

Miguel Vedda

Anatomien der Melancholie: Acedia und Entfremdung bei Walter Benjamin und Siegfried Kracauer

Der Artikel vergleicht Auftreten und Funktionsweise der Melancholie in Essays und Erzähltexten von Walter Benjamin und Siegfried Kracauer. Im Falle Benjamins wird die ambivalente Behandlung, die der Melancholie zukommt, in engem Zusammenhang mit den Überlegungen des Berliner Philosophen zum Intellektuellen untersucht. Bezüglich Kracauer wird gezeigt, inwiefern die Entwicklung dieses Autors – von den frühen kulturkritischen Positionen hin zur späteren Identifikation mit der Exterritorialität und der Figur des Außenseiters – für Verschiebungen und Veränderungen in der Beurteilung von Langeweile und Melancholie verantwortlich ist.

Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Entfremdung, Melancholie, Außenseiter.

Anatomies of Melancholy. Acedia and Alienation in Walter Benjamin and Siegfried Kracauer

This article compares the presence and function of the melancholy in Essays and narrative fictions of Walter Benjamin and Siegfried Kracauer. In the case of Benjamin, it is examined the ambivalent dealing of the melancholy, in close relationship to the reflections of the Berlin philosopher on the figure of the intellectual. In what concerns Kracauer, it is indicated to what extent the evolution of this author – from the early „kulturkritisch“ positions to the late identification with the exterritoriality and the figure of the outsider – explains the shiftings and alterations in the evaluation of boredom and melancholy.

Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, alienation, melancholy, outsider.

In *Saturn und Melancholie* haben Klibansky, Panofsky und Saxl die Aufmerksamkeit auf die bedeutende Duplizität des Kronos gelenkt: Sein Wesen ist nicht nur hinsichtlich seiner äußeren Effekte dualistisch, sondern auch, was sein eigenes Schicksal betrifft: „dieser Dualismus ist in solcher Schärfe ausgeprägt, daß man Kronos geradezu als einen Gott der Gegensätze bezeichnen könnte“ (Klibansky/Panofsky/Saxl 1998: 211). Eine derartige Definition legt von sich aus bereits eine Verbindung zu Walter Benjamin nahe, einem von der *coincidentia oppositorum* durchdrungenen Denker: Das Bild des doppelköpfigen Janus – das im Trauerspielbuch (1928) vorkommt – ließe sich als allegorische Darstellung seines Lebens und Werkes sehen. Es wurde bereits auf das Widersprüchliche oder, besser gesagt, auf die konstante Bewegung zwischen den Extremen als Identitätsmerkmal des benjaminschen Denkens hingewiesen; ein Denken, das

zwischen der Porösität Neapels und der Ahistorizität von Paris oder Berlin hin und her pendelt; zwischen der Klage ob des Verlustes der Aura und dem Feiern neuer Methoden der technischen Reproduktion und Verbreitung; zwischen der Sehnsucht wegen des Verfalls der Erfahrung und ihrer Übertragung durch die großen Erzähler einerseits und der in neue, besonders moderne und schockgebundene Darstellungsformen wie Rundfunk oder Kino gesetzte Erwartungen andererseits. Wie Michael Löwy anmerkt, gefiel sich Benjamin darin, sich mit einem Janus zu vergleichen, der mit einem seiner Gesichter nach Moskau, mit dem anderen nach Jerusalem blickt (S. Löwy 2005: 36). Fritz Raddatz, der über den deutschen Essayisten sagte: „Sein Genuß ist der Widerspruch, sein Widerspruch ist der Genuß“ (Raddatz 1979: 191), hat ein Bild hinterlassen, in dem die *coincidentia oppositorum* als entscheidender benjaminscher Zug hervortritt:

er forderte Tendenz, Haltung und nützliche Lehre vom Schriftsteller – und feierte den Flaneur, den Opiumesser, den Träumer, den Berauschten als „Erleuchteten“; er wollte den „Ort der Intellektuellen im Klassenkampf“ bestimmen – und neidete Saint-Pol-Roux den schönen Einfall, vor die Tür seines Schlafzimmers ein Schild zu hängen: „*Le poète travaille*“; er haßte den Lärm und die Betriebsamkeit – aber sein vielleicht wichtigstes Buch vom *Ursprung des deutschen Trauerspiels* schrieb er im Berliner „Prinzess-Café“ in der Nähe einer Jazzkapelle; er verfaßte die luzidesten Studien über Kafka, Baudelaire, Proust und fabrizierte Hunderte von belanglosen Auftragskritiken. (Ebd.)

Diese Widersprüche, die vom mythischen Kronos bis hin zu Kracauer und Benjamin für den schweigsamen Charakter wesentlich sind, verfügen über eine substantielle Verbindung zu unserem Thema: die Ambivalenz, die Benjamins Umgang mit der Melancholie auszeichnet, zumal wir im Zusammenspiel mit theoretischer Erarbeitung und persönlicher Identifikation mit der *atra bilis* regelmäßige und erschöpfende Kritiken an der Acedia finden, vor allem angesichts der historischen und politischen Umstände sowie der Möglichkeiten eines revolutionären Wandels. Ein charakteristisches Beispiel einer solchen Kritik bietet der Artikel *Linke Melancholie* (1931), in dem Benjamin eine kategorische Ablehnung zum Ausdruck bringt, die er gegenüber Erich Kästner und generell gegenüber der gesamten Bewegung der Neuen Objektivität hegt, in welchem er den Ausdruck eines kleinbürgerlichen Hasses auf das Kleinbürgertum sieht. Mit vereinzelt Verbindungen zur Arbeiterklasse ausgestattet, hat diese Linksintellektualität die Funktion, „politisch betrachtet, nicht Parteien sondern Cliquen, literarisch betrachtet, nicht Schulen sondern Moden, ökonomisch betrachtet, nicht Produzenten sondern Agenten hervorzubringen“ (GS III, 280). Ausdrücke einer Intelligenz, die sich weigert, sich ohne weiteres der revolutionären Bewegung anzuschließen und ihre kleinbürgerliche Eingeschränktheit aufzugeben, leiht die Werke der Neuen

Objektivität einer Melancholie ihre Stimme, welche der Autor der Rezension mit grotesken Begriffen darstellt: „Ihr Takt folgt ganz genau den Noten, nach denen die armen reichen Leute Trübsal blasen; sie sprechen zu der Traurigkeit des Saturierten, der sein Geld nicht restlos seinem Magen zuwenden kann. Gequälte Stupidität; das ist von den zweitausendjährigen Metamorphosen der Melancholie die letzte.“ (Ebd.: 282s.) Mit einer Brecht – dessen Lyrik in der Rezension positiv erwähnt wird – nicht unähnlichen Ironie unterwirft Benjamin den Fatalismus der kästnerschen Poesie einem skatologischen Vergleich:

Es ist der Fatalismus derer, die dem Produktionsprozeß am fersten stehen, und deren dunkles Werben um die Konjunkturen der Haltung eines Mannes vergleichbar ist, der sich ganz den unerforschlichen Glücksfällen seiner Verdauung anheimgibt. Sicher hat das Kollern in diesen Versen mehr von Blähungen als vom Umsturz. Von jeher gingen Hartleibigkeit und Schwermut zusammen. Seit aber im sozialen Körper die Säfte stocken, schlägt Dumpfheit uns auf Schritt und Tritt entgegen. Kästners Gedichte machen die Luft nicht besser. (Ebd.: 283).

Diese Kritik an der Melancholie als Ausdruck von Fatalismus und politischer Verzweiflung taucht in *Über den Begriff der Geschichte* (1940) wieder auf, wo dieses Verfahren der historischen Einfühlung in Frage gestellt wird, deren Ursprung „die Trägheit des Herzens [ist], die acedia, welche daran verzagt, des echten historischen Bildes sich zu bemächtigen, das flüchtig aufblitzt“ (GS I/2, 696); sie galt „bei den Theologen des Mittelalters als der Urgrund der Traurigkeit“ (ebd.). Benjamin verbindet diese absolute historische Hoffnungslosigkeit mit der Einfühlung der Vertreter des Historismus gegenüber den Siegern. In seinem belanglosen Pessimismus konstruiert die Haltung des Historikers – in diesem Punkt der „linken Melancholie“ der Neuen Objektivität nicht unähnlich – den Gegenpol zum positivistischen und antidialektischen Optimismus der Sozialdemokratie, jedoch auf komplementärer Grundlage. Diese Betrachtungsweise lebt bei Benjamin mit einer anderen zusammen, welche eine andere Sichtweise der Melancholie aufweist. So könnte man denken (wie es Max Pensky macht), an das Fragment *Agesilaus Santander*, das zwischen dem 12. und dem 13. August 1933 in prekären und schwierigen Lebensumständen auf Ibiza entstand¹ und in dem Benjamin den saturnischen, ja sogar satanischen Charakter seines Charakters und Schicksals

1 Max Pensky findet es auffällig, dass die Artikel Linke Melancholie und Agesilaus Santander beinahe gleichzeitig entstanden seien („roughly simultaneous“; vgl. Pensky 1993: 6), was mit stärkerer Klarheit Benjamins Ambivalenzen belegen würde. Bedenkt man jedoch, dass zwischen den beiden Artikeln beinahe zwei Jahre liegen – die Rezension von Kästners Gedichten wurde im Oktober 1931 verfasst –, und zudem zwei Jahre, die von solch mühsamen und komplexen persönlichen und politischen Umständen geprägt waren, stellt sich die von Pensky behauptete Gleichzeitigkeit als unhaltbar heraus.

hervorhebt. Der Sinn des dem Fragment zgedachten Titels ist verständlich, wenn man in ihm ein Anagramm von „der Angelus Satanas“ entdeckt; der Autor bezieht sich hier implizit auf eine lange Tradition, die Luzifer als modellhaften Vertreter des melancholischen Charakters ansieht, und verbindet sein eigenes Schicksal mit einem Unglück, das ihn seit seiner Kindheit gezeichnet hat. In diesem Punkt stünde es an, mehrere Ausschnitte aus *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* (1934) zu interpretieren; Jean-Michel Palmier hat gezeigt, auf welche Weise in einer Studie wie „Kaiserpanorama“,

Les images qui défilent devant les yeux de l'enfant, empreintes d'une „mélancolique atmosphère d'adieu“, ont pour lui quelque chose de „déjà vu“. Ce que le narrateur, chez Proust, s'efforce de déchiffrer à travers la nuance de la pierre, la ligne d'un toit, est une promesse de bonheur. Benjamin, lui, n'y trouve que la prémonition d'un malheur futur. Le Petit Bossu s'ingénie à gâcher ses plus beaux instant, en lui laissant deviner ce qu'ils portent en eux de négatif. (Palmier 2006: 94)

Die Schwankungen zwischen der Verarbeitung der Melancholie zeigen sich schon im Buch über das *Trauerspiel*; Susan Buck-Morss hat gezeigt, dass das Studium Benjamins jenseits all seines Strebens nach einem Hochhalten der Wichtigkeit des *Trauerspiels* sowie barocker Allegorien im allgemeinen, eine kritische Grundstimmung diesen gegenüber enthält: es gibt „unmistakable clues to Benjamin's own position, which must be read not as an affirmation but as a fundamental critique, one which has political as well as philosophical implications“ (Buck-Morss 1989: 174). Das entscheidende Objekt der Kritik ist der Mangel an Engagement seitens der Barockdichter, die in der politischen Aktion lediglich einen Ort für Intrigen sehen und davon ausgehend, ähnlich wie die spätere idealistische Philosophie, „takes refuge in the spirit. [...] In order to remain true to God, the German allegorists abandon both nature and politics [...] Benjamin criticizes Baroque allegory for its idealism“ (ebd.: 174f.).

In den Essays über Baudelaire und der Passagenarbeit deutet sich eine Analyse der Melancholie an, die weder mit der völligen politischen Abstinenz der barocken Allegoristen noch mit der kleinbürgerlichen Unwirksamkeit der Neuen Objektivität identifiziert wird; im Autor der *Fleurs du mal* sieht Benjamin, wie generell in der Avantgarde – und hier besonders im Surrealismus – die Vorliebe für das destruktive, anarchische Moment und die Untauglichkeit zum Begehen einer konstruktiven Tat. Seine Aufgabe ist die des Abbruchs, eine negative: in Übereinstimmung mit der sozialen Bedeutung des Lumpenproletariats und der mit ihr verbundenen marginalen Typen, deren Ausdruck sich, ästhetisch gesprochen, in der Bohème findet; politisch gesprochen, in den *conspirateurs de profession*. Bei der Beschreibung der Verhaltens derselben stützt Benjamin sich auf

Marx, der die Konspirateure wegen der Beschränkung ihres Blicks auf die Verschwörung und den Sturz der bestehenden Regierung hinterfragte, welche jeglichen konstruktiven Ansatz außer Acht lässt. In diesem Sinne wäre der von Blanqui angezettelte Aufstand für die revolutionäre Praxis im marxischen Sinne das, was der baudelairesche Satanismus gegenüber dem konsequenten Atheismus ist: eine Geste beharrlicher Ablehnung, die als solche dazu beiträgt, den abgelehnten Feind am Leben zu halten. Bei alledem geht es für Benjamin nicht darum, die Kräfte des der Bohème eigenen Rausches und die putschistische Politik auszuschließen, sondern sie für die Revolution nutzbar zu machen. Im Gegensatz zum kleinbürgerlichen Opportunismus, welcher der *linken Melancholie* eigen ist, stellt der Nonkonformismus der Bohème einen Schritt auf dem Weg zu einer echten Politisierung des revolutionären Proletariats und der revolutionären Intelligenz dar: ein Fortschritt – vergleichbar mit jenem von Benjamin selbst – von einer anarchischen und sogar anarchistischen Haltung zu einer weiteren marxistischen.

Bezüglich der barocken Allegoristen heißt es im Buch über das *Trauerspiel*, dass diese sich angesichts der Unfähigkeit, das ursprüngliche Ganze wiederherzustellen, darauf beschränkt hätten, mit den von ihnen gesammelten Fragmenten arbiträre Gestaltungen zu schaffen. Reduziert auf eine Welt ohne Verbindung zum Transzendenten, verschreibt sich der Allegorist einem Anhäufen von Allegorien, ohne dabei der Erschließung eines nicht willkürlichen Sinnes näher zu kommen. Um mit Pensky zu sprechen: Je mehr Allegorien der Grübler, auf eine Zurückgewinnung des ursprünglichen Sinnes schielend, konstruiert, „the more the network of allegorical references multiplies and intertwines, the more distant this goal becomes, the more ungently the allegorist works, and the deeper the allegorist plunges into the well of subjectivity“ (Pensky 1993: 127). Die Schwester dieser Figur ist die des *chiffonnier*, dessen Auftrag es ist, melancholisch den Abfall – Fragmente – zu sammeln, und dessen Figur, wie in *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* (1938) zu lesen ist, seine gesamte Epoche faszinierte. Wie auch andere der Bohème angehörende oder nahestehende Gruppen, wird der Lumpensammler als Randfigur gesehen, dessen Unzufriedenheit mit der sozialen Ordnung einen individualistischen Nonkonformismus nicht überschreitet. Dieser Hinweis auf den Lumpensammler bietet einen geeigneten Anlass, um auf Kracauer zu sprechen zu kommen; denken wir daran, wie Benjamin in seiner Rezension von *Die Angestellten* (1930, Vorabdruck 1929 in der *Frankfurter Zeitung*) – die den suggestiven Titel *Ein Außenseiter macht sich bemerkbar* (1930) trägt – die Grundhaltung des Frankfurter Essayisten mit der einsamen Randexistenz des *chiffonnier* vergleicht: Kracauer steht da „als ein Einzelner. Ein Mißvergnügter, kein Führer. Kein Gründer, ein Spiel-

verderber“ (GS III, 225). Wollten wir ihn in der Einsamkeit seines Berufs und Werkes darstellen, sähen wir einen Lumpensammler,

frühe im Morgengrauen, der mit seinem Stock die Redelumpen und Sprachfetzen aufsticht, um sie murrend und störrisch, ein wenig versoffen, in seinen Karren zu werfen, nicht ohne ab und zu einen oder den anderen dieser ausgebleichenen Kattune „Menschentum“, „Innerlichkeit“, „Vertiefung“ spöttisch im Morgenwinde flattern zu lassen. Ein Lumpensammler, frühe – im Morgengrauen des Revolutionstages. (GS III, 225)

Dieser Kommentar hebt die entscheidenden Züge der kracauerschen Melancholie hervor; wir finden den Autor der *Angestellten* hier als einen Intellektuellen, der gezwungen ist, die überwältigenden, trügerischen Scheine der Totalität – die für die bürgerliche Gesellschaft so bezeichnend sind – zu zerstören und die Abfälle anzuhäufen, denen es an Marktwert gebricht und die somit der Macht der Anziehungskraft eines Fetisches entzogen sind. Diese Haltung ist entmythologisierend: Kracauer ist jemand, der nicht mehr mitspielen will und der es ablehnt, „für den Karneval, den die Mitwelt aufführt, sich zu maskieren“; er bahnt sich einen Weg durch die Massen, „um hie und da einem besonders Kessen die Maske zu lüften“ (GS III, 219f.). Wichtig ist hierbei nicht allein die Betonung der Versoffenheit, sondern auch die Tatsache, dass der Lumpensammler, mit dem der Autor der *Angestellten* verglichen wird, seine Arbeit *im Morgengrauen des Revolutionstages* ausübt. Dies verleiht der von Kracauer dargestellten Figur des Intellektuellen einen Übergangscharakter: Der Redakteur der *Frankfurter Zeitung* ist zwar kein Snob, könnte sich aber nicht durch eine reine Willensentscheidung in einen reinen Revolutionär verwandeln, insoweit „selbst die Proletarisierung des Intellektuellen fast nie einen Proletarier schafft“ (GS III, 224). Kracauers ehrlicher Versuch, die falschen Erscheinungen des Vorhandenen zu demaskieren ist das einzig gültige Ergebnis, zu dem – Benjamin zufolge – ein revolutionärer Intellektueller aus bürgerlichem Hause kommen kann: die Politisierung der eigenen Klasse. Diese indirekte Wirkung „ist die einzige, die ein schreibender Revolutionär aus der Bürgerklasse heute sich versetzen kann. Direkte Wirksamkeit kann nur aus der Praxis hervorgehen“ (ebd., 225). Zwar stellt ein Buch wie *Die Angestellten* „ein Markstein auf dem Wege der Politisierung der Intelligenz“ (ebd.) dar, jedoch macht – teilweise dem ähnlich, was mit den barocken Allegoristen geschah – die Unfähigkeit, von der Zerstörung zum Aufbau, vom Fragment zur Gesamtheit und von der Beobachtung zur Praxis überzugehen, aus dem Intellektuellen einen *Missvergnügten*.

Die politische Tragweite, die mit der dem Missvergnügten eigenen Schwere in Verbindung gebracht wird, steht im Gegensatz zur belanglosen Melancholie der Neuen Objektivität, was es uns erlaubt, eine Seelen-

verwandschaft des Frankfurter mit dem Berliner Essayisten auszumachen. In einem anderen Kontext haben wir aufgezeigt, dass Benjamins „prismatisches Denken“ (Holz) insofern verschiedene Facetten aufweist, als in ihm, wie in einem Zauberspiegel, die Gesichtszüge jedes einzelnen Autors abzeichnen, dem er persönlich und intellektuell verbunden ist. Wir erhalten vielfältige Charakterisierungen Benjamins, wenn wir diesen von den voneinander abweichenden Standpunkten Theodor W. Adornos, Gershom Scholems oder Bertolt Brechts betrachten; so sehen wir, je nachdem, einen Benjamin, der der Frankfurter kritischen Theorie, der jüdischen Mystik oder einem Marxismus zugeneigt ist, der dem vom Erfinder des epischen und dialektischen Theaters gepflegten nicht unähnlich ist. Die Annäherung an die Schriften Kracauers trägt dazu bei, dass sich bei Benjamin der antiakademische Essayist hervorhebt, ein regelmäßiger Gast in den Zeitschriften und den Literaturbeilagen der Tageszeitungen; sie hat jedoch auch ihren Anteil an der Enthüllung des Skeptikers und Missvergnügten, der der Geschichte mit entmythologisierenden und einfühlungslosen Augen betrachtet. Dies steuert Elemente zum Verständnis dessen, warum Kracauer die Wichtigkeit des Intellektuellen nicht als Mitglied einer Organisation hervorhebt, die von ihm absoluten Gehorsam verlangt, sondern als Zerstörer der Fassaden der Legitimation bürgerlicher Gesellschaft (vgl. Köhn 1981: 50). Für den deutschen Essayisten ist der entmythologisierende Blick des Randintellektuellen der Bruder der Unzufriedenheit, der Skepsis und letztendlich der *Melancholie* als Gegensatz zum eingeschläfertem Optimismus der Befürworter des Status quo. Kracauers Sichtweise fällt mit jener Freuds zusammen, der nicht umsonst die These hervorgebracht hat, auf Basis der Melancholie gäbe es eine extrem klare Einsicht in das Wirkliche:

In einigen anderen Selbstanklagen scheint er uns gleichfalls recht zu haben und die Wahrheit nur schärfer zu erfassen als andere, die nicht melancholisch sind. Wenn er sich in gesteigerter Selbstkritik als kleinlichen, egoistischen, unaufrichtigen, unselbständigen Menschen schildert, der nur immer bestrebt war, die Schwächen seines Wesens zu verbergen, so mag er sich unseres Wissens der Selbsterkenntnis ziemlich angenähert haben, und wir fragen uns nur, warum man erst krank werden muß, um solcher Wahrheit zugänglich zu sein. (Freud 2000: 200)

Kracauer hat den Versuche, den Intellektuellen der Disziplin einer Partei oder sonstigen Organisation unterzuordnen, stets widerstanden, daher fehlen bei ihm jene Schwankungen, die sich bei Benjamin konstatieren lassen. Diese Haltung ist bei Kracauer mit dem Mangel an jeglicher Schuldattitüde hinsichtlich der Melancholie verbunden: Der heuristische Wert, den er in dieser erkannte, erschien ihm zu wertvoll, als dass er sie für ein Zertifikat der bedingungslosen Eingliederung in die bestehende

Gesellschaft aufgeben würde. Es ist bezeichnend, dass der Protagonist von Kracauers zweitem Roman ein Melancholiker ist, der einerseits den Vorsatz „sich nie mehr in irgendeine Gemeinschaft locken zu lassen, sondern bei sich selber zu bleiben“ (Kracauer 1977: 141) in Kauf nimmt, andererseits aber, wie der Autor sagt, „eine Art Parzival“ ist, dessen wichtigsten Eigenschaften „eine große Naivität und eine unbedingte Aufrichtigkeit“ (Kracauer 2004a: 603f.) sind und demgegenüber alle anderen Figuren ihre geheimen Charakterzüge offenlegen. Da er den entmythologisierenden Aspekt der Melancholie schätzt, vor allem jedoch weil er selbst unter dem Zeichen des Saturns steht, ist Kracauer ebenfalls von der Antithese durchdrungen; nicht umsonst hat er, angelehnt an Heine, geschrieben, dass „Der Riß der Welt geht auch durch mich, grade durch mich“ (Adorno/Kracauer 2008: 11 [5.4.1923]). Doch gelang es Kracauer nur allmählich, sich zu dessen bewusst zu werden, dass jene Spaltung, die sowohl die moderne Welt als auch die Subjektivität durchzieht, dem Intellektuellen eine ambivalente, dialektische Haltung abverlangt. In seinen ersten Schriften lässt sich eine pauschale Ablehnungshaltung gegenüber einer Moderne erkennen, die mittels des Argumentationsarsenal hinterfragt wird, welches in der Kulturkritik des frühen 20. Jahrhunderts üblich ist. Inspiriert u.a. von Simmel und dem jungen Lukács, verurteilt Kracauer die moderne Zivilisation und Gesellschaft, die er an eine unpersönliche, abstrakte Lebensart gekoppelt sieht, und setzt ihnen die traditionelle Kultur und Gemeinschaft entgegen, in denen das Wachsen der Gesamtperson möglich war. Ermutigt von den Hoffnungen auf die Wiederherstellung einer einheitlichen sozialen Ordnung, stellt der junge Essayist die transzendente Geborgenheit des Mittelalters der transzendenten Obdachlosigkeit gegenüber, welche der anomischen bürgerlichen Gesellschaft eigen ist. Kracauers Entwicklung hin zu einem komplexeren und innovativeren Verständnis der gegenwärtigen Realität steht im Zusammenhang mit einer Überwindung jener einseitig kritischen Stimmung sowie dem Anerkennen der positiven Aspekte der Moderne, die nicht von den schädlichen und entfremdenden zu trennen sind. Beispielhaft für diese frühen Positionen Kracauers ist die 1919 geschriebene Untersuchung über Simmel, deren vollständige Version erst posthum erschien; von einem kritischen Standpunkt aus wird hier der Autor der *Philosophie des Geldes* mit einem Vagabunden verglichen:

Ein Mensch zieht durch dunkle Gassen. Aus vielen Fenstern glänzen Lichter und winken ihm zu. Er eilt hinein in die Häuser und verweilt in allen den hellen Räumen, das Leben in ihnen für kurze Zeit mitlebend. Was ihren Bewohnern selber niemals bewußt wird und nicht bewußt werden will, ihm entschleiert es sich; seine Seele ertastet verschwiegene Zusammenhänge und das Geheimnis der Untergründe. Weil er als Fremder nicht einverflochten ist in das Wirken und Gegenwirken derer, die in diesen Gemäcker zu Hause sind,

erhält er die Macht und die Freiheit überall, wo er hinkommt, das Unsagbare zu sagen. Aber er ist *nur* ein Fremder, einer, der einkehrt, um bald wieder aufzubrechen. Darum: So viel er aus weiß von dem Leben der an den Ort Gebannten, ihr eigenstes Glück hat er nicht erfahren. Er ist tausendfach reicher als sie, denn er geht an ihnen vorüber, jedem einmal nah und vertraut, und er ist tausendfach ärmer als sie, denn er hat keine Heimat wie sie. Dieser Mensch ist Simmel: ein Gast, ein Wanderer. (Kracauer 2004b: 270f.)

Die Melancholie des intellektuellen Wanderers findet sein Gegenstück in jener der städtischen Massen, die als geistig obdachlos definiert werden, als ständig auf der Suche nach Zerstreuungen, mit dem Ziel, die eigenen Lebensumstände zu verschleiern. Einige Elemente dieser kritischen Lesart der Massenkultur finden sich noch im Artikel *Langeweile* (1924), in dem verschiedene der früheren Einwände gegen die städtische Zivilisation wiederkehren. In ihm werden – mit Anklängen an Pascal und Kierkegaard – der Widerstand des zeitgenössischen Menschen gegen das Wiederfinden seiner Selbst und das Streben nach einer Flucht vor der Langeweile betont, die die Welt durch die zahlreichen Formen der Zerstreuung erzeugt. Dem authentischen Müßiggang entrinnend, der ein Nachdenken hervorrufen könnte, haben sich die Menschen eine Arbeitsethik erfunden, die ihnen letztendlich eine moralische Befriedigung bereitet; hat der Arbeitstag erst einmal aufgehört, verschleuchen sie die Muße mittels Kino und Rundfunk, des Aufsuchens von Cafés sowie des Umherstreifens durch die Straßen voller Werbeplakaten, die, wie mythische Strafen ewig wiederkehren, ein ums andere Mal dieselben Botschaften verkünden:

wie der Pegasus, der ein Karussell bedient, muß er im Kreise sich drehen, darf es nicht müde werden, vom Himmel hoch den Ruhm eines Likörs und das Lob der besten Fünf-Pfennig-Zigarette zu künden. Irgendein Zauber treibt ihn mit den tausend Glühbirnen um, aus denen er wieder und wieder zu gleißenden Sätzen sich formt. (Kracauer 1990: I, 279)

Wie bei Benjamin hat die quantitative, leere Zeit der Moderne auch bei Kracauer einen ihrer repräsentativsten Wesenszüge in der ewigen Wiederkehr des Gleichen; einem *intérieur*, in dem ein Wiederfinden der verlorenen Subjektivität möglich wäre, entgegengesetzt, ist der Bereich der Straße, wo der Körper „schlägt Würzel im Asphalt, und der Geist, der nicht mehr unser Geist ist, streift mit den aufklärenden Lichtbekundungen endlos aus der Nacht in die Nacht“ (ebd.: 278f.). Spätere Überlegungen Adornos vorwegnehmend, stellt der Autor des Essays die städtische Zivilisation deshalb in Frage, weil sich in ihr jede Spur einer privaten Existenz in Luft aufgelöst hat: Einer objektiven Langeweile ausgesetzt – der sie sieht komplett bewusst sind –, sehen sich die Bewohner der Großstädte von den Medien ihres Rechtes auf persönliche Langeweile beraubt. In diesem letzten Punkt sieht Kracauer die einzige geeignete Beschäftigung,

da diese eine Garantie dafür anbietet, dass das Individuum über seine eigene Existenz verfügt, d.h. dass es Subjekt ist, und nicht Objekt der Langeweile einer Welt der Unterhaltung, die über ihn herfällt und ihn unterwirft. Der Melancholiker, der sich, von vier Wänden umschlossen, jener Langeweile ausliefert, die der Autor des Essays als *authentisch* bezeichnet, „begnügt [...] sich damit, nichts weiter zu tun als bei sich zu sein und nicht zu wissen, was man eigentlich tun solle [...] hegt man nur noch eine innere Unruhe ohne Ziel, ein Begehren, das zurückgestoßen wird, und den Überdruß an dem, was ist, ohne zu sein“ (ebd.: 280). Diese Betonung des betrügerischen Charakters der städtischen Realität ist ein zentraler Punkt im Denken des frühen Kracauer, ebenso wie jene des Wertes der Geduld, der hier – wie auch im Essay *Die Wartenden* (1922) – über eine beinahe rettende Wirksamkeit verfügt: Die Geduld, „jene Geduld, die zur legitimen Langeweile gehört“ (ebd.: 281), erlaubt es, dass im Traum, in der Grübelei des Melancholikes, eine Landschaft ins Auge gefasst wird, in der die Wesenszüge des ewig Ersehnten gezeichnet werden: die große Passion. Das Bild, das Kracauer von der Passion zeichnet, beschwört die Allegorie der Hoffnung herauf, die Benjamin am Ende seines Essays über die *Wahlverwandtschaften* von Goethe gestaltet: „Ginge sie nieder, die wie ein Komet die schimmert, ginge sie ein in dich, in die andern, in die Welt – ach, die Langeweile hätte ein Ende, und alles, was ist, es wäre...“ (ebd.). Hier wird eine Utopie angeutet, die sich weigert, beschrieben zu werden und so nur ex negativo definiert werden kann: als Umkehrung einer empirischen Welt, die jeglichen Sinnes entleert ist. Besonders aufschlussreich ist, dass die säkularisierte Moderne hier, wie in der Analyse im Trauerspielbuch, nicht bloß ins Durchsetzen einer leeren Zeitlichkeit, sondern auch in die Erniedrigung des Menschen zu Marionetten übersetzt wird, die der Macht der Dinge unterworfen sind, welche ihrerseits lebendig geworden zu sein scheinen. Die benjaminsche Analyse der szenischen Requisiten findet ihr Gegenstück in der Belebung, die die Dinge in Kracauers Erzählkunst erreichen, und die Darstellung der Figuren des Trauerspiels als Figurinen oder Leichen – und damit letztendlich: Dinge – deckt sich mit der Beschreibung des modernen Menschen als gefesseltes Wesen, als ohnmächtiges Püppchen in *Langeweile*.

In Kracauers späteren Essays wird diese metaphysisch gefärbte Analyse weiterentwickelt, nicht allein aufgrund einer stärkeren Berücksichtigung soziohistorischer Bedingungen, sondern auch wegen einer differenzierteren Analyse der Moderne. Kracauer, nun ein Feind der „Gemeinschaftsfanatiker“ sowie all jener, die, vom kulturkritischen Standpunkt aus betrachtet, die Dekadenzthese vertreten, stellt den Konventionalismus und Konservatismus der – der ratio und dem *Kult der Zerstreung* unterworfenen – Mittelschichten die Aufrichtigkeit „des Armen, des Outsi-

ders, der nichts zu verlieren hat“ (Kracauer 1990: III, 222) entgegen. Die selbstzerstörerische Konnivenz der mittleren Schichten gegenüber der bestehenden Ordnung zeigt sich im Eifer, mit dem sie versuchen, jegliche Spur von Vergänglichkeit und Kontingenz aus ihrem Leben zu entfernen. Ein Beispiel dafür ist der Vitalismus, den die Angestellten kultivieren: die Vergötterung von Sport und Jugend, die, wie es im Buch über *Die Angestellten* heißt, eine Flucht vor dem Tode darstellt. „Die herrschende Wirtschaftsweise will nicht durchschaut sein“, behauptet Kracauer, „daraus muß die bloße Vitalität obsiegen“ (Kracauer 2006: 254). Noch expliziter hinsichtlich ihres gesellschaftlichen Nachhalls ist die These, derzufolge die Bilderflucht, der sich die städtischen Massen aussetzen, eine Flucht vor Revolution und Tod ist. Unfähig, die Vergänglichkeit des Bestehenden oder auch die utopische Zeitlichkeit zu begreifen, leben die mittleren Schichten geblendet von der schwindelerregenden Zeitlichkeit der Stadt, in der die Zeit die Form des Raumes angenommen hat. Beeinflusst durch die Ansätze von Bergson sowie Lukács' *Geschichte und Klassenbewusstsein* (1923), weist Kracauers Überlegung zur Verräumlichung der Zeit im Kapitalismus auch Gemeinsamkeiten mit der Analyse des Säkularisierungsprozesses auf, die im Trauerspielbuch erläutert wird. Bedenken wir, dass für Benjamin ein Beweis für das Verschwinden aller Eschatologie die Vorliebe des Barocktheaters für die Gestaltung Panoramen ist, die Anwendung der mittelalterlichen Spekulumstechnik und, ganz allgemein, das Vorhaben, den Verlauf der Zeit zu verräumlichen. Eine derartige Umwandlung von Zeit in Raum ist, im Bereich der Literatur, das Gegenstück zu Einführung der Infinitesimalrechnung durch Leibniz:

Wenn die Geschichte sich im Schauplatz säkularisiert, so spricht daraus dieselbe metaphysische Tendenz, die gleichzeitig in der exakten Wissenschaft auf die Infinitesimalmethode führte. In beiden Fällen wird der zeitliche Bewegungsvorgang in einem Raumbild eingefangen und analysiert. Das Bild des Schauplatzes, genau: des Hofes, wird Schlüssel des historischen Verstehens. (GS I/1: 271)

Im Gegensatz zum chronologischen und diskontinuierlichen Verlauf der Tragödie entwickelt sich das Trauerspiel im räumlichen Kontinuum in einer Weise, die man als choreographisch bezeichnen könnte; an dieser Stelle gilt es, mehr als eine Gemeinsamkeit zwischen der Räumlichkeit der barocken Bühnenschauplätze und jener zu erwähnen, die das von Kracauer untersuchte Ornament der Masse charakterisiert. Vor der leeren und heterogenen Zeitlichkeit, welche die bürgerliche Gesellschaft dominiert (und von der gleichmacherischen Einförmigkeit der Ratio bestimmt ist), versuchen lediglich die Außenseiter zu fliehen, die sich in ihrer Vorliebe für das Unkonventionelle und Vorübergehende von der durch das

System auferlegten Abstraktion verabschieden.² Die Orte, die dementsprechend vorzieht, „c'est-à-dire ces endroits ‚promis au passage, au provisoire, à l'éphémère‘, qui ne peuvent être définis ni comme historiques, ni comme relationnels, ni comme identitaires, sind Agard zufolge ‚porteurs d'une promesse‘“ (Agard 2008: 168). Diese Räume, offen für jede Improvisation, sind die Bühne par excellence für die Randfiguren der Gesellschaft, deren Handeln die Gebrechlichkeit einer Ordnung offenlegt, die darauf besteht, sich als gefestigt und zeitlos zu zeigen. Ein paradigmatisches Beispiel von Kracauers Herangehensweise an die kulturellen *chiffonniers* findet sich im Buch über *Offenbach*³ das nicht umsonst als eine Metapher des Exils beschrieben wurde (vgl. Traverso 2010: 48) und in dessen Kapitel „Langeweile“ wir, soziohistorisch wesentlich konkreter, jene Überlegung zur Melancholie wiederfinden, die im gleichnamigen Essay von 1924 noch von den typischen Topoi der Kulturkritik geprägt war. Die Langeweile, die sich im frühen Essay im metaphysischen Sinne auf die städtischen Massen zu werfen schien, entwickelt sich hier aus der ökonomischen Krise der Julimonarchie heraus, welche die Glanzillusionen zerstört, durch die zuvor eine Wahrnehmung der Misere noch verhindert worden war:

Der Glanz, der sich um das gesellschaftliche Dasein gebreitet, drohte zu erlöschen, und die Dinge begannen, sich in ihrer namenlosen Nacktheit zu zeigen. Hüllenlos trat jetzt der Materialismus der herrschenden Bourgeoisie hervor, die, einer Herde gleich, panikartig dem Unwetter zu entrinnen suchte, dessen Nahen sie spürte, und auf Beschönigungen ihrer Profitgier verzichtete. (Kracauer 1976: 98)

So wie in den barocken Allegorien die Auflösung der klassizistischen schönen Erscheinungsform hinter dem schönen Gesicht den Schädel zum Vorschein brachte, so beginnt die bürgerliche Gesellschaft unter Louis-Philippe die Annäherung der Revolution und des Todes zu spüren. In diesem Zusammenhang besteigt der *ennui* den Thron: „Von ihr wie von einem bösen Dämon besessen, hörten die Menschen die leere, unausgefüllte Zeit rauschen, die Zeit an sich, die nur abfließt, ohne etwas mit sich zu führen“ (ebd.: 99). Von dieser Langeweile, vor der die Bourgeoisie und die mittleren Schichten wie vor einer Pest flüchten, ist die Melancholie jener zu unterscheiden, die wie Offenbach ihr Zeitalter vom Blickwinkel eines Exilanten aus betrachten. Voll von Hinweisen auf die historischen Umstände seiner Entstehung, verknüpft Kracauers Buch das Kreativste

2 Bezüglich des Gegensatzes des melancholischen Außenseiters zur Monotonie der bürgerlichen Welt im Kontext des 19. Jahrhunderts hat auch Lepenies auf sich aufmerksam gemacht (Lepenies 1972: 95).

3 Kracauer begann 1934 mit der Arbeit an diese Buch. Die erste deutschsprachige Ausgabe erschien 1937 beim Verlag Allert de Lange in Amsterdam.

und Innovativste des Frankreich der Julimonarchie und des Zweiten Kaiserreichs mit der Kultur der Ausländer, die im exterritorialen Bereich des Boulevard aufgekeimt ist:

Er war ein dem Zugriff der gesellschaftlichen Realität entrückter Ort. Ein neutraler Treffpunkt. Ein unwirkliches Gelände. Zu Steigerung seiner Unwirklichkeit trug auch der Umstand bei, daß sich mit den inneren Emigranten, die ihn bevölkerten – den Dandys, den Lebeleuten und in gewissem Sinne den Journalisten –, eine Anzahl echter Emigranten vermischte. (Ebd.: 84)

Die offenbachsche Operette hat in Kracauers Untersuchungen über das Paris des 19. Jahrhunderts eine ähnliche Rolle inne wie die Poesie Baudelaires in der Analyse von Benjamin. Wie Baudelaire stammt auch der deutsche Musiker aus einem Kontext der Ausgrenzung, und nicht umsonst hebt Kracauer hervor, dass Offenbachs Werk ein Kind des Boulevardbereichs ist, der als *Heimat der Heimatlosen* definiert wird:

Offenbach und der Boulevard [...] gehörten ihrem Wesen nach zusammen. War nicht auch Offenbach ein Emigrant? Hier auf dem Boulevard fand er seinesgleichen, fand er einen Raum, in dem er den ihm gemäßen Zustand des freien Schwebens aufrechterhalten konnte. Hier fühlte er sich deshalb zu Hause, weil der Boulevard kein Zuhause im üblichen Sinne war. (Ebda.: 85)

Es fällt auf, dass der Autor dieser *Biographie des Second Empire* als bedeutendsten Repräsentanten keinen Dichter vom Range Baudelaires auswählt, sondern einen Operettenkomponisten, dessen – extrem populäre – satirische Werke im Demaskieren des Charakters der Tyrannei Napoleons III. viel effektiver sind, welcher schon nicht mehr der eines Dramas, sondern der einer Farce ist. Offenbach stellte im Paris des 19. Jahrhundert einen Aspekt dessen dar, was Kracauer in seiner eigenen Zeit in den Filmen Chaplins sah – oder etwas von dem, was er selbst durch den Protagonisten seines ersten Romans, *Ginster. Von ihm selbst geschrieben*, auszudrücken versuchte.⁴ Mit offenbachschen und chaplinesken Zügen gesegnet, ist Kracauers Figur ein Melancholiker, der es mit seiner ungewollten Komik schafft, alle Fassaden der Macht niederzureißen. Auffällig ist, dass Ginster seine Momente der Erfüllung nicht in Episoden des innerlichen Eingesperrtseins findet, sondern in Augenblicken, in denen, wie Mülder-Bach schreibt, „die Mauern, die das Ich von der Außenwelt trennen, durchlässig wurden, die Grenzen zwischen dem Eigenen und dem Fremden zu verschwimmen schienen, und Ginster die Empfindung hatte, in diesem Außer-Sich-Selbst-Sein für einen Augenblick sich selbst gefunden zu haben“ (Mülder-Bach o.J.: 11). Es ist dieses umständliche, durchlässige Leben, das die Figur im letzten Kapitel des Romans erobert hat:

4 Die abschließende Fassung von *Ginster* entstand zwischen 1927 und 1928; es existieren allerdings auch schon frühere Entwürfe aus den Jahren 1925 und 1926.

Nach dem Krieg und dem Kappen der bedrückenden Verbindungen zu seiner Familie, führt Ginster, mittlerweile in Marseille wohnend, eine anonyme und *exterritoriale* Existenz, wie ein mit der Masse vermischtes Individuum. Aus dieser freiwilligen Anonymität entspringt ein Erkennen des eigenen Ichs als vorübergehendes und zeitweiliges Wesen. Letztendlich erlaubt es der Kontakt mit einer Prostituierten, das Ginster etwas entdeckt, was ihm paradoxerweise den ganzen Krieg hindurch geblieben ist: seine Kreatürlichkeit. Die Überzeugung vom Verfall und das Akzeptieren des vorübergehenden Charakters des Daseins bringen ihn dazu, die bürgerliche Versuchung des Baus von Privatschlösser, in denen man sich einmauert, abzulehnen und die Wichtigkeit der offenen, öffentlichen Räume zu schätzen. Zu Ende es Romans weist Ginster auf die Angst hin, die Schlösser in ihm hervorrufen; er sieht in ihnen die Herrscherei „der Menschen, die sich zu solchen Schlössern versteigt, und allen den Ordnungen, die das Elend verleugnen. Es gibt übrigens auch Schlösser der Liebe. Abreißen sollte man die Bauten, die schlechte Schönheit, den Glanz, herunter damit“ (Kracauer 2004a: 252). In den Antipoden einer solchen Klausur findet sich die Offenheit des Hafenbereichs, mit der sich die Figur identifiziert: Im Hafenviertel „ist nicht eingekapselt, der nackte Grund liegt hier offen“ (ebd.). Die Häfen werden sämtliche Schlösser überdauern, „die sich so herrlich und groß fühlen“ aber „kennen den Tod nicht“; daher sollen sie „zerfallen, auseinanderbröckeln müssen [...], bis sie selbst zu Dreck werden. Eher kann ich mich nicht zufrieden geben“ (ebd.).

In Kracauers Spätwerk existieren zahlreiche Zeugnisse des Fortbestehens dieser Affinität zum verwunderten Blick des Melancholikers. Der klarste jedoch findet sich womöglich in *Theorie des Films* (1960), wo bekräftigt wird, dass die Besonderheit des photographischen Scharfeinstellung – die Fähigkeit, die Realität mit den Augen eines Ausländers zu sehen – mit der grundlegenden Melancholie der Photographie in Zusammenhang steht. Die Melancholie als Gemütsverfassung will nicht nur, dass die elegischen Objekte attraktiv erscheinen, sondern bringt auch eine weitaus wichtigere Auswirkung mit sich:

it favors self-estrangement, which on it part entails identification with all kinds of objects. The dejected individual is likely to lose himself in the incidental configurations of his environment, absorbing them with a disinterested intensity no longer determined by his previous preferences. His is a kind of receptivity which resembles that of Proust's photographer, cast in the role of a stranger. (Kracauer 1997: 17)

Auffallend ist, dass hier die Verbindung zwischen Photographie und Acedia anhand einer sehr häufigen Filmsequenz veranschaulicht: der eines melancholischen Charakters, der ohne Ziel und Plan durch die Stadt geht; die Orte, an denen er vorbeikommt werden durch zahlreiche nebeneinan-

dergestellte Fassadenaufnahmen materialisiert, Neonlichter, zufällige Passanten: Es ist verständlich, dass der Zuschauer das sichtlich unmotivierte Auftauchen dieser Elemente wieder zur Einsamkeit und Entfremdung der Figur zurückgeht. Wir müssen nicht erklären, welche Bedeutung die Figur des *flâneur* in den Schriften Kracauers und Benjamins hat; beiden Denkern gemeinsam ist die Überzeugung, dass der tiefste und treffendste Blick auf die Großstadt jener ist, den der Ausländer auf sie wirft. In *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts* (1935) unterstreicht Benjamin, dass Baudelaires Lyrik keine „Heimatkunst“ bietet, sondern dass sie vielmehr „der Blick des Allegorikers [ist], der die Stadt trifft, der Blick des Entfremdeten“ (GS V/1, 54). In der französischen Version des *Exposé* ist sehr ähnlich zu lesen, dass „Le regard que le génie allégorique plonge dans la ville trahit bien plutôt le sentiment d’une profonde aliénation“ (ebd.: 69). Etwas ähnliches sieht Kracauer in Offenbach, der, wie Agard sagt, *das Bewusstsein des verunglückten Exilanten* verkörpert: beim nach Paris emigrierten deutschen Musiker, „[L]a situation de non-appartenance de l’exilé, si elle est garante d’une sorte d’objectivité créatrice, est aussi une souffrance“ (Agard 2010: 323). Entscheidend ist in dieser entfremdeten Sicht der Mangel einer instrumentellen Absicht. Wie wir wissen, ist Benjamins Werk geprägt von einer kategorischen Ablehnung jeglichen Versuchs des Subjektes, die Immanenz der Objekte zu manipulieren. In einem so frühen Essay wie *Zwei Gedichte von F. Hölderlin* (1914) wird die Fähigkeit des deutschen Dichters gepriesen, im Interesse des Ganzen die eigene Subjektivität zu durchdringen.⁵ Doch erreicht die Verurteilung der subjektivistischen Gewalt, dem Idealismus und dem Positivismus eigen, wie Beatrice Hanssen sagt, ihren Höhepunkt im Vorwort des *Trauerspielbuch*: „Benjamin’s prologue [...] at once proved to be informed by a distinct ethico-theological call for another form of history, one no longer purely ruled by the concerns or categories of human agency“ (Hanssen 2000: 26). Auf der Grundlage dieses Kampfes gegen den Despotismus der menschlichen Subjektivität kommt es nicht nur zu einer philosophischen Abrechnung mit dem Idealismus, sondern auch zu einer Verurteilung des Despotismus antropozentrischer Begriffe und, im weiteren Sinne, jeglicher Gewalt gegen die Natur. Verbunden mit diesem Streben ist auch im Spätwerk die Überzeugung, dass die Erlösung mit einer Bereitschaft zur Befreiung der Dinge vom Despotismus des Subjekts verbunden ist. Der Vorschlag einer Erlösung der Physis, der schon im *Trauerspielbuch* präsent ist, hat seine Entsprechung bei Kracauer, der nicht umsonst dem Film die Aufgabe zugeschrieben hat, die physische Wirklichkeit zu erretten, wie der Untertitel von *Theorie des Films* andeutet. Benjamins Faszination für die Photos von Atget erklärt sich da-

5 Vgl. Jennings, 1987: 126-128.

her, dass diese die anorganische Welt erretteten, indem sie diese Welt in einer mitleidslosen Unabhängigkeit von der Menschheit aufwiesen: Jeglicher Aura entbehrend, weigern sich die Dinge, dem Menschen, der sie betrachtet, seinen Blick zu erwidern. Ein ähnlicher Enthusiasmus befeuert Kracauers Aufmerksamkeit gegenüber dem fotografischen Medium: Für diesen radikalen Materialisten verbindet sich die Verpflichtung, die Autonomie der einzelnen Körper und Dinge vor der Gewalt des Begriffes – in anderen Worten: Die Besessenheit, die Errettung der physischen Wirklichkeit zu erreichen – mit der festen Hoffnung auf das Beste. Eine schwache Hoffnung, wie zum Schwachen und Missvergnügten, zum Spielverderber und Melancholiker passt oder, anders gesagt: jene Hoffnung, die uns nur um der Hoffnungslosen willen gegeben ist.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W./Kracauer, Siegfried. *Briefwechsel 1923-1966*. „*Der Riß der Welt geht auch durch mich*“. Hrsg. von Wolfgang Schopf. Frankfurt 2008.
- Agard, Olivier. „La mélancolie urbaine selon Siegfried Kracauer“. *Le choc des métropoles. Simmel, Kracauer, Benjamin*. Hrsg. Stéphan Füzzeréry und Philippe Simay. Paris 2008: 149-173.
- Agard, Olivier. *Kracauer. Le chiffonnier mélancolique*. Paris 2010.
- Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften* [= GS]. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. 7 Bde. Frankfurt 1972-1989.
- Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, Ma./London 1989.
- Freud, Sigmund. „Trauer und Melancholie“. In: ders., *Studienausgabe*. Bd. III: *Psychologie des Unbewußten*. Hrsg. von Alexander Mitscherlich et al. Frankfurt 2000: 197-213.
- Hanssen, Beatrice. *Walter Benjamin's other History. Of Stones, Animals, Human Beings and Angels*. Berkeley 2000.
- Jennings, Michael W. *Dialectical Images. Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism*. Ithaca 1987.
- Klibansky, Raymond/Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz. *Saturn und Melancholie: Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Übers. von Christa Buschendorf. 3. Aufl. Frankfurt 1998.
- Köhn, Eckhardt. „Die Konkretionen des Intellekts. Zum Verhältnis von gesellschaftlicher Erfahrung und literarischer Darstellung in Kracauers Romanen“. *Siegfried Kracauer. Text + Kritik* 68. Hrsg. Heinz Ludwig Arnold. München 1981: 41-58.
- Kracauer, Siegfried. *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*. Frankfurt 1976.
- Kracauer, Siegfried. *Georg*. Frankfurt 1977.
- Kracauer, Siegfried. *Schriften 5.1-3*. Hrsg. von Inka Mülder-Bach. 3 Bde. Frankfurt 1990.
- Kracauer, Siegfried. *Theory of Film. The Redemption of physical Reality*. Mit einer Einleitung von Miriam Bratu Hansen. Princeton, New Jersey 1997.

- Kracauer, Siegfried. *Werke*. Hrsg. von Inka Mülder-Bach und Ingrid Belke. Vol. 7: Romane und Erzählungen. Hrsg. von Inka Mülder-Bach unter Mitarbeit von Sabine Biebl. Frankfurt 2004 [2004a].
- Kracauer, Siegfried. *Werke*. Hrsg. von Inka Mülder-Bach und Ingrid Belke. Vol. 9: Frühe Schriften aus dem Nachlaß. Ed. de Ingrid Belke unter Mitarbeit von Sabine Biebl. Frankfurt 2004 [2004b].
- Kracauer, Siegfried. *Werke*. Hrsg. von Inka Mülder-Bach und Ingrid Belke. Vol. 1: Soziologie als Wissenschaft. Der Detektiv-Roman. Die Angestellten. Frankfurt 2006.
- Lepenes, Wolf. *Melancholie und Gesellschaft*. Frankfurt 1972.
- Löwy, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses ‚Sobre o conceito de história‘*. São Paulo 2005.
- Mülder-Bach, Inka. „Siegfried Kracausers Antwort auf Lukács – Versuch einer Rekonstruktion“ (Typoskript ohne Jahr).
- Palmier, Jean-Michel. *Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu. Esthétique et politique chez Walter Benjamin*. Hrsg. und eingeleitet von Florent Perrier. Vorwort von Marc Jimenez. Paris 2006.
- Pensky, Max. *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning*. Amherst 1993.
- Raddatz, Fritz J. „Die Kräfte des Rausches für die Revolution gewinnen. Der Literaturbegriff des preußischen Snobs und jüdischen Melancholikers Walter Benjamin“. In: ders. *Revolte und Melancholie. Essays zur Literaturtheorie*. Hamburgo 1979: 191-220.
- Traverso, Enzo, „Bajo el signo de la extraterritorialidad. Kracauer y la modernidad judía“. *Siegfried Kracauer: un pensador más allá de las fronteras*. Hrsg. Carlos Eduardo J. Machado und Miguel Vedda. Buenos Aires 2010: 33-52.