Raum und Zeit

Wie bereits in der Einleitung beschrieben, behandeln die hier analysierten Texte auf der diegetischen Ebene allesamt die Stadt Paris oder, wie im Falle Joseph Roths, die ‚weißen Städte‘ im Süden Frankreichs.⁴⁴ Die Erzähler erkunden im „Rahmen ihrer Großstadtvermessungen“ die „Räume und Topographien“ der Städte und kommen bei „abweichenden Rahmenbedingungen“ zu durchaus „heterogenen Perspektivierungen“ der beobachteten Kultur.⁴⁵ Diese topographische Eingrenzung hat jedoch nicht das Ziel, individuelle Zuschreibungen, allgemeine Charakteristika oder spezifische Eigenheiten besagter französischer Städte zu reproduzieren, sondern sie entspringt der Notwendigkeit, im großen und überaus heterogenen Feld der feuilletonistischen Kurzprosa eine Auswahl zu treffen. Obwohl bei der Auswahl rigide Ausschlussverfahren zum Tragen kommen, ist dies ein notwendiges Vorgehen, um eine verbindende Klammer zu schaffen. Eine ähnliche Eingrenzung nimmt auch Eike Rautenstrauch in seiner Dissertation vor, nur konzentriert er sich auf Berlin als „kulturelles Epizentrum“, als „Schmelztiegel moderner Kultur“.⁴⁶ Diese Begriffe können problemlos gleichermaßen für die Metropole Paris, die nach dem Ersten Weltkrieg eine ähnliche Konjunktur erlebte, ins Feld geführt werden.⁴⁷ Durch die Verlagerung des Themas verändert sich jedoch der Fokus: Entkoppelt man „Produktionsstätte und Thema“⁴⁸ voneinander, so greift man sprachliche und kulturelle Unterschiede auf, die einerseits Grundlage und andererseits Ergebnis der Konfrontation des Eigenen mit dem Fremden oder Anderen sind. Dadurch verschiebt sich die Erzählperspektive, denn die Erzählerfiguren – in der Kurzprosa des Feuilletons meistens das *Alter Ego* des Autors – imaginieren aus der eigenen Sicht die Geschichte und die Geschichten

⁴⁴ Die Bezeichnung als ‚weiße Städte‘ ist hier streng genommen anachronistisch: Das Buch *Die weißen Städte*, eine eigenständige, aber weitgehend ungedruckt gebliebene Sammlung von kurzen Prosatexten, ist nur in Teilen identisch mit den Feuilletoncontexten aus dem Jahr 1925, die unter dem Titel *Im mittäglichen Frankreich* als Artikelserie in der Frankfurter Zeitung abgedruckt wurde. Siehe dazu Kapitel 3.1 dieser Arbeit und Claudia Öhlschläger: „Geschichtsbetrachtung jenseits der Norm. Städte- und Reisefeuilletons von Franz Hessel, Joseph Roth und Siegfried Kracauer als politische Reflexionsräume und kleine Bildarchive historischen Wissens“, in: Jessica Gösken, Christian Lück, Wim Peeters, Peter Risthaus (Hg.): *Konformieren*. Heidelberg: Synchron 2019, S. 183-199, hier S. 191 [im Folgenden Öhlschläger 2019a].

⁴⁵ Eike Rautenstrauch: *Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik. Zur Kulturkritik in den Kurzesays von Joseph Roth, Bernhard von Brentano und Siegfried Kracauer*. Bielefeld: Transcript 2016, S. 21.

⁴⁶ Rautenstrauch 2016, S. 15.

⁴⁷ Siehe dazu Daniel Kiecol: *Selbstbildnis und Image zweier europäischer Metropolen. Paris und Berlin zwischen 1900 und 1933*. Frankfurt a. M.: Lang 2001, hier besonders „Kapitel 1 Das Selbstbild von Paris“, S. 22-64, und „Kapitel 3 Das Image der Metropole“, S. 188-237.

⁴⁸ Rautenstrauch 2016, S. 15.

des urbanen Raums, also die historischen und ästhetischen Diskurse des Fremden oder Anderen; das Phantasma der Metropole Paris wird erschaffen und zugleich reproduziert. Eben dieses Spannungsfeld zwischen Eigenem und Fremden, Bekanntem und Unbekanntem zu einem Zeitpunkt großer sozialer, kultureller und wissenschaftlicher Veränderungen ist der optimale Nährboden für Reflexionen über das Wesen von zeitlichen und historischen Konstellationen, über Geschichte schlechthin. Dieses Diskursgefüge ist es nun, worum es in der vorliegenden Arbeit gehen soll.

Die übergeordnete zeitliche Eingrenzung auf die Jahre zwischen 1918 und 1933, also auf eine Zeit, die in Geschichtswissenschaft wie Literaturgeschichtsschreibung mit dem *Terminus technicus* ‚Weimarer Republik‘ umrissen wird⁴⁹, bietet sich an, weil in diesen 15 Jahren die ökonomischen, sozialen, kulturellen und medialen Voraussetzungen für die Etablierung des Feuilletons als spezifische ästhetische Repräsentationsform einen Höhepunkt⁵⁰ erreichte: Die Zahl an Zeitungen und Zeitschriften stieg stark an, ihre Binnendifferenzierung in verschiedene Ausgaben – beispielsweise in Morgen- und Abendausgabe – verfestigte sich, die Auflagezahlen stiegen⁵¹ und die „arbeitsteilige[] Struktur der modernen Massenpresse“ etablierte sich, die aufgrund der spezifischen Infrastrukturen wiederum „nur in großstädtischen Agglomerationen“ denkbar war.⁵² Damit zusammenhängend fand der Beruf des Feuilletonisten, der zwar als Typus und literarisches Phantasma schon länger existierte, „seinen

⁴⁹ Der *Terminus technicus* ‚Weimarer Republik‘ wird hier vor allem aus Gründen der Praktikabilität übernommen, wobei darauf verwiesen wird, dass die kulturellen und ästhetischen Phänomene, um die es hier im Wesentlichen gehen soll, mit drastisch abnehmender Tendenz noch bis zum Beginn des Zweiten Weltkriegs im Jahr 1939 oder noch darüber hinaus existierten. Vgl. Erhard Schütz: „Ich zeichne das Gesicht der Zeit“. Skizzen zu Feuilleton und Feuilletonforschung aus der und zu der Zeit von 1918 bis 1945“, in: Kai Kauffmann, Ders. (Hg.): *Die lange Geschichte der Kleinen Form. Beiträge zur Feuilletonforschung*. Berlin: Weidler Buchverlag 2000, S. 177-188, besonders S. 184-188.

⁵⁰ Es gilt hier zu betonen, dass das Feuilleton nicht als bloße Modeerscheinung des frühen 20. Jahrhunderts aufgefasst wird, die sich nur „im Zuge einzelner *theoretischer Strömungen* (z.B. Neue Sachlichkeit) oder gar als *innovative Hervorbringung* einzelner Personen“ etablieren konnte. Es ist deshalb die Rede von einem Höhepunkt, weil das Feuilleton als Teil einer historisch gewachsenen, im 17. Jahrhundert verwurzelten Tradition angesehen wird. Siehe Caterina Kostenzer: *Die literarische Reportage. Über eine hybride Form zwischen Journalismus und Literatur*. Innsbruck: Studienverlag 2009, S. 77 [Hervorhebungen im Original].

⁵¹ Hierzu kann man exemplarisch Gabriele Melischeks und Josef Seethalers Analyse des Zeitungsmarktes von Berlin und Wien heranziehen. Siehe Gabriele Melischek, Josef Seethaler: „Die Berliner und Wiener Tagespresse von der Jahrhundertwende bis 1933. Medienökonomische und politische Aspekte“, in: Kauffmann, Schütz 2000, S. 60-81, hier S. 64-71. Grundlegend zum Feuilleton als Absatzmarkt siehe Peter Stocker: „Literaturbetrieb, Verlage, Zeitschriften und Zeitungen [Artikel]“. In: Lucas Marco Gisi (Hg.): *Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2015, S. 40a-48b, hier S. 44b-45a.

⁵² Peter Utz: „„Sichgehenlassen“ unter dem Strich. Beobachtungen am Freigehege des Feuilletons“, in: Kauffmann, Schütz 2000, S. 142-162, hier S. 148.

genau funktionalisierten und abgegrenzten Raum“.⁵³ Seine Tätigkeit war zugleich Ursprung wie Folgeerscheinung eines Trends der Kultursparte ‚unter dem Strich‘ sowie der politisch-kulturellen Zeitschriften. Dass dieser Trend sowohl eine ästhetische Selbstermächtigung als auch eine ökonomische Professionalisierung bedeutete, offenbart sich, wenn man den typischen Lebensraum des Feuilletonschreibenden, der „wie ein Freiraum aussieht“⁵⁴, auch als einen von „scharf gezogenen“ und in Teilen unsichtbaren Grenzen Bestimmten begreift: „Für die praktizierenden Feuilletonisten [...] wird das Paradox, daß sie ihre gemächlichen Sprachspaziergänge im hektischen Nachrichtenkommerz der Zeitungen zum Markte tragen müssen, spätestens in den zwanziger Jahren unübersehbar.“⁵⁵ Zugleich zeigte sich erstmals die soziale Funktion des Feuilletonisten, denn seine Lebens- und Arbeitsweisen avancierten zum Gegenentwurf zur modernen Massenpresse. Seine Langsamkeit, wie sie an der Oberfläche sichtbar war, erfüllte in den 1920er und 1930er Jahren, „ebenso wie der scheinbar persönliche Plauderton“, in der Presse eine entscheidende und einzigartige „kompensatorische Funktion“:⁵⁶ Häufig verkörpert in der Figur des Spaziergängers oder des Flaneurs, findet der Erzähler des Feuilletons ein entschleunigtes, nachdenkliches Erzähltempo, das sich der Betriebsamkeit und Schnelligkeit der Großstadt wie des Pressebetriebs entzieht und deshalb als ihr Kontrapunkt fungiert. Dadurch entwindet der Erzähler „den zeitungslesenden Großstadtmenschen seinem eiligen Rhythmus“ und oktroyiert ihm „durch sein eigenes Schlendern ein gemächlicheres Tempo“⁵⁷ auf.

Es soll hier jedoch nicht darum gehen, die zum Teil gegenläufigen großen Erzählungen, mit denen die 1920er und 1930er Jahre häufig verbunden sind, zur Grundlage der Analysen zu erheben, sie also schlicht als gegeben zu reproduzieren. Dies trifft auf allgemeine Narrative (beispielsweise das der Weimarer Republik als genuine ‚Zeit der Krise‘, welche alle Bereiche des Wirtschaftlichen, Politischen, Sozialen oder Kulturellen durchdringt⁵⁸, oder das der ‚Roaring Twenties‘) sowie spezielle Narrative

⁵³ Utz 2000, S. 148.

⁵⁴ Utz 2000, S. 142: „Denn als Freiraum konstituiert sich das Feuilleton erst innerhalb seiner scharf gezogenen Grenzen. Erst wer sie auch respektiert, wo sie sich nicht sichtbar zeigen, kann ich in ihnen behaupten. Das ist die primäre Anpassungsleistung, die das Feuilleton verlangt.“

⁵⁵ Utz 2000, S. 144.

⁵⁶ Utz 2000, S. 145.

⁵⁷ Rautenstrauch 2016, S. 53. Zum Tempo im Feuilleton siehe auch Michael Bienert: *Die eingebildete Metropole. Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik*. Stuttgart: Metzler 1992, S. 59-93.

⁵⁸ Makropoulos zeigt in diesem Zusammenhang beispielsweise auf, dass der Begriff der ‚Krise‘ nicht nur eine negative oder problematische Konstellation bezeichnen, sondern auch als Kennzeichen

(zum Beispiel das Narrativ des Feuilletonisten als ‚Flaneur‘ oder als exzentrischer Kontrapunkt zur breiten Masse der Bevölkerung) gleichermaßen zu. Dass speziell das populäre Narrativ einer allumfassenden ‚Krise der Weimarer Republik‘ problematisch ist, zeigt Rüdiger Graf treffend auf, wenn er betont, die Krisen- und Zukunftsdiskurse der Intellektuellen in der Weimarer Republik seien nicht monokausal als Folge der „zweifelloso vorhandenen, massiven realen Krisenprozesse in Wirtschaft, Staat und Gesellschaft“ zu begreifen. Für die Zeitgenossen habe es nicht die eine Krise der Weimarer Republik gegeben, sondern stattdessen eine „Vielzahl überaus heterogener und einander zum Teil widersprechender Krisendiagnosen, die „in Abhängigkeit vom Erfahrungsraum und Erwartungshorizont“ des Zeitdiagnostikers variierten.⁵⁹ Ebenso soll vermieden werden, die ideologischen, philosophischen oder poetologischen Positionen der fokussierten Autoren zu Grundannahmen der Analysen werden zu lassen, es sei denn, diese sind unmittelbar aus den Texten ersichtlich.⁶⁰ Das Ziel ist es vielmehr, diese durchaus in großer Zahl vorhandenen Deutungsmuster als in ihrer historischen Zeit verankert zu verstehen, die zu diesem spezifischen Zeitpunkt erst entstehen oder in den zeitgenössischen Diskursen erstmals artikuliert werden.⁶¹

2.3 Kriterien für die Auswahl des Corpus

Bei den vier Prosatexten, die in diese Arbeit einfließen, handelt es sich um eine Auswahl aus zahllosen gleichberechtigten anderen Texten, die nach zuvor bestimmten Kriterien (Thema, Veröffentlichungskontext und Verfügbarkeit) erfolgt ist: Alle Texte

einer offenen und modernen Gesellschaft verstanden werden kann: „Modernität in diesem Sinne wurde in Deutschland historisch erstmals im Berlin der Weimarer Republik zur ebenso umfassenden wie unabweisbaren Wirklichkeit. Und sie wurde von den Zeitgenossen geradezu automatisch als eine absolut offene und deshalb hochgradig krisenhafte Situation erfahren [...].“ Siehe Makropoulos 2005, S. 52.

⁵⁹ Siehe Rüdiger Graf: „Die »Krise« im intellektuellen Zukunftsdiskurs der Weimarer Republik“, in: Föllmer, Graf 2005, S. 77-106, hier S. 79.

⁶⁰ Die untergeordnete Beachtung ideologischer, philosophischer oder poetologischer Vorprägungen der Autoren, die in Teilen leicht durch Paratexte, Briefe, Tagebücher oder andere ästhetische Werke zur rekonstruieren wären, ist eine schwierige Angelegenheit für den Interpreten: Durch eine starke Fokussierung auf die Autoren und ihre Weltanschauungen würden die historischen und kulturellen Aushandlungsprozesse verdeckt, um die es hier gehen soll. Ein völliges Ignorieren würde jedoch wieder zu den ahistorischen und unpolitischen Prämissen der Interpretationsansätze führen, die mit den Verfahren von New Historicism und Crossmapping überwunden werden sollen.

⁶¹ So verfährt exemplarisch auch Rüdiger Graf, wenn er Artikel aus „einflussreichen politisch-kulturellen Zeitschriften“ analysiert, um „das Verhältnis von Zukunfts- und Krisendiskurs in der Weimarer Republik genauer zu bestimmen.“ Siehe dazu Graf 2005, S. 79-82.

behandeln 1) auf der diegetischen Ebene die französische Hauptstadt Paris oder andere französische Städte und wurden 2) ‚unter dem Strich‘, also im Feuilleton deutschsprachiger (Tages-)Zeitungen oder im Kulturressort deutschsprachiger Zeitschriften, veröffentlicht, sind also 3) von der Editionsphilologie⁶² verfügbar gemachte Teile des kulturellen Archivs der Weimarer Republik.⁶³

Um dem kulturpoetischen Verfahren des *New Historicism* völlig gerecht zu werden, müsste diese Textauswahl eigentlich um beliebig viele andere, sowohl literarische als auch nichtliterarische Texte aus dem Feuilleton erweitert werden, um nicht die Beschränkungen eines festen Literaturkanons zu reproduzieren. Catherine Belsey bemerkt hierzu, die anthropologische Methode des *New Historicism* mache es möglich, „die Unterscheidung zwischen kanonisch abgesicherten literarischen Kunstwerken einerseits und nichtliterarischen, populären Texten andererseits aufzugeben“.⁶⁴ Obwohl inzwischen eine große Zahl an Illustrierten, Magazinen, Zeitschriften und (Tages-)Zeitungen in digitaler Form vorliegt⁶⁵, also verhältnismäßig problemlos verfügbar ist, und viele Beiträge aus dem Feuilleton der Weimarer Republik auch in anderen Kontexten, zum Beispiel in Werkausgaben oder Anthologien⁶⁶, erschienen sind, ist dies aber – zumal im Rahmen einer Masterarbeit – nicht ohne Weiteres durchführbar, weshalb eine Auswahl getroffen werden muss.⁶⁷ Dieser Auswahl liegt jedoch

⁶² Die oft aus ökonomischer Notwendigkeit, zuweilen aber auch aus künstlerischem Geltungsbewusstsein entspringende Praxis einiger Autoren, Feuilletontexte selbst in Buchform zu publizieren, geht der Sammlung und Edition oft voraus, kann hier aber keine spezielle Berücksichtigung finden. Vgl. Christian Jäger, Erhard Schütz: *Städtebilder zwischen Literatur und Journalismus. Wien, Berlin und das Feuilleton der Weimarer Republik*. Wiesbaden: DUV 1999, S. 252-253: „Schließlich findet auch eine Kritik der feuilletonistischen Produktionen statt, allerdings vorzugsweise im Rahmen von Buchbesprechungen, wenn Feuilletons als gebuchte [sic!] Sammlung vorgelegt worden sind. Feuilletons werden gemeinhin erst dann kritisch behandelt, wenn sie ihre Aktualität hinter sich gelassen haben und in gebundener Form weiterreichenden Anspruch stellen.“

⁶³ Zum kulturellen Archiv siehe auch Moritz Baßler: *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*. Tübingen; Basel: Francke 2005, S. 29-30.

⁶⁴ Belsey 2000, S. 54.

⁶⁵ Vgl. beispielsweise *Illustrierte Magazine der Klassischen Moderne*, URL: <https://www.arthistoricum.net/themen/textquellen/illustrierte-magazine-der-klassischen-moderne/> [letzter Zugriff am 30.07.2019].

⁶⁶ Vgl. beispielsweise die vier Bände der von Inka Müllder-Bach besorgten Gesamtausgabe Siegfried Kracauers, die unter dem Titel *Essays, Feuilletons, Rezensionen* die entsprechenden Texte aus den Jahren 1906 bis 1965 versammeln. Ein Beispiel für eine Anthologie dieser Art ist Gerhard Kaisers *Deutsche Berichte aus Paris 1789-1933*, in der eine große Auswahl an Reportagen und Feuilleton-texten aus verschiedenen literarischen bzw. historischen Epochen über Paris zusammengestellt wurden. Vgl. Gerhard Kaiser (Hg.): *Deutsche Berichte aus Paris 1789-1933. Zeiterfahrung in der Stadt der Städte*. Göttingen: Wallstein Verlag 2017.

⁶⁷ Siehe Baßler 2001, S. 12-13: „So gilt, was eben für die Geschichte generell gesagt wurde, für jede konkrete historische Situation: es läßt sich positivistisch eine unüberschaubare Menge an Material

nicht die literarästhetische Qualität der einzelnen Texte oder die Popularität der Autoren zugrunde. Sie erfolgt ausdrücklich nicht nach literarischen oder ästhetischen Kriterien, deren Bewertung ja ohnehin wieder von historisch variablen Kriterien und Präferenzen abhängig ist, sondern ist aus rein pragmatischen Gründen so getroffen worden: Die vier Texte sind im Rahmen von kritischen Ausgaben gut erschlossen und in der literaturwissenschaftlichen Forschung umfänglich kommentiert worden; die Materialgrundlage ist also sehr günstig. Damit steht diese Arbeit vor dem Problem, dass sie einerseits nicht-kanonische Texte von kanonischen Autoren behandelt oder andererseits diesen kanonischen Status negieren bzw. ignorieren muss.⁶⁸ Dass diese Auswahl im Kern problematisch ist, weil sie zum Teil die Machtmechanismen der „überkommenen Narrationen der Literaturgeschichte“⁶⁹ und eines strengen literarischen Kanons reproduziert, ohne dies eigentlich zu wollen, wird dabei reflektiert und trotzdem in Kauf genommen.⁷⁰

2.4 Eine Frage der Gattung

Am Ende dieser theoretischen Vorüberlegungen soll – in aller Kürze – das Feuilleton hinsichtlich seiner Stellung zum bzw. im literarischen Gattungssystem befragt werden, denn der Status des hier zu analysierenden Gegenstands ist nicht selbstevident: In der literaturwissenschaftlichen Forschung ist bezüglich der Bezeichnung der Texte gleichermaßen von ‚Reiseprosa‘, ‚Denkbildern‘⁷¹, ‚Städtebildern‘ und ‚Kurzessays‘ die Rede⁷², womit jeweils verschiedene Arten des Zugriffs auf die Texte verbunden sind. Auch werden sie oft pauschal der Stilrichtung der Neuen Sachlichkeit

bereitstellen, die Anzahl der herstellbaren Bezüge ist virtuell unendlich, Vollständigkeit anzustreben wäre absurd, es muss ausgewählt werden.“

⁶⁸ Vgl. hiermit auch die Gegenüberstellung verschiedener Positionen zum Status von Kanon und Literatur in Frank, Podewski, Scherer 2009, S. 35-41.

⁶⁹ Baßler 2001, S. 12.

⁷⁰ Zum Verhältnis von New Historicism und Macht siehe Kaes 2001, S.255: „Wie Foucault interessiert sich der New Historicism für die Mechanismen von Macht, Autorität und Unterdrückung in der Geschichtsschreibung – Mechanismen, die ins Spiel kommen, noch bevor die Kommunikation zwischen Autor, Werk und Leser stattfindet –, denn die Macht entscheidet, ob ein Text überhaupt an die Öffentlichkeit gelangen kann oder nicht. Wer spricht, hat die Macht zu sprechen.“ Dies gilt natürlich auch für eine entsprechende Literaturgeschichtsschreibung, die um die Machtmechanismen und Ausschlusspraktiken von Publikationsmarkt, Editionsphilologie und Wissenschaftsbetrieb – also auch um die Etablierung eines literarischen oder ästhetischen Kanons – weiß und diese reflektiert.

⁷¹ Mit dem Begriff ‚Denkbilder‘ ist in diesem Zusammenhang nicht die Textsammlung Walter Benjamins gemeint, in der auch der Text *Paris, die Stadt im Spiegel* enthalten ist.

⁷² Hierbei handelt es sich nur um eine kurze Auswahl der verschiedenen Klassifizierungen und Bezeichnungen.

zugeordnet, ohne dass diese Zuordnung genauer hinterfragt wird.⁷³ Konsens scheint jedoch darin zu bestehen, dass die Texte als Kleine Formen oder als Kurzprosatexte zu fassen sind⁷⁴, die ‚unter dem Strich‘ erschienen sind. Aber auch dieses augenscheinliche Charakteristikum, diese „äußere, mediale Grenze“⁷⁵, als wesentlich anzunehmen, ist problematisch, weil einzelne Texte nicht in der Feuilletonsparte einer Tages- oder Wochenzeitung erschienen sind, sondern als reguläre Artikel im Kulturteil einer Zeitschrift.⁷⁶ Ein homogener Publikationskontext ist also streng genommen nicht gegeben, auch wenn zwischen den zwei Kontexten keine allzu großen Unterschiede bestehen, denn beide verweisen gleichermaßen auf eine innere Grenze, welche „die Kultur“ als eigenständiges Ressort, „entsprechend ihrer gesellschaftlichen Funktion, vom Bereich der Politik oder der Wirtschaft abgrenzt“.⁷⁷

Eine weitere Fluchtlinie bei der Klassifizierung von Feuilletontexten ist die inhaltliche Ausrichtung: Almut Todorow subsumiert die Texte auf der einen Seite als ‚Reiseprosa‘, „womöglich die umfangreichste Textgruppe“, und ruft damit diegetische Motive wie zum Beispiel Bewegung, Begegnung, Aufbruch und Ankunft, aber auch relative und relationale Motive wie Exotismus, Fremdes und Eigenes auf; sie schreibt ihr „zugleich einen ihrer gattungshistorischen Höhepunkte als dokumentarische und ästhetische Form“⁷⁸ zu. Auf der anderen Seite identifiziert sie Texte des Feuilletons als ‚Denkbilder‘, also als Texte, die in einer „philosophischen und zugleich ästhetischen Form“ eine ganz neue „Qualität öffentlicher und tagespublizistischer

⁷³ Vgl. Philipp Leson: *Die Reisereportagen Joseph Roths. Eine Studie zum Feuilleton der Neuen Sachlichkeit*. Dissertation im Fachbereich Germanistik der Philipps-Universität Marburg 2016, URL: <https://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z2016/0622/> [letzter Zugriff am 15.08.2019].

⁷⁴ Dass nicht einmal die Eingrenzung auf Prosatexte ohne Einschränkung möglich ist, zeigt Kernmayer überzeugend: „Während vor allem die Abendausgaben der großen Blätter meist literarische Arbeiten (Romane, Novellen, Erzählungen, aber auch *Dramen und Gedichte*) im Feuilletonenteil vorabdrucken, [...]“ Hildegard Kernmayer: „»Unsterblichkeit eines Tages« oder »interdiskursives Sprachspiel«? Gattungshistorisches und Gattungstheoretisches zur Frage: Was ist ein Feuilleton?“, in: Sigurd Paul Scheichl (Hg.): *Feuilleton – Essay – Aphorismus. Nicht-fiktionale Prosa in Österreich*. Innsbruck: Universität Innsbruck Institut für Germanistik (Verlag) 2008, S. 45-67, S. 45-46 [Hervorhebungen J.C.].

⁷⁵ Peter Utz: „Feuilleton [Artikel]“. In: Gisi 2015, S. 49a-55a, hier S.50b.

⁷⁶ Als Beispiel hierfür kann man Walter Benjamins *Paris, die Stadt im Spiegel* von 1929 heranziehen, anonym erschienen in der deutschen Ausgabe der Kulturzeitschrift *Vogue*.

⁷⁷ Utz 2015, S. 50b.

⁷⁸ Almut Todorow: „Wollten die Eintagsfliegen in den Rang höherer Insekten aufsteigen? Die Feuilletonkonzeption der Frankfurter Zeitung während der Weimarer Republik im redaktionellen Selbstverständnis“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 62 (1988), S. 697-740, hier S. 699. Todorows Fokus liegt allerdings auf einer publizistisch orientierten Geschichte des Feuilletons, nicht auf einer dezidiert literaturwissenschaftlichen.

Reflexion“⁷⁹ produzieren. Diese beiden ‚Textgruppen‘ stehen aber disparat nebeneinander, weil sich die eine auf diegetische und die andere auf formale Kriterien stützt. Ähnlich stehen die Einordnungen in ‚Kurzeassays‘ und in ‚Städtebilder‘ zueinander: Rautenstrauch betont, der Essay gewinne seine Überzeugungskraft aus der freien Reflexion des Autors⁸⁰ und sei durch Plötzlichkeit als methodisches Schreibverfahren geprägt.⁸¹ Seine grundsätzliche Unterscheidung von Kurzeessay und Feuilletontext ist jedoch durchaus problematisch⁸², zumal er viele Parallelen „im Formeninventar beider Gattungen“ einräumt: Hybridität, Dialogizität, Intertextualität, Intermedialität und Autoreflexivität als Merkmale des experimentellen Charakters der Gattung.⁸³ Seine starke Ablehnung des Begriffs ‚Städtebilder‘ ist nicht sehr überzeugend, weil er hier formale und inhaltliche Kriterien auf eine Stufe stellt, die sich keineswegs ausschließen:

Obwohl das Feuilleton sich oft mit den Phänomenen des modernen Großstadtlebens befasst hat, beschäftigte es sich auch – sozusagen als Gegenmodell zur Hektik des städtischen Alltags – mit Naturimpressionen, Reisen in ländliche Räume oder Besichtigungen außerhalb der Stadt gelegener Topographien [...]. Der Begriff des Städtebildes ist daher als Alternative zum Feuilleton genauso wenig brauchbar wie derjenige der Miniatur.⁸⁴

Es trifft zwar zu, dass sich die Feuilletontexte inhaltlich nicht immer mit städtischen Topographien beschäftigen, aber sie sind deshalb nicht ablösbar von den Diskursen spezifisch urbaner Erscheinungen oder von großstädtischen Infrastrukturen.⁸⁵ Wenn das Feuilleton als ästhetische und mediale Form an die Großstadt gebunden ist, genügen nur inhaltliche Abweichungen nicht, um eine solche Zuordnung zu disqualifizieren, zumal Rautenstrauch selbst die Bedeutung der Figur des Flaneurs, der als „Exponent des Urbanen“ nicht von der Großstadt zu trennen ist, einräumt und vom „gefährlich angestiegenen Puls der Großstadt“ spricht.⁸⁶ Es bietet sich – in Anlehnung

⁷⁹ Todorow 1988, S. 699.

⁸⁰ Siehe Rautenstrauch 2016, S. 29.

⁸¹ Siehe Rautenstrauch 2016, S. 32. Er stellt außerdem heraus, „in der sprachlich verdichteten Textform des Essays“ tauchten bestimmte Themen – bei ihm die Architektur – oft „als Metapher, Denkbild, Metonymie, Synekdoche oder Personifikation“ auf. Es zeigt sich, dass die bereits erwähnten formalen Kriterien des Denkbilds aus Todorows Definition hier implementiert sind. Siehe Rautenstrauch 2016, S. 37.

⁸² Siehe hierzu besonders Rautenstrauch 2016, S. 44-45.

⁸³ Siehe Rautenstrauch 2016, S. 47.

⁸⁴ Rautenstrauch 2016, Fußnote 99, S. 47-48.

⁸⁵ Vgl. hierzu Kapitel 2.2 dieser Arbeit.

⁸⁶ Siehe Rautenstrauch 2016, S. 52-53.

an Öhlschläger – für die vorliegende Arbeit an, am inhaltlich und strukturell geprägten Begriff des ‚Städtebildes‘ festzuhalten und sich zu vergegenwärtigen, dass die Distinktionsmerkmale zwischen den verschiedenen Definitionsversuchen nicht zur Eingrenzung der Textgattung beitragen.

Die Darstellungen dieser Positionen (und das sind nur Wenige unter Vielen) zeigt deutlich, wie schwierig es ist, die im Feuilleton versammelten Texte auf eine systematische Art zu beschreiben. Dabei erscheint es hier letztlich gar nicht zielführend, die disparaten Charakteristika, die auf verschiedenen Ebenen durchaus zutreffen, auf irgendeine Weise zu synthetisieren. Man kann aber sicherlich festhalten, wie Öhlschläger zutreffend bemerkt, dass die im Kern problematische Stellung des Feuilletons innerhalb des Literaturbetriebs unter anderem darin liegt, dass es gleichzeitig „eine Affinität zur Artikulation von Zeitkritik unterhält“ und „eine Transformation der Grenzen zur Literatur hin markiert“, weshalb die „Texte zur sogenannten hohen Literatur, die überzeitliche Geltung beansprucht, in Konkurrenz“⁸⁷ treten. Die Minimaldefinition als eine heterogene Textart, die sich kaum durch formale oder inhaltliche Kriterien umreißen lässt, „stofflich unbegrenzt“ ist und „in der Überschreitung der Gattungsgrenzen sowohl journalistischer wie auch literarischer Prosa die Schnittstelle zwischen Literatur und Publizistik“⁸⁸ markiert, ist wesentlich durch eine Distinktion gekennzeichnet: „Neben dem sichtbaren ‚Strich‘ wird das Feuilleton auch durch einen zweiten, unsichtbaren Strich bestimmt: seine Abgrenzung von der ‚hohen‘ Literatur, die sich nicht dem ephemeren Tagesgeschäft verschreiben muss.“⁸⁹ Diese Abgrenzung zur ‚hohen‘ Literatur kann aber gerade als das literarische Potenzial des scheinbar ephemeren Feuilletons angesehen werden, denn aus der bereits angedeuteten „Unbestimmtheit der kleinen Form“ ergibt sich „jene literarische Selbstreflexivität, die selbst ein zentrales Merkmal der modernen Literatur darstellt“.⁹⁰ Indem sich die Prosa des Feuilletons immer wieder selbstreflexiv auf die Grenzen zur

⁸⁷ Claudia Öhlschläger: „Figurationen der Krise: Robert Walsers Feuilleton im Kontext der Unterhaltungs- und Konsumkultur zwischen 1927 und 1932. Das Beispiel Sport im Bild: Kultur, Gesellschaft, Mode“. In: Birgit Nübel, Anne Fleig (Hg.): *Figurationen der Moderne. Mode, Sport, Pornographie*. Paderborn: Fink 2011, S. 103-126, hier S. 107.

⁸⁸ Kernmayer 2008, S. 46.

⁸⁹ Utz 2015, S. 51a.

⁹⁰ Jens Hobus: „Nun wieder diese kleine Prosa, diese Abweichungen und -zweigungen“. Zur Ethik und Ästhetik des Kleinen im Werk Robert Walsers“. In: Sabiene Autsch, Claudia Öhlschläger, Leonie Süwolto (Hg.): *Kulturen des Kleinen. Mikroformate in Literatur, Kunst und Medien*. Paderborn: Fink 2014, S. 121-144, hier S. 141.

Tagespresse⁹¹ wie zur Literatur bezieht, werden die Distinktionen ständig neu verhandelt und verschoben, wodurch die Texte selbst „überzeitliche Geltung“⁹² gewinnen. Auch wurden die kleinen Formate im Feuilleton von den Autoren selbst, bei allen strukturellen Unterschieden zur Literatur, nicht immer als ‚Nebenschauplätze‘ ihres Schaffens angesehen, sondern vielmehr als „Spielraum eines experimentellen Schreibens“⁹³, der sich von der ‚hohen‘ Literatur in seiner medialen Form, nicht aber in seinem Wesen unterscheidet.

Eine dezidiert literaturhistorische Betrachtung von Feuilletoncontexten in Anknüpfung an den *New Historicism* ist außerdem angebracht, weil diese, wie Gustav Frank, Madleen Podewski und Stefan Scherer überzeugend ausführen, als „kleine Archive“⁹⁴ bezeichnet werden können. Ihr Ansatz modifiziert die bereits erwähnte Position Baßlers, der sämtliche Texte als diskursive Archive betrachtet⁹⁵, dahingehend, dass das Medium Zeitung bzw. Zeitschrift eine spezifische „Kleinheit“ der Archive produziert, welche wiederum auf bestimmte Beschränkungen verweist: Weil es sowohl materielle als auch pragmatisch-soziologische, als auch wissenschaftsgeschichtliche Grenzen der Archivfunktion des Feuilletons gebe, könne nicht „der gesamte Wissensbestand einer historischen Formation“⁹⁶ in den Blick genommen werden, sondern nur „die Formationsregeln, denen das Wissen auch in den heterogenen Zusammenstellungen“⁹⁷ des Feuilletons bzw. der Literatur- und Kulturzeitschrift unterworfen ist. Damit ist jener Modus gemeint, „den sich historische Formationen schaffen, um ihr Wissen selbst schon (und immer auf historisch spezifische Weise) jenseits von Disziplinarität und Spezialisierung zu präsentieren und zu reflektieren“.⁹⁸ Das im Feuilleton enthaltene und zugleich erzeugte Wissen wird dort „nicht nur [...] popularisiert,

⁹¹ Siehe Öhlschläger 2019a, S. 184: „Und wenn schließlich Joseph Roth, seinerseits Feuilletonist, einmal bemerkte: ‚Große Wahrheiten werden an den Rand geschrieben‘, bestätigt er diesen Wahrheitsanspruch der kleinen Form, die im journalistischen Kontext außerhalb des Zentrums alltäglicher Nachrichten- und Informationsvermittlung verortet ist.“

⁹² Kernmayer 2008, S. 46.

⁹³ Öhlschläger 2019a, S. 184.

⁹⁴ Siehe Frank, Podewski, Scherer 2009, S. 41-45. Genau genommen binden die Autoren den Begriff zwar an das spezifische Medium der Literatur- und Kulturzeitschriften, die „funktional neben die Zeitungen treten“. Der Begriff des ‚kleinen Archivs‘ lässt sich aus funktionaler Perspektive also auch auf das Feuilleton anwenden, zumindest in der Form der in dieser Arbeit fokussierten Texte. Siehe Frank, Podewski, Scherer 2009, S. 4.

⁹⁵ Vgl. Baßler 2005, S. 29-30.

⁹⁶ Frank, Podewski, Scherer 2009, S. 41-42.

⁹⁷ Frank, Podewski, Scherer 2009, S. 42.

⁹⁸ Frank, Podewski, Scherer 2009, S. 42.

sondern vor allem in der literarischen Artikulation auch in lebensweltliche Zusammenhänge eingestellt und insofern auf seine Haltbarkeit oder Haltlosigkeit befragt“.⁹⁹ Ein Wissensarchiv in diesem Sinne ist das Feuilleton zum einen, weil in ihm der ontologische Status der enthaltenen literarischen Texte und sein eigener ständig neu verhandelt und reflektiert werden, während es die eigene Gemachtheit durch die Texte – quasi im Vollzug – selbst darstellt. Zum anderen verweist die ständige Befragung auf „Haltbarkeit oder Haltlosigkeit“ des im Feuilleton enthaltenen und erzeugten Wissens auf eine zeitliche „Dialektik von Vergegenwärtigung und Archivierung“¹⁰⁰, also von alltäglicher und überzeitlicher Geltung, sowie auf Verhandlungen von historischen Zeitstrukturen, also von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleichermaßen, die wiederum auf den ontologischen Status der Historizität einer Epoche als Ganzes hindeuten.¹⁰¹ Dies wird durch „das Strukturmoment der seriellen Wiederholung“¹⁰² noch ergänzt: Durch die Periodizität der Tages- und Wochenpresse, so Öhlschläger, könne der Leser bestimmte Elemente der Feuilletontexte „immer wieder neu und anders“ lesen, was Wiedererkennungseffekte generiere, wodurch wiederum kulturelle Erinnerung gestiftet werde.¹⁰³ Dadurch wird die Codierung von historischer Zeit im Feuilleton verändert, denn das traditionelle Verhältnis von Flüchtigkeit und Dauer, analog zum Verhältnis von ephemerer Presse und überzeitlicher Literatur, wird in Frage gestellt und gleichzeitig neu geordnet.

Darüber hinaus treten, so Peter Utz, die hier behandelten Texte „historisch die Nachfolge des gesellschaftlichen Gesprächs an“¹⁰⁴, was zur Leserbindung beitrage:

⁹⁹ Frank, Podewski, Scherer 2009, S. 42.

¹⁰⁰ Claudia Öhlschläger: „Feuilletons als kleine Bildarchive historischen Wissens. Städteminiaturen der Weimarer Republik“, in: *KulturPoetik. Journal for Cultural Poetics* Heft 2/2019 [im Erscheinen, deshalb im Folgenden Öhlschläger 2019b]. Siehe auch dort: „[L]iterarische Städtefeuilletons modellieren diese ‚Feindialektik der Zeit‘, wenn sie einerseits das flüchtige journalistische Tagesgeschäft mit immer neuen Ansichten bedienen, andererseits aber sich zu kleinen Bildarchiven entwickeln, in denen historisches Wissen und – allgemeiner gesagt – das Wissen um die Historizität der eigenen Epoche aufbewahrt und in ein kollektives Gedächtnis überführt wird.“

¹⁰¹ Siehe Frank, Podewski, Scherer 2009, S. 31 [Hervorhebungen im Original]: „Daneben übernimmt sie [die Zeitung, Anm. J.C.] Archivfunktionen, indem sie an vergessene, aber als aktuell oder relevant behauptete Themen (als Fragen der Zeit) erinnert. In der Bildung ihrer Leser durch solches Traditionsverhalten übernimmt sie neben der Belehrung über relevantes Wissen eine *enzyklopädische Funktion* komplementär zur *Popularisierungsfunktion* als Vermittlungsleistung, die ihre mediale Organisationsform ermöglicht. Eine *Unterhaltungsfunktion* übernimmt sie schließlich im Oszillieren zwischen essayistischer Aufklärung, feuilletonistischem Sprachspiel und gleichermaßen literarischer wie essayistischer Selbstbespiegelung [...]“

¹⁰² Öhlschläger 2019b.

¹⁰³ Siehe Öhlschläger 2019b.

¹⁰⁴ Utz 2015, S. 51a. Vgl. dazu Kernmayer 2008, S. 48, S. 50.

Indem sie simulierte ‚Mündlichkeit‘ praktizierten, richteten sie sich an einen ‚impliziten‘ Leser, der jedoch, „anders als in rein fiktionalen Gattungen, auch ein vom Zeitungsmarkt bestimmtes, reales Profil“ habe.¹⁰⁵ Weil diese Mündlichkeit den „im Gespräch ständig zirkulierenden Themenwechsel[]“ und die „Vielstimmigkeit mündlicher Konversation“ nachahmen muss, bedingt sie auch eine „intertextuelle Bewegung“, worin Kernmayer zutreffend ein „zentrales poetologisches Charakteristikum“¹⁰⁶ der Feuilletontexte erkennt. Hieran knüpfen die folgenden Analysen unter Rückgriff auf die Verfahren des Crossmappings und der Kulturpoetik mit ihrem Fokus auf intertextuelle und interdiskursive Verknüpfungen zwischen den Texten sowie deren Funktion als historische Wissensarchive an.

¹⁰⁵ Siehe Utz 2015, S. 53a. Utz sieht in diesem Rückgriff auf eine simulierte Mündlichkeit ein Vorausweisen auf die literarische Moderne: „Im modernen Massenmedium etabliert das Feuilleton also eine eigentlich archaische Form der literarischen Kommunikation. Einerseits wird es damit wegweisend für jene literarische Moderne, die im 20. Jh. eine verlorene Mündlichkeit literarisch wiederzugewinnen versucht. Andererseits verfällt es dabei rasch dem Verdikt, es sei bloß eine unverbindliche ›Plauderei‹.“ Vgl. auch Almut Todorow: Das Feuilleton der »Frankfurter Zeitung« in der Weimarer Republik. Zur Grundlegung einer rhetorischen Medienforschung. Tübingen: Niemeyer 1996, S. 53-55.

¹⁰⁶ Kernmayer 2008, S. 50.

3. Hauptteil

3.1 Joseph Roth: *Im mittäglichen Frankreich* (1925)

Nur Glocken schlagen von Türmen aus alter Gewohnheit, nicht um die Zeit zu künden. Die Zeiger der Uhren drehn sich ohne Zweck. Diese Stadt rechnet nach Jahrhunderten, nicht nach Stunden. Sie müßte Uhren von jener Beschaffenheit haben, wie es sie vielleicht im Jenseits gibt.¹⁰⁷

Eine Reise in den Süden, raus aus der Großstadt, ihrem Trubel und ihrem Lärm, scheint die Grundlage der Texte Joseph Roths zu sein, die als Artikelfolge vom 8. September bis zum 4. November 1925 unter dem Titel *Im mittäglichen Frankreich* in der *Frankfurter Zeitung* erschienen sind.¹⁰⁸ Die zehn Städtebilder thematisieren, mehr oder weniger zusammenhängend, Besuche in Lyon, Nîmes, Vienne, Tournon, Marseille und Nizza im Süden Frankreichs, wobei eine biographisch gesicherte Chronologie der Reise des Autors nicht rekonstruierbar – und letztlich auch nicht relevant ist: Die Reise, auf die Roth in Briefen und im Vorwort zu seiner weitgehend ungedruckt gebliebenen Sammlung *Die weißen Städte* verweist¹⁰⁹, ist Teil einer „autofiktionale[n] Maskerade Roth[s]“, die „keine ‚Wahrheit‘ im Sinne biographischer Authentizität verbürgt“.¹¹⁰ Die Stimme des Erzählers müsse deshalb, so betont Achim Küpper, bei Roth grundsätzlich von derjenigen des Autors unterschieden werden¹¹¹; dies berücksichtigend, ist trotzdem im Folgenden von der Erzählerfigur Joseph Roth als *Alter Ego* des Autors die Rede.¹¹² Der Ich-Erzähler Roth bereist die besagten sechs Städte nicht in einer bestimmten topographischen oder thematischen Reihenfolge¹¹³, auch wird

¹⁰⁷ Joseph Roth: „Nichts ereignet sich – in Vienne“, Teil von: Joseph Roth: „Im mittäglichen Frankreich“, in: Ders.: *Werke 2: Das journalistische Werk 1924-1928*. Hg. und mit einem Nachwort von Klaus Westermann. Frankfurt a. M.: Büchergilde Gutenberg 1994 [1989], S. 427-450, hier S. 431-432..

¹⁰⁸ Roth 1994 [1989], S. 427-450. Verweise und Zitate werden im Folgenden unter der Sigle ImF direkt im Text angegeben.

¹⁰⁹ Siehe hierzu Öhlschläger 2019a, S. 191-192.

¹¹⁰ Achim Küpper: „Berichte aus der Fremde. Unbehaustheit als Grundmotiv von Joseph Roths Reise-reportagen und Reiseschilderungen“, in: Thomas Eicher (Hg.): *Joseph Roth und die Reportage*. Heidelberg: Mattes 2010, S. 99-126, hier S. 101.

¹¹¹ Siehe Küpper 2010, S. 101.

¹¹² Dies gilt auch für die Konstellation von Erzählerfigur und Autor in den folgenden drei Analysen.

¹¹³ Die Städte liegen nicht auf einer klar definierten Route und befinden sich nicht in direkter geographischer Nachbarschaft. Auch die Anordnung der Städtebilder im Publikationskontext erscheint willkürlich, da beispielsweise Nîmes zweimal vorkommt, sich die beiden Texte aber nicht *expressis verbis* aufeinander beziehen. Es erscheint vielmehr so, als habe der zweite Nîmes-Text, „Stierkampf am Sonntag“, zuerst erscheinen sollen, da er mit dem einleitenden Satz „Am Sonntag fahre ich nach Nîmes.“ (ImF 437, Hervorhebung im Original) beginnt und detaillierter auf die Architektur der

die Reise als solche kaum thematisiert: Einzig die Sätze „Acht Stunden dauert die Fahrt von Paris nach Lyon. Unterwegs verändert sich die Landschaft sehr plötzlich. Nachdem man einen Tunnel passiert hat, ist man in einer südlicheren Welt.“ (ImF 427), „Am Sonntag fahre ich nach Nîmes.“ (ImF 437) und „Das denke ich auf der Fahrt [...]“ (ImF 437) zeugen von der eigentlichen Bewegung einer Reise, die restlichen Texte setzen sie praktisch voraus. Was aber allen Texten gemein ist, ist ein starker Bezug einerseits auf die Topographien und die Architekturen sowie andererseits auf die historische Zeit und die Geschichte der Städte, worauf schon das Adjektiv ‚mittäglich‘ im Übertitel verweist: Die altmodisch anmutende Übersetzung der französischen Bezeichnung *Midi* für die bereiste Region eröffnet einen breiten Wahrnehmungshorizont von Raum- und Zeitstrukturen.

Die Reflexionen über Raum und Zeit werden vom Erzähler vor allem im Modus des Flanierens¹¹⁴ oder Gehens entwickelt, denn abgesehen von den kurzen Verweisen auf die Reise spielen das Gehen, das Sehen und das Erleben die zentralen Rollen: Nach der Begegnung mit einem überaus höflichen, also typisch lyonesischen Kellner, die später noch Erwähnung finden wird, wandert Roth beispielsweise trotz einer Temperatur von 35 Grad („Jeder Mensch bemerkt: ‚Diese Hitze!‘“, ImF 427) durch die Straßen der Stadt „Lyon“. (ImF 427-429) Er ist ausgestattet mit einem Reiseführer¹¹⁵, der ihm berichtet, die alte Stadt sei „43 Jahre vor Christi Geburt“ gegründet worden und Kaiser Augustus habe „einen Palast, mehrere Monumente und einen Aquädukt von 84 Kilometern“ (ImF 428) errichten lassen. Die Beschreibung der Stadt beginnt, vermittelt durch den Führer, mit den historischen Anfängen in der römischen Antike, wird jedoch nicht chronologisch fortgesetzt:

römischen Arena eingeht, während diese für den ersten Nîmes-Text, „Kino in der Arena“, beinahe wie eine Voraussetzung wirkt. Auch über Marseille („Marseille“, „Ein Bootsmann“) und Nizza („Nizza“, „Ein Kino im Hafen“) sind jeweils zwei Texte enthalten, die aber in der Anordnung nacheinander stehen.

¹¹⁴ In Roths Fall entspricht das Flanieren jedoch nicht durchweg dem Modus, wie er beispielsweise bei Benjamin, Hessel oder Kracauer geprägt wird: Nicht das ziellose Spazieren und Beobachten ohne klar bestimmte Absicht, das auf ein Eintauchen in die urbane Masse und eine asynchrone Bewegung zu ihr abzielt, betreibt der Erzähler *Im mittäglichen Frankreich*. Seine Städte sind zum Teil menschenleer (besonders eindrucksvoll in „Nichts ereignet sich – in Vienne“, ImF 431-433), zum Teil diktieren die Topographien das Tempo und die Richtung seiner Bewegung (zum Beispiel in der zweiten Hälfte von „Tournon“, ImF 435-436). Auch taucht der Erzähler nicht in der heterogenen Masse unter, sondern figuriert sich selbst eher als das Inkommensurable zur (klein-)städtischen Bevölkerung (so beispielsweise im letzten Absatz von „Stierkampf am Sonntag“, ImF 440). Lediglich die Schilderungen des belebten Hafens in „Marseille“ (ImF 442-443) erinnern an die eines Flaneurs im bekannten Modus.

¹¹⁵ Zur Rolle des Reiseführers in Feuilletontexten siehe auch Öhlschläger 2019b.

Dieses alte Lyon liegt am rechten, ziemlich jähem Ufer der Saône. Steinerne Treppen verbinden die übereinanderliegenden Gassen. Die Häuser steigen steil an, ihre Dächer bilden Stufen. Eine Zahnradbahn führt zur Höhe und zur Kathedrale, die ihre stolze Front wie ein herrschendes und wachendes breites Angesicht der Stadt zugewendet hat [...]. (ImF 428)

Wie vom Reiseführer geleitet, schildert der Erzähler hier Historisches, Geographisches und Architektonisches nebeneinander, ohne einen bestimmten Fokus zu betonen. Dabei überlagern sich die verschiedenen Beschreibungen auf der diegetischen Ebene, denn es ist eine Zahnradbahn, also moderne Verkehrstechnik, die zwischen der natürlichen Geographie, der zeitlosen städtischen Architektur, den antiken Monumenten und der mittelalterlichen Kathedrale vermittelt. Obwohl Roth hier vorrangig wohl an der „Vermittlung von Informationen zu der momentanen Lage des [...] Landes“ gelegen ist¹¹⁶, gleiten seine kurzen, parataktischen Sätze unversehens in freie Reflexionen über. Fernando Magallanes bemerkt hierzu passend, er schildere die Realität nicht nur, sondern er interpretiere sie, wodurch ein lebendiger „literarischer Mikrokosmos“ entstehe.¹¹⁷ Teil dieses ‚literarischen Mikrokosmos‘ ist – und das ist im Zusammenhang dieser Arbeit besonders interessant – ein spielerischer, fast schon ironischer Umgang mit etablierten historischen Epochen. Der Erzähler entdeckt in der alten Stadt Lyons ein Neben- und Übereinander historischer Zeiten, die durch ihre Bauwerke und Architekturen vermittelt werden:

Im ältesten Teil mischt sich Heidnisches mit frühem Mittelalter und mit der Gegenwart in einer lebendigen und intimen Weise. Steine, Töpfe, Brunnen, Scherben, Tiergestalten überall. [...] In diesem ältesten Teil der Stadt ist kein historisches Andenken tot. Die Gegenstände liegen an den Wegen. Das neue Leben blüht nicht aus den Ruinen. Die Ruinen blühen im neuen Leben. Hier aber entdeckt jeder Vorübergehende jeden Stein aufs neue [sic!], und jeder fühlt die Wonnen des ersten Entdeckers. (ImF 428)

¹¹⁶ Dafür sprechen zumindest seine detaillierten und präzisen Angaben sowie der explizite Verweis auf einen Reiseführer (möglicherweise einen vom Grieben- oder Baedeker-Verlag), der genau diesen informativen Zugriff auf die Umgebung erst ermöglicht.

¹¹⁷ Fernando Magallanes: „Reiseliteratur am Beispiel Joseph Roths“, in: Johann Georg Lughofer, Mira Miladinović Zalaznik (Hg.): *Joseph Roth. Europäisch-jüdischer Schriftsteller und österreichischer Universalist*. Berlin; Boston: De Gruyter 2011, S. 119-125, hier S. 122. Siehe dazu auch Magallanes 2011, S. 119-120 [Hervorhebungen J.C.]: „In seinen Reiseschilderungen und -erzählungen, die er in Form von Reportagen, Feuilletons, Tagebuchaufzeichnungen o. ä. veröffentlichte, zeigt sich sein Anliegen, dem Leser das Fremde verständlich zu machen und ihm Einblick in andere Kulturen zu geben. Roth tritt in diesen Texten zumeist als Beobachter des Geschehens auf, dem es vor allem darauf ankommt, dem Leser das, was er durch die Reisen gelernt hat, zu vermitteln. Hinzu kommt sein literarisches Talent, dass es ihm ermöglicht, sozio-geographische Schriften in ganz eigenem Stil zu einer Art von Reportage werden zu lassen.“

Das ‚Aufblühen‘ der Gegenwart aus den Ruinen der römischen Antike und des frühen Mittelalters in „lebendige[r] und intime[r] Weise“ modifiziert das Verständnis vom Werden und Vergehen historischer Zeit, also das Zusammenspiel von Vergangenheit und Gegenwart, indem das Neue in das Alte integriert wird, ohne das die einzelnen Teile einander aufheben. Das dialektische Modell von Geschichte, nach dem die Vergangenheit zwangsläufig und gesetzmäßig in der Gegenwart aufgeht, Gegenwart also immer als Synthese verstanden wird, um Vergangenes erklär- oder deutbar zu machen, wird aufgegeben zugunsten einer Gegenwart, in der die Vergangenheit in den kleinen und marginalen Dingen („Steine, Töpfe, Brunnen, Scherben, Tiergestalten“, ImF 428) erhalten und sichtbar bleibt. Es ist keine historistische Synthese von Geschichte sichtbar, in der die Spuren der großen Vergangenheit, zum Beispiel in Form von Tempeln oder Kathedralen, in der Gegenwart aufgehen müssen, um eine konsistente Geschichtserzählung zu konstruieren oder den „Sinn der Geschichte“¹¹⁸ zu erkennen.

Ähnlich verfährt Roth bei der Beschreibung von „Nîmes“ (ImF 429-431), denn auch hier wird ein Gebäude aus der römischen Antike, die Arena, zum Sinnbild für ein produktives Nebeneinander von Vergangenheit und Gegenwart: Am Abend besucht der Erzähler die antike Arena, die allabendlich zu einem Kino umfunktioniert wird, in dem der Spielfilm „Die Zehn Gebote“ (gedreht 1923 von Cecil DeMille) gezeigt wird. In der lebendigen Beschreibung des Arena-Kinos werden verschiedene Stationen der Vergangenheit mit der Gegenwart zusammengebracht, die erneut nicht in eine konsistente Abfolge von historischen Ereignissen gebracht werden: Während ein „paar Bogenlampen“ am Abend „die eine Hälfte der Arena“ beleuchten, bleibt die andere im Schatten. Aus diesem Schatten wachsen nun „gespenstig und weiß die Konturen der rissigen Steinblöcke“, die „schon so viel erlebt“ haben. Die Verbindung moderner Elektrifizierung und Medientechnik – elektrisches Licht und das Kino als modernes Medienereignis – mit dem antiken Gebäude sowie die Anthropomorphisierung der Steine machen aus der Arena ein kreatürliches Gebilde, ein „weiße[s], runde[s] Ungeheuer“ (ImF 438), das, ähnlich einem Menschen, schon viel erlebt hat:

Im Mittelalter wohnten 200 Familien in den Mauern der Arena und errichteten (in einem der geräumigen Torbögen) eine Kirche. Im Krieg diente die Arena als Festung. Sie

¹¹⁸ Iggers 1997 [1968], S. 166.

machte den Wandel der Zeiten durch und ist immer wieder das Wahrzeichen jeder Epoche. (ImF 429)

Wieder wird, untermauert durch geschichtliche und architektonische Details, historische Zeit in ein Verhältnis gesetzt, das keine Verdrängung der Vergangenheit durch die Gegenwart oder ein Aufgehen des einen im anderen voraussetzt, denn die antike Arena kann sowohl als Wohnbehausung und Kirche als auch als Festung, als auch als Kino weiterbestehen. Sie bleibt, jeweils abgelöst von ihrem unmittelbaren Funktionszusammenhang, erhalten und ist immer wieder „das Wahrzeichen jeder Epoche“.

Auch im zweiten Text über Nîmes, „Stierkampf am Sonntag“ (ImF 437-440), befindet sich Roth in der Arena¹¹⁹ und erlebt dort einen der allwöchentlichen Stierkämpfe mit. Noch detaillierter als im vorherigen Text¹²⁰ schildert er die Ereignisse, die sich am Sonntagnachmittag in dem antiken Gebäude abspielen: Der provenzalische Stierkampf, dem der Erzähler keinen „Vergleich mit dem berühmten spanischen“ (ImF 437) zumuten möchte, ist ein gesellschaftliches Großereignis, an dem Menschen aller Schichten – darunter „junge[] Männer vom Lande“, welche die Tiere reiten, deren Besitzer, Erwachsene, Kinder und Soldaten – sowie Touristen gleichermaßen teilhaben. Bedeutend ist die Rolle des Stierkampfes vor allem, weil dieser nicht nur der regelmäßigen Unterhaltung dient, sondern auch der Sublimierung und Ableitung von kollektiver Unzufriedenheit:

Schließlich ist es für die Ordnung des Staates gut, wenn die Regierten ihren Groll gegen Tiere auslassen. Dazu ist ja die kostspielige Arena gebaut worden. Die Römer wußten, daß sie immer noch billiger ist als eine Revolution. Und die Nachfolger der Römer wissen es auch. (ImF 437)

Das Verblendungsmuster, das schon die römischen Erbauer im 2. Jahrhundert erkannten und nutzten, existiert in der Gegenwart fort – und das auch noch im ursprünglichen Gebäude. Die alte Institution des Gladiatoren- oder Tierkampfes lebt in der neuen des Stierkampfes weiter, die moderne Nachfolge gleicht dem archaischen Vorbild, es besteht nur ein anderer Funktionszusammenhang. Das Opfer dieser neuen Funktion, der Stier, wird im Zuge des Rituals zwar nicht getötet, aber sein

¹¹⁹ Zum Verhältnis der beiden Nîmes-Texte siehe Seite 28-29, Fußnote 111 der vorliegenden Arbeit.

¹²⁰ Hier finden beispielsweise auch Kommentare über den Erhaltungszustand („In der großen Arena, die noch sehr gut erhalten ist [...]“, ImF 437), den genauen Aufbau („Die Arena ist ungefähr drei Stockwerke hoch.“ ImF 438) und das Alter („[...] obwohl sie aus dem 2. Jahrhundert nach Christi Geburt stammt [...]“, ImF 437) des Gebäudes den Weg in den Text.

Leiden lässt ihn für Roth trotzdem zur „Verkörperung aller Märtyrer der Weltgeschichte“ (ImF 439) werden und sein Blick erinnert ihn an den „leuchtenden Schmerz, der im Auge des Gekreuzigten gebrannt hat“ (ImF 440). Hier zeigt sich, dass das Marginale und Randständige – für die übrigen Zuschauer ist der Stier ‚nur ein Tier‘ – für den Erzähler ein Symbol für etwas Großes und Bedeutsames ist. Historische und mythisch-religiöse Geschichte ist für ihn nicht nur im Erhabenen der Vergangenheit sichtbar, sondern kann sich auch in der Gegenwart offenbaren.¹²¹ Dadurch wird die etablierte und kanonisierte Hierarchie geschichtlicher Prozesse sowie religiöser Gegebenheiten beträchtlich in Frage gestellt: Wenn der Stier ebenso ein Märtyrer der Weltgeschichte sein kann, werden die historischen Beispiele („ein verspotteter, geschlagener Jude aus dem Osten“, „ein Opfer der heiligen Inquisition“, „ein zerrissener Gladiator“ oder „ein gemartertes Mädchen vor dem mittelalterlichen Rat“, ImF 439) relativiert und in eine neue Relation zueinander gesetzt. Interessant ist hier auch, dass die Beispiele, die sich in Gestalt des Stiers in die Gegenwart fortsetzen, zwar allesamt historisch sind, aber nicht in chronologischer Reihenfolge stehen; schon dadurch wird die Hierarchisierung durch historische Ab- bzw. Nachfolge dekonstruiert.

Am greifbarsten wird Roths spezifischer Umgang mit Geschichte und historischen Prozessen in *Im mittäglichen Frankreich* aber im Text „Tournon“ (ImF 434-436), denn hier durchwandert der Erzähler eine Stadt, die „im 16. Jahrhundert eine berühmte, von Gelehrten und Dichtern besuchte und bewohnte“ (ImF 434) war. Die ersten zwei Seiten des Feuilletontextes nimmt eine detaillierte Beschreibung des Lyzeums ein, das der Kardinal von Tournon „im Jahre 1542“ (ImF 434) gründete und das noch heute als Schule genutzt wird. Vor allen Dingen auf die Gründung dieser Schule führt Roth die Berühmtheit des Kardinals zurück:

In der Schule ist das Andenken des Kardinals sehr lebendig. Man kann für die Dauer seines Namens nicht Besseres tun als Schulen gründen, Häuser, in denen junge Menschen leben. Viele Generationen tragen den Namen des Kardinals, in dessen Schule sie gegangen sind, wenn nicht im Herzen, so doch im Kopf. (ImF 434)

¹²¹ Dies ist besonders interessant, weil sich in Roths Aufzählung der „Märtyrer der Weltgeschichte“ auch „ein verspotteter, geschlagener Jude aus dem Osten“ (ImF 439) wiederfindet, ein Bild, das für den Autor aufgrund seiner eigenen Biographie besonderes Identifikationspotenzial geboten haben dürfte. Siehe hierzu auch das Kapitel „‚Hinter dem Zaun gewann ich mich selbst wieder.‘ Joseph Roths journalistischer Blick auf Deutschland und Europa in den Jahren seines Frankreich-Aufenthalts (1925-1939)“ in Dieter Meyer: *Kurt Tucholsky, Joseph Roth, Walter Mehring. Beiträge zu Politik und Kultur zwischen den Weltkriegen*. Frankfurt a. M.: Lang 2010, S. 293-340.

Dieses Andenken, das sich unter anderem in einem Monument „vor dem Eingang zum Lyzeum“ (ImF 434) auf dem Schulgelände zeigt, ist an sich nichts Besonderes, markiert aber doch eine spezielle Verschiebung historischer Konstellationen. Nicht das Erhabene, große Taten oder staatstragende Aktionen begründen einen Platz im kulturellen Gedächtnis, sondern etwas so Alltägliches oder Marginales wie eine Schule. Wieder besteht das Alte im Neuen fort, geht in ihm auf und bleibt dabei doch sichtbar erhalten: Die Vergangenheit des Lyzeums ragt in die Gegenwart der Schule hinein und erschöpft sich eben nicht im Andenken an seinen Gründer, denn nach wie vor sieht man beispielsweise „leere Bänke [], die nichts mehr und noch nichts zu tun haben, die alten Bänke mit den eingeritzten Namen der Insassen, die sich gelangweilt haben“ (ImF 435), oder „Inschriften der Schüler“, die diese neben dem alten Beichtstuhl an die Wand geschrieben haben (ImF 435); es herrscht „in den alten weißen Gängen [noch] die peinliche Sauberkeit eines Raums, der Gäste erwartet“. (ImF 435) Die alten Gegenstände und Strukturen aus der Vergangenheit der Schule (Bänke und Klassenräume, Inschriften und „[a]lte Gobelins von unschätzbarem Wert“, ImF 435) existieren noch und erfüllen dieselben Funktionen wie zuvor. Damit sind sie nicht nur Teil einer historischen Tradition, sondern auch lebendige Zeugen eines traditionellen Funktionszusammenhangs, der sich kaum geändert hat. Die zahlreichen Details, mit denen Roth diese Episode ausschmückt, entstammen – im Gegensatz zum Text „Lyon“ – nicht einem Reiseführer in Buchform, sondern werden von einer Pförtnerin vermittelt, „die, alt und beredt, ihre eigene Geschichte des immerhin älteren Lyzeums erzählt“. (ImF 434) Die so vorgetragene Geschichte erscheint wie ein Amalgam aus individueller und kollektiver Erinnerung, denn die Dame verbindet die eigene Lebensgeschichte spielend mit der des Lyzeums, wobei ihre Redegewandtheit durch den Wechsel zwischen hypotaktischen Satzkonstruktionen und rhetorische Fragen besonders eindrücklich wirkt:

Sie zählt 62 Jahre, ist verheiratet und kinderlos, ihr Mann ist ein Gärtner und sehr schweigsam, still geworden an der Seite dieser Frau, die ihm seit 40 Jahren jedes Wort aus dem Mund nimmt und das lästige Reden erspart. [...] Vor 30 Jahren war sie in Paris, und schon damals war der Lärm in den Straßen zu arg. Ob ich ihn ertragen könnte? Ich wäre wohl jung und glücklich? Ich führe in einem Auto durch die Welt und hätte nichts zu tun? Ich bin doch höchstens 25 und mache meinen Eltern eine Freude? Und dieses Lyzeum ist alt! Sie sagt ‚alt‘ mit so langgedehnter Bewunderung, daß man große

Ehrfurcht vor den Mauern bekommt und daß man fühlt, was ‚Geschichte‘ bedeutet.
(ImF 434)

Dass es ausgerechnet diese fast in ein Klischee kippende Episode ist, durch die Roth „fühlt, was ‚Geschichte‘ bedeutet“ (ImF 434), ist ein gutes Beispiel für seinen spielerischen und ironischen Umgang mit historischer Zeit.¹²² Die „so langgedehnte[] Bewunderung“ der Pförtnerin für das Alter der Schule erzeugt im Erzähler ein Gefühl von Ehrfurcht, das einerseits einen Gegenpol zur Flüchtigkeit der Moderne¹²³ und andererseits einen Kontrapunkt zu geläufigen Vorstellungen von historischem Andenken darstellt. Ähnlich dem Andenken an den Gründer der Schule, genügt das bloße Alter und die Fähigkeit der Mauern, die Zeit zu überdauern und ein Fluchtpunkt im historischen Wandel zu sein, um ins kollektive Gedächtnis der Bewohner sowie der Besucher einzugehen.

Wenn Roth das Lyzeum verlässt und durch die Straßen Tournons zieht, wird das bisher genannte nochmal in kondensierter Form deutlich, denn während ihm in der Schule „nichts merkwürdig“ erscheint, ist „nur die Stadt merkwürdig“ (ImF 435): Häuser, von denen man glauben könne, sie seien „einmal auf einer Flucht begriffen“ gewesen und hätten „sich in einer schluchtenreichen Welt verfangen“, „ohne die Aussicht, je wieder herauszukommen“ (ImF 436), prägen das Bild der Stadt. Die anschaulich anthropomorphisierten Gebäude „sind in fortwährender Bewegung, in ängstlicher Hast, furchtsam gekrümmt“. (ImF 436) Sie wirken auf den Erzähler wie heimatlose Flüchtlinge, die zufällig „zwischen felsigen Hügeln“ (ImF 435) gestrandet sind, um einem schrecklichen Schicksal zu entgehen. Analog dazu sind die Bewohner selbst „eingesperrt“ in diese Häuser und „alle ihre Tage sind wie wüste Träume, spitz

¹²² Zu Roths Art, seine Figuren mit einem individuellen Charakter zu versehen, und seinem Umgang mit Ironie siehe Matjaž Birk: „Der Heroismus der Intellektuellen – Der liquidierte Heroismus“. Fremd- und Selbstbilder in Joseph Roths und Stefan Zweigs Reisefeuilletons“, in: Lughofer, Zalaznik 2011, S. 101-117, hier S. 105: „Aus gattungspoetologischer Hinsicht tendieren Roths Reportagen zur Autoreferentialität und weisen einen akzentuierten poetischen Charakter auf, der sich im Rückgriff auf Tropen, vorwiegend Metaphern bzw. Personifikationen, niederschlägt [...]. Die Tropen bilden das Instrumentarium der visuellen Kraft von Roths reiseliterarischem Erzählen. Sie fungieren als Stilmittel der Ironie und Satire [...]. Roths poetischer Stil zeigt sich ferner in spezifischer Szenerie und Dramaturgie, mit den für das Genre und das Veröffentlichungsmedium charakteristischen retardierenden und akzelerierenden Momenten, die das Ziel verfolgen, die Atmosphäre stimmig abzubilden, bis Personen in ihrem jeweiligen Umfeld glaubwürdig typisiert werden.“

¹²³ Dies wird beispielsweise an ihren rhetorischen Fragen, die auf spezifisch moderne und urbane Phänomene hinweisen, sichtbar: „Vor 30 Jahren war sie in Paris, und schon damals war der Lärm in den Straßen zu arg. Ob ich ihn ertragen könnte? [...] Ich führe in einem Auto durch die Welt und hätte nichts zu tun?“ (ImF 434)

und scharf gegen die Giebel in ihrem Leben“. (ImF 436) Die angrenzenden Gassen „krümmen sich fortwährend“, „bilden Knäuel“, „verwirren sich ängstlich“ und „klimmen zitternd empor“, um „plötzlich wieder hinunter“ (ImF 436) zu fallen. Das lebendige Ensemble aus Häusern, Einwohnern und Gassen erzeugt ein starkes Gefühl der Trostlosigkeit, der Unübersichtlichkeit und Bedrängnis bei Roth, vor dem er sich nur an die Rhône retten kann.¹²⁴ Auch die Burg, die mitten in der Altstadt liegt und sich „in der Festungsmauer“ (ImF 436) birgt, ist kein Kontrast zu ihrer Umgebung, auch sie hat „Angst, eine Burg zu sein“: (ImF 436) Innerhalb der Anlage befinden sich die obligatorischen städtischen Institutionen, nämlich das Gefängnis, das Bürgermeisteramt und die Präfektur. Diese sind aber nur schwer voneinander zu unterscheiden, da der „Herr Bürgermeister“ und der „Herr Polizeipräfekt“ ebenso „hinter Gittern“ (ImF 436) sitzen wie die Gefangenen – und darin gleichen sie allen Einwohnern Tournons, die in ihren Häusern eingesperrt sind. Die typischen urbanen Institutionen entsprechen – unter den Vorzeichen der modernen Demokratie – also sowohl räumlich als auch funktional den historischen, war doch die Burg im Mittelalter der Sitz der zentralisierten Exekutive, Legislative und Judikative. Wie in „Lyon“ und in „Nîmes“ ragt die Vergangenheit also ohne klar erkennbare Brüche in die Gegenwart hinein. Die institutionellen Funktionen der Gebäude und Topographien haben sich zwar verändert, aber Spuren der historischen Konstellationen bleiben sichtbar erhalten, wodurch sich die Zeitordnungen verändern und verschränken. In diesem Stadtteil herrscht eine andere Zeitordnung als in der Umgebung des Lyzeums, das doch erhaben und natürlich in seiner Dauerhaftigkeit und seinem Alter wirkt. Diese halt- und sinnstiftende Funktion erfüllt weder die Burg noch die Altstadt als Ganzes.

Betrachtet man nun *Im mittäglichen Frankreich* insgesamt, so erscheint es nur schwerlich möglich, eine systematische „Reisephilosophie“ Joseph Roths zu entdecken, wie es Matjaž Birk zutreffend fasst. Diese finde, so Birk, „ihren Niederschlag vorerst in dem Prozess der Dekonstruktion des romantischen Reiseverstehens, der Poetik des Reisens und der Fremde schlechthin“.¹²⁵ Die vorliegende Analyse der Artikelfolge zeigt, dass „Fremde und Heimat und deren Repräsentationen[] historische

¹²⁴ Wie in „Lyon“ nimmt hier die moderne Technik die Rolle der Vermittlerin ein: Aus der Undurchdringlichkeit der Altstadt rettet sich der Erzähler über „die große Hängebrücke (die erste Frankreichs)“ (ImF 436) in die Vorstadt Tain, die einen völligen Kontrast darstellt: Sie ist „flach, klein und jünger und ohne die furchtsame Wirrnis des Auf und Ab.“ (ImF 436)

¹²⁵ Birk 2011, S. 103-104.

und relationale geistig-kulturelle Konstrukte sind“.¹²⁶ Allerdings ist Birks Auffassung zu widersprechen, das geschichtsphilosophische Konzept Roths beschreibe „die Geschichte als zyklische Wiederkehr“¹²⁷, denn die Texte verweisen deutlich auf die Unabschließbarkeit sowohl von historischer Zeit und Geschichte als auch von kultureller und individueller Identität.¹²⁸ Öhlschläger bemerkt hierzu, Joseph Roth näherte sich in seinen Städtefeuilletons „dem Thema Geschichte über visuelle und andere sinnliche Eindrücke, um die Komplexität historischer Zeit in den Griff zu bekommen.“¹²⁹ Dies kann auch durch die vorliegende Analyse gestützt werden: Dass historische Architekturen und Topographien nämlich als Zeugnisse der Vergangenheit wiedererkennbar sind, trotzdem aber als Strukturen und Phänomene weiterbestehen und dabei zwischen alten und neuen Funktionszusammenhängen changieren, erzeugt ein Spannungsfeld zwischen Antike, Mittelalter und Moderne, das sich nicht durch die traditionelle Kanonisierung historischer Epochen auflösen lässt; die „Komplexität historischer Zeit“ kann – und soll – also letztlich nicht „in den Griff“ gebracht werden. Damit zeugen die Städtebilder von einem erstaunlich modernen Verständnis bezüglich der Codierungen von Identität¹³⁰ und Geschichte, die aber nicht in einer geschlossenen Systematik oder einer allgemeingültigen Poetik aufgehen.¹³¹

¹²⁶ Birk 2011, S. 103-104.

¹²⁷ Birk 2011, S. 115.

¹²⁸ Eine „zyklische Wiederkehr“ würde aber diese Abgeschlossenheit der Vergangenheit jedoch voraussetzen.

¹²⁹ Öhlschläger 2019a, S. 187.

¹³⁰ Um Joseph Roths Verhältnis zu Herkunft, Identität und zu „seiner existenziellen Heimatlosigkeit“ kann es hier leider aus Platz- und Zeitgründen nicht gehen, dies wäre aber sicher anschlussfähig. Siehe hierzu Öhlschläger 2019a, S. 187: „[...] bei Joseph Roth schließlich ist es die topographische und architektonische Struktur der südfranzösischen Stadt Tournon, die den Erzähler dazu anregt, über den historischen Wandel der Zeit zu reflektieren und sich mit seiner existenziellen Heimatlosigkeit auseinanderzusetzen.“ Dazu passt die Kellner-Anekdote aus „Lyon“: Die lyonesischen Kellner behandeln Roth nicht nur als Kunden, „als ‚Gast‘ nicht nur im fachtechnischen Sinn“ (ImF 427), sondern auch als Gast im Sinne archaischer Gastfreundschaft: Er kann sich darauf berufen, „daß sie [ihn] nicht vergessen, daß sie wiederkommen“ (ImF 427) und dass sie ihn unabhängig von seiner Herkunft als Gast des Hauses ansehen, weil diese Riten der Gastfreundschaft überzeitliche Gültigkeit besitzen, ihn schützen und ein Stück Heimat schaffen, das nicht mit seiner räumlichen oder ethnischen Herkunft verknüpft ist.

¹³¹ Auch ist es zutreffend, dass es schwierig ist, überhaupt einen systematischen Zugriff auf diese Begriffe im hier fokussierten Werk, zumal in Roths Gesamtwerk zu finden. Siehe dazu Johann Georg Lughofer: „Joseph Roth – ein Schriftsteller der Hybridität oder der Reinheit von Kulturen?“, in: Ders., Zalaznik 2011, S. 79-86, hier S. 86: „Man kann nur sehr schwer eine postmoderne Programmatik der Hybridität der Kulturen in Roths Werk finden. Es ist wohl überhaupt nicht leicht bei Joseph Roth eine durchgängige Programmatik und intellektuell untermauerte Einstellungen ausfindig zu machen.“

3.2 Walter Benjamin: *Paris, die Stadt im Spiegel* (1929)

Diese Historie der Historiker sucht sich einen Standort außerhalb der Zeit; sie beansprucht für ihre Urteile eine Objektivität, die auf der Apokalypse beruht; aber das kann sie nur, weil sie eine ewige Wahrheit, eine unsterbliche Seele und ein Bewusstsein voraussetzt, die sich stets gleich bleiben.¹³²

Der Text *Paris, die Stadt im Spiegel*¹³³, von Walter Benjamin verfasst, erschien am 30. Januar 1929 in der deutschen Ausgabe der Zeitschrift *Vogue*¹³⁴, allerdings entschied sich der Autor, den Artikel anonym abdrucken zu lassen. Die genaue Datierung des Textes ist schwierig, da Benjamin keine zuverlässigen Aussagen zu seiner Entstehung hinterlassen hat und das ursprüngliche Manuskript verschollen ist. Sicher ist, dass er sich in den Jahren 1925 bis 1927 jeweils für längere Zeiträume in Paris aufhielt, um dort mit Franz Hessel an einer Übersetzung von Marcel Prousts *Sodome et Gomorrhe* zu arbeiten.¹³⁵ In dieser Zeit hat ihn Thankmar von Münchhausen, ein Bekannter, den er über Hugo von Hofmannsthal kennengelernt hatte, in der Stadt herumgeführt, ihm die populären Sehenswürdigkeiten gezeigt und ihn in verschiedene intellektuelle und gesellschaftliche Salons eingeführt. Es liegt also nahe, dass der Artikel in seiner Urform irgendwann in diesen zwei Jahren verfasst wurde. Die vorliegende Form bekam der Text jedoch erst für die Veröffentlichung, da er gekürzt werden musste; in

¹³² Michel Foucault: „Nietzsche, die Genealogie, die Historie“, in: Ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits: Band II 1970-1975*. Hg. v. Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002 [1975], S. 166-190, hier S. 178.

¹³³ Walter Benjamin: „Paris, die Stadt im Spiegel“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften IV, 1: Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen*. Hg. von Tillman Rexroth Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991 [1974], S. 356-359. Verweise und Zitate werden im Folgenden unter der Sigle PSS direkt im Text angegeben.

¹³⁴ Bei der *Vogue* handelt es sich um eine Kultur- und Modezeitschrift, die seit Dezember 1892 mit wöchentlichen Ausgaben in den USA erscheint. Die Grundidee des Magazins bestand darin, für die reiche und modebewusste Oberschicht eine Zeitschrift zu publizieren, die sich ausschließlich mit standesgemäßen Themenbereichen befasst, beispielsweise Mode, Kunst oder Kultur. In den 1910er und -20er Jahren wurden internationale Ausgaben gedruckt, ab 1928 auch im Deutschland der Weimarer Republik. Die deutschsprachige Ausgabe konnte sich aber nicht lange halten, der Betrieb wurde bereits nach 33 Ausgaben im Oktober 1929 eingestellt. Neben der Konkurrenz zum bereits etablierten Wochenmagazin *Die Dame* führte eine finanzielle Krise des amerikanischen Mutterverlags zur Einstellung. Siehe dazu Norberto Angeletti, Alberto Oliva: *Vogue. Die illustrierte Geschichte des berühmtesten Modemagazins der Welt*. München: Collection Rolf Heyne 2007, S. 7-21 und 92-115.

¹³⁵ Das Ehepaar Hessel hat ihm außerdem Unterkunft in ihrer Pariser Wohnung angeboten, was er jedoch abgelehnt hat. Siehe dazu und für das Folgende Werner Fuld: *Walter Benjamin. Zwischen den Stühlen. Eine Biographie*. München: Hanser 1979, S. 183f.

Benjamins Handexemplar findet sich der Vermerk, die Originalfassung „dieses, hier entstellten, Artikels“ befinde sich bei den ungedruckten Papieren.¹³⁶

Paris war für Benjamin schon früh intellektuelles Wunschziel, später künstlerischer Schaffensort (so in den 1920er Jahren) und schließlich letzte Heimat. Diese innige Verbundenheit mit der französischen Hauptstadt erklärt, warum der Text *Paris, die Stadt im Spiegel*, der den Untertitel „Liebeserklärung der Dichter und Künstler an die ‚Hauptstadt der Welt‘“ trägt, „zunächst wie eine touristische Werbung für Paris als Weltstadt der Kultur“¹³⁷ wirkt. Es ist hier aber eine tiefere Wertschätzung für Paris angelegt, die sich direkt zu Beginn des Textes ihre Bahn bricht: Der Erzähler, das *Alter Ego* Benjamins, beginnt damit, Paris mit „allen Städten“ der Welt zu vergleichen, und behauptet, auf der Welt sei keine andere Stadt, „die sich inniger mit dem Buche verband“ (PSS 356) als Paris. Der erste Satz verrät dem Leser also bereits eine ungefähre Richtung, in die sich der Text entwickeln wird: Das Wesen der Stadt Paris ist mit dem Wesen des Buches verbunden und gleicht diesem, wodurch sich schon eine hohe „allegorische[] und metaphorische[] Komplexität“¹³⁸ andeutet. Um dies zu untermauern, beruft sich Benjamin auf den französischen Autor Giraudoux, der behauptet habe, langsam am Ufer eines Flusses entlang zu laufen sei „das höchste menschlicher Freiheitsgefühle“ (PSS 356). Folge man nun dieser Aussage und gehe „schlendernd“ an der Seine entlang, so meint Benjamin, führe der Weg „zum Buch und ins Buch hinein“ (PSS 356). Diese Charakterisierung scheint historisch begründet zu sein, denn er betont, „seit Jahrhunderten“ habe sich „der Efeu gelehrter Blätter“ über das Seine-Ufer gelegt und Paris sei dadurch zu einem „große[n] Bibliotheksaal“ (PSS 356) geworden. An dieser Stelle bedient sich der Erzähler einer geläufigen Metapher aus der Pflanzenwelt, steht der Efeu doch für eine Naturerscheinung, deren Blätter über einen langen Zeitraum, gänzlich ohne Rücksicht auf äußere Einflüsse, wachsen und dabei mit der Zeit alles andere überdecken.¹³⁹ Seine Blätter adressieren also gleichzeitig die natürlichen Blätter der Pflanze wie die beschriebenen und bedruckten Blätter, die im Lauf der Jahre von Dichtern und Schriftstellern hier hinterlassen wurden. Im Modus

¹³⁶ Siehe Benjamin 1991, S. 992.

¹³⁷ Öhlschläger 2012, S. 546.

¹³⁸ Öhlschläger 2012, S. 546.

¹³⁹ Es drängt sich außerdem das Wortspiel mit dem französischen Wort *feuilles* auf, das im Deutschen sowohl für pflanzliche als auch für papierene Blätter steht und dem Feuilleton im Sinne einer ‚Blätterfolge‘ seinen Namen gegeben hat.

des Gehens, sei es auch der „vollendetste Müßiggang“ (PSS 356), wird „die beglückteste Freiheit“ erlebt, die zwangsläufig „zum Buch und ins Buch hinein“ (PSS 356) führt. Bedeutend für diese Arbeit ist die programmatische Fokussierung auf die „Dichter und Künstler“, weil es für Benjamin, wie Willi Bolle betont, „als ausgemacht“ gelte, „daß es Kunstgeschichte bzw. Literaturgeschichte als eigenständige Disziplin ‚nicht gibt‘, sondern nur als ‚ein Moment der allgemeinen Geschichte‘“.¹⁴⁰ Der Trennung von allgemeiner Geschichtsschreibung und Literaturgeschichtsschreibung stellt er eine „materialistische Literaturhistorie“¹⁴¹ entgegen, die es ermöglicht, in Form einer „Alltags- und Mikrohistorie“¹⁴² allgemeine Aussagen über Geschichte aus literarischen Werken – und in letzter Konsequenz aus Texten in jeder Form – zu applizieren. Dieses alternative literatur- wie kulturhistorische Verfahren vollzieht Benjamin aber nicht anhand von „schematischen Periodisierungen“¹⁴³ der institutionellen oder traditionellen Literaturgeschichte. In seinem Text stehen vielmehr ‚klassische‘ Autoren gleichberechtigt neben ‚modernen‘¹⁴⁴, er unterscheidet nicht – oder nur in leisen Zwischentönen – zwischen Werken der ‚hohen‘ und ‚niederen‘ Literatur¹⁴⁵, was in der folgenden Analyse weiter ausgeführt wird. Damit kann er (mit gewissen Einschränkungen) als ein Vorläufer kulturpoetischer Verfahren gelten.¹⁴⁶

Das Phänomen der untrennbaren Verbundenheit von Paris mit Literatur in jeder Form verortet Benjamin nicht nur an der Seine und ihrem Ufer, sondern auch an den vielen berühmten Gebäuden und Monumenten der Stadt, die „ein Meisterwerk der Dichtung inspiriert“ (PSS 356) hätten: Bei der Kathedrale Notre-Dame de Paris kommt ihm Victor Hugos Roman *Der Glöckner von Notre-Dame* aus dem Jahr 1831 in den Sinn¹⁴⁷, beim Eiffelturm das Theaterstück *Vermählte auf dem Eiffelturme* von 1923,

¹⁴⁰ Willi Bolle: „Geschichte“, in: Michael Opitz (Hg.): *Benjamins Begriffe. Erster Band*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 399-442, hier S. 400.

¹⁴¹ Bolle 2000, S. 401.

¹⁴² Bolle 2000, S. 402.

¹⁴³ Bolle 2000, S. 411.

¹⁴⁴ So steht beispielsweise Victor Hugos *Der Glöckner von Notre-Dame* unterschiedslos in einem Satz mit Jean Cocteaus Theaterstück *Vermählte auf dem Eiffelturme*.

¹⁴⁵ Er nennt zum Beispiel „Zolas Naturalismus“ (PSS 359) oder das Buch *Catherine-Paris* der „rumänische[n] Prinzessin“ (PSS 358) Marthe Bibesco ohne eine kritische Bewertung, obwohl diese Werke in der zeitgenössischen Rezeption als eher trivial (im Falle Zolas: als rein journalistisch) wahrgenommen wurden. Bei „Leroux' berühmtem Kriminalroman“ *Das Phantom der Oper* hingegen nimmt er eine überdeutliche Wertung vor: Dort „sind wir in den Souterrains dieses Baues [der Oper, Amn. J. C.] und der Literatur zugleich.“ (PSS 356)

¹⁴⁶ Zu Walter Benjamins Idealbild eines neuartigen Darstellungsstils in der Literaturgeschichtsschreibung und dessen Verhältnis zum Stil des New Historicism vgl. Kaes 2001, S. 260-262.

¹⁴⁷ Siehe Benjamin 1991, S. 992.

verfasst von Jean Cocteau.¹⁴⁸ Auch der zuvor bereits erwähnte Jean Giraudoux fällt Walter Benjamin bei der Betrachtung des Eiffelturms erneut ein, der diesen im Rahmen des sechsten Kapitels seines Romans *Juliette im Lande der Männer*, ebenfalls von 1923, unter dem Titel „Gebet auf dem Eiffelturm“ thematisiert habe¹⁴⁹ und mit dem man „auf den schwindelnden Höhen der neuesten Literatur“ (PSS 356) angelangt sei. Mit diesen expliziten intertextuellen Bezügen greift der Autor also bewusst sowohl traditionelle und kanonische (zum Beispiel *Der Glöckner von Notre-Dame*) als auch zeitgenössische Werke (beispielsweise *Juliette im Lande der Männer*) auf. Der Blick des Autors fällt außerdem noch auf die Pariser Oper, welcher Gaston Leroux mit seinem Kriminalroman *Das Phantom der Oper* von 1910 ein Denkmal gesetzt habe¹⁵⁰; allerdings erscheint die Bewertung dieses Werkes nicht eindeutig, denn Benjamin bezeichnet es zwar als „berühmt[]“, betont aber auch, man sei damit „in den Souterrains dieses Baues und der Literatur zugleich“ (PSS 356) angelangt, was darauf hindeutet, dass er sowohl die Handlung als auch die Qualität des Buches als ‚unterirdisch‘ erachtet. Den letzten an der Oberfläche sichtbaren intertextuellen Bezug liefert der Autor mit dem Triumphbogen, der sich mit Paul Raynals Drama *Grab des unbekannten Soldaten* von 1924 „um die Erde“ (PSS 356) spanne.¹⁵¹

Die „unauslöschlich[e]“ (PSS 356) Verbindung zwischen Paris und der Literatur, die aus ihr und über sie entstanden ist, sieht Benjamin darin begründet, dass die urbanen Strukturen – die Straßen, Plätze und Gebäude – ähnlich konstruiert seien wie die eines Buches. Die Stadt habe „wie ein routinierter Romancier“ ihren eigenen Aufbau genau vorbereitet und sich zugleich, weil in ihr „ein Geist wirkt, der den Büchern verwandt ist“, „ins Schrifttum eingezeichnet“. (PSS 356) Nach seiner anthropomorphisierenden Beschreibung ist es die Stadt selbst, welche die Lage und Beschaffenheit ihrer Architektur geplant hat und dabei wie einer der besagten „Dichter und Künstler“ vorgegangen ist:

Hat sie nicht, wie ein routinierter Romancier, von langer Hand die fesselndsten Motive ihres Aufbaues vorbereitet? Da sind die großen Heerstraßen, die von der Porte Maillot, der Porte de Vincennes, der Porte de Versailles den Truppen ehemals den Zugang auf Paris zu sichern hatten. Und eines Morgens, über Nacht, besaß Paris die besten Autostraßen unter allen Städten Europas. Da ist der Eiffelturm - ein reines freies Monument

¹⁴⁸ Siehe dazu Benjamin 1991, S. 992.

¹⁴⁹ Siehe Benjamin 1991, S. 992.

¹⁵⁰ Siehe auch Benjamin 1991, S. 992.

¹⁵¹ Siehe dazu Benjamin 1991, S. 992.

der Technik in sportlichem Geiste - und eines Tages über Nacht, eine europäische Radiostation. (PSS 356-357)

Diese dialektische Konstruktion einer Stadt, die sich in einem autopoietischen Akt selbst erschafft und modernisiert¹⁵², zugleich aber auch die Schaffung literarischer Werke begründet, synthetisiert Paris als ein lebendiges Gebilde, das sich nicht plan- oder sinnvoll entwickelt hat. Bisher hat Benjamin die verschiedenen Bezüge, mit denen er Paris betrachtet, in parataktischen Kurzsätzen aufgeführt (zum Beispiel „Eiffelturm – [...]“ oder „Die Oper: [...]“, PSS 356); im Folgenden bleibt er zwar bei einer losen Aufzählung, aber die Form der Sprache ändert sich: Die Satzkonstruktionen werden länger und tendieren zur Hypotaxe. Im starken Kontrast zur anthropomorphisierten lebendigen Stadt stehen ihre Plätze, die zwar „feierliche Seiten, Vollbilder in den Bänden der Weltgeschichte“ sind, aber gleichzeitig auch „unabsehbar[]“ und „leer[]“: (PSS 357)

In roten Ziffern leuchtet das Jahr 1789 auf der Place de Greves. Von dem Gewinkel der Dächer umgeben auf jener Place des Vosges, wo er den Tod fand: Henri II. Mit verwischten Zügen eine unentzifferbare Schrift auf jener Place Maubert, ehemals der Zugang zum finsternen Paris. Bei der Wechselwirkung zwischen Stadt und Buch ist einer dieser Plätze in die Bibliotheken hineingewandert: auf den berühmten Didot-Drucken des vorigen Jahrhunderts steht als Signet die Place du Pantheon.

Die Plätze verweisen zwar auf staatstragende Ereignisse, beispielsweise den Tod Heinrichs II. von Frankreich auf der Place des Vosges oder die Französische Revolution auf der Place de Greves („In roten Ziffern leuchtet das Jahr 1789 [...]“, PSS 357), oder andere Bezugspunkte der Stadtgeschichte, zum Beispiel die Place Maubert als frühneuzeitlicher Hinrichtungsort, wirken dabei aber auffallend unbelebt: Die Revolution wird auf der Place de Greves lediglich durch rote Ziffern repräsentiert, während die Place des Vosges verwinkelt und von Dächern überschattet wirkt und die Place Maubert nur an „verwischten Zügen eine[r] unentzifferbare[n] Schrift“ (PSS 357) erkennbar ist. Die Place du Pantheon, eigentlich der repräsentative Platz vor dem Panthéon, ist von ihrem angestammten Platz im Straßenbild „in die Bibliotheken gewandert“ (PSS 357) und für den Erzähler nur noch in den Drucken des Typographen

¹⁵² Bezeichnenderweise ist von den „besten Autostraßen unter allen Städten Europas“, vom Eiffelturm als „reines freies Monument der Technik in sportlichem Geiste“ und von einer „europäische[n] Radiostation“, die „eines Tages über Nacht“ (PSS 356-357) errichtet wurde, die Rede – allesamt Inbegriffe einer technisch geprägten Modernisierung.

Firmin Didot aus dem 18. Jahrhundert sichtbar.¹⁵³ Diesen Charakterisierungen der Pariser Plätze ist gemein, dass sie jeweils die historischen Konstellationen, die sich im kulturellen Gedächtnis an ihnen verdichten, ignorieren. Die Orte wirken leblos, weil sie als Monumente selbst nichts aussagen, sondern nur als Teil eines Textes oder eines Kunstwerks bedeutsam werden können.¹⁵⁴ Passend dazu bemerkt Bolle, dass die Perspektive, „aus der Benjamin seine Interpretationen des Quellenmaterials konstruiert, [] nicht von historiographischen Allgemeinbegriffen (wie in den schematischen Periodisierungen der Universalgeschichte) [...] bestimmt“¹⁵⁵ wird, sondern von subjektiven, disparaten und unzusammenhängenden Verbindungen zwischen Literatur und Kunst, einzelnen geschichtlichen Ereignissen sowie deren topographischen Manifestationen. Denkmäler und Monumente, historische Zeitpunkte und Ereignisse sowie Bücher und Kunstwerke ergeben nur in einer verschalteten Betrachtung einen Sinn, der unabhängig ist von den sinnstiftenden Synthesen oder den schematischen Periodisierungen einer allgemeinen Geschichtsschreibung. Diese Sichtweise ähnelt derjenigen in Roths *Im mittäglichen Frankreich*, weil auch hier die Monumente – in diesem Fall die Plätze – aus ihrem unmittelbaren Funktionszusammenhang gelöst werden und ihr Verweischarakter auf konkrete historische Ereignisse in Frage gestellt oder eingeschränkt wird.

Die bisherigen Abschnitte des Textes waren eher phänomenologisch aufgebaut und haben sich an den Gegebenheiten der Stadt orientiert, wobei die Seine gewissermaßen als roter Faden des Textes diente; diese Betrachtungsweise nutzt der Erzähler im folgenden Abschnitt nicht mehr, sondern er gelangt auf eine höhere Abstraktionsebene: Er kehrt in gewisser Weise zur Literatur zurück und betont, das „literarische Spektrum der Stadt“ müsse „von dem geschliffenen prismatischen Verstande auseinandergefaltet“ (PSS 357) werden, um es vollständig erfassen zu können. Bringt man diese Voraussetzung mit, so beschreibt es Walter Benjamin, könne man sich „von der Mitte den Rändern nähern“ und dabei feststellen, dass die Bücher umso eigenartiger erschienen, je weiter man sich in die Peripherie begäbe. In diesem Zusammenhang

¹⁵³ Interessant ist, wie der Autor innerhalb dieser Aneinanderreihung von Bauwerken – trotz des inhaltlichen Kontrasts – moderne und historische Erscheinungen gleichrangig nebeneinander beschreibt (Heerstraßen/Autostraßen, Triumphbogen/Eiffelturm), ohne hier durch Wortwahl oder Sprache eine Bewertung bzw. Gewichtung vorzunehmen.

¹⁵⁴ Hier als nur mediale Formationen, als „Vollbilder in den Bänden der Weltgeschichte“ oder in Form der „berühmten Didot-Drucke[]“ (PSS 357) in den Bibliotheken.

¹⁵⁵ Bolle 2000, S. 411.

wird der Verstand als ein Prisma metaphorisiert, welcher ein großes und verschiedenartiges Spektrum an Informationen erfassen kann; diese Anforderung, die Benjamin an seine Leser stellt, nämlich einen prismatischen Verstand zu besitzen, erscheint als ein Widerspruch zur potenziellen Leserschaft der *Vogue*, die bei aller Affinität zu Kunst und Kultur eher leichte Unterhaltung verspricht. Ein weiteres Indiz für den impliziten Gegensatz zwischen dem Lesepublikum und den äußerst hohen Anforderungen des Textes sind sowohl die vielen intertextuellen Bezüge als auch die Passage über das Prisma selbst.

Mittels der Metapher des Prismas gelangt Benjamin zu der Einsicht, es gebe „ein ultraviolettes und ein ultrarotes Wissen um diese Stadt“ (PSS 357), also zwei unterschiedliche Erfahrungshorizonte, die über eine Vermittlung in Büchern hinausreichen und sich in den komplementären Medien des Photos und des Stadtplans erfassen lassen. Für ihn sind es „Photo und Stadtplan“, die Erfahrungswerte in mikroskopischer Detailansicht und in makroskopischer Topographie, also „Wissen vom Einzelnen und vom Ganzen“ (PSS 357), liefern. Das Phänomen einer herkömmlichen Karte, welche in ihrer Papierform als eher unpraktisch erscheint¹⁵⁶, könne am „Plan Taride“, einem nach dem Kartographen Alphonse Taride benannten Stadtplan von Paris, in Perfektion betrachtet werden und man könne an ihm erfahren, „was ein Stadtplan sein kann“. (PSS 357) Allerdings ermöglicht das Studium dieses Plans nicht nur das Erfassen der geographischen Räume und Ordnungen der Stadt, sondern auch das Erkennen des Wesens der Stadt, die ihre Einzelheiten – ihre Viertel – schon in den Straßennamen offenbart. Der Erzähler erkennt, dass man innerhalb dieses Stadtplans „halb Frankreich und halb Europa“ vor sich hat, denn im „sogenannte[n] Viertel Europe“ (PSS 357) tragen die Straßen die Namen anderer europäischer und französischer Städte.¹⁵⁷ Die topographische Genauigkeit, mit der der Stadtplan eine Sicht auf das Ganze ermöglicht, stellt für Benjamin eine Ergänzung zum Photo dar, welches besonders Details darzustellen vermag, und zum Buch, welches Eigenschaften beider Medien inkorporieren kann. Erst alle drei Medien gemeinsam ermöglichen es dem

¹⁵⁶ „Wer je in einer fremden Stadt an einer Straßenecke bei schlechtem Wetter mit einem der großen papierenen Pläne hantieren mußte, die bei jedem Windzuge wie Segel schwellen, an jeder Kante reißen und bald nur noch ein Häufchen schmutziger Blätter sind, mit denen man sich quält [...]“ (PSS 357)

¹⁵⁷ „Namen wie Havre, Anjou, Provence, Rouen, Londres, Amsterdam, Constantinople ziehen sich durch die grauen Straßen wie durch graue Seide changierende Bänder.“ (PSS 357)

Leser, die Stadt vollständig zu erfassen und „verschiedene Schichten historischen Wissens zu durchdringen“:¹⁵⁸ Nur wenn der Beobachter willens und fähig dazu ist, „das Zentrum“ zu verlassen und „seinen Standpunkt an die Peripherie“ zu verlagern, „um das vermeintlich Altbekannte in einem anderen Licht erscheinen zu lassen“¹⁵⁹, und wenn sich im Verstand des Beobachters die Wahrnehmung durch das Prisma – die intermediale Kombination aus Buch, Photo und Stadtplan – bricht, kann er „zu einem anderen Bild der Stadt“¹⁶⁰ gelangen.

Allerdings verbleibt der Erzähler in seiner Reflexion nicht bei der Metapher des Prismas, sondern wendet sich wieder den Büchern zu: Er rekurriert auf das Werk Charles Lefeuvres, des „Hofhistoriograph[en] Napoleons III.“, der eine umfassende Sammlung enzyklopädischer Artikel geschrieben und auf über „hundert Seiten“ (PSS 357) Wissenswertes über Paris gesammelt habe.¹⁶¹ Diese Zusammenstellung enthält jedoch nicht nur „wissenschaftliches Schrifttum, Archivarisches, Topographisches oder Geschichtliches“ (PSS 358), sondern auch eine große Fülle an „Liebeserklärungen“ an die Stadt Paris, die zum großen Teil von Nicht-Franzosen stamme, denn die „leidenschaftlichsten Galane dieser Stadt“ (PSS 358) seien stets von Außerhalb gekommen.¹⁶² Hier kehrt Benjamin nach den assoziativen Reflexionen wieder zur Form der losen Aufzählung zurück, wiederholt also die Erzählstruktur des zweiten Absatzes, wendet die Perspektive aber ins Internationale: Er berichtet vom Dichter Nguyen-Trong-Hiêp aus Hanoi, der 1897 ein „Preisgedicht auf die französische Hauptstadt“ (PSS 358) geschrieben habe, sowie von der rumänischen Prinzessin Bibesco, in deren Buch *Catherine-Paris* aus dem Jahr 1927 die Protagonistin den innigen Wunsch verspüre, ihre polnische Heimat und deren Zwänge hinter sich zu lassen, um sich in ihre Traumstadt Paris zu flüchten.¹⁶³ Der letzte Bezug, zugleich der erste

¹⁵⁸ Öhlschläger 2012, S. 546.

¹⁵⁹ Öhlschläger 2012, S. 547.

¹⁶⁰ Öhlschläger 2012, S. 547.

¹⁶¹ Charles Lefeuve arbeitete von 1857 bis 1859 an *Les anciennes Maisons de Paris*, das schließlich 1867 erschien. Siehe dazu Benjamin 1991, S. 992. Dieses Projekt ähnelt in gewisser Weise Benjamins unverwirklichtem *Passagen-Werk*, an dem er etwa 13 Jahre lang arbeitete, ohne es vollenden zu können. Vgl. Isabel Kranz: *Raumgewordene Vergangenheit. Walter Benjamins Poetologie der Geschichte*. Paderborn: Fink 2011, S. 27: „Schließlich steht jede Auseinandersetzung mit dem sogenannten *Passagen-Werk* vor dem Problem, ein Buch vor sich zu haben, das (so) nie geschrieben wurde. Mit Unterbrechungen sammelte Benjamin von 1927 bis 1940 Verweise, Zitate und Gedanken für seine Arbeit über die Pariser Passagen; diese selbst blieb jedoch ein Projekt.“

¹⁶² Es liegt auf der Hand, dass sich Benjamin hiermit auch selbst adressiert.

¹⁶³ Das besagte Werk kannte Benjamin erwiesenermaßen sehr gut, so hat er die deutsche Übersetzung in der Kritik *Paris als Göttin* ausführlich besprochen. Siehe Benjamin 1991, S. 992. Dass dieser eher

explizit intermediale, verweist auf den Photographen Mario von Bucovich, der 1928 als zweiten Band der Reihe *Das Gesicht der Städte* im Albertus-Verlag Berlin das Photobuch *Paris* mit Photographien der Stadt publiziert hat, zu dem der Schriftsteller und Diplomat Paul Morand ein lobendes Vorwort beigesteuert hat, welches ihm „das Recht auf seine Liebe“ (PSS 358) bestätigt.¹⁶⁴ Diesen intermedialen Verweis auf die Photographie greift der Erzähler in den letzten Absätzen auf, indem er sich auf „tausend Augen“ und „tausend Objektive[]“ (PSS 358) bezieht, die zusammen mit den modernen „Lichtreklamen auf den abendlichen Boulevards“ zur Genese des Phantasmas von Paris als „Ville Lumière“ (PSS 358) beigetragen haben. Es ist aber nicht das Licht selbst in seiner physikalischen Beschaffenheit, das für Benjamin untrennbar mit der Stadt verbunden ist, sondern der Spiegel: „Paris ist die Spiegelstadt“ und „Spiegel sind das geistige Element dieser Stadt“ (PSS 358), weil Spiegel und reflektierendes Glas allgegenwärtig und ein Teil ihres Wesens sind.¹⁶⁵ Eine Allegorie für die Allgegenwart und Wesensverwandtschaft ist die Seine, „der große, immer wache Spiegel von Paris“. (PSS 359) So wie sie Paris durchzieht, durchziehen Spiegel die ästhetischen Repräsentationen der Stadt: Es sind „die Schlagworttechnik der Komödien von Marivaux“ (PSS 358), „das Interieur eines Caféhauses, wie ein Hugo, ein Vigny es liebten“ (PSS 359) oder die „Spiegel, die trüb und ungepflegt in den Kneipen hängen“ und als „Sinnbild von Zolas Naturalismus“ (PSS 359) fungieren, sowie die „unendliche[] Erinnerung der Erinnerung, in die sich unter der Feder von Marcel Proust sein eigenes Leben verwandelt hat“ (PSS 359), die mit ihren spezifischen poetologischen Qualitäten das zugleich reflektierende wie reflexive Potenzial der Stadt widerspiegeln. Es sind erneut Verweise auf literarische Werke, mit denen Benjamin seinen Text beendet; sie sind sein Rahmen und stellen einen spezifischen sowie „konstitutiven Bestandteil einer Lektüre der Stadt“¹⁶⁶ dar.

nebensächlicher Absatz detaillierter ausfällt als die übrigen und in einem beiläufigen Plauderton abgefasst ist, dürfte sicherlich darin begründet sein.

¹⁶⁴ Siehe hierzu Öhlschläger 2012, S. 544: „Nicht nur feuilletonistische Städtebilder werden in den Zwischenkriegsjahren zum Anlass einer Reflexion über die historische Verortung des Subjekts. An ihre Seite tritt eine andere mediale Form der Stadtansicht – die Stadtphotographie, die in den 1920er und 1930er Jahren zu Popularität gelangt und zum Gegenstand größerer Ausstellungen avanciert.“ Vgl. auch Öhlschläger 2012, S. 546-551.

¹⁶⁵ Dass sowohl das Prisma als auch der Spiegel das Licht brechen und seine Bahn „symmetrisch verschoben“ (PSS 359) wiedergeben, ist ein Hinweis darauf, wie Benjamin das Phantasma von Paris als ‚Stadt der Lichter‘ nicht ungebrochen reproduziert, sondern aufgreift und in seinem Sinne modifiziert.

¹⁶⁶ Öhlschläger 2012, S. 547.

In der Gesamtbetrachtung erweist sich Benjamins *Paris, die Stadt im Spiegel* als ein komplexer Text, der sich auf verschiedenen Abstraktionsebenen verstehen lässt, ohne dass diese sich gegenseitig ausschließen: Auf der oberflächlichen Ebene gelesen, handelt es sich um eine unterhaltsame „Liebeserklärung der Dichter und Künstler“ sowie des Autors selbst an die ‚Hauptstadt der Welt‘, die tatsächlich, so Öhlschläger, wie „eine touristische Werbung für Paris als Weltstadt der Kultur“¹⁶⁷ erscheint. Neben dieser Lesart ist aber eine weitere, die den geschichtsphilosophischen Gehalt des Textes und seine medialen Reflexionen fokussiert, problemlos denkbar – und daran zeigt sich die eigenartige Konstellation eines mehrdimensionalen Textes in einer Damen- und Modezeitschrift wie der *Vogue*: Weil „Beiträge in Literatur- und Kulturzeitschriften [im Vergleich zum Feuilleton, Anm. J. C.] weniger stark redigiert“ werden und „weil der Eigensinn der Texte – anders als bei der ständig optimierten Leserakzeptanz in der Zeitung – gerade deren Attraktivität ausmacht“, so Frank, Podewski und Scherer, könne hier dem einzelnen Beitrag mehr Aufmerksamkeit eingeräumt werden.¹⁶⁸ Dadurch ist den Autoren die Möglichkeit gegeben, abstraktere Texte mit höherem philosophischen oder poetischen Gehalt und mehr ‚Eigensinn‘ zu publizieren.¹⁶⁹ In der Analyse von *Paris, die Stadt im Spiegel* zeigt sich nun, dass der spezifische ‚Eigensinn‘¹⁷⁰ hier besonders Benjamins Reflexionen über Geschichte und historische Zeit betrifft, die in Opposition zu den ideologisch verdächtigen modernen Theorien der Geschichte und des Fortschritts¹⁷¹ stehen: Öhlschlägers Einschätzung, Benjamins Text entwerfe „ein Bild der Stadt“, „das deren Vergangenheit konserviert“, trifft zwar zu, jedoch ist dieses Bild gerade von „heterogene[n] Zeiterfahrungen“ und „Diskontinuitäten“¹⁷² geprägt. Geschichte und historische Zeit erscheinen bei ihm – in Form

¹⁶⁷ Öhlschläger 2012, S. 546.

¹⁶⁸ Siehe Frank, Podewski, Scherer 2009, S. 26.

¹⁶⁹ Gleichzeitig wird anscheinend in Kauf genommen, dass die durchschnittliche Leserschaft die Texte nicht vollständig, also auf mehreren Abstraktionsebenen, zu durchdringen vermag.

¹⁷⁰ Der ‚Eigensinn‘, welchen Frank, Podewski und Scherer Texten in Literatur- und Kulturzeitschriften zusprechen, ist jedoch nicht deckungsgleich mit dem ‚Sinn‘ einer hermeneutischen Interpretation.

¹⁷¹ Siehe dazu Joseph Mali: „„Eine Erfahrung, die tiefer geht‘. Benjamins Archäologie der Urgeschichte“, in: Ashraf Noor (Hg.): *Walter Benjamin: Moderne und Gesetz*. Paderborn: Fink 2011, S. 117-154, hier S. 128-129: „Aber für Benjamin war diese – wie jede andere – Theorie des Fortschritts in sich selbst wesentlich mythologisch, denn sie implizierte, daß es eine Ordnung gibt und geben muß. So waren zum Beispiel die modernen Theorien der Geschichte beschaffen, ob konservativ (Rassismus), liberal (Historizismus) oder radikal (historischer Materialismus). Die Tatsache, daß sie alle auf deterministischen Entwicklungslehren gründeten, machte sie alle gleich mythologisch und zwangsläufig ideologisch.“

¹⁷² Bolle 2000, S. 402.

einer „Alltags- und Mikrohistorie“ und vermittelt durch ästhetische Repräsentationen – nicht „dem Determinismus der Fortschrittsideologie“ des dogmatischen Marxismus oder „dem vorgeblich interessenslosen Anspruch des Historismus auf Beschreibung der Universalgeschichte“¹⁷³ entsprechend, sondern als „ein nichtlinearer Diskurs, bestehend aus Fragmenten“.¹⁷⁴ Jeanne Marie Gagnebin zeigt eindrücklich, dass

Benjamin versucht [...] eine Geschichte mit zutiefst paradoxer Struktur zu denken: so umfassend wie möglich, auch wenn sie erst am Tag des Jüngsten Gerichts vollständig wird, und gleichzeitig fragmentiert, diskontinuierlich, lückenhaft, denn jede Form narrativer Kontinuität neigt dazu, einen zwingenden Handlungsverlauf, eine Kausalität a posteriori vorzugaukeln, die alles vernachlässigt, was hätte anders sein können, was nicht realisiert wurde, jedoch als ‚Anspruch‘ weiterhin in die Gegenwart hineinreicht [...].¹⁷⁵

Die Absage an eine „narrative[] Kontinuität“ findet sich auch in *Paris, die Stadt im Spiegel* wieder, denn der Erzähler berichtet nicht in kausalen oder kontinuierlichen Zusammenhängen von Paris, seine Reflexionen sind sprunghaft und von poetologischen Verfahren durchzogen, die nur in einem intermedialen Zusammenhang ersichtlich sind – in „tausend Augen“ und „tausend Objektiven“ (PSS 358) zeigt sich schließlich erst das wahre Gesicht der Stadt. Um dies zu erkennen, ist es nötig, sowohl das Zentrale, die „Mitte“ (PSS 358), durch die Literatur als auch das Marginale, die „äußersten Ränder[]“ (PSS 358), durch den Stadtplan oder die Photographie in den Blick zu nehmen. Außerdem muss die Wahrnehmung vom „geschliffenen prismatischen Verstande“ (PSS 357) um die Brechung des ultravioletten Wissens (wie im Prisma) sowie den „Reflex“ (PSS 358) des ultraroten Wissens (wie im Spiegel) erweitert werden.¹⁷⁶ Auch der Zugriff auf die Repräsentationen der Stadtgeschichte entspricht nicht der historistischen ‚Einfühlung‘ in die Repräsentationsakte der

¹⁷³ Jeanne Marie Gagnebin: „Über den Begriff der Geschichte“, in: Burkhardt Lindner (Hg.): *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2011, S. 284b-300b, hier S. 284b.

¹⁷⁴ Bolle 2000, S. 419.

¹⁷⁵ Gagnebin 2011, S. 290a.

¹⁷⁶ „Wenn das literarische Spektrum der Stadt von dem geschliffenen prismatischen Verstande auseinandergefaltet wird, so sehen, je weiter wir uns von der Mitte den Rändern nähern, die Bücher umso seltsamer aus. Es gibt ein ultraviolettes und ein ultrarotes Wissen um diese Stadt, die sich beide nicht mehr in die Form des Buches zwängen lassen: Photo und Stadtplan, – das genaueste Wissen vom Einzelnen und vom Ganzen.“ (PSS 357) Vgl. hierzu Philipp Ekardt: „Die Bestimmung der Aufnahme. Licht und Graphie bei Walter Benjamin“, in: Daniel Weidner, Sigrid Weigel (Hg.): *Benjamin-Studien* 2. Paderborn: Fink 2011, S. 45-61.

Vergangenheit.¹⁷⁷ Der Erzähler Benjamin erfährt die Geschichte der Stadt nämlich nicht an den repräsentativen Monumenten und großen Plätzen, die Erinnerungsorte beispielsweise an den Tod Heinrichs II. (die Place des Vosges) oder die Französische Revolution (die Place de Greves) erscheinen leblos und ohne Aussagekraft. Die Literatur über die Stadt und aus ihr wiederum ist der eigentliche Erinnerungsort, der die Funktion eines ‚Gedächtnisses‘ oder eines historischen Archivs der Stadt übernimmt. Staatstragende Ereignisse und große Männer wandern, wie in Gestalt der Place du Pantheon, von Straßenbild „in die Bibliotheken“ (PSS 357) und werden Teil der „gelehrte[n] Blätter“ (PSS 356), die sich seit ehedem über die Ufer der Seine legen.

3.3 Franz Hessel: *Ein Garten voll Weltgeschichte* (1930)

Was es mit dieser »kleinen Form«, wie Alfred Polgar sie nannte, auf sich hat und wieviel Hoffnungsfalter von der frechen Felsstirn der sogenannten großen Literatur in ihre bescheidenen Kelche flüchten, wissen eben nur wenige. Und die andern ahnen gar nicht, was sie einem Polgar, einem Hessel, einem Walser an ihren zarten oder stachligen Blüten in der Öde des Blätterwaldes zu danken haben.¹⁷⁸

Dass die ‚Kleine Form‘ zugleich zarte und stachlige Blüten tragen kann, wie es Benjamin metaphorisiert, zeigt sich exemplarisch an Franz Hessels *Ein Garten voll Weltgeschichte*, der erstmals in der von Willy Haas herausgegebenen Berliner Wochenzeitung *Die literarische Welt. Unabhängiges Organ für deutsches Schrifttum* am 3. Oktober 1930 erschien¹⁷⁹, denn auch dieser Text erscheint auf den ersten Blick – ähnlich wie

¹⁷⁷ Zu Benjamins Kritik an der historistischen ‚Einfühlung‘ siehe Gagnebin 2011, S. 287a: „Folglich haben wir es hier mit einer zeitlichen und historischen Doppelstruktur zu tun: jener des Jetzt und jener des neuentdeckten Früher. Diese Konstellation bezieht ihre historische Kraft aus der anerkannten Distanz zwischen Gegenwart und Vergangenheit, die für beide einen erstaunlichen Resonanzkörper abgeben kann. Die Vergegenwärtigung hingegen möchte die Distanz überwinden, da sie eher störend wirkt innerhalb eines Geschichtsentwurfs, der die Präsenz überzeitlicher Werte bestätigen soll, mit denen sich der Historiker identifizieren soll. Die Kritik der Einfühlung – als ‚Technik‘ des Historismus – hat für Benjamin also keinen bloß methodologischen Wert; sie ist in erster Linie politisch motiviert. Wenn sich der positivistische Historiker in die Vergangenheit einfühlt, erspart er sich nicht nur, das vorherrschenden Bild der Vergangenheit zu hinterfragen, sondern er bestärkt sich vor allem selbst im Fortbestand der eigenen Gegenwart, in der Sicherung des Status quo.“

¹⁷⁸ Benjamin, Walter: „Robert Walser“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften II, 1: Aufsätze, Essays, Vorträge*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991 [1977], S. 324–328.

¹⁷⁹ Franz Hessel: „Ein Garten voll Weltgeschichte“, in: Ders.: *Werke 3: Städte und Porträts*. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Bernhard Echte. Oldenburg: Igel 1999, S. 307–311. Verweise und Zitate werden im Folgenden unter der Sigle GvW direkt im Text angegeben. Ein prominenter Zweitdruck erfolgte in der Sonntagsbeilage der *Pariser Tageszeitung* am 21./22. Mai 1939, etwa vier Monate vor dem Beginn des Zweiten Weltkriegs. Dies ist deshalb interessant, weil die Stimmung zwischen den

Benjamins *Paris, die Stadt im Spiegel* – wie ein unterhaltsames und kurzweiliges, aber auch oberflächliches Städtebild von Paris. Auf den zweiten Blick jedoch entpuppt er sich als ein überaus poetischer und vielschichtiger Text, verweist er doch schon im Titel auf ein komplexes Spannungsfeld zwischen den kleinsten („Garten“) und den größten Dingen („Weltgeschichte“).

Die Spannung zwischen dem Großen und dem Kleinen sowie dem Gestern und dem Heute bestimmt Hessels Text von Beginn an: Der Erzähler, ein nicht weiter bezeichneter Müßiggänger und „Stadtfreund“, befindet sich auf einem der beiden Spielplätze von Paris, „auf denen in alter Zeit Weltgeschichte und das große Leben stattfand“ (GvW 307); sie befinden sich auf der Place des Vosges – wie sie „seit der Revolution“ (GvW 307) heißt¹⁸⁰ – und im Garten des Palais Royal. Im „zweiten dieser Kindergärten“, einem klar begrenzten Raum¹⁸¹, an dem „es hübsch“ ist, „müßigzugehen oder auf einer Bank zu sitzen und die Strecke, die ein Baby taumelt, eine Marmorläuft, ein Ball fliegt, zu verfolgen“ (GvW 307), verräumlicht und verdichtet sich vor den Augen des Beobachters historische Zeit. Dieser „Spielraum der Zeit“, dessen Verlauf dem Erzähler wie der kontingente Lauf eines Marmorspiels oder des Ballwurfs der Kinder erscheint¹⁸², wird unvermittelt zu einem lebendigen Gedanken- und Reflexionsraum, der einen Besuch im Pavillon de Marsan, einem Seitentrakt des Louvre, und der dort gezeigten Ausstellung zum Thema „Das Leben des Palais Royal“ zum Anlass hat. Der „nachdenkliche[] Aufenthalt“ (GvW 307) auf der Bank im Anschluss an den Museumsbesuch scheint die zeitlichen, topographischen und materiellen Grenzen zwischen dem Spielplatz und dem Museum zum Verschwimmen oder Verschwinden zu bringen: Vor dem gedanklichen Auge des Erzählers manifestiert sich wieder die museale Ausstattung aus „Porträts, Modekupfern und Karikaturen an den Wänden“ sowie aus „Dokumenten, Büchern, Theaterzetteln und kleinen Objekten in den Glaskästen“ (GvW 307); es kommt zu einer Überblendung der beiden Räume und die „Spuren des Vergangenen ragen vielfältig in die Oberfläche des Gegenwärtigen

späteren Kriegsparteien zum Zeitpunkt des Erscheinens schon bis zum Äußersten gespannt war, wodurch sich Hessels Rolle als deutscher Autor und Lektor für den Rowohlt Verlag in Frankreich sicherlich veränderte, wenn nicht prekär wurde.

¹⁸⁰ Die Bedeutung dieses Platzes im Gesamtensemble der Stadt Paris lässt sich sicherlich daran ermes-
sen, dass er sowohl in Benjamins *Paris, die Stadt im Spiegel* als auch in Hessels *Ein Garten voll Weltge-
schichte* namentlich erwähnt wird und eine tragende Rolle spielt.

¹⁸¹ „[...] was in denselben paar Metern [...] sich alles mag begeben haben.“ (GvW 307)

¹⁸² Siehe Öhlschläger 2019a, S. 189.

hinein“¹⁸³, wie Eva Banchelli es treffend ausdrückt. Aus dieser schillernden Konstellation aus unterschiedlichen Raum- und Zeitebenen „kann der Stadtfreund“ nun in einem fast kindlich-spielerischem Akt „drei Jahrhunderte Paris aufbauen“. (GvW 307) Die Schilderung dieser verbildlichten Vergangenheit beginnt noch vor dem Bau des Schlosses bei Kardinal „Richelieu und seinem Baumeister Lemercier“, die einen „Plan mit alten Häusern und Terrains“ betrachten, um an „dieser Stätte sein Palais erbauen zu lassen“. (GvW 307) Sie verweist aber gleichsam auf die Ebene einer noch früheren Vergangenheit, wird auf dem imaginären Plan doch auch „ein Stück Festungswall der mittelalterlichen Stadtmauer, gegen die einst Jeanne d’Arc anstürmte und vor der sie verwundet wurde“ (GvW 307), angesprochen. In zwei Sätzen nennt der Erzähler zwei bedeutende Personen der französischen Geschichte, die zugleich untrennbar mit den nationalen Mythen Frankreichs und den urbanen Mythen von Paris zusammenhängen, und bringt sie mit dem Kinderspiel seiner eigenen Gegenwart in Verbindung. Er verknüpft so ‚geschichtsträchtige‘ Namen mit einem marginalen Ort, wodurch die eigentliche historische Trennung und zugleich die Unterscheidung von Bedeutendem und Unbedeutendem nivelliert wird.

Die Errichtung des Palais erlebt der Erzähler wie einem Zeitraffer, denn er „sieht dann das strenge Schloß aufsteigen, dessen Äußeres dem düster vornehmen Wesen seines Besitzers entspricht“. (GvW 307) Die Sehweise erinnert hier und in der folgenden Passage, die Stationen aus Richelieus Leben im späteren Palais Royal beleuchtet, an die filmästhetische Technik des Zeitraffers. Die Erzählweise des Textes ist zwar auch im erzähltheoretischen Sinne eine zeitraffende (Erzählzeit und erzählte Zeit fallen auseinander, sind asynchron), aber sie funktioniert hier sehr stark über die Sichtbarkeit der Übergänge, was sie eher vergleichbar mit visuell-filmischen Erzählweise des Zeitraffers macht: Das Schloss steigt vor dem Erzähler aus dem Plan bzw. dem Boden auf, der Bau bleibt also im Vollzug sichtbar, und er durchwandert anschließend die üppigen „Hallen, Treppen und Säle des Inneren“, sieht dabei „Hier“ die Gründung der Académie Française im Jahr 1635 und „dort“ die Aufführung des Stückes *Mirame*, „die Liebes- und Staatsaktion, deren eigentlicher Autor er selber [also Richelieu, Anm. J. C.] ist, wenn er das Stück auch von einem seiner Höflinge hat

¹⁸³ Eva Banchelli: „Zwischen Erinnerung und Entdeckung. Strategien der Großstadterfahrung bei Franz Hessel“, in: Michael Opitz, Jörg Plath (Hg.): „Genieße froh, was du nicht hast“ *Der Flaneur bei Franz Hessel*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, S. 105-116, hier S. 105.

vollenden und signieren lassen“. (GvW 307) Der Verweis auf das Wetteifern mit dem „Cid‘ des jungen Corneille“ (GvW 307) zeigt, dass diese Episode zeitlich nachgeordnet – vielleicht Ende 1636 oder Anfang 1637 – anzusetzen ist. Es wird deutlich, dass der Text innerhalb der Erzählung und zugleich als Erzählverfahren sowohl die räumlichen als auch die zeitlichen Strukturen durchbricht: Raum- und Zeitachsen werden als nicht fixiert und potenziell manipulierbar dargestellt, ein Verfahren, das Sybille Krämer unter Rückgriff auf Friedrich Kittler erst „der Epoche der technischen Medien (vom Grammophon bis zum Computer)“¹⁸⁴ zuschreibt, was Hessels *Ein Garten voll Weltgeschichte* zu einem Schwellentext eines medienhistorischen Übergangs macht, denn filmische Verfahren schlagen sich endgültig in den Erzählverfahren von Texten nieder.¹⁸⁵

Die „gedankliche Reise in die Geschichte“, die im 17. Jahrhundert beginnt, schreitet, wie Öhlschläger zutreffend beschreibt, „chronologisch“¹⁸⁶ fort: Der sterbende Kardinal vererbt „seinem König, seine goldene Kapelle, sein großes Buffet aus ziseliertem Silber und seinen großen Diamanten“ (GvW 307-308), der seinen „allmächtigen Minister“ um nur fünf Monate überlebte. Die Witwe Ludwigs XIII., Anna von Österreich, bezog danach mit ihren drei- und fünfjährigen Söhnen „das nunmehr Palais Royal genannte Schloß“. (GvW 308) Unter Rückbezug auf das bereits angesprochene Material der Ausstellung wendet sich der Erzähler in seine Gegenwart („Was ist dort auf dem kleinen Stich für eine Miniaturfestung mit Schanzen und Bastionen?“, GvW 308), erneut wird ein Bezug zu dem gegenwärtigen Park und der „Gartenbank“ hergestellt, indem er den fünfjährigen König beim Spielen neben „Rodins Victor Hugo“ (GvW 308) imaginiert, einer von Auguste Rodin gefertigten Statue des französischen

¹⁸⁴ Siehe Sybille Krämer: „Friedrich Kittler – Kulturtechniken der Zeitachsenmanipulation“, in: Alice Lagaay, David Lauer (Hg.): *Medientheorien. Eine philosophische Einführung*. Frankfurt a. M.; New York: Campus 2004, S. 201-224, hier S. 206 [Hervorhebung im Original]: „In der Epoche von Schrift und Buch wird die durch syntaktische Strukturen linearisierte ‚Zeit des Symbolischen‘ durch Verräumlichung wiederholbar und ansatzweise auch umstellbar gemacht. Die Eigenart der Epoche der technischen Medien (vom Grammophon bis zum Computer) liegt darin, die ‚Zeit des Reellen‘, also jene Prozesse, die durch syntaktische Strukturen nicht fixierbar und also irreversibel, kontingent, chaotisch und singulär sind, als zeitliches Geschehen speicherbar und zugleich auch manipulierbar zu machen. *Datenverarbeitung nun ist jener Vorgang, bei dem durch Verfahren von Verräumlichung die Zeitordnung von Abläufen verrückbar und umkehrbar gemacht wird.*“ [Der kursive Satz ist ein Zitat Friedrich Kittlers, Anm. J. C.]

¹⁸⁵ Ähnliches lässt sich über die literarische Montage sagen, die ebenfalls auf filmische Verfahren zurückgeht und beispielsweise in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* zum Einsatz kommt. Diese beruht auch auf einer Manipulation von textuellen Raum- und Zeitachsen, die jedoch in aller Regel die Bewegungen und die Übergänge nicht oder nur statisch abbildet.

¹⁸⁶ Öhlschläger 2019b.

Autors, die im Jahr 1909 im Garten des Palais Royal aufgestellt wurde. Auch die bürgerkriegsähnliche Zeit der „feindlichen Fronde“ (GvW 308) zwischen 1648 und 1653, die im räumlichen Umfeld des königlichen Palais einen ihrer Höhepunkte hatte¹⁸⁷, wird ihm „nur in der Reproduktion eines Historienmalerbildes aus dem 19. Jahrhundert“ (GvW 308) gegenwärtig, die er in der Ausstellung gesehen hat. In beiden Fällen stehen disparate Erscheinungen anachronistisch nebeneinander und überblenden sich dadurch gegenseitig, wodurch es zu einer Überlagerung der Zeitebenen kommt.¹⁸⁸ Dazu trägt auch der mediale Wechsel zwischen dem Text, also der diegetischen Handlung erster Ordnung (der Erzähler auf der Bank) und der diegetischen Handlung zweiter Ordnung (der spielende König im Garten), den Kunstwerken, also dem Stich und dem Historienmalerbild, sowie Rodins Statue bei. Verstärkt wird der oszillierende Wechsel zwischen den medialen sowie den zeitlichen und räumlichen Ebenen noch durch Hessels „vertraulichen Plauderton“, nur durch „deiktische und didaktisch anmutende Formulierungen wie ‚Da ist‘, ‚Und hier‘, ‚Was ist dort?‘, ‚Und jetzt‘, (GvW 307 f.)“ wird ein Eindruck „unmittelbarer Präsenz“ gestiftet.¹⁸⁹ Die deiktischen Begriffe sind es auch, welche die Handlungen beider Ordnungen voneinander trennen und sie strukturieren: Sie bilden die nachempfundene Bewegung des Erzählers im Ausstellungsraum von „Das Leben des Palais Royal“ ab, leiten und belehren den Leser dadurch.

Die intermedialen Verknüpfungen setzen sich in der diegetischen Handlung beider Ordnungen weiter fort und je länger die ‚gedankliche Reise‘ des Erzählers dauert, desto vielschichtiger werden sie: Dass König „Louis XVI.“, „der später seinem Namen, schlaupaktierend, aber mit nur kurz dauerndem Erfolg, das Wort ‚Egalité‘ anhängte“ (GvW 308), das Palais Royal für privatwirtschaftliche Kaufläden und Cafés öffnen ließ, wird durch ein Zitat des Königs illustriert, welches sich irgendwie erhalten und Eingang in die dem Erzähler gegenwärtige Ausstellung gefunden hat. Die Lage von „Speisehäusern und Cafés“ – „nicht nur im Erdgeschoß und ersten Stock, sondern bis hinab in die Kellerräume“ – sowie ihre Ausstattung „bewundert“ man

¹⁸⁷ „Louis‘ erste Apotheose, den berühmten Moment, in dem die Königinmutter die eindringende Menge der feindlichen Fronde entwaffnet – sie zieht die Bettvorhänge beiseite und zeigt das schöne, schlafende Königskind –, erleben wir wie manches andere nur in der Reproduktion eines Historienmalerbildes aus dem 19. Jahrhundert.“ (GvW 308)

¹⁸⁸ Siehe dazu Banchelli 1997, S. 106.

¹⁸⁹ Öhlschläger 2019b.

auf „Gravüren und Farbstiche[n]“ (GvW 308) und „[i]m nächsten Bilde“ sieht man ein Instrument, das „mit einer geschliffenen Linse, durch welche die Sonne im Augenblick, da sie den Meridian erreicht, Pulver erhitzt und entflammt und einen Schuß auslöst“. (GvW 309) Nicht nur der explizite Verweis auf das Bild, sondern auch durch die technischen Details dieses Apparats wird der Eindruck erweckt, man befinde sich noch in der Ausstellung und lese den erläuternden Hinweistext zur Abbildung, was der Schilderung eine besondere Anschaulichkeit verleiht. Die Ereignisse während und unmittelbar nach der Französischen Revolution – „1789!“ –, die den zweiten Ausstellungssaal „greller und unruhiger“ als den ersten machen, werden durch ein Plakat, ein „zierliche[s] Kärtchen“ und „manche[] Bilder[]“ (GvW 309-310) illustriert. Die Reflexionen des Erzählers reichen so weit, dass dieser sogar ein in der Ausstellung nicht vorhandenes Bild imaginiert, welches „Madame Tallien“ zeigt, die „mit kurzgeschnittenem Haar in diesem Garten promenierte“. (GvW 309) Also werden nicht nur vorhandene Bilder und Ausstellungsstücke zu Anlässen der Imagination des Erzählers, sondern auch selbst wieder imaginierte. Zwischen den diegetischen Handlungen beider Ordnungen wird also noch eine potenzielle dritte Ordnung eingeführt, welche eine Rückbindung an die Gegenwart – der Blick des Erzählers geht zurück in den Garten – ermöglicht und dabei das Nicht-Realisierte umfasst, sich also nur aus einem Wissen Hessels konstituiert, das der Leser nicht ergründen kann.¹⁹⁰

Die Kaiserzeit Napoleon Bonapartes von 1804 bis 1814, eine Zeit, die einen kaum zu überschätzenden Einfluss auf die Ereignisse in ganz Europa (und darüber hinaus) hatte und sich in hohem Maße in die Struktur des französischen Staates sowie die kulturelle Identität Frankreichs eingeschrieben hat, wird bei Hessel beinahe nebensächlich abgehandelt: Auf „Kaiserzeit: [...]“ (GvW 310) folgen nur etwa sechs Zeilen Text, dessen Inhalt der Erzähler anhand „von Reisebüchern und Berichten“ entfaltet. Weil die „gedankliche Reise in die Geschichte“ eben nur in die Geschichte jenes klar abgegrenzten Raums des Palais Royal und dessen Garten führt, ist über Napoleons Konsulat, seine Kaiserkrönung, die Napoleonischen Kriege oder andere Dinge dieser

¹⁹⁰ Siehe dazu Jörg Plath: *Liebhaber der Großstadt. Ästhetische Konzeptionen im Werk Franz Hessels*. Paderborn: Igel 1994, S. 108: „In Bibliotheken [oder Ausstellungen, Anm. J. C.] hat sich der Flaneur erst erarbeiten müssen, was er den städtischen Orten, denen die Vergangenheit nicht mehr unmittelbar zu entnehmen ist, danach durch ‚Sehen‘ entnehmen kann. Nach der Wissensaufnahme wird das sprachliche [oder bildliche, Anm. J. C.] Ausgangsmaterial visuell, in Bilder, transformiert und den zugehörigen Orten verbunden. Dies ist das Verfahren der Mnemotechnik.“

Zeitspanne wenig zu erfahren, so weitreichend sie auch gewesen sind. Der „vertrauliche[] Plauderton“¹⁹¹ des Erzählers steigert sich hier und im folgenden Abschnitt, der den Einzug der „siegreichen Alliierten“ (GvW 310) in Paris beschreibt, fast ins Groteske, ist doch die Rede von einem Europa, das „von Reisebüchern und Berichten erregt“ ist und vom Palais Royal als „Tempel der Wollust“ träumt (GvW 310). Die Soldaten der Alliierten („Kosaken und Panduren, Wellingtons Schotten, Blüchers Grenadiere und österreichische Ulanen“, GvW 310) werden anhand einer „lustige[n] Karikatur“ beschrieben, was den satirischen und beinahe grotesken Charakter des Abschnitts sowie die darin enthaltenen nationalen Stereotype erklärt. Illustrationen und eine „Reihe Bücher, Hefte und Stiche“ leiten Hessel durch die Jahre, die auf das Ende der Napoleonischen Kaiserzeit folgen und in der „Wiederkehr der Bourbonen: [...]“ (GvW 310) gipfeln. Der Verweis auf eine „Balzac-Illustration“, welche „das belebte Barackengerüst“ – eine auch als „Holzgalerien“ betitelte Behelfskonstruktion in dem Teil des Palais Royal, der während der Herrschaft der Orléans nicht beendet wurde – zeigt, stellt eine Verbindung zu Balzacs *Illusions perdues* her, seinem in den Jahren 1837-1843 entstandenen Roman. Wieder zeigt sich das mnemotechnische Verfahren, mit dem Hessel das bildlich Sichtbare – und für den Leser nur in der ekphrastischen Wiedergabe Greifbare – mit einem intertextuellen Verweis verbindet. Die „Baufälligkeit“ und den „Schmutz und Flitter“ des Palais dieser Zeit sowie die „Makler, Buchhändler, Modistinnen und Freudenmädchen“ (GvW 310), die sich dort aufhalten, kann der Leser im Detail nur unter Rückgriff auf Balzacs Roman erfahren. Der Ton des Textes ändert sich folgerichtig wieder, wenn das Palais wieder in den Besitz der königlichen Familie übergeht:

Wir bekommen einige Bürgerfreuden von Louis Phillipe und seiner braven Familie zu sehen, aber nicht den neapolitanischen Ball, zu dem er wenige Tage vor der Juli-Revolution den König [Karl X., Anm. J. C.] einlud und auf dem das Wort gefallen sein soll: ‚Das ist wirklich eine neapolitanischer Ball, wir tanzen auf einem Vulkan.‘ (GvW 311)

Anhand dieser Episode wird klar, wie weit Hessel sich bei der Re-Imagination der Ausstellung von seinem Ausgangsmaterial entfernt, sind es doch gerade die Dinge, die nicht zu sehen sind, die auf einem mnemotechnischen Hinzufügen durch den Erzähler beruhen und auf die zukünftige Revolution und die „drei ‚glorreichen Tage‘“

¹⁹¹ Öhlschläger 2019b.

(GvW 311) vorausweisen. Sicht- und damit beschreibbar sind erst wieder „die wilden Straßenkämpfe beim Palais“ und die darauffolgende Ausrufung Louis Philippes von Orléans – dem sogenannten ‚Bürgerkönig‘ – zum „König der Franzosen“ (GvW 311) am 30. Juli 1830. Von den weitreichenden strukturellen und politischen Veränderungen, die sich während dieses Prozesses und danach vollzogen haben, ist keine Rede, weil diese sich nicht bildlich niederschlagen. Ihr abstraktes Wesen und ihre Ferne vom Palais Royal führen dazu, dass Hessel sie nicht aufgreifen kann.¹⁹²

Der letzte Abschnitt des Textes, im Ton fast resignativ, führt wieder in die Gegenwart des Erzählers zurück: Die „große Zeit von Schloß und Garten [ist] schon vorbei“ (GvW 311), als Napoleon III. hier im Jahr 1867 einen „Besuch des portugiesischen Königspaares“ empfängt. Nach dem Abwandern der „Juweliere und Modehäuser“ sowie der „Restaurants und Cafés“ sind „nüchterne Staatsbüros und Direktionen“ in die Räume des Palais eingezogen und „der Garten der Revolution und Wollust und jetzt eine Promenade von Kleinbürgerhausfrauen, Bonnen und Ammen“. (GvW 311) Und ebenso ergeht es dem „Kinderspielplatz, aus dessen Sand und Rasen uns die alte Zeit ersteht.“ Der Übergang von ekphratischen und imaginativen Beschreibungen der Ausstellung „Das Leben des Palais Royal“¹⁹³ zu Hessels Gegenwart auf dem Kinderspielplatz vollzieht sich ohne deutlich markierten Bruch, das schwellenhafte des Gartens selbst spiegelt sich in dieser übergangslosen Erzählweise. Eva Banchelli bemerkt diesbezüglich, die Erzählerfigur Hessels verweile gern auf der ‚Schwelle‘ oder an metaphorischen Übergängen¹⁹⁴, zu denen der räumlich abgegrenzte, aber doch offene Garten, der Spielplatz und die Bank, auf welcher der Erzähler sitzt, fraglos gehören. Alle drei räumlichen Ordnungen weisen gleichzeitig Trennendes und Verbindendes auf, sie versprechen „Zugang zu, aber auch Schutz vor einer geschlossenen unwiderruflichen Sinngebung“.¹⁹⁵

Wie Öhlschläger völlig zutreffend feststellt, werden in *Ein Garten voll Weltgeschichte* „300 Jahre französische Geschichte auf engstem Raum verhandelt – der

¹⁹² Die strukturellen Veränderungen und die politischen Reformen lassen sich schließlich selbst nicht in Form von ästhetischen Repräsentationen darstellen, sie sind ihrem Wesen nach unsichtbar; nur ihre Effekte können sprachlich oder bildlich festgehalten werden.

¹⁹³ Es ist ein interessantes sprachliches Detail, dass die Ausstellung „Das Leben *des* Palais Royal“ heißt: Die Anthropomorphisierung des Palais verleiht ihm ein Eigenleben und eine ganz eigene Geschichte, die von der Geschichte der Stadt und des Landes in gewisser Weise entkoppelt ist.

¹⁹⁴ Siehe Banchelli 1997, S. 107.

¹⁹⁵ Banchelli 1997, S. 107.

Feuilletonartikel umfasst jeweils eine ‚unter dem Strich‘ stehende halbe Seite auf den Seiten 3 und 4 der Wochenzeitung“.¹⁹⁶ Zwar geschieht dies tatsächlich chronologisch, aber zugleich auch sprung- und lückenhaft: Es sind die Brüche und die räumlichen Veränderungen, an denen die Geschichte des Palais Royal – und damit auch die des Gartens – deutlich wird. Hessel schildert keine kausalgenetische Abfolge von Ereignissen, sondern beleuchtet die historische Zeit am begrenzten Raum des Gartens schlaglichtartig. Zwischen den ekphratischen Rekursen auf die Bilder der (wieder) imaginierten Ausstellung werden keine sinnvollen Zusammenhänge hergestellt. Die Geschichte dieses speziellen Raums kann weder kausalgenetisch noch in einer „nationalstaatlichen oder gar tragisch-monumentalen Betrachtung von Weltgeschichte, wie sie die Geschichtswissenschaft der wilhelminischen Ära und noch der Weimarer Republik vertrat“¹⁹⁷, angeordnet werden. Auch lässt die historische Entwicklung dieses Raums nicht in eine Geschichte des Fortschritts, wie sie der historische Materialismus voraussetzt, integrieren. Der „Mikrokosmos eines hybrid zusammengestellten Quellenmaterials, das vor allem auf Veranschaulichung setzt“¹⁹⁸, begründet eine „Dialektik von Gegenwärtigem und Vergangenem, von Anwesenheit und Abwesenheit“, die „im Flaneur einen magischen Interpreten“¹⁹⁹ findet. Dies kommt vor allem durch die Anwendung (inter-)medialer und mnemotechnischer Verfahren zustande: Hessels Erzähler ist nicht nur ein „Leser der Großstadtphänomene“²⁰⁰, sondern ein Beobachter, der seine Erfahrung aus einer Kombination verschiedener ästhetischer Repräsentationen gewinnt, die sich aus unterschiedlichen medialen Funktionen ergeben. Die Erzählweise in *Ein Garten voll Weltgeschichte* ist auf der extradiegetischen Ebene geprägt von einer in Bewegung begriffenen Zeitraffung, die Übergänge sowie Überblendungen sichtbar macht und damit an den frühen (Kino-)Film erinnert²⁰¹,

¹⁹⁶ Öhlschläger 2019b.

¹⁹⁷ Öhlschläger 2019b.

¹⁹⁸ Öhlschläger 2019b.

¹⁹⁹ Banchelli 1997, S. 105-106.

²⁰⁰ Matthias Keidel: *Die Wiederkehr der Flaneure. Literarische Flanerie und flanierendes Denken zwischen Wahrnehmung und Reflexion*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 29.

²⁰¹ Siehe hierzu auch Banchelli 1997, S. 111: „Von dieser Dialektik getrieben, verwandelt sich der Großstadtspaziergang in ein ‚seelige[s] Schweben‘ durch Raum und Zeit, in dem Hier und Dort, Heute und Gestern einander gleichzeitig beschwören, und das Gehen übernimmt den fließenden simultanen Rhythmus des Bewußtseinsstroms, wodurch es der verfremdeten Zeitverwirrung des Kinos oder der Träume ähnelt.“ Als schwierig erweist es sich in diesem Zusammenhang allerdings, von der Wiederbelebung der „in einer technisierten Welt verloren gegangene[n] Aura des Historischen“ auszugehen, wenn Hessels Text selbst bei der Darstellung von Vergangenem auf Verfahren oder Praktiken einer technisierten Welt (zum Beispiel auf – womöglich technische – Reproduktionen von

während auf der intradiegetischen Ebene ekphratische Beschreibungen auf ganz verschiedene Repräsentationsformen aus der bildenden Kunst verweisen; auch hier überlagern sich die Bildinhalte zum Teil, die Übergänge von einer Bildbeschreibung zur nächsten werden in der Imagination des Erzählers undeutlich. Diese „Abenteuer des Auges“, wie Matthias Keidel sie bezeichnet, werden aber nicht rauschhaft erlebt, denn „dazu ist Hessels Schreibgestus zu kontemplativ und ausgeglichen“²⁰², zumal der „vertrauliche[] Plauderton“ und die „deiktische[n] und didaktisch anmutende[n] Formulierungen“²⁰³ eher für einen detailreichen „Blick auf die Oberflächenphänomene“²⁰⁴ als für eine rauschhafte Immersion in die imaginierten historischen Räume sprechen. Die „verlorene Zeit“ der Vergangenheit soll nicht in ihrer Totalität wiederbeschworen werden, sondern „als Vielzahl von erinnerten Impressionen“, die letztlich „keine Synthese der Erinnerung zulassen“.²⁰⁵

3.4 Siegfried Kracauer: *Erinnerung an eine Pariser Straße* (1930)

Ticking away the moments that make up a dull day
Fritter and waste the hours in an off hand way.
Kicking around on a piece of ground in your home town
Waiting for someone or something to show you the way.²⁰⁶

Der Rausch ist es, nicht der Rausch von Drogen oder Alkohol, sondern der unaufhaltsame und unabwendbare „Straßenrausch“, der den Erzähler in Siegfried Kracauers *Erinnerung an eine Pariser Straße* umtreibt.²⁰⁷ Der Text, erschienen am 9. November

Gemälden, auf Erzähltechniken des Films oder Raum- und Zeitordnungen des Kinos) zurückgreift. Siehe Öhlschläger 2019b.

²⁰² Keidel 2006, S. 29.

²⁰³ Öhlschläger 2019b

²⁰⁴ Keidel 2006, S. 31. Siehe hier weiter: „Der Blick auf die Oberflächenphänomene [...] findet im Flaneur das ideale Perspektiv, um den bisher nicht reflektierten und vom Zufall bestimmten Zusammenhängen mit einem flanierenden Denken nachzugehen, das sich von den direkten Beobachtungen inspirieren lässt. Von der Einzelheit kann der ‚Gedanken-Gang‘ ins Allgemeine führen, aber auch ins Historische oder Analytische. Diese Offenheit trägt zum Spannungsbogen der Texte bei.“

²⁰⁵ Banchelli 1997, S. 110: „Hessel zeigt sich weder an absoluter Gegenwart interessiert, noch glaubt er an die Möglichkeit, in ihrer Totalität eine verlorene Zeit beschwören zu können, die sich höchstens als epiphanisches Fragment wiederfinden lässt, als Vielzahl von erinnerten Impressionen, die keine Synthese der Erinnerung zulassen. Ihn fasziniert vielmehr die permanente Dialektik der verschiedenen Zeitebenen, die sich in der Großstadt gesteigert findet.“

²⁰⁶ Pink Floyd: „Time“, auf *The Dark Side of the Moon* 1973.

²⁰⁷ Siegfried Kracauer: „Erinnerung an eine Pariser Straße“, in: Ders.: *Essays, Feuilletons, Rezensionen. Band 5, 3: 1928-1931*. Hg. von Inka Mülder Bach. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2011, S. 358-364. Verweise und Zitate werden im Folgenden unter der Sigle EPS direkt im Text angegeben. Ein Zweitdruck des Textes erfolgte 1964 – mit leichten Abwandlungen – in *Straßen in Berlin und anderswo*.

1930 im Feuilleton der *Frankfurter Zeitung*, beschreibt eine rauschhafte Erfahrung, die der Ich-Erzähler Kracauer²⁰⁸ „[f]ast drei Jahre“ zuvor im „Quartier Grenelle“ (EPS 358) gemacht hat: Ein Zufall, jedoch „nicht eigentlich ein Zufall, sondern der Rausch“ (EPS 358), führt ihn in eine nicht weiter bezeichnete Straße und die Begegnung mit dieser Straße²⁰⁹ wird zum unmittelbaren Anlass für die folgenden Reflexionen. Es ist aber nicht nur ein Rausch, sondern eine „Besessenheit“, die den Erzähler mit ihrer „Macht“ (EPS 358) insgesamt vier Wochen lang allein durch Paris treibt und sich zu einer „Leidenschaft“ (EPS 359) entwickelt. Sie treibt ihn sogar dazu, jede Nacht im Hotel, jeden Theaterbesuch und jeden sozialen Kontakt²¹⁰ als einen „Verrat“, eine „Pflichtvergessenheit“ oder eine „törichte Ablenkung von den Straßen“ (EPS 358-359) zu empfinden.

Die von einer stark emotiven wie affektiven Sprache (überdeutlich an Begriffen wie „Rausch“, „Besessenheit“, „Macht“, „Verrat“ oder „Leidenschaft“, EPS 358-359) eingeleitete Erinnerung an den vergangenen, nur wage datierbaren Parisaufenthalt führt Kracauer zu allgemeinen Reflexionen über Straßen „in allen Städten“ (EPS 359), besonders aber über die in Paris: Während Straßen in anderen Städten aus einer mehr oder weniger losen Kombination mehrerer Bestandteile („Trottoirs“, „Häuserreihen“ oder „Asphaltflächen“) bestehen, können „die verschiedenen Elemente“ (EPS 359) in der französischen Hauptstadt nicht voneinander getrennt werden. Nicht nur die eingangs erwähnte Straße scheint ein Eigenleben zu führen, sondern alle Straßen sind zusammengefügt „wie die Glieder von Lebewesen“. (EPS 359) Ihre ineinander gewachsene Struktur ist es, die den Erzähler, der gleichsam ein „Träumender“ und ein scheinbar „ziellose[r] Schlenderer[]“ (EPS 359) ist, durch die Stadt leitet. Die

²⁰⁸ Wie in den vorherigen Texten ist es auch in *Erinnerung an eine Pariser Straße* schwierig, eine klare Trennung vom Autor Kracauer und der Erzählerfigur aufrecht zu erhalten, weshalb im Folgenden die Begriffe ‚Kracauer‘ und ‚Erzähler‘ synonym verwendet werden. Dass zwischen beiden Begriffen ein wesentlicher Unterschied besteht, wird – wie in den anderen drei Analysen auch – dabei mitgedacht.

²⁰⁹ Die *Begegnung* mit der Straße deutet einerseits ein kreatürlich-natürliches oder anthropomorphes Wesen an, das der Straße eignet, scheint sie doch lebendig und einem Willen erfüllt zu sein, der sich stark auf den Erzähler auswirkt. Andererseits erscheint die Begegnung wie ein sozialer Kontakt, steht sie doch kontrapunktisch der Einsamkeit des Erzählers gegenüber: „Damals, als ich der Straße begegnete, verbrachte ich vier Wochen ganz allein in Paris [...]“ (EPS 358)

²¹⁰ „Sogar die gelegentlichen Zusammenkünfte mit Frauen erschienen mir wie eine Pflichtvergessenheit, wie eine törichte Ablenkung von den Straßen, die mich ungleich stärker beanspruchten als irgendein einzelnes Mädchen. Ich genoß sie blindlings und ließ mich von ihnen verbrauchen, und kehrte ich auch stets matt von den Ausschweifungen heim, so hielt mich doch nichts davon zurück, meiner Leidenschaft am nächsten Tag wieder nachzugehen.“ (EPS 359)

Ziellosigkeit ist jedoch nur eine extrinsische Zuschreibung von „Passanten“, während intrinsisch durchaus ein Ziel verfolgt wird – dessen Lage und Beschaffenheit hat Kracauer jedoch vergessen, was ihn mit der „Begierde erfüllt“ (EPS 359), sich an einem unbestimmten Ort wieder an sein eigentliches Ziel zu erinnern. Dieser paradoxe Versuch, die eigenen unkontrollierbaren Erinnerungsstrukturen zu beschreiben, schließt semantisch und syntaktisch an die Einleitung an, das Erzähltempo steigert sich jedoch und führt die allgemeinen Reflexionen zu einem Höhepunkt, der zentral für diese Analyse ist:

Wenn ich so nach allen Seiten spähte, aus der Sonne in die Schatten und wieder zurück nach dem Tag, hatte ich die deutlich Empfindung, daß ich mich, auf der Suche nach dem gewünschten Ziel, nicht nur im Raum bewegte, sondern oft genug seine Grenzen überschritt und in die Zeit eindrang. Ein geheimer Schmugglerpfad führte ins Gebirge der Stunden und Jahrzehnte, dessen Straßensystem ebenso labyrinthisch angelegt war wie das der Stadt selber. (EPS 359)

Die unruhige Stimmung des Erzählers intensiviert sich durch den Wechsel von Licht und Schatten zu einer rauschhaften, beinahe epiphanischen Erfahrung, in der Zeit und Raum voneinander entkoppelt werden. Während der labyrinthische Stadtraum auf der Suche nach dem vergessenen, aber trotzdem gegenwärtigen Ziel durchschritten wird, löst sich die gewöhnliche Zeitordnung auf, „Stunden“ und „Jahrzehnte“ werden gleichförmig empfunden. Zeit und Raum werden dadurch nicht nur als relativ voneinander erfahren, sondern die Zeit wird verräumlicht und kann ebenso wie die Stadt durchschritten werden. Hier deutet sich bereits an, dass sich bei Kracauer der „gleichförmige Zeitfluss einer homogenen Zeit“, den er als Grundlage einer „sinnerfüllten raumzeitlichen Einheit“²¹¹ auffasst, in eine Vielzahl gleichberechtigter Zeiträume auflöst, die unabhängig voneinander verlaufen und auch unabhängig voneinander erfahren werden können, aber letztlich trotzdem an eine allgemeine Chronologie gebunden bleiben.

²¹¹ Stephanie Baumann: „‘Here goes B. wrong’ Siegfried Kracauers Anmerkungen zu Benjamins ‚Über den Begriff der Geschichte‘“, in: Daniel Weidner, Sigrid Weigel (Hg.): *Benjamin-Studien* 3. Paderborn: Fink 2014, S. 31-44, hier S. 37: „Ereignisse, denen man zu einem gegebenen Zeitpunkt begegnet, sind seiner Auffassung nach gemeinhin nur ‚im formalen Sinn gleichzeitig‘. Der gleichförmige Zeitfluss einer homogenen Zeit wird von ‚geformten Zeiten‘ der verschiedenen Bereiche ‚überschattet‘. [...] Chronologie vermag daher nichts über die Beziehung zwischen einzelnen Ereignissen auszusagen. Kracauer schlussfolgert, ‚dass der Zeitraum sozusagen vor unseren Augen zufällt‘. An die Stelle einer ‚sinnerfüllten raumzeitlichen Einheit‘ tritt der Zeitraum als eine ‚Art Treffpunkt für Zufallsbegegnungen [...]‘.“

Von dieser „deutliche[n] Empfindung“ (EPS 359) ergriffen, gelangt der Erzähler zu der bereits am Anfang erwähnten Straße, „von der“ er eigentlich „erzählen will“. (EPS 359) Allerdings folgt hierauf erneut eine allgemeine Reflexion über das Vorgehen beim Durchwandern der Stadt („Ich muß hier einschalten, daß [...]“, EPS 359), woran deutlich wird, dass der Spannungsbogen des Textes nicht linear oder ansteigend verläuft, sondern dass sich narrative Abschnitte von hoher Intensität mit Abschnitten langsamerer Reflexion abwechseln. Gleichzeitig wird die Spannung in den reflexiven Passagen durch anthropomorphisierende Beschreibungen erhöht, erscheinen die „proletarischen Viertel“, von denen sich Kracauer angezogen fühlt, doch wie lebendig: Die Häuser „scharen sich [...] planloser, häßlicher, dichter“ zusammen, die „Gerüche und Dünste“ wagen sich hervor und bilden „körperliche Umrisse“, die Straßen „stehen nahe vor dem Aufbruch“ in „ungeordnete[n] Rotten, die sich bald zerstreuen oder auch“ – zu einem diffusen „Trommelwirbel“ – „gemeinsam marschieren werden“. (EPS 360) Was wie eine allgemeine Reflexion wirkt, ist in Wahrheit eine dichte, intensive Charakterisierung einer lebendigen, wandelbaren Stadt, die gleichsam auf das unterschwellig gewaltsame, potenziell revolutionäre Potenzial ihrer Bewohner verweist.

In den folgenden Absätzen findet der Erzähler nun endlich zu der eigentlichen Straße, die den unmittelbaren Anlass seiner Erinnerungen darstellt, und versucht, ihre topographische Ordnung zu beschreiben. Er gelangt zur Straße, als er sich

dem Abschluß einer Sackgasse zu nähern glaubte, die auf der einen Seite von einem hohen, unförmigen Vorstadttheater begrenzt wurde. [...] Noch bevor ich mich bis zum Grund der Sackgasse durchgezwängt hatte, merkte ich, daß sie gar keine Sackgasse war, sondern an ein anderes Gäßchen stieß, das hinter dem Theater vorbeiführte. Mitte auf die weißgekalkte, fensterlose Rückwand des Theaters lief die Straße zu. Sie war schnurgerade, nur wenige Minuten lang²¹² und verhältnismäßig breit. (EPS 360)

Die Architektur der Gasse und der Häuser scheint auf den ersten Blick präzise und wirklichkeitsgetreu beschrieben, aber auf den zweiten Blick offenbart sich, dass die Beschreibung der labyrinthischen Struktur dieses Raumes nicht aufgeht. Die Sackgasse, die tatsächlich keine ist, führt hinter dem „hohen, unförmigen Vorstadttheater“ vorbei und doch auf es zu, während ihr anderes Ende „ohne jede Versteckspielerei“

²¹² Wieder werden Zeit und Raum überblendet, wird doch die Länge der Gasse – eine Strecke – in Minuten – einer Zeiteinheit – angegeben.

auf eine „belebte[] Verkehrsstraße“ (EPS 360) stößt. Erst die eindrückliche mnemotechnische Wiedergabe der Topographie offenbart ihre verwirrende Struktur, die zugleich einsichtig und verdeckt sowie durchlässig und hermetisch ist. Diese Gasse, die ebenso lebendig wie das ganze Viertel erscheint, nimmt Kracauer beim Durchmessen der „kleine[n] Strecke“ gefangen, wodurch ihm „das Weitergehen“ erschwert wird. Es sind „unsichtbare Netze“ (EPS 360), die ihn unversehens an seinem Platz halten, obwohl doch „in geringer Entfernung“ „Autobusse und Lastwagen“ vorbeirattern und „vereinzelte Passanten“ die Straße kreuzen. Die bisherige Zeitordnung gerät aus den Fugen, das Verhältnis von erzählter Zeit zu Erzählzeit verschiebt sich und der Erzähler, der sich verzweifelt über seine „Lage klarzuwerden“ (EPS 360) versucht, bewegt sich wie in Zeitlupe fort. Während die Bewegungen um ihn herum also normal verlaufen, kann er nur unter großen Anstrengungen an ein Hotel, das „von der in Paris üblichen Art“ (EPS 361) zu sein scheint, herantreten. Er bewegt sich wie „ein Schwimmer, der gegen der Strom ankämpft“ (EPS 361), was noch stärker an eine Zeitlupe erinnert. Es ist interessant, dass Kracauer – wie schon Hessel in der vorherigen Analyse – hier auf eine spezifische Technik des (Kino-)Films zurückgreift, um die asynchronen Zeitläufe der Handlung zu verdeutlichen: Wie in einer filmischen Montage werden ähnliche Bewegungen im Raum in unterschiedlichem Tempo, also voneinander entkoppelt, dargestellt, wodurch der Eindruck einer nicht synchron verlaufenden Relation von Raum und Zeit entsteht.²¹³ Während er dieses Hotel, welches „einen unbewohnten, ja verwahrlosten Eindruck“ macht, genau besieht, fallen ihm in den Fenstern über der Gasse „Burschen in Hemdsärmeln und schludrig gekleidete Weiber“ (EPS 361) auf, die ihm mit der „schrecklichen Gewalt“ „ihrer bloßen Gegenwart“ (EPS 361) wie der Grund für seine Lähmung vorkommen.

²¹³ Streng genommen handelt es sich um eine asynchron verlaufende Relation von Raum und *Zeiten*, erscheinen doch die Bewegungen der anderen Entitäten („Autobusse“, „Lastwagen“ und „Passanten“, EPS 361) zeitlich homogen zu verlaufen. Zur ‚Montage‘ bei Kracauer siehe auch Korta 2001, S. 145 [Hervorhebung im Original]: „Auf dieser Grundlage, so Kracauer, entsteht in einem zweiten Schritt im und durch das Bewusstsein eine *bestimmte* Konstruktion von Bedeutung, wovon sich die Einsicht ableitet: ‚Die Wirklichkeit ist eine Konstruktion.‘ Denn die Art und Weise der Zusammenschau, der ‚Montage‘, verleiht den Beobachtungen einen sinnhaften Zusammenhang, der im Kontakt von Ich und Welt den ‚Wirklichkeitssplittern‘ aufgrund ihres Daseins im leeren Raum immer erst und immer wieder neu zugesprochen werden muss. Die Konstruktion also steckt einzig und allein im Mosaik, das aus den einzelnen Beobachtungen auf Grund der Erkenntnis ihres Gehalts zusammengestiftet wird.“

Die lähmende Angst und die Verwirrung, die im Erzähler aufsteigen und die er zu verarbeiten versucht, sind durch die synästhetischen und lebendigen, aber zugleich grotesken Beschreibungen beinahe greifbar, werden jedoch abrupt unterbrochen: „Ein wenig beruhigt, wollte ich ausschreiten – da wurde mir Einhalt geboten.“ (EPS 361) Durch ein geöffnetes Fenster des scheinbar verlassenem Hotels, gleichsam wie von einem Rahmen eingefasst, sieht er „ein lebendes Bild“. (EPS 361) Ein unvermittelter Tempuswechsel vom Präteritum zum Präsens und der deiktische Kurzsatz „Ich sah:“ leiten eine ekphratische Beschreibung der Szene ein, die ihre „Aufmerksamkeit auf kleinste Details“²¹⁴ richtet. Zentrum des lebenden Bildes ist ein junger Mann, der „auf einem Stuhl mitten in einem Zimmer“ (EPS 361) sitzt und „seinen Kopf in die Hände gestützt“ (EPS 362) hat. Um ihn herum gruppieren sich „ein Bett, das benutzt worden ist“, ein Waschtisch mit „schmutzige[m] Waschwasser“, ein Schrank, der „seine Kratzer und Risse schamlos zur Schau“ trägt sowie „ein offener halbgepackter Koffer, in den eilig Wäsche hineingestopft worden sein muß“. (EPS 361-362) Die Szene ist so trostlos wie die Gegenstände, die „harren wie angewurzelt“ und Kracauer „so aufdringlich“ anstarren, „als seien sie überdeutlich gemalt“. (EPS 361) In starkem Kontrast zu dieser Anthropomorphisierung steht der „junge Mann mit dem ungekämmten Haar“ (EPS 362), der völlig reglos verbleibt und den Erzähler nicht beachtet, denn „[n]ichts ist für ihn vorhanden, ganz allein sitzt er auf seinem Stühlchen im Leeren. Er hat Angst, die Angst ist es, die ihn so lähmt...“. (EPS 362) In dieser Angst, die den nicht weiter bezeichneten jungen Mann lähmt, spiegelt sich sprachlich gleichsam die zuvor eindrücklich geschilderte lähmende Angst und die Verwirrung Kracauers, als dieser sich durch die Gasse zu bewegen versucht. Wieder ist es ein Wechsel der Zeitordnung innerhalb der Handlung, hier auch auf textueller Ebene verdeutlicht durch den Tempuswechsel, der Zeit und Raum voneinander entkoppelt. Die ekphratische Beschreibung der Szene, die darüber hinaus nicht kommentiert wird, sondern nur durch ihren trostlosen und beängstigenden Inhalt wirkt, wird durch das Wegfallen des Rahmens („Ich stehe vor dem Fenster, das sich längst verflüchtigt hat, [...], EPS 361) zu einem immersiven dreidimensionalen Erlebnis. Ähnlich der „aus dem Film kommende[n] Technik der Großaufnahme“ wird die Szene vom Rest des Textes abgesetzt, wodurch „unser Vertrauen in die Kontinuität

²¹⁴ Öhlschläger 2019a, S. 198.

des Geschichtsprozesses und dementsprechend in die Macht chronologischer Zeit“ erschüttert wird. Weil die Szene aber nicht weiter ausgeführt oder kommentiert wird, gleicht ihre „Bildhaftigkeit“, wie Öhlschläger treffend erkennt, eher „einer Traumstruktur, in der das, was gesehen wird, sich verschlüsselt“.²¹⁵ Damit gleicht die zeitlich und räumlich aus dem Rest des Textes herausgelöste Szene dem Anfang, ist auch sie eher eine rauschhafte Erfahrung, die mit „Macht“ und „Besessenheit“ (EPS 358) auf den Erzähler wirkt und ihn nachhaltig in ihren „Bann“ (EPS 362) zieht.

Obwohl Kracauer sich vom ‚lebenden Bild‘ lösen kann, verfolgt ihn der Anblick auch, als ihm „der Durchbruch zur Verkehrsstraße“ (EPS 362) endlich gelingt. Wie diese Ablösung geschieht, vermag er zwar nicht mehr zu rekonstruieren, aber er taucht – scheinbar erleichtert – im „vertrauten Tumult“ der belebten Straße unter. Während er die neuerlichen Eindrücke zu verarbeiten sucht, kehrt er in Gedanken immer wieder zu dem Hotelzimmer zurück, das ihm nun wie eine „Höhle“ erscheint, und die ganze Gasse kommt ihm im Nachhinein wie ein „Schlupfwinkel“ vor, in dem sich der junge Mann versteckt hält, welcher möglicherweise ein „Verbrecher war, der in jenem engen Zimmer vor seinen Verfolgern das Weite gesucht hatte“. (EPS 362) Diese rationalen Erklärungsversuche laufen jedoch ins Leere und tragen, zusätzlich zur hektischen und lauten Kulisse der Verkehrsstraße, zur Verwirrung des Erzählers bei. Diese Verwirrung steigert sich so weit, dass er an seiner sinnlichen Wahrnehmung zu zweifeln beginnt.²¹⁶ Unmittelbare Sinneseindrücke verschwimmen allmählich mit Erinnerungsbruchstücken, während sich auch seine Raum- und Zeitwahrnehmung mehr und mehr verwirrt²¹⁷, und die rauschhafte Erfahrung, die den Text von Beginn an strukturiert, steigert sich zu einem Ausgeliefertsein an die ‚Macht‘ der

²¹⁵ Öhlschläger 2019a, S. 198: „Kracauer richtet seine Aufmerksamkeit auf kleinste Details. In ihrer Großaufnahme [...] wird die ‚Textur von Reflexionen, Analogien, Reminiszenzen‘, aus denen sich (Zeit)geschichte [sic!] konstituiert, lesbar. Und es scheint tatsächlich die aus dem Film kommende Technik der Großaufnahme zu sein, die es Kracauer erlaubt, ‚unser Vertrauen in die Kontinuität des Geschichtsprozesses und dementsprechend in die Macht chronologischer Zeit zu erschüttern‘. Mikroskopisch in den Blick genommene Details des Alltagsgeschehens seien allerdings, so räumt Kracauer weiter ein, methodisch nicht ohne weiteres mit einer Makrodimension von Geschichte in Zusammenhang zu bringen: ‚Hier stellt sich das Problem, ob die wechselseitige Durchdringung von Geschichten verschiedener Ebenen überhaupt möglich ist.‘ So gleicht die Bildhaftigkeit der Städtefeuilletons Kracauers nicht selten einer Traumstruktur, in der das, was gesehen wird, sich verschlüsselt.“

²¹⁶ „Oder existierte sie [die Gasse, Anm. J. C.] am Ende gar nicht, und die Burschen und Weiber droben mitsamt den Hoteleingeweißen waren Erscheinungen, die sich aus meinem eigenen Zustand erklärten?“ (EPS 362)

²¹⁷ „Auf einmal – es mochte über eine Stunde verstrichen sein – stand ich wieder am Eingang der Straße.“ (EPS 362)

Gasse. Nur indem sich Kracauer einer Gruppe spielender Kinder, die sorglos in die Gasse einbiegen, anschließt, kann er den „Bann“ (EPS 362) endlich brechen und sie erneut betreten. Völlig unvermittelt jedoch erscheint erneut das „überdeutliche“ ‚lebende Bild‘ vor ihm, der Tempuswechsel vom Präteritum zum Präsens markiert wieder das Eintauchen in das Hotelzimmer mit dem jungen Mann darin. Die Immersion wiederholt sich zwar, aber das Gesehene ist doch „unberührt von der Zeit geblieben“ (EPS 363), weil sich seine Erinnerung inzwischen mit anderen Sinneseindrücken überlagert hat, kann er der Zuverlässigkeit des eigenen Sehens und Erinnerns nicht mehr trauen.²¹⁸ Auch die eigene zeitliche Orientierung ist im Zuge der Immersion in die Zeit und den Raum des Hotelzimmers verlorengegangen, denn plötzlich ist es dunkel und Kracauer ist alleine.

Der endgültige Ausbruch aus dem bedrohlichen Zugriff der Gasse kann nur erfolgen, weil die Anwesenheit der unschuldigen spielenden Kinder im Echo ihres Lachens nachhallt und der Erzähler sich daran festhalten kann „wie an einem äußersten Zipfel“. (EPS 363) Die Beschreibung der Gasse schließt mit einem Rekurs auf ihre Lebendigkeit, schließt sie sich doch eigenmächtig hinter ihm. Eine Reihe Gedankenstriche verbildlicht auf der textuellen Ebene die Unmittelbarkeit und Endgültigkeit des Ausbruchs; die narrativ gestaltete Erinnerung ist beendet und der Text endet mit einer allgemeinen Reflexion: Die Geschichte dieser speziellen Gasse, so eindrücklich und lebendig sie auch beschrieben wurde, ist nur eine Geschichte unter vielen, denn es gibt „noch viele Straßen in allen möglichen Stadtteilen“ (EPS 363) von Paris, über die sich ähnliche Geschichten erzählen ließen.²¹⁹ Bedeutsam ist hier, dass die Geschichte dieses Textes – im Sinne einer Handlung – gleichgesetzt wird mit Geschichte im chronologischen oder historischen Wortsinn. Die Geschichte all dieser Straßen und Stadträume – beispielsweise die der lebendigen „Kirche St. Julien le Pauvre“, die „morgens auf[wacht]“ und „abends schlafen[geht] wie irgendein Warenhaus“ – ist jedoch nicht „vergangen, sondern lebt weiter, als sei sie von heute“. (EPS 363) Dahinter steht der Gedanke, dass disparate Räume (zum Beispiel Straßen, Plätze oder Gebäude) ihre eigene Geschichte ausbilden können, denn in Paris hat „die Gegenwart den Schimmer des Vergangenen“ (EPS 363), was es dem aufmerksamen

²¹⁸ „Und immer noch hat der Sitzende seinen Kopf in die Hänge gestützt. Ist es vielleicht ein anderer junger Mann? Ich entsinne mich, daß ich sein Gesicht nie gesehen habe.“ (EPS 363)

²¹⁹ „Jede einzelne von ihnen hat ihren eigenen Geruch und ihre eigene Geschichte.“ (EPS 363)

Spaziergänger ermöglicht, diesen Schimmer zu entziffern, „fremden Schriftzeichen gleich“. (EPS 360) Der Schluss von *Erinnerung an eine Pariser Straße* enthält Kracauers „mikrologische[s] Verfahren“²²⁰ einer historischen Stadtlektüre quasi *in nuce*, denn wenn man als aufmerksamer Beobachter durch die Straßen geht, sind diese „bereits entfernt wie Erinnerungen, in denen sich die Wirklichkeit mit dem vielstöckigen Traum von ihr mischt“. (EPS 363-364) Unmittelbare Sinneseindrücke überlagern sich automatisch mit Erinnerungsbruchstücken, die Wirklichkeit mischt sich mit dem vielschichtigen und zum Teil hermetischen Traum, „Abfälle und Sternbilder“ (EPS 364) treffen sich. Es geht also nicht um *eine* totalisierende Geschichte der Stadt, sondern um eine Vielzahl von kontingenten Geschichten der disparaten Stadträume, welche die „Heterogenität und Diskontinuität der Wirklichkeit“²²¹ spiegeln und sich nicht mit „metaphysischen oder gar heilsgeschichtlichen Hypostasierungen“ – wie beispielsweise bei Hegel oder Benjamin – „und logizistischer Rigiditäten“²²² synthetisieren lassen. Dieses Konzept von Geschichte sei, wie Korta zutreffend bemerkt, eine klare Absage an alle universalistischen, dogmatischen oder gar ideologischen Konzepte philosophischer oder theologischer Natur.²²³ Wie sich in der vorliegenden

²²⁰ Siehe dazu Korta 2001, S. 144 [Hervorhebung im Original]: „Dem entspricht das seit *Ornament der Masse* (1927) angewandte mikrologische Verfahren, das sich unbeachteten Randphänomenen widmet, die für Kracauer – etwas messianisch klingend –, ‚die kleinste Nebenpforte‘ darstellen, durch die man ‚in den Mittelpunkt des menschlichen Wesens‘ und *durch es hindurch* auch zur Gesamtschau gesellschaftlicher Prozesse dringen kann. Es sind scheinbar Nebensächlichkeiten, ‚deren Anspruch, um ihretwillen anerkannt zu werden, noch nicht genüge geschah‘, wie Kracauer später in *Geschichte* auch mit Bezug auf *Die Angestellten* formuliert. Dieser mikrologische Ansatz entspricht der Intention von kritischer Exterritorialität, die die lebensweltliche Alltagswirklichkeit der Gesellschaft mit der Distanz eines Fremden betrachtet, von der Peripherie des scheinbar Normalen aus, von dort, wo im Müll und Ausschuss der Gesellschaft ihre eigentliche Normalität deutlicher gewahr wird als in ihren Zentren.“

²²¹ Korta 2001, S. 103.

²²² Korta 2001, S. 102 [Hervorhebung im Original]: „Es geht Kracauer [in *Die Angestellten* von 1929, Anm. J. C.] darum, im epistemologischen Sinne Bereiche zu betrachten, die durch die Brille transzendental- wie auch immanenzphilosophischer Ansätze – gleich ob logizistisch-positivistischer oder normativ-kritischer Art – nicht oder nicht zureichend erfasst werden können. [...] Insofern betrachtet er die Geschichte als einen ‚Vorraum‘ stets vorläufiger Einsichten *vor* dem Bereich der letzten Wahrheiten und formuliert eine Geschichtstheorie weitab von metaphysischen oder gar heilsgeschichtlichen Hypostasierungen und logizistischer Rigiditäten.“

²²³ Siehe Korta 2001, S. 103 [Hervorhebung im Original]: „Denn ihre [Kracauers und Benjamins, Anm. J. C.] Auseinandersetzung mit den gesellschaftstheoretischen und geschichtsphilosophischen Ansätzen ihrer Zeit ist sehr durch die Position eines erkenntnistheoretischen Relativismus geprägt. Wo Benjamin allerdings das herrschende Wissen geschichtspolitisch und geschichtstheologisch zu kritisieren sucht und nur fast nebenbei erkenntnistheoretisches Neuland erforscht, geht es Kracauer in umgekehrter Reihenfolge primär um das epistemologische Problem, ein der Heterogenität und Diskontinuität der Wirklichkeit adäquates Bild von der Gesellschaft, der Physis der Außenwelt wie von Geschichte zu gewinnen und erst *in der Konsequenz* daraus um eine deutliche Absage an alle universalistischen, dogmatischen oder gar ideologischen Konzepte philosophischer oder theologischer Natur.“

Analyse gezeigt hat, ist bei Kracauer die „imaginäre Zeit, in der sich das Vergangene, das Gegenwärtige und Zukünftige traumähnlich berühren“²²⁴, geprägt von einem gleichberechtigten Nebeneinander widersprüchlicher Zeitvorstellungen: Innerhalb des Textes gibt es auf der einen Seite Passagen, die von allgemeinen Reflexionen des Erzählers durchzogen und vergleichsweise handlungsarm sind, während es auf der anderen Seite Passagen mit eindrücklichen und lebendigen Schilderungen von Erinnerungsbruchstücken gibt. Zwischen diesen unterschiedlichen Ebenen gibt es nun die ekphratischen Beschreibungen des ‚lebenden Bildes‘, die wiederum völlig entkoppelt von der Zeitlichkeit der anderen Ebenen sind, was durch den Tempuswechsel auch auf der extradiegetischen Ebene deutlich wird. Die Zeitläufe dieser drei textuellen Ebenen verlaufen parallel, aber asynchron zueinander und sie sind dem homogenen Zeitfluss nicht enthoben. Dies lässt sich beispielsweise daran erkennen, dass der Erzähler deutlich markiert, wie die Ereignisse und Handlungen auf der belebten Verkehrsstraße zeitlich völlig normal verlaufen, während die Zeit in der Gasse verlangsamt, wie in Zeitlupe und beinahe unmerklich vergeht. Bei der Betrachtung des ‚lebenden Bildes‘ hingegen scheint die Zeit völlig stillzustehen, denn der Erzähler erkennt bei der zweiten Betrachtung keine Veränderungen; nichts scheint passiert zu sein oder auch nur passieren zu können. Entscheidend ist für Kracauer also, dass in jedem Zeitraum Zeitlichkeit auf eine ihm eigene Weise erfahren wird, die sich von den Zeiterfahrungen in den anderen Zeiträumen unterscheidet.²²⁵

²²⁴ Öhlschläger 2012, S. 553: „Kracauer nimmt in seinen Feuilletons genau diesen unbestimmbaren Punkt, an dem sich Neues herauskristallisiert, in den Blick, indem er seine feinsinnige soziologische und mikroanalytische Gesellschaftskritik in ein Medium sich beschleunigender Informationskultur einspeist, aber innerhalb dieses Mediums Verfahren zur Anwendung bringt, die eine Re-Lektüre evozieren und erforderlich machen. Nicht unähnlich dem Spiegel-Konzept Benjamins, perspektiviert Kracauer eine imaginäre Zeit, in der sich das Vergangene, das Gegenwärtige und Zukünftige traumähnlich berühren.“

²²⁵ Siehe dazu Baumann 2014, S. 38-39.

4. Schlussteil

4.1 Zusammenführung

Wie sich in den Analysen gezeigt hat, sind die vier ausgewählten Feuilletontexte von Joseph Roth, Walter Benjamin, Franz Hessel und Siegfried Kracauer als ‚kleine Archive‘ des Wissens der Weimarer Republik anzusehen, die auf spezifische, aber durchaus heterogene Art und Weise Geschichte sowie historische Zeit diskursivieren. Sie unterscheiden sich vor allen Dingen in der Art ihrer narrativen Strukturen (beispielsweise im Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit, in der Erzählhaltung und im Einsatz von poetischen Ausdrucksformen), gleichen sich aber in der Ablehnung einer Synthese von Geschichte und einer deterministischen Sicht auf historische Zeit:

Joseph Roths *Im mittäglichen Frankreich* aus dem Jahr 1925 ist geprägt von einem deutlichen Bezug einerseits auf die Topographien und die Architekturen sowie andererseits auf die historische Zeit und die Geschichte der südfranzösischen Städte Lyon, Nîmes und Tournon, die hauptsächlich im Modus des Flanierens oder Gehens erfahren werden. Diese Erfahrungen sind bei ihm durch die Nutzung eines Reiseführers (so in „Lyon“) oder die Auskünfte einer ortskundigen Führerin (so in „Tournon“) vorstrukturiert und zeichnen sich durch historische und topographische Detailkenntnisse und einen informativen Sprachgestus aus, wodurch ein lebendiger „literarischer Mikrokosmos“²²⁶ entsteht. Dieser zeichnet sich durch einen spielerischen, fast schon ironischen Umgang mit etablierten historischen Epochen aus, weil sich historischer Zeiten in einem Neben- und Übereinander überlagern. Das äußert sich zum Beispiel im ‚Aufblühen‘ der Gegenwart aus den Ruinen oder den erhaltenen Gebäuden der Vergangenheit: In „Lyon“ führt eine Zahnradbahn, also moderne Verkehrstechnik, zur mittelalterlichen Kathedrale und vermittelt so zwischen der natürlichen Geographie, der zeitlosen städtischen Architektur und den historischen Monumenten (ImF 427-429). Im Fall von Nîmes („Nîmes“, ImF 429-431, und „Stierkampf am Sonntag“, ImF 437-440) ist es eine Arena aus der römischen Antike, die zu einem modernen Freiluftkino oder einem Platz für allwöchentliche Stierkämpfe umfunktioniert und so zu einem Sinnbild für ein produktives Nebeneinander von Vergangenheit und Gegenwart wird. Historische und mythisch-religiöse Geschichte ist für Roth nicht nur

²²⁶ Magallanes 2011, S. 122.

im Erhabenen der Vergangenheit sichtbar, sondern kann sich auch in der Gegenwart offenbaren, wodurch die etablierte und kanonisierte Hierarchie geschichtlicher Prozesse sowie religiöser Gegebenheiten beträchtlich in Frage gestellt wird. In „Tournon“ schließlich stellt die detaillierte Beschreibung des altehrwürdigen Lyzeums einerseits einen Gegenpol zur Flüchtigkeit der Moderne und andererseits einen Kontrapunkt zu geläufigen Vorstellungen von historischem Andenken dar, steht die Schule doch nicht nur in einer historischen Tradition, sondern ist auch ein gegenwärtiges, lebendiges Zeugnis eines traditionellen Funktionszusammenhangs, der sich in der Gegenwart kaum geändert hat und in ihr fortbesteht. Auch außerhalb des Lyzeums, in der Altstadt, ragt die Vergangenheit ohne klar erkennbare Brüche in die Gegenwart hinein. Die institutionellen Funktionen der Gebäude und Topographien haben sich zwar verändert, aber Spuren der historischen Konstellationen bleiben sichtbar erhalten, wodurch sich die Zeitordnungen verändern (ImF 434-436). Roths Städtebilder modifizieren das Verständnis vom Werden und Vergehen historischer Zeit, also das Zusammenspiel von Vergangenheit und Gegenwart, indem das Neue in das Alte integriert wird. Diese Konzentration auf die Geschichte der ‚weißen Städte‘ ist jedoch nicht als tröstende „Geschichtsflucht“²²⁷ zu verstehen, denn Roths Zugriff ist nicht nur von Emphase und Idealisierung geprägt, sondern ist heterogen: Weil die Geschichte der südfranzösischen Städte unabgeschlossen und zugleich unabschließbar ist, sich gleichermaßen an kleinen wie großen Phänomenen kristallisiert, kann sie nicht als alleinige Grundlage einer neuen, sinnstiftenden und kohärenten Konstruktion von Heimat dienen.²²⁸ Das dialektische Modell von Geschichte, nach dem die Vergangenheit als Synthese in der Gegenwart aufgeht, um diese erklär- oder deutbar zu machen, wird aufgegeben zugunsten einer Gegenwart, in der die Vergangenheit in den kleinen und marginalen Dingen erhalten und sichtbar bleibt. Es ist keine

²²⁷ Siehe Küpper 2010, S. 105: „In enger Verbindung mit der [] Definition von Heimat als dem ‚gleichsam verbannten Land‘ der Kindheit steht aber auch noch eine andere Vorstellung, nach der ‚Heimat‘ als eine historische Kategorie erscheint, die sozusagen in die Vergangenheit verlagert wird, also gleichsam zurückversetzt wird in der Zeit. Dieser [] Heimatbegriff ist prägend für *Die weißen Städte*, Roths als Reisebuch konzipierte, zu Lebzeiten aber unveröffentlichte Sammlung von Südfrankreichbildern aus dem Jahre 1925, hinter deren ‚Geschichtsflucht‘ mit Klaus Westermann die Suche nach einer neuen ‚Heimat‘ stand.“

²²⁸ Siehe auch Lukas Waltl: „Die ‚große Vermessenheit, Städte beschreiben zu wollen‘. Ambivalenzen in Joseph Roths fiktionalen und journalistischen Städtebildern“, in: Pesnel, Tunner, Lunzer, Lunzer-Talos 2016, S. 17-31, hier S. 23-24: „Die Figur der sich fortwährend wandelnden und doch beständigen Stadt dient in Joseph Roths Städtebildern der Relativierung der Gegenwart vor der Macht – aber nicht zwangsläufig dem Wert – der Vergangenheit – oder gar der Ewigkeit.“

historistische Synthese von Geschichte sichtbar, in der die Spuren der großen Vergangenheit, zum Beispiel in Gestalt von Tempeln oder Kathedralen, in der Gegenwart aufgehen müssen, um eine konsistente Geschichtserzählung zu konstruieren oder einen „Sinn der Geschichte“²²⁹ zu erkennen.

Walter Benjamin veröffentlichte mit *Paris, die Stadt im Spiegel* in der deutschsprachigen *Vogue*, also einer Literatur- und Kulturzeitschrift, im Jahr 1929 einen Text, der gänzlich anders als Joseph Roths *Im mittäglichen Frankreich* funktioniert: Seine „Liebeserklärung der Dichter und Künstler an die ‚Hauptstadt der Welt‘“, so der Untertitel, ist sehr dicht und von hoher „allegorischer und metaphorischer Komplexität“.²³⁰ Er hebt darin die Trennung von allgemeiner Geschichtsschreibung und Literaturgeschichte sowie deren traditionellen Periodisierungen auf, denn in seinem Text stehen ‚klassische‘ Autoren gleichberechtigt neben ‚modernen‘, er unterscheidet nicht oder kaum zwischen Werken der ‚hohen‘ und ‚niederen‘ Literatur. Die wesentliche Verbindung zwischen der Stadt Paris und der Literatur, die aus ihr und über sie entstanden ist, sieht Benjamin darin begründet, dass die urbanen Strukturen (zum Beispiel die Straßen, Plätze und Gebäude) ähnlich konstruiert sind wie die eines Buches. (PSS 356) Nach seiner anthropomorphisierenden Beschreibung ist es nämlich die Stadt selbst, welche die Lage und Beschaffenheit ihrer Architektur geplant hat und dabei wie einer der besagten „Dichter und Künstler“ vorgegangen ist. (PSS 356) Diese dialektische Konstruktion einer Stadt, die sich in einem autopoietischen Akt selbst erschafft und modernisiert, zugleich aber auch die Schaffung literarischer Werke begründet, verbildlicht Paris als ein lebendiges Gebilde, das sich nicht plan- oder sinnvoll entwickelt hat. (PSS 356-357) Benjamins Charakterisierungen der Pariser Plätze, die er besonders exemplarisch behandelt, ist gemein, dass sie jeweils die historischen Konstellationen, die sich im kulturellen Gedächtnis an ihnen verdichten, ignorieren. (PSS 357) Die Orte wirken leblos, weil sie als Monumente selbst nichts aussagen, sondern nur als Teil eines Textes oder eines Kunstwerks an Bedeutsamkeit gewinnen. Denkmäler und Monumente, historische Zeitpunkte und Ereignisse sowie Bücher und Kunstwerke ergeben für ihn nur in einer verschalteten Betrachtung einen Sinn, der unabhängig ist von den sinnstiftenden Synthesen oder den schematischen

²²⁹ Iggers 1997 [1968], S. 166.

²³⁰ Öhlschläger 2012, S. 546.

Periodisierungen einer allgemeinen Geschichtsschreibung. (PSS 357) Diese Sichtweise ähnelt derjenigen in Roths *Im mittäglichen Frankreich*, weil auch hier die Monumente (in diesem Fall die bereits erwähnten Plätze) aus ihrem unmittelbaren Funktionszusammenhang gelöst werden und ihr Verweischarakter auf konkrete historische Ereignisse (zum Beispiel die Französische Revolution) in Frage gestellt oder eingeschränkt wird. Benjamins Text ist zu großen Teilen phänomenologisch aufgebaut, gelangt bisweilen aber auf eine höhere Abstraktionsebene: Mittels der Metapher des Prismas gelangt Benjamin zu der Einsicht, es gebe „ein ultraviolettes und ein ultrarotes Wissen um diese Stadt“ (PSS 357), also zwei unterschiedliche Erfahrungshorizonte, die über eine Vermittlung in Büchern hinausreichen und sich in den komplementären Medien des Photos und des Stadtplans erfassen lassen. Die topographische Genauigkeit, mit welcher der Stadtplan eine Sicht auf das Ganze ermöglicht, stellt für Benjamin eine Ergänzung zum Photo, welches nur Details darzustellen vermag, und zum Buch, welches Eigenschaften beide Medien inkorporieren kann, dar. Erst alle drei Medien zusammen ermöglichen es dem Leser, die Stadt vollständig zu erfassen und „verschiedene Schichten historischen Wissens zu durchdringen“.²³¹ Es ist aber nicht das Licht selbst in seiner physikalischen Beschaffenheit (das Ultraviolette und das Ultrarote), das für Benjamin untrennbar mit der Stadt verbunden ist, sondern der Spiegel: „Paris ist die Spiegelstadt“ und „Spiegel sind das geistige Element dieser Stadt“ (PSS 358), weil Spiegel und reflektierendes Glas allgegenwärtig und ein Teil des Wesens von Paris sind. In der Analyse von *Paris, die Stadt im Spiegel* hat sich gezeigt, dass Benjamins Reflexionen über Geschichte und historische Zeit in Opposition zu den ideologisch verdächtigen modernen Theorien der Geschichte und des Fortschritts²³² stehen: Sein Bild der Stadt konserviert deren Vergangenheit, ist dabei aber von „heterogene[n] Zeiterfahrungen“ und „Diskontinuitäten“²³³ geprägt. Geschichte und historische Zeit erscheinen bei ihm (in Form einer „Alltags- und Mikrohistorie“ und vermittelt durch ästhetische Repräsentationen) nicht „dem Determinismus der Fortschrittsideologie“ des dogmatischen Marxismus oder „dem vorgeblich interesslosen Anspruch des Historismus auf Beschreibung der Universalgeschichte“²³⁴

²³¹ Öhlschläger 2012, S. 546.

²³² Siehe dazu Mali 2011, S. 128-129.

²³³ Bolle 2000, S. 402.

²³⁴ Gagnebin 2011, S. 284b.

entsprechend, sondern als „ein nichtlinearer Diskurs, bestehend aus Fragmenten“.²³⁵ Auf eine „narrative[] Kontinuität“²³⁶ wird in *Paris, die Stadt im Spiegel* entschieden verzichtet, der Erzähler berichtet nicht in kausalen oder kontinuierlichen Zusammenhängen von Paris, seine Reflexionen sind sprunghaft und von poetologischen Verfahren durchzogen, die nur in einem intermedialen Zusammenhang ersichtlich sind – in „tausend Augen“ und „tausend Objektiven“ (PSS 358) zeigt sich schließlich erst das wahre Gesicht der Stadt. Um dies zu erkennen, ist es nötig, sowohl durch die Literatur das Zentrale (die „Mitte“, PSS 358), als auch durch den Stadtplan oder die Photographie das Marginale (die „äußersten Ränder[]“, PSS 358) in den Blick zu nehmen. Der Erzähler Benjamins erfährt die Geschichte der Stadt letztlich nicht an den repräsentativen Monumenten und großen Plätzen, die Erinnerungsorte erscheinen leblos und ohne Aussagekraft. Die Literatur über die Stadt und aus ihr wiederum ist der eigentliche Erinnerungsort, der die Funktion eines ‚Gedächtnisses‘, also eines historischen Archivs der Stadt übernimmt.²³⁷

Franz Hessels *Ein Garten voll Weltgeschichte* aus dem Jahr 1930 erscheint auf den ersten Blick wie ein unterhaltsames und kurzweiliges, aber auch oberflächliches Städtebild von Paris. Auf den zweiten Blick jedoch entpuppt sich der Text als überaus poetisch und vielschichtig. Eine Spannung zwischen dem Großen und dem Kleinen sowie dem Gestern und dem Heute bestimmt Hessels Text: Vor den Augen des Erzählers verräumlicht und verdichtet sich historische Zeit, während dieser auf einem der Spielplätze von Paris, einem klar begrenzten Raum, auf einer Bank sitzt „und die Strecke, die ein Baby taumelt, eine Marmor läuft, ein Ball fliegt“ (GvW 307), verfolgt. In diesem „Spielraum der Zeit“ öffnet sich dem Erzähler, angeregt durch den kontingenten Lauf eines Marmorspiels oder des Ballwurfs der Kinder, ein lebendiger Gedanken- und Reflexionsraum²³⁸, in dem er sich die zuvor gesehene Ausstellung „Das Leben des Palais Royal“ wieder in Erinnerung ruft. Die zeitlichen, topographischen und materiellen Grenzen zwischen dem Spielplatz und dem Museum verschwimmen oder verschwinden und es kommt zu einer Überblendung der beiden Räume; die museale Ausstattung (darunter Bilder, Texte, Karikaturen und Statuen) verbildlicht

²³⁵ Bolle 2000, S. 419.

²³⁶ Gagnebin 2011, S. 284b.

²³⁷ Hier ließe sich weiterführend mit Elisabeth Bronfens Verfahren des *Crossmappings* anschließen.

²³⁸ Siehe Öhlschläger 2019a, S. 189.

in der Erinnerung des Erzählers die Vergangenheit des Raums. Die so angeregte „gedankliche Reise in die Geschichte“²³⁹ beginnt im 17. Jahrhundert und schreitet „chronologisch“²⁴⁰ bis in die Gegenwart fort. Der oszillierende Wechsel zwischen den medialen, den zeitlichen und räumlichen Ebenen, ein vertraulicher Plauderton und deiktische sowie didaktisch anmutende Formulierungen erzeugen den Eindruck „unmittelbarer Präsenz“²⁴¹; dadurch kann die Bewegung des Erzählers im Ausstellungsraum eindrücklich nachempfunden werden. Die Gewichtung von Ereignissen aus 300 Jahren französischer Geschichte erfolgt einzig und allein nach ihrer medialen Präsenz innerhalb der re-imaginierten Ausstellung: Einzelne Anekdoten über historische ‚Nebensächlichkeiten‘ (beispielsweise das Verhalten Kardinal Richelieus gegenüber Corneille) nehmen mehr Raum ein als Ereignisse, die sich tief in die Struktur des französischen Staates sowie die kulturelle Identität Frankreichs eingeschrieben haben (zum Beispiel die Kaiserzeit Napoleon Bonapartes); Geschichte wird also, geleitet durch die verschiedenen Medien der Ausstellung, enthierarchisiert. Zwar geschieht diese „gedankliche Reise in die Geschichte“ tatsächlich chronologisch, aber zugleich auch sprung- und lückenhaft: Es sind die Brüche und die räumlichen Veränderungen, an denen die Geschichte des Palais Royal – und damit auch die des Gartens – deutlich wird. Hessels Erzähler schildert keine kausalgenetische Abfolge von Ereignissen, sondern beleuchtet die historische Zeit am begrenzten Raum des Gartens schlaglichtartig. Zwischen den ekphratischen Rekursen auf die Bilder der re-imaginierten Ausstellung werden keine sinnvollen Zusammenhänge hergestellt. Die Geschichte dieses speziellen Raums kann demnach weder kausalgenetisch noch in einer „nationalstaatlichen oder gar tragisch-monumentalen Betrachtung von Weltgeschichte“²⁴² angeordnet werden. Auch lässt sich die historische Entwicklung dieses Raums nicht in eine Geschichte des Fortschritts, wie sie der historische Materialismus voraussetzt, integrieren. Der „Mikrokosmos eines hybrid zusammengestellten Quellenmaterials, das vor allem auf Veranschaulichung setzt“²⁴³, begründet eine „Dialektik von Gegenwärtigem und Vergangenen, von Anwesenheit und Abwesenheit“.²⁴⁴ Dies kommt vor

²³⁹ Öhlschläger 2019b.

²⁴⁰ Öhlschläger 2019b.

²⁴¹ Siehe Öhlschläger 2019b.

²⁴² Öhlschläger 2019b.

²⁴³ Öhlschläger 2019b.

²⁴⁴ Banchelli 1997, S. 105-106.

allem durch die Anwendung (inter-)medialer und mnemotechnischer Verfahren zustande: Hessels Erzähler ist nicht nur ein „Leser der Großstadtphänomene“²⁴⁵, sondern ein Beobachter, der seine Erfahrung aus einer Kombination verschiedener ästhetischer Repräsentationen gewinnt, die sich aus unterschiedlichen medialen Funktionen ergeben. Die Erzählweise in *Ein Garten voll Weltgeschichte* ist auf der extradiegetischen Ebene geprägt von einer in Bewegung begriffenen Zeitraffung, die Übergänge sowie Überblendungen sichtbar macht und damit an den frühen (Kino-)Film erinnert²⁴⁶, während auf der intradiegetischen Ebene ekphratische Beschreibungen auf ganz verschiedene Repräsentationsformen aus der bildenden Kunst verweisen; auch hier überlagern sich die Bildinhalte zum Teil, die Übergänge von einer Bildbeschreibung zur nächsten werden in der Imagination des Erzählers undeutlich.

Siegfried Kracauers *Erinnerung an eine Pariser Straße*, erschienen im Herbst des Jahres 1930, ist ein von rauschhafter Erfahrung geprägter und von fragmentarischen Erinnerungen geleiteter Text, der in seiner Stimmung und seiner Erzählweise an Joseph Roths *Im mittäglichen Frankreich* erinnert. Kracauers Erzähler berichtet in einer stark emotiv wie affektiv aufgeladenen Sprache von einem vergangenen, nur wage datierbaren Parisaufenthalt. Diese Erinnerungsarbeit führt ihn allmählich zu Reflexionen über das Wesen und die Strukturen von Straßen im Allgemeinen und über die von Paris im Besonderen. Die unruhige Stimmung dieser Reflexionen intensiviert sich durch den Wechsel von Licht und Schatten zu einer rauschhaften, beinahe epiphanischen Erfahrung, in der Zeit und Raum voneinander entkoppelt werden: Während der labyrinthische Stadtraum auf der Suche nach einem vergessenen, aber trotzdem gegenwärtigen Ziel durchschritten wird, löst sich die gewöhnliche Zeitordnung auf, „Stunden“ und „Jahrzehnte“ (EPS 359) werden gleichförmig empfunden. Zeit und Raum werden dadurch nicht nur als relativ voneinander erfahren, sondern die Zeit wird verräumlicht und kann ebenso wie die Stadt durchschritten werden. Hier deutet sich an, dass sich bei Kracauer der „gleichförmige Zeitfluss einer homogenen Zeit“, den er als Grundlage einer „sinnerfüllten raumzeitlichen Einheit“²⁴⁷ auffasst, in eine Vielzahl gleichberechtigter Zeiträume auflöst, die unabhängig voneinander verlaufen und auch unabhängig voneinander erfahren werden können, aber letztlich trotzdem

²⁴⁵ Keidel 2006, S. 29.

²⁴⁶ Siehe hierzu auch Banchelli 1997, S. 111.

²⁴⁷ Baumann 2014, S. 37.

an eine allgemeine Chronologie gebunden bleiben. Als ein Strukturprinzip des Textes offenbart sich ein unregelmäßiger Wechsel von allgemeinen, langsamer erzählten Reflexionen (zum Beispiel über das Vorgehen beim Durchwandern der Stadt) und narrativen Passagen von hoher Intensität; hieran wird deutlich, dass der Spannungsbogen des Textes – analog zur historischen Zeit – nicht linear oder ansteigend verläuft.²⁴⁸ Die Architektur der Straße, um die es Kracauer dem Titel nach eigentlich geht, und der Häuser scheint auf den ersten Blick präzise und wirklichkeitsgetreu beschrieben, aber es zeigt sich, dass die Beschreibung der labyrinthischen Strukturen dieses Raumes nicht aufgeht. Die eindrückliche mnemotechnische Wiedergabe der Topographie offenbart ihre verwirrende Struktur, die zugleich einsichtig und verdeckt, durchlässig und hermetisch ist. Die Gasse, die ebenso lebendig wie das ganze Viertel erscheint, nimmt den Erzähler förmlich gefangen und erschwert ihm das Weitergehen. Die Zeitordnung des Textes gerät so aus den Fugen, das Verhältnis von erzählter Zeit zu Erzählzeit verschiebt sich und der Erzähler bewegt sich wie in Zeitlupe fort. Kracauer (wie schon Hessel in *Ein Garten voll Weltgeschichte*) greift hier auf eine spezifische Technik des (Kino-)Films zurück, um die asynchronen Zeitläufe der Handlung zu verdeutlichen: Wie in einer filmischen Montage werden ähnliche Bewegungen im Raum in unterschiedlichem Tempo, also voneinander entkoppelt, dargestellt, wodurch der Eindruck einer asynchronen Relation von Raum und Zeit entsteht. Durch das geöffnete Fenster eines scheinbar verlassenen Hotels, gleichsam wie von einem Rahmen eingefasst, sieht er „ein lebendes Bild“. (EPS 361) Ein unvermittelter Tempuswechsel vom Präteritum zum Präsens und ein deiktischer Kurzsatz leiten eine ekphratische Beschreibung der Szene ein, die ihre „Aufmerksamkeit auf kleinste Details“²⁴⁹ richtet: Ein junger Mann auf einem Stuhl, den Kopf in die Hände gestützt (EPS 362), ist umgeben von Alltagsgegenständen (ein Bett, ein Waschtisch, ein Schrank sowie „ein offener halbgepackter Koffer“, EPS 361-362). Die Szene ist so trostlos wie die Gegenstände, jedoch von einem starken Kontrast zwischen den anthropomorphisierten Dingen und dem reglosen, von Angst erfüllten jungen Mann geprägt. In der Angst, die den nicht weiter bezeichneten jungen Mann lähmt, spiegelt sich sprachlich die zuvor geschilderte lähmende Angst und die Verwirrung des Erzählers,

²⁴⁸ Gleichzeitig wird die Spannung in den reflexiven Passagen durch lebendige anthropomorphisierende Beschreibungen erhöht. (EPS 360)

²⁴⁹ Öhlschläger 2019a, S. 198.

als dieser sich durch die Gasse zu bewegen versucht. Wieder ist es ein Wechsel der Zeitordnung innerhalb der Handlung, hier auf textueller Ebene verdeutlicht durch den Tempuswechsel, der Zeit und Raum voneinander entkoppelt. Die ekphratische Beschreibung der Szene, die darüber hinaus nicht kommentiert wird, sondern nur durch ihren trostlosen und beängstigenden Inhalt wirkt, wird durch das Wegfallen des Rahmens zu einem immersiven dreidimensionalen Erlebnis. Alle rationalen Erklärungsversuche der Szene, die der Erzähler bemüht, laufen ins Leere und tragen zu seiner Verwirrung bei, welche sich zu Zweifeln an seiner sinnlichen Wahrnehmung steigert. Unmittelbare Sinneseindrücke verschwimmen allmählich mit Erinnerungsbruchstücken, während sich auch die Raum- und Zeitwahrnehmung mehr und mehr verwirrt. In *Erinnerung an eine Pariser Straße* wird Kracauers „mikrologische[s] Verfahren“²⁵⁰ einer historischen Stadtlektüre quasi *in nuce* vorgeführt: Unmittelbare Sinneseindrücke überlagern sich automatisch mit unwillkürlichen Erinnerungsbruchstücken, die Wirklichkeit mischt sich mit vielschichtigen und zum Teil hermetischen Traumstrukturen. Es geht ihm nicht um *eine* totalisierende Geschichte der Stadt, sondern um eine Vielzahl kontingenter Geschichten der disparaten Stadträume, welche die „Heterogenität und Diskontinuität der Wirklichkeit“²⁵¹ spiegeln und sich nicht mit „metaphysischen oder gar heilsgeschichtlichen Hypostasierungen“ (wie beispielsweise bei Hegel) und „logizistischer Rigiditäten“²⁵² synthetisieren lassen.

Betrachtet man die vier Texte insgesamt, so zeigt sich, dass sie als Teil der medialen Formation des Feuilletons weder an der sprachlich-medialen Erzeugung noch der entsprechenden diskursiven Begleitung eines zentralisierten nationalen Kulturkonzepts partizipieren. Die Städtebilder der vier Autoren erwecken vielmehr „zunächst den Anschein [], Stadtbeschreibungen mit dem Charakter von Reiseempfehlungen zu sein“, erweisen sich bei näherer Betrachtung jedoch als feinsinnige und sprachlich dichte „Lektüren der Zeit“²⁵³, die in ihrer assoziativen Bewegungsform, die dem Feuilleton nach Baßler insgesamt zu eigen ist, als ‚Texturen‘ der Moderne verstanden werden können.²⁵⁴ Als Exterritoriale schreiben Joseph Roth, Walter Benjamin, Franz

²⁵⁰ Siehe dazu Korta 2001, S. 144.

²⁵¹ Korta 2001, S. 103.

²⁵² Korta 2001, S. 102.

²⁵³ Öhlschläger 2012, S. 543.

²⁵⁴ Vgl. Moritz Baßler: *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916*. Tübingen: Niemeyer 1994.

Hessel und Siegfried Kracauer über Paris oder die ‚weißen Städte‘ Südfrankreichs und reagieren auf diesem Wege, also in der Betrachtung des zugleich räumlich wie zeitlich Fremden oder Anderen, auf die „im kulturellen Prozess virulent[e]“²⁵⁵ ‚Krise des Historismus‘ in der Weimarer Republik: Ihre Texte stellen einen Teil des Wissensarchivs ihrer Zeit dar, auf das sie zurückgreifen und das zugleich selbst erweitern, auch indem sie auf spezifisch mediale sowie intermediale Diskurse zurückgreifen. Die spezifisch medialen Diskurse schlagen sich zum Beispiel in Erzähltechniken nieder, die sich an Verfahren des Spiel- oder Kinofilms orientieren: In Hessels *Ein Garten voll Weltgeschichte* ist es die Darstellung einer in Bewegung begriffenen Zeitraffung, die Übergänge sowie Überblendungen sichtbar macht, und in Kracauers *Erinnerung an eine Pariser Straße* ist es die Zeitlupe, die (wie in einer filmischen Montage) Bewegungen im Raum in unterschiedlichem Tempo, also voneinander entkoppelt, darstellt, wodurch der Eindruck einer asynchronen Relation von Raum und Zeit entsteht. Die spezifisch intermedialen Diskurse werden beispielsweise in Hessels *Ein Garten voll Weltgeschichte* sichtbar, der auf die intermediale Überblendung von Kunstwerken und Texten zurückgreift, um seine „gedankliche Reise in die Vergangenheit“ zu verbildlichen. Benjamin kombiniert in *Paris, die Stadt im Spiegel* die spezifischen medialen Charakteristika von literarischem Text, Photographie und Kartographie zu einem komplementären Erfahrungshorizont, der über die Vermittlungsfähigkeit der Einzelmedien hinausreicht.²⁵⁶

Die Perspektive der Autoren ist – und das wird in den Städtebildern unterschwellig deutlich – von einer „Metaphysischen Obdachlosigkeit“, also von der „Sorge um Gewissheit angesichts einer als fragmentarisch, kontingent und disponibel

²⁵⁵ Frank, Podewski, Scherer 2009, S. 4 [Hervorhebung im Original]: „Betrachtet man die Zeitung also im historischen Zusammenhang, so erlauben die Kardinalkriterien der Presse eine Beschreibung der spezifischen Problematik des Mediums, die im kulturellen Prozess virulent und durch neue Formen wieder beruhigt wird. Solche neuen Presseerzeugnisse entstehen folglich kaum ohne historische Gelegenheit, d.h. sie setzen sich kaum ohne Not durch. In jedem Fall etablieren sie sich erst aus einem kulturellen Bedürfnis heraus, mediale und institutionelle Lücken, die durch soziale und ideologische Zwänge entstehen, zu schließen. Sie stellen damit eine Reaktion auf konkrete Konstellationen, auf die je historische Medienwirklichkeit und deren Optionen wie Schwierigkeiten dar.“

²⁵⁶ So greift Hessel in *Ein Garten voll Weltgeschichte* auf die intermediale Überblendung von Kunstwerken und Texten zurück, um seine „gedankliche Reise in die Vergangenheit“ zu verbildlichen. Benjamin kombiniert in *Paris, die Stadt im Spiegel* die spezifischen medialen Charakteristika von literarischem Text, Photographie und Kartographie zu einem komplementären Erfahrungshorizont, der über die Vermittlungsfähigkeit der einzelnen Medien hinausreicht. Siehe dazu auch Öhlschläger 2012, S. 546.

erfahrenen Welt“²⁵⁷, geprägt. Hierauf antworten ihre Feuilletontexte selbst wieder in fragmentarischer und unsystematischer Weise. Sie leisten einen Beitrag dazu, diesen „Zustand der metaphysischen Obdachlosigkeit“ zu überwinden und Geschichte sowie historische Zeit – historisches Denken insgesamt – zu ‚retten‘, ihrerseits aber als ‚fragmentarisch, kontingent und disponibel‘ zu markieren, um diese Erkenntnis für den Leser erträglich zu machen, ihn also zu normalisieren. Sie erzeugen somit die Kontingenz von Geschichte und historischer Zeit medial und begleiten sie entsprechend diskursiv. Damit etablieren sie eine alternative Sichtweise auf Geschichte und historische Zeit, die sich deutlich von den Prämissen des klassischen Historismus oder der Fortschrittsideologie des Marxismus²⁵⁸ absetzt: Sie versuchen in ihren Texten nicht, eine „längerfristige Logik in bzw. handelnde Kräfte hinter den Ereignissen aufzuspüren, die dem Geschichtsverlauf eine gewisse Folgerichtigkeit, einen tieferen Sinn verleihen“²⁵⁹, sondern verzichten auf eine lineare Vorstellung und eine Kohärenz²⁶⁰ von historischer Zeit. Keine chronologische, an Kausalitäten orientierte Geschichtskonzeption liegt ihren Texten zugrunde, sie üben vielmehr Kritik am homogenen Zeitfluss als Ausgangspunkt historischer Sinnbildung.²⁶¹

In der Gesamtschau auf die Texte zeigt sich auch, dass den vier ausgewählten Feuilletontexten von Joseph Roth, Walter Benjamin, Franz Hessel und Siegfried Kracauer nicht nur eine Kritik an jeder Form der Synthese von Geschichte und

²⁵⁷ Korta 2001, S. 49.

²⁵⁸ Siehe Korta 2001, S. 52: „Fortschritt ist [] eine totalitäre Ideologie, die versucht, über die eigentliche Geschichte hinaus alle Lebensbereiche zu umfassen und im Sinne des Kapitalismus und der bürgerlichen Ordnung alles Geschehen in vorgegebene Bahnen zu zementieren mit dem Anschein einer Naturgesetzlichkeit. Die Zeitvorstellung, die sich damit verbindet, ist die einer kontinuierlichen, d.h. kausal verknüpften, einer leeren und sich unaufhörlich beschleunigenden Zeit: nämlich historische Zeit als großer Fluss, von der die Idee des Fortschritts des Menschengeschlechts nicht zu trennen ist.“

²⁵⁹ Lucian Hölscher: „Alternative Moderne. Die Zukunftsvorstellungen der Generation vor 1914 in Deutschland“, in: Isabel Kranz (Hg.): *Was wäre wenn? Alternative Gegenwarten und Zukunftsprojektionen um 1914*. Paderborn: Fink 2017. S. 41-67, hier S. 42-43.

²⁶⁰ Siehe dazu Makropoulos 2005, S. 48: „Was in Europa zwischen 1914 und 1918 geschehen war, hatte aber nicht alles bis dahin Vorstellbare überstiegen und damit alle bisherigen Erfahrungen entwertet, sondern stellte für diejenigen, die die historisch-metaphysische Situation deuteten, die Möglichkeit von Erfahrung überhaupt in Frage. [...] Weil das Unvorstellbare, das sonst jenseits des Horizonts des Möglichen liegt, auf katastrophale und damit schlechterdings unabweisbare Weise Wirklichkeit geworden war, hatte der Möglichkeitshorizont der Nachkriegsgesellschaft in der Wahrnehmung der Zeitgenossen seine Grenze verloren. Und damit das Feld möglicher Erfahrung, das dieser Grenze bedarf. Denn das, was erlebt worden war und als Kriegsfolge erlebt wurde, war in keine Kohärenz zu bringen, weil es alle bisherigen Kriterien sinnhafter Kohärenz in Frage stellte und am Ende entwertete.“

²⁶¹ Siehe Baumann 2014, S. 34-36.

historischer Zeit inhärent ist, sondern dass sie selbst auch nicht in einer synthetisierenden Einordnung in eine literaturgeschichtliche Epoche aufgehen: Es ist deutlich geworden, dass es schwierig oder unmöglich ist, die im Feuilleton versammelten Texte überhaupt auf *eine* systematische Art zu beschreiben, und es erscheint letztlich nicht zielführend, die disparaten Charakteristika der Texte auf irgendeine Weise zu synthetisieren. Man kann zwar festhalten, dass die im Kern problematische Stellung des Feuilletons innerhalb des Literaturbetriebs unter anderem darin begründet ist, dass es gleichzeitig „eine Affinität zur Artikulation von Zeitkritik unterhält“ und „eine Transformation der Grenzen zur Literatur hin markiert“.²⁶² Allerdings weisen die Texte, wie sich gezeigt hat, so spezifische Eigenheiten auf, was sowohl ihre intermedialen als auch narrativen, als auch ihre diskursiven Strukturen angeht, dass sie im Grunde nicht in einem Konkurrenzverhältnis „zur sogenannten hohen Literatur, die überzeitliche Geltung beansprucht“²⁶³, stehen. Ihre Funktion als kulturelle Wissensarchive verweist nämlich selbst wieder auf überzeitliche Geltung, sodass eine Abgrenzung zur ‚hohen Literatur‘ nur durch ihren spezifischen Veröffentlichungskontext im Feuilleton als mediale Formation sinnvoll erscheint. Die Städtebilder stehen als Teil eines reziproken Netzwerks von Diskursen quasi zwischen Literatur und Journalismus, sie vermitteln zwischen ihnen, wobei die Grenzen stets neu ausgehandelt werden, weshalb sie eine dezentralisierte Literaturgeschichtsschreibung auch so behandeln sollte.

4.2 Fazit

Diese Arbeit hat gezeigt, dass die hier ausgewählten Feuilletontexte, Joseph Roths *Im mittäglichen Frankreich*, Walter Benjamins *Paris, die Stadt im Spiegel*, Franz Hessels *Ein Garten voll Weltgeschichte* und Siegfried Kracauers *Erinnerung an eine Pariser Straße*, als ‚kleine Archive‘ des Wissens der Weimarer Republik anzusehen sind, die auf spezifische, aber durchaus heterogene Art und Weise Geschichte sowie historische Zeit diskursivieren. Bei allen Unterschieden in der Art ihrer narrativen Strukturen, die in dieser Arbeit aufgezeigt wurden, gleichen sich die Texte in der Ablehnung einer Synthese von Geschichte und einer deterministischen Sicht auf historische Zeit:

²⁶² Öhlschläger 2011, S. 107.

²⁶³ Öhlschläger 2011, S. 107.

Bei Joseph Roth wird das dialektische Modell von Geschichte, nach dem die Vergangenheit als Synthese in der Gegenwart aufgeht, um diese erklär- oder deutbar zu machen, aufgegeben zugunsten einer Gegenwart, in der die Vergangenheit in den kleinen und marginalen Dingen erhalten und sichtbar bleibt. Benjamins Reflexionen über Geschichte und historische Zeit stehen ebenfalls in Opposition zu den ideologisch verdächtigen modernen Theorien der Geschichte und des Fortschritts: Sein Bild der Stadt konserviert deren Vergangenheit, ist dabei aber von heterogenen Zeiterfahrungen und Diskontinuitäten geprägt. Geschichte und historische Zeit erscheinen in seiner Alltags- und Mikrohistorie nur vermittelt durch ästhetische Repräsentationen, die nicht dem Determinismus einer Fortschrittsideologie des dogmatischen Marxismus oder dem Anspruch des Historismus auf Beschreibung einer Universalgeschichte entsprechen. Sein Text ist ein nichtlinearer Diskurs, der aus Fragmenten besteht und auf eine narrative Kontinuität entschieden verzichtet. In Hessels Fall sind es die Brüche und die räumlichen Veränderungen, an denen Geschichte verdeutlicht wird. Hessel schildert keine kausalgenetische Abfolge von Ereignissen, sondern beleuchtet die historische Zeit am begrenzten Raum (dem Garten des Palais Royal) schlaglichtartig. Zwischen den ekphratischen Rekursen auf ästhetische Repräsentationen werden keine sinnvollen Zusammenhänge hergestellt. Geschichte kann so also weder kausalgenetisch noch in einer „nationalstaatlichen oder gar tragisch-monumentalen Betrachtung von Weltgeschichte“²⁶⁴ angeordnet werden. Auch lässt die historische Entwicklung des Raums nicht in eine Geschichte des Fortschritts, wie sie der historische Materialismus voraussetzt, integrieren. Im Zuge von Kracauers mikrologischem Verfahren einer historischen Stadtlektüre überlagern sich unmittelbare Sineseindrücke automatisch mit fragmentarischen Erinnerungsbruchstücken, die Wirklichkeit mischt sich mit vielschichtigen und zum Teil hermetischen Traumstrukturen. Es geht ihm nicht um *eine* totalisierende Geschichte der Stadt, sondern um eine Vielzahl von kontingenten Geschichten der disparaten Stadträume, die sich nicht mit „metaphysischen oder gar heilsgeschichtlichen Hypostasierungen“ und „logizistischer Rigiditäten“²⁶⁵ synthetisieren lassen.

²⁶⁴ Öhlschläger 2019b.

²⁶⁵ Korta 2001, S. 102.

In dieser Arbeit konnte also nachgewiesen werden, dass die Städtebilder nicht zu einem zentralisierten nationalen Kulturkonzept beitragen, sondern auf eine alternative Weise auf die ‚Krise des Historismus‘ in der Weimarer Republik reagieren, die sich von der etablierten zeitgenössischen Geschichtstheorie unterscheidet.

5. Literaturverzeichnis

5.1 Primärliteratur

- BENJAMIN, WALTER: „Paris, die Stadt im Spiegel“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften IV, 1: Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen* (=Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; Bd. 934). Hg. von Tillman Rexroth. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991 [1974], S. 356-359.
- BENJAMIN, WALTER: „Robert Walser“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften II, 1: Aufsätze, Essays, Vorträge* (=Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; Bd. 932). Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991 [1977], S. 324-328.
- HESSEL, FRANZ: „Ein Garten voll Weltgeschichte“, in: Ders.: *Werke 3: Städte und Porträts* (=Sämtliche Werke in fünf Bänden; Bd. 3). Hg. und mit einem Nachwort versehen von Bernhard Echte. Oldenburg: Igel 1999, S. 307-311.
- KRACAUER, SIEGFRIED: „Erinnerung an eine Pariser Straße“, in: Ders.: *Essays, Feuilletons, Rezensionen. Band 5, 3: 1928-1931* (=Werke, Bd. 5: Essays, Feuilletons, Rezensionen). Hg. von Inka Mülder Bach. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2011, S. 358-364.
- ROTH, JOSEPH: „Im mittäglichen Frankreich“, in: Ders.: *Werke 2: Das journalistische Werk 1924-1928* (=Werke; Bd. 2). Hg. und mit einem Nachwort von Klaus Westermann. Frankfurt a. M.: Büchergilde Gutenberg 1994 [1989], S. 427-450.

5.2 Forschungsliteratur

- ANGELETTI, NORBERTO; OLIVA, ALBERTO: *Vogue. Die illustrierte Geschichte des berühmtesten Modemagazins der Welt*. München: Collection Rolf Heyne 2007.
- BACHMANN-MEDICK, DORIS (Hg.): *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft* (=UTB; Bd. 2565). Tübingen; Basel: Francke 2004².
- BANCHELLI, EVA: „Zwischen Erinnerung und Entdeckung. Strategien der Großstadterfahrung bei Franz Hessel“, in: Michael Opitz, Jörg Plath (Hg.): *„Genieße froh, was du nicht hast“ Der Flaneur bei Franz Hessel*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, S. 105-116.
- BÄBLER, MORITZ: *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*. Tübingen; Basel: Francke 2005.

- : „Einleitung: New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur“, in: Ders. (Hg.): *New historicism: Literaturgeschichte als Poetik der Kultur* (=UTB; Bd. 2265). Tübingen; Basel: Francke 2001², S. 7-34.
- ; BRECHT, CHRISTOPH; NIEFANGER, DIRK; WUNBERG, GOTTHART: „Historismus: Zu einer literaturwissenschaftlichen Verwendung des Begriffs“, in: Dies.: *Historismus und literarische Moderne*. Tübingen: Niemeyer 1996, S. 15-35.
- : *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916*. Tübingen: Niemeyer 1994.
- BAUMANN, STEPHANIE: „‘Here goes B. wrong’ Siegfried Kracauers Anmerkungen zu Benjamins ‚Über den Begriff der Geschichte‘“, in: Daniel Weidner, Sigrid Weigel (Hg.): *Benjamin-Studien 3*. Paderborn: Fink 2014, S. 31-44.
- BELSEY, CATHERINE: „Von den Widersprüchen der Sprache. Eine Entgegnung auf Stephen Greenblatt“, in: Stephen Greenblatt: *Was ist Literaturgeschichte?* (=Edition Suhrkamp; Bd. 2171). Hg. v. Gary Smith. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 51-72.
- BIENERT, MICHAEL: *Die eingebildete Metropole. Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik*. Stuttgart: Metzler 1992.
- BIRK, MATJAŽ: „Der Heroismus der Intellektuellen – Der liquidierte Heroismus‘. Fremd- und Selbstbilder in Joseph Roths und Stefan Zweigs Reisefeuilletons“, in: Johann Georg Lughofer, Mira Miladinović Zalaznik (Hg.): *Joseph Roth: Europäisch-jüdischer Schriftsteller und österreichischer Universalist*. Berlin; Boston: De Gruyter 2011, S. 101-117.
- BOLLE, WILLI: „Geschichte“, in: Michael Opitz (Hg.): *Benjamins Begriffe. Erster Band* (=Edition Suhrkamp; Bd. 2048). Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 399-442.
- BRONFEN, ELISABETH: „Crossmapping. Kulturwissenschaft als Kartographie von erzählender und visueller Sprache“, in: Dies.: *Hollywood und das Projekt Amerika: Essays zum kulturellen Imaginären einer Nation* (=Edition Kulturwissenschaft; Bd. 148). Bielefeld: Transcript 2018, S. 33-59.
- : „Einleitung: Visuelles Lesen als kritische Intervention im kulturellen Imaginären“, in: Dies.: *Crossmappings: Essays zur visuellen Kultur*. Zürich: Scheidegger & Spiess 2009, S. 7-41.

- EKARDT, PHILIPP: „Die Bestimmung der Aufnahme. Licht und Graphie bei Walter Benjamin“, in: Daniel Weidner, Sigrid Weigel (Hg.): *Benjamin-Studien 2*. Paderborn: Fink 2011, S. 45-61.
- FOUCAULT, MICHEL: *Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte. Vorlesungen vom 21. und 28.1.1976 am Collège de France in Paris* (=Internationaler Merve-Diskurs; Bd. 133). Hg. v. Walter Seitter. Berlin: Merve 1986.
- : „Nietzsche, die Genealogie, die Historie“, in: Ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits: Band II 1970-1975*. Hg. v. Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002 [1975], S. 166-190.
- : „Von den Martern zu den Zellen“, in: Ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits: Band II 1970-1975*. Hg. v. Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002 [1975], S. 882-888.
- : „Gefängnisse und Anstalten im Mechanismus der Macht“, in: Ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits: Band II 1970-1975*. Hg. v. Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002 [1974], S. 648-653.
- : „Über verschiedene Arten, Geschichte zu schreiben“, in: Ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits: Band 1, 1954-1969*. Hg. v. Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001 [1967], S. 750-769.
- FRANK, GUSTAV; PODEWSKI, MADLEEN; SCHERER, STEFAN: „Kultur – Zeit – Schrift. Literatur- und Kulturzeitschriften als ‚kleine Archive‘“, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Heft 2, 34/2009, S. 1-45.
- FULD, WERNER: *Walter Benjamin. Zwischen den Stühlen. Eine Biographie*. München: Hanser 1979.
- GAGNEBIN, JEANNE MARIE: „Über den Begriff der Geschichte“, in: Burkhardt Lindner (Hg.): *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 1992, S. 284b-300b.
- GALLAGHER, CATHERINE; GREENBLATT, STEPHEN: *Practicing New Historicism*. Chicago; London: The University of Chicago Press 2000.
- GEHRING, PETRA: „Foucaults Verfahren“, in: Michael Foucault: *Geometrie des Verfahrens. Schriften zur Methode*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009, S. 373-393.
- GREENBLATT, STEPHEN: „Erich Auerbach und der *New Historicism*. Bemerkungen zur Funktion der Anekdote in der Literaturgeschichtsschreibung“, in: Ders.: *Was ist*

- Literaturgeschichte?* (=Edition Suhrkamp; Bd. 2171). Hg. v. Gary Smith. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000a, S. 73-100 [Greenblatt 2000a].
- : „Was ist Literaturgeschichte?“, in: Ders.: *Was ist Literaturgeschichte?* (=Edition Suhrkamp; Bd. 2171). Hg. v. Gary Smith. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 9-50 [Greenblatt 2000b].
- GREIERT, ANDREAS: *Erlösung der Geschichte vom Darstellenden. Grundlagen des Geschichtsdenkens bei Walter Benjamin 1915-1925*. Paderborn: Fink 2011.
- HOBUS, JENS: „Nun wieder diese kleine Prosa, diese Abweichungen und -zweigungen‘. Zur Ethik und Ästhetik des Kleinen im Werk Robert Walsers“. In: Sabiene Autsch, Claudia Öhlschläger, Leonie Süwolto (Hg.): *Kulturen des Kleinen. Mikroformate in Literatur, Kunst und Medien*. Paderborn: Fink 2014, S. 121-144.
- HÖLSCHER, LUCIAN: „Alternative Moderne. Die Zukunftsvorstellungen der Generation vor 1914 in Deutschland“, in: Isabel Kranz (Hg.): *Was wäre wenn? Alternative Gegenwarten und Zukunftsprojektionen um 1914*. Paderborn: Fink 2017, S. 41-67.
- IGGERS, GEORG G.: *Deutsche Geschichtswissenschaft: eine Kritik der traditionellen Geschichtsauffassung von Herder bis zur Gegenwart* (=Böhlau-Studienbücher). Wien: Böhlau 1997 [1968].
- JÄGER, CHRISTIAN; SCHÜTZ, ERHARD: *Städtebilder zwischen Literatur und Journalismus. Wien, Berlin und das Feuilleton der Weimarer Republik*. Wiesbaden: DUV 1999.
- KAES, ANTON: „New Historicism: Literaturgeschichte im Zeichen der Postmoderne?“, in: Moritz Baßler (Hg.): *New historicism: Literaturgeschichte als Poetik der Kultur* (=UTB; Bd. 2265). Tübingen; Basel: Francke 2001², S. 251-267.
- KAISER, GERHARD (Hg.): *Deutsche Berichte aus Paris 1789-1933. Zeiterfahrung in der Stadt der Städte*. Göttingen: Wallstein Verlag 2017.
- KEIDEL, MATTHIAS: *Die Wiederkehr der Flaneure. Literarische Flanerie und flanierendes Denken zwischen Wahrnehmung und Reflexion* (=Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 536). Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.
- KERNMAYER, HILDEGARD: „»Unsterblichkeit eines Tages« oder »interdiskursives Sprachspiel«? Gattungshistorisches und Gattungstheoretisches zur Frage: Was ist ein Feuilleton?“, in: Sigurd Paul Scheichl (Hg.): *Feuilleton – Essay – Aphorismus. Nicht-fiktionale Prosa in Österreich* (=Beiträge eines polnisch-österreichischen

- Germanistensymposiums). Innsbruck: Universität Innsbruck Institut für Germanistik (Verlag) 2008, S. 45-67.
- KIECOL, DANIEL: *Selbstbildnis und Image zweier europäischer Metropolen. Paris und Berlin zwischen 1900 und 1933* (=Europäische Hochschulschriften, Rh. 3: Geschichte und ihre Hilfswissenschaften; Bd. 909). Frankfurt a. M.: Lang 2001.
- KÖHLER, CHRISTIAN: *Mediengeschichte schreiben. Verfahren medialer Historiographie bei Dolf Sternberger und Friedrich Kittler*. Paderborn: Fink 2018.
- KORTA, TOBIAS F.: *Geschichte als Projekt und Projektion. Walter Benjamin und Siegfried Kracauer zur Krise des modernen Denkens* (=Europäische Hochschulschriften, Rh. 20: Philosophie; Bd. 630). Frankfurt a. M.: Lang 2001.
- KOSELLECK, REINHART: „Über die Theoriebedürftigkeit der Geschichtswissenschaft“, in: Ders.: *Zeitschichten. Studien zur Historik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 298-316.
- KOSTENZER, CATERINA: *Die literarische Reportage. Über eine hybride Form zwischen Journalismus und Literatur* (=Angewandte Literaturwissenschaft; Bd. 5). Innsbruck: Studienverlag 2009.
- KRÄMER, SYBILLE: „Friedrich Kittler – Kulturtechniken der Zeitachsenmanipulation“, in: Alice Lagaay, David Lauer (Hg.): *Medientheorien. Eine philosophische Einführung* (=Campus Studium). Frankfurt a. M.; New York: Campus 2004, S. 201-224.
- KRANZ, ISABEL: *Raumgewordene Vergangenheit. Walter Benjamins Poetologie der Geschichte*. Paderborn: Fink 2011.
- KÜPPER, ACHIM: „Berichte aus der Fremde. Unbehaustheit als Grundmotiv von Joseph Roths Reisereportagen und Reiseschilderungen“, in: Thomas Eicher (Hg.): *Joseph Roth und die Reportage*. Heidelberg: Mattes 2010, S. 99-126.
- LUGHOFFER, JOHANN GEORG: „Joseph Roth – ein Schriftsteller der Hybridität oder der Reinheit von Kulturen?“, in: Ders., Mira Miladinović Zalaznik (Hg.): *Joseph Roth. Europäisch-jüdischer Schriftsteller und österreichischer Universalist*. Berlin; Boston: De Gruyter 2011, S. 79-86.
- MAGALLANES, FERNANDO: „Reiseliteratur am Beispiel Joseph Roths“, in: Johann Georg Lughofer, Mira Miladinović Zalaznik (Hg.): *Joseph Roth. Europäisch-jüdischer Schriftsteller und österreichischer Universalist*. Berlin; Boston: De Gruyter 2011, S. 119-125.

- MAKROPOULOS, MICHAEL: „Krise und Kontingenz. Zwei Kategorien im Modernitätsdiskurs der klassischen Moderne“, in: Moritz Föllmer, Rüdiger Graf (Hg.): *Die »Krise« der Weimarer Republik. Zur Kritik eines Deutungsmusters*. Frankfurt a. M.; New York: Campus 2005, S. 45-77.
- MALI, JOSEPH: „„Eine Erfahrung, die tiefer geht“. Benjamins Archäologie der Urgeschichte“, in: Ashraf Noor (Hg.): *Walter Benjamin: Moderne und Gesetz* (=Makom; Bd. 5). Paderborn: Fink 2011, S. 117-154.
- MAYER, DIETER: *Kurt Tucholsky, Joseph Roth, Walter Mehring. Beiträge zu Politik und Kultur zwischen den Weltkriegen*. Frankfurt a. M.: Lang 2010.
- MAYER, RUTH: „Clipästhetik in der Industriemoderne. Das frühe Kino und der Zwang zur Moderne“, in: Michael Gamper, Dies. (Hg.): *Kurz & knapp: zur Mediengeschichte kleiner Formen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart* (=Edition Kulturwissenschaft; Bd. 110). Bielefeld: Transcript 2017, S. 251-269.
- MELISCHEK, GABRIELE; SEETHALER, JOSEF: „Die Berliner und Wiener Tagespresse von der Jahrhundertwende bis 1933. Medienökonomische und politische Aspekte“, in: Kai Kauffmann, Erhard Schütz (Hg.): *Die lange Geschichte der Kleinen Form. Beiträge zur Feuilletonforschung*. Berlin: Weidler Buchverlag 2000, S. 60-81.
- ÖHLSCHLÄGER, CLAUDIA: „Geschichtsbetrachtung jenseits der Norm. Städte- und Reisefeuilletons von Franz Hessel, Joseph Roth und Siegfried Kracauer als politische Reflexionsräume und kleine Bildarchive historischen Wissens“, in: Jessica Güssen, Christian Lück, Wim Peeters, Peter Risthaus (Hg.): *Konformieren*. Heidelberg: Synchron 2019, S. 183-199 [hier Öhlschläger 2019a].
- : „Feuilletons als kleine Bildarchive historischen Wissens. Städteminiaturen der Weimarer Republik“, in: *KulturPoetik. Journal for Cultural Poetics* 2/2019 [im Erscheinen, hier Öhlschläger 2019b].
- : „Das *punctum* der Moderne. Feuilletonistische und fotografische Städtebilder der späten 1920er und frühen 1930er Jahre: Benjamin, Kracauer, von Bülow, Möller“, in: *Zeitschrift für Germanistik*, Heft 3, 22/2012, S. 540-557.
- : „Figurationen der Krise: Robert Walsers Feuilleton im Kontext der Unterhaltungs- und Konsumkultur zwischen 1927 und 1932. Das Beispiel *Sport im Bild: Kultur, Gesellschaft, Mode*“. In: Birgit Nübel, Anne Fleig (Hg.): *Figurationen der Moderne. Mode, Sport, Pornographie*. Paderborn: Fink 2011, S. 103-126.

- OTT, HERTA LUISE: „Ich habe immer leidenschaftlich, aber mit wachen Sinnen geträumt‘ Joseph Roths Buchprojekt ‚Die weißen Städte‘ im Lichte der Artikelserie ‚Im mittäglichen Frankreich‘“, in: Stéphane Pesnel, Erika Tunner, Heinz Lunzer, Victoria Lunzer-Talos (Hg.): *Joseph Roth – Städtebilder. Zur Poetik, Philologie und Interpretation von Stadtdarstellungen aus den 1920er und 1930er Jahren* (=Forum: Österreich; Bd. 3). Berlin: Frank & Timme 2016, S. 199-219.
- PLATH, JÖRG: *Liebhaber der Großstadt. Ästhetische Konzeptionen im Werk Franz Hessels* (=Kasseler Studien zur deutschsprachigen Literaturgeschichte, Bd. 3). Paderborn: Igel 1994.
- RAUTENSTRAUCH, EIKE: *Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik. Zur Kulturkritik in den Kurzsays von Joseph Roth, Bernhard von Brentano und Siegfried Kracauer*. Bielefeld: Transcript 2016.
- SCHLÖGEL, KARL: *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. Frankfurt a. M.: Fischer 2007².
- SCHNÄDELBACH, HERBERT: „Geschichtsphilosophie nach Hegel. Die Probleme des Historismus“, in: Hans Michael Baumgartner, Karl-Rahner-Akademie (Hg.): *Geschichte denken* (=Religion – Geschichte – Gesellschaft; Bd. 13). Münster: LIT Verlag 1999, S. 77-94.
- SCHÜTZ, ERHARD: „Ich zeichne das Gesicht der Zeit‘. Skizzen zu Feuilleton und Feuilletonforschung aus der und zu der Zeit von 1918 bis 1945“, in: Kai Kauffmann, Ders. (Hg.): *Die lange Geschichte der Kleinen Form. Beiträge zur Feuilletonforschung*. Berlin: Weidler Buchverlag 2000, S. 177-188.
- STOCKER, PETER: „Literaturbetrieb, Verlage, Zeitschriften und Zeitungen [Artikel]“. In: Lucas Marco Gisi (Hg.): *Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2015, S. 40a-48b.
- TODOROW, ALMUT: *Das Feuilleton der »Frankfurter Zeitung« in der Weimarer Republik. Zur Grundlegung einer rhetorischen Medienforschung*. Tübingen: Niemeyer 1996.
- : „Wollten die Eintagsfliegen in den Rang höherer Insekten aufsteigen?‘ Die Feuilletonkonzeption der *Frankfurter Zeitung* während der Weimarer Republik im redaktionellen Selbstverständnis“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 62/1988, S. 697–740.

- UTZ, PETER: „Feuilleton [Artikel]“. In: Lucas Marco Gisi (Hg.): *Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2015, S. 49a-55a.
- : „„Sichgehenlassen‘ unter dem Strich. Beobachtungen am Freigehege des Feuilletons“, in: Kai Kauffmann, Erhard Schütz (Hg.): *Die lange Geschichte der Kleinen Form. Beiträge zur Feuilletonforschung*. Berlin: Weidler Buchverlag 2000, S. 142-162.
- WATTL, LUKAS: „Die ‚große Vermessenheit, Städte beschreiben zu wollen‘. Ambivalenzen in Joseph Roths fiktionalen und journalistischen Städtebildern“, in: Stéphane Pesnel, Erika Tunner, Heinz Lunzer, Victoria Lunzer-Talos (Hg.): *Joseph Roth – Städtebilder. Zur Poetik, Philologie und Interpretation von Stadtdarstellungen aus den 1920er und 1930er Jahren* (=Forum: Österreich; Bd. 3). Berlin: Frank & Timme 2016, S. 17-31.
- WHITE, HAYDEN: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press 1973.

5.3 Internetquellen

- Illustrierte Magazine der Klassischen Moderne*, URL: <https://www.arthistoricum.net/themen/textquellen/illustrierte-magazine-der-klassischen-moderne/> [letzter Zugriff am 30.07.2019].
- LESON, PHILIPP: *Die Reisereportagen Joseph Roths. Eine Studie zum Feuilleton der Neuen Sachlichkeit*. Dissertation im Fachbereich Germanistik der Philipps-Universität Marburg 2016, URL: <https://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z2016/0622/> [letzter Zugriff am 15.08.2019].