

Aleksandr V. Erochin

Das Moskau der 1920er Jahre aus der Sicht Walter Benjamins und Sigizmund Kržižanovskijs

Das Interesse Walter Benjamins für die Städte und die städtische Kultur der Moderne schlug sich in zahlreichen Reiseberichten, Notizen, Briefen und Abhandlungen nieder. Zu den Städten, die ihre Spuren in Benjamins Schaffen hinterlassen haben, gehören neben Neapel, San Gimignano, Marseille und Bergen auch die Weltstädte Paris, Berlin, Wien und Moskau. Die Metropolen waren für ihn wohl besonders faszinierend, da sie ihm als mächtige, ungeheure Metaphern der Zeit, als Schauplätze der für sein Denken so wichtigen geschichtlichen Dialektik von Entfremdung und Erlösung, von Trauer und Hoffnung in der Moderne¹ dienten.

Die beiden aus Benjamins 'Moskauer Winterreise' 1926–1927 entstandenen Texte, das *Moskauer Tagebuch* und der Essay „Moskau“² sind hinsichtlich ihrer Art, Geschichte zu betrachten, nicht minder aufschlussreich als die bekannteren Berliner und Pariser Texte – die *Berliner Chronik* (Benjamin 1991h), die *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* (Benjamin 1991e), *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus* (Benjamin 1991b), das *Passagen-Werk* (Benjamin 1991g) u. a. All diese Werke Benjamins zeichnen sich durch die Aufmerksamkeit für das Konkrete des Großstadtlebens aus, welches für ihn den Stoff der historischen Dialektik abgibt. Seine Einblicke in den städtischen Alltag kristallisieren sich unter anderem in die von ihm geprägte literarische Form der „Denkbilder“. Benjamins „Denkbilder“, essayistische Prosaminiaturen, zu denen auch der Essay „Moskau“ gezählt wird, behandeln, in einer eigentümlichen Verschränkung von philosophischer Abhandlung und skizzenhafter Studie, das Triviale und Zufällige, die scheinbar unbedeutenden Gegenstände des großstädtischen Milieus. In diesem Zusammenhang gilt unser Interesse den genannten Moskauer Texten Benjamins, die, obwohl dem russischen Leser im Wesentlichen „bereits“

¹ Es ist Theodor W. Adorno, der Benjamin als einen Dialektiker charakterisiert hat. Benjamins Methode eigne, so Adorno (1996: 240), die Fähigkeit „den Untergang des Subjekts und die Rettung des Menschen“ zusammenzudenken. Den Mittelpunkt von Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, seinem theoretisch meist entfaltetem Werk, bilde „die Konstruktion der Trauer als der letzten umschlagenden Allegorie, der von Erlösung“ (Adorno 1996: 240). Ferner bezeichnet Adorno (1996: 242) Benjamin als einen, „den der Geist beherrscht und entfremdet“.

² Die Erstausgabe des *Moskauer Tagebuchs* erfolgte erst posthum (Benjamin 1980), während der Essay „Moskau“ in der von Martin Buber herausgegebenen Zeitschrift *Kreatur* (Band 1, Heft 1, 1927; 71-102) erschien.

1997 zugänglich gemacht und ausreichend kommentiert (vgl. Benjamin 1997) worden sind, doch auch weiterer, facettenreicherer Studien von Seiten der russischen Germanistik bedürfen. Zu den von russischer Forschung vernachlässigten Aspekten des Benjaminschen Werks gehört wohl der komparatistische: Aufzudecken wären beispielsweise Bezüge zwischen seinen Moskauer Texten und denen der sowjetrussischen Schriftsteller, die sich wie Benjamin von dem sich dynamisch entwickelnden postrevolutionären Moskau angezogen fühlten. Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, diese Lücke zum Teil auszufüllen; als Folie dienen die Moskauer Berichte von Sigizmund Kržižanovskij (1887–1950), dem sowjetischen Schriftsteller polnischer Abstammung. Die vergleichende Analyse der Texte Benjamins und Kržižanovskijs wird durch die Heranziehung einiger deutschsprachiger Reiseberichte über das Russland der 1920er Jahre ergänzt.

Doch zurück zu Benjamin: Sein Verdienst bei der Beschreibung des im Wandel begriffenen Moskaus, dieser ihm durchaus fernen „asiatischen“ Stadt, ist es vor allem, das Neue anschaulich dargestellt zu haben, ohne dabei auf das sich so leicht anbietende Theoretisieren über die „Hauptstadt der Revolution“ verfallen zu sein. Dieses Neue sucht er nicht in der vorherrschenden utopischen Sprache der kommunistischen Ideologie, sondern im Alltäglichen, „Kreatürlichen“, wie er nachträglich, aus Moskau nach Berlin zurückgekehrt und auf den Titel der Zeitschrift *Kreatur* anspielend, an deren Herausgeber Martin Buber schreibt:

Eines kann ich Ihnen aufs Bestimmteste zusagen – das Negative: alle Theorie wird meiner Darstellung fernbleiben. Das Kreatürliche gerade dadurch sprechen zu lassen, wird mir, wie ich hoffe, gelingen: soweit mir eben gelungen ist, diese sehr neue, befremdende Sprache, die laut durch die Schallmaske einer ganzen veränderten Umwelt ertönt, aufzufassen und festzuhalten. (Benjamin 1997: 232)

In einem Brief an Siegfried Kracauer stellt er in ähnlicher Weise das Anschauliche dem Theoretischen gegenüber:

Daß ich nur anschaulich, nicht theoretisch bereichert zurückkomme, das ist mein Vorsatz gewesen und ich halte es für Gewinn. (Benjamin 1997: 234)

Trotz der aus diesen Zeilen deutlich werdenden Aversion gegen alles Theoretisieren ist nicht davon zu sprechen, dass in den Benjaminschen Moskau-Texten jedwede Theorie fehlte. Doch geht Benjamin weder mit vorgefassten Urteilen an Moskau heran noch beschränkt er sich in seiner Wahrnehmung positivistisch auf „pure“ Tatsachen. Vielmehr zeichnet sich schon hier jene historische und philosophische Erkenntnisarbeit ab, die dann mit den Konzepten des „dialektisches Bildes“, der „Montage als Prinzip der Geschichtsschreibung“ und des „historischer Materialismus“ bahnbrechend wird.

Benjamin verbindet in seinen Moskauer Beobachtungen das Neue mit dem Fremden; diese „sehr neue, befremdende Sprache“ der russischen Hauptstadt wird sich für ihn nicht etwa in den öffentlichen Medien oder in der Politik, sondern in der „stummen“ Zeichensprache der Straßen mit ihrem eigentümlichen Bewegungsrhythmus und ihren lebhaften optischen Eindrücken äußern: in den

Schaufenstern und Ladenschildern, in der Reklame und in den Waren, die auf offener Straße verkauft werden. In einem Brief an Hugo von Hofmannsthal hat Benjamin seine „Moskauer“ Erkenntnisweise folgendermaßen geschildert:

Ich habe aber, mehr noch als an das Optische mich an die rhythmische Erfahrung fixiert, an die Zeit, in der die Menschen dort leben und in der ein ursprünglicher russischer Duktus mit dem neuen der Revolution sich zu einem Ganzen durchdringt, das ich westeuropäischen Maßen noch weit inkommensurabler fand als ich erwartet hatte. (Benjamin 1997: 257)

Unter den mannigfaltigen Sinnbildern der Großstadt tritt bei Benjamin insbesondere die Ware als Ausdruck der gegenständlichen Umwelt des Menschen hervor (Benjamin 1991b: 671). Die Ware repräsentiert die Produktions- und Lebensweise der Stadt. Die Sprache der Ware ist die Straßenreklame – im Paris des 19. Jahrhunderts nicht anders als im Moskau der 1920er Jahre. Mit besonderem Nachdruck zeichnet Benjamin das konstruktive sinntragende Prinzip der Ware nach:

Hier auf dem Markt läßt die architektonische Funktion der Waren sich erkennen: Tücher und Stoffe bilden Pilaster und Säulen, Schuhe, Walinki, die an Schnüren gereiht überm Verkaufstische hängen werden zu Dächern der Bude, große Garmoschkas bilden tönende Mauern, Memnongemäuer gewissermaßen. (Benjamin 1991i: 353)

Benjamins Einblick in die Signatur des scheinbar chaotischen Moskauer Alltags ist fast ohnegleichen unter seinen Zeitgenossen, die russischen nicht ausgenommen. Eine ähnliche Blickweite kann wahrscheinlich erst bei einigen „inoffiziellen“ sowjetrussischen Schriftstellern gefunden werden, bei Konstantin Vaginov oder Sigizmund Kržižanovskij etwa, die, in den 1920er Jahren an den Rand des öffentlichen Kulturbetriebs gedrängt, aus ihrer erzwungenen „Ferne“ den widersprüchlichen Charakter der Wandlungen im neuen Russland wohl weitaus besser erkannten als ihre ideologisch konformereren Kollegen. Benjamin und Kržižanovskij waren also jene scharfsichtigen „Außenseiter“ aus dem Aus- und Inland, denen es gelang, das befremdend „Anschauliche“ der gewandelten Stadt und Gesellschaft zu erfassen.

Ein markantes Beispiel dafür liefern die Darstellungen des postrevolutionären Moskau von Sigizmund Kržižanovskij, die, wenngleich früher als die Benjaminischen Moskau-Texte verfasst, doch derselben Zeit der Neuen Ökonomischen Politik (NĖP) angehören: „Moskauer Straßenschilder“ (1924) und „Poststempel: Moskau. 13 Briefe in die Provinz“ (1925).

Sigizmund Kržižanovskij hatte fortwährend Publikationsschwierigkeiten. Der größere Teil seiner Prosa wurde erst nach 1989 veröffentlicht. Zu seinen Lebzeiten nahezu unbekannt, gilt Kržižanovskij inzwischen als einer der originellsten Schriftsteller der 1920er und 1930er Jahre. Kržižanovskijs Neigung zur Phantastik und Groteske, seine parabolische Erzählweise lässt ihn in die Nähe E.T.A. Hoffmanns und Edgar Allan Poes rücken, deren Einfluss auf sein Werk er ausdrücklich betonte; neuerdings vergleicht man ihn auch mit Franz Kafka (Perel'mutter 1989).

Die erwähnten Moskau-Texte Kržižanovskijs zeichnen sich, nicht anders als die Benjaminschen, durch das Bestreben aus, das so genannte „alltägliche Denken“ durch Straßenbilder sprechen zu lassen. Beide Autoren haben ein eigentümliches anthropologisches Interesse an der Naivität, Langsamkeit und Schwerfälligkeit dieses Denkens, das auf paradoxe Weise mit den Zeichen revolutionären Wandels verschmilzt. So berichtet Benjamin in seinem Essay „Moskau“ davon, „wie einander technischer Betrieb und primitive Existenzform ganz und gar durchdringen“ und sieht darin das „weltgeschichtliche Experiment im neuen Rußland“ (Benjamin 1991f.: 330). Derselben Aufgabe fühlt sich Kržižanovskij verpflichtet. Er kontrastiert unter anderem das schwere, dauerhafte Straßenschild als Sinnbild des „alten“ anachronistischen Moskauer Alltags mit dem leichten, beweglichen Plakat, das für ihn die Hektik der geschichtlichen Umwälzung bedeutet:

Вывеска, самая техника изготовления которой, высокая цена материалов и работы, создающих ее, трудность, сопряженная с необходимостью переписать ее (тут имеет значение и состояние погоды), снять для капитальной переработки или замены новой металлической рамой (учитывается и тяжесть), – естественно, отстает от быстрого течения времени и делается в расчете, конечно, не на историю, а на быт, такой же медлительный, малоподвижный и прочный по материалу, как и она.

Историю обслуживает обычно плакат: нервный, с тонкой бумажной кожей, легко множющийся, меняющий от дня к дню цвета, шрифты и величину. Период революционного лозунга, стремящегося как бы плакатироваться, умеющего доводить величину своих букв и яркость окраски почти до величины и яркости вывесочных текстов, безусловно, оказал влияние и на новую, нэповского периода, вывеску Москвы. Плакат научил рядом с громоздкими, на тяжелых рамах, часто литыми из металла словами, и по сию пору хранящими внутри себя старые «яти» и «і», – подвешивать в воздух легкие, полуплакатного типа буквы, поднимать их, если нужно, на высоту крыш и поперек всей уличной щели оттиснутыми на огромных полотняных лентах. (Kržižanovskij 1989b: 403-404)³

Auch bei Benjamin treffen wir auf Beschreibungen der Ladenschilder, die das Archaische, „Primitive“ dieser Art von Malerei unterstreichen:

³ „Natürlicherweise kann das Straßenschild, das material- und arbeitsaufwendig hergestellt, wegen der Wetterverhältnisse ständig übermalt, für eine radikale Restaurierung mit Mühe heruntergenommen und dazu noch mit einem neuen Metallrahmen (sein Gewicht auch mitgerechnet) versehen werden muss, mit der Zeit nicht Schritt halten, und es ist nicht auf die Historie, sondern eher auf den Alltag gemünzt, der ebenso langsam, schwer und solide ist wie es selbst.“

Die aktuelle Geschichte wird gewöhnlich vom nervösen, dünnhäutigen, leicht zu vervielfältigenden papierenen Plakat bedient, welches Farbe, Schrift und Größe täglich ändern kann. Die Epoche der revolutionären Losung, die sich zu plakätieren versteht, das heißt, ihre Buchstabengröße und Farbenintensität fast bis zur Größe und Farbenstärke der Schrift der Straßenschilder steigern kann, hat ohne Zweifel die neue Moskauer Straßenreklame in der Zeit der Neuen Ökonomischen Politik beeinflusst. Das Plakat hat es ermöglicht, neben die sperrigen, in schwere Rahmen eingefassten, öfters aus Metall gegossenen Wörter mit den in ihrem Innern bis jetzt aufbewahrten alten Buchstaben „ѣ“ und „і“ auch andere, leichte, fast plakätartig aussehende Buchstaben hoch oben aufzuhängen, sie notfalls in Dachhöhe und quer über die Straßenschlucht auf riesigen leinenen Streifenbändern anzubringen.“ (Übersetzung A.E.)

Hier wie in Riga gibt es eine hübsche primitive Malerei auf Ladenschildern. Schuhe aus einem Korb fallend, mit einer Sandale im Maul rennt ein Spitz davon. Vor einem türkischen Speisehaus sind zwei Schilder, Pendants, die Herren im halbmondgeschmückten Fez vor einem gedeckten Tische darstellen. (Benjamin 1991i: 302)

Benjamin betont das Unzeitgemäße, „Urgeschichtliche“ der Bildreklame in Moskau: „Denn unbeholfenere Geschäftsplakate als hier sieht man nirgends“ (Benjamin 1991f: 339). Die senkrechten Firmenschilder sind für ihn ebenfalls Überbleibsel einer alten, naiven Tradition der gewerblichen „Anpreisung“:

Die Firmenschilder weisen senkrecht in die Straßen, wie sonst nur alte Gasthausembleme, goldene Friseurbecken oder allenfalls vor einem Hutgeschäft ein Zylinder. (Benjamin 1991f: 340)

Für Kržižanovskij drückt sich in dieser Reklame ein naives und doch pragmatisches Verständnis der Straße und des städtischen Alltags aus, das von der Arbeitspraktik der Moskauer Handwerker und Kaufleute herrührt. Die solcherart gemalten Gegenstände und Handlungen dienen dazu, die Aufmerksamkeit der Passanten und insbesondere der Autofahrer auf sich zu ziehen:

От года к году движение, несущее людей мимо вывесочных знаков, все более и более ускоряет свои темпы. Глаза, провозимые прежде мимо них на медлительном «извозце», сейчас быстро мчатся в автомобилях и трамваях. Длинные и сложные слова, как бы четко и ярко ни давала их вывеска, могут попросту *не успеть* попасть в восприятие. Это приводит к лаконизации вывесочных текстов и к замещению буквы изображением. (Kržižanovskij 1989b: 409)⁴

Kržižanovskij zufolge steht die bebilderte Straßenreklame nicht in einer archaischen Werbetradition, sondern ist eher Folge des neuen technisierten Alltags mit seinem rasanten Tempo. Es ist die erhöhte Geschwindigkeit des Großstadtlebens und der Wahrnehmung, die die Verdrängung der Schrift aus dem Straßenbild verursacht.

Kržižanovskijs phantastisch-groteske Beschreibungen der Moskauer Straßenschilder enthalten deutliche Bezüge auf die spätromantische Poetik eines Nikolaj Gogol' oder E.T.A. Hoffmann und scheinen überdies besondere Affinitäten zu dem russischen Symbolismus (insbesondere zu dem sehr geschätzten Andrej Belyj) aufzuweisen. Kržižanovskij legt das Unbewusste der Alltagssprache der Stadt bloß, indem er das Konstruktive, Künstliche in den Straßen- und Firmenschildern Moskaus zugleich als das Traum- und Marionettenhafte, als die mechanische Wiederkehr des immer Gleichen darstellt.

⁴ „Mit jedem Jahr beschleunigt sich der Straßenverkehr, der die Menschen an den Ladenschildern vorbeitreibt, mehr und mehr. Augen, die früher an ihnen in einer langsamen Droschke vorbeizogen, hasten jetzt in Automobilen und Straßenbahnen. Lange und komplizierte Wörter, und mögen sie sich noch so klar und deutlich auf den Straßenschildern präsentieren, laufen Gefahr, wegen der hohen Geschwindigkeit einfach nicht wahrgenommen zu werden. Das führt zu einer Simplifizierung der Aushängetexte und zur Verdrängung des Buchstabens durch das Bild.“ (Übersetzung A.E.)

Kržižanovskij ist die Zudringlichkeit Moskaus wohlbekannt; sie ergibt sich aus der Kreisförmigkeit ihrer Architektur, und so hinterlässt die Stadt einen Schwindel erregenden, ja alptraumhaften Eindruck.

Примечательно, что выводы моей яви, по существу, не спорили с черной логикой кошмара. Вначале и самая солнечная, самая дневная явь, в «я» вошедшая, оставляла то чувство, какое бывает, когда сойдешь с быстро откружившейся карусели и видишь, как вокруг – деревья, тучи, кирпичи тротуара и люди продолжают плыть и кружить по какой-то кривой. (Kržižanovskij 1989a: 376-377)⁵

Die kreisförmige Architektur Moskaus wirkt bei Kržižanovskij kaum als harmonisierende Totalität eines sakralen Orts, sie nimmt im Gegenteil die Gestalt eines ungeheuren Trichters an, der, unbewusste Ängste und Alpträume des Verfassers verkörpernd, zugleich als Sinnbild der monotonen Wiederkehr des immer Gleichen zu denken ist:

Любопытно, что мои первые московские кошмары с их бесшумно рушащимися на меня домами, с напряженной до смертной истомы спешкой по спутанным улицам, неизменно приводящим снова и снова – всё к одному и тому же кривому перекрестку, с тупой тоской глухих и мертвых переулков, то подводящих, близко-близко к сиянию и гулу большой и людной площади, то вдруг круто поворачивающих назад в молчье и смерть, – все эти кошмары, повторяю, в сущности, и были моими первыми сонными ощущениями Москвы, первыми, пусть нелепыми и бессознательными, попытками охвата, синтеза. (Kržižanovskij 1989a: 376)⁶

Es lohnt sich in diesem Zusammenhang, erneut einen Blick auf die Ausführungen Benjamins hinsichtlich der Idee der ewigen Wiederkehr zu werfen, die in seinem dem Paris des 19. Jahrhunderts gewidmeten *Passagen-Werk* ein ganzes Kapitel mit dem Titel „Die Langeweile, ewige Wiederkehr“ beanspruchen (Benjamin 1991g: 156-178). Benjamin illustriert seine Kritik der Idee der ewigen Wiederkehr am Beispiel des Pariser Großstadtlebens. Dabei rekurriert er auf Nietzsches Metapher des Medusenhaupts, welche den Gedanken der Wiederkehr umschreiben soll („alle Züge der Welt werden starr, ein gefrorener Todeskampf“, vgl. Benjamin 1991g: 173); von dieser Metapher wird noch zu reden sein. Benjamin

⁵ „Es ist erstaunlich, dass die Ergebnisse meiner realen Wirklichkeit der schwarzen Logik des Alptraums im Grunde nicht widersprachen. Anfangs ließ selbst das sonnigste und klarste, in mein Ich eingedrungene Tageslicht jene Empfindung zurück, die dann entsteht, wenn man aus einem geschwinden Karussell aussteigt und sieht, wie alles ringsumher – Bäume, Wolken, Steine des Gehsteiges, Menschen – in unbestimmter Kurve immer weiter schwimmt und kreist.“ (Übersetzung A.E.)

⁶ „Merkwürdig, dass mich meine ersten Moskauer Alpträume mit ihren lautlos auf mich einstürzenden Bauten, mit ihren hastigen, tödlich verkrampften Irrgängen durch verworrene Straßen immer wieder zu einer und derselben kurvigen Straßenkreuzung führten, in die trostlose, mit dumpfer Schwermut bis an den Rand gefüllte Gassen mündeten, welche mich bald ganz nah an Licht und Lärm eines menschenüberfüllten Stadtplatzes brachten, bald aber jäh umdrehten und wieder in der toten Stille versanken; und alle diese Alpträume waren, im Grunde genommen, meine ersten, schlafwandlerischen Versuche, Moskau in einem Zugriff, in einer Synthese zu erfassen, – und mögen diese Versuche auch noch so widersinnig und unbewusst gewesen sein.“ (Übersetzung A.E.)

kritisiert die Idee der ewigen Wiederkunft als „die Grundform des urgeschichtlichen, mythischen Bewußtseins“ (Benjamin 1991g: 177). Mit anderen Worten:

In der Idee der ewigen Wiederkunft überschlägt der Historismus des 19ten Jahrhunderts sich selbst. Ihr zufolge wird jede Überlieferung, auch die jüngste, zu der von etwas, was sich schon in der unvordenklichen Nacht der Zeiten abgespielt hat. Die Tradition nimmt damit den Charakter einer Phantasmagorie an, in der die Urgeschichte in modernster Ausstaffierung über die Bretter geht. (Benjamin 1991g: 174)

Trotz dieser Kritik ist das geschichtliche Denken Benjamins, wie es sich unter anderem in seinen Städtebildern manifestiert, nicht ganz frei von mythologischen Konnotationen. Die Darstellungsweise Benjamins ist fragmentarisch, essayistisch und, wie Theodor W. Adorno einmal bemerkt hat, „medusisch“ (Adorno 1996: 243). Es ist kein Zufall, dass Adorno zur Charakterisierung der Benjaminschen Darstellungsweise eine von Nietzsche verwendete und von Benjamin aufgegriffene Metapher aus der Welt der antiken Mythologie wiederholt. Nach Adorno fesselt es Benjamin nicht bloß, „geronnenes Leben im Versteinten – wie in der Allegorie – zu erwecken, sondern auch Lebendiges so zu betrachten, daß es längst vergangen, ‚urgeschichtlich‘ sich präsentiert und jäh die Bedeutung freigibt“ (Adorno 1996: 243). Mit diesem Blick, an dem auch die Verheißung von Glück und die Trauer über dessen Verweigerung ihren Anteil haben, greift der passionierte Sammler und Melancholiker Benjamin aus der Fülle des „Anschaulichen“, welches sich im wirren Moskauer Alltag präsentiert, sowohl gegenständliche Allegorien des Vergänglichen (Sammelobjekte, insbesondere russisches Spielzeug) als auch Zeichen des Neuen heraus, die sich für ihn vor allem in der allrussischen kollektiven „Versuchsanordnung“ manifestieren (Benjamin 1991f: 325).

So reflektiert Benjamin einerseits über das alte Moskau im Geiste seines Melancholie-Diskurses, wie er ihn unter anderem in den Werken *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Benjamin 1991a) und „Der Erzähler“ (Benjamin 1991d) entwickelt hat. Benjamins retrospektives Moskau-Bild ist von seiner Leidenschaft für das alte russische Handwerk geprägt, die sich wiederum aus seinem dialektisch-theologischen Erlösungsgedanken versteht. Indem Benjamin das schwindende Alte festhält, lässt er es im menschlichen Gedächtnis überleben. Andererseits interessiert er sich für das neue Moskau, für den „Geist der Remonte“, das heißt für die Atmosphäre des stetigen Wandels im politischen Betrieb, in der Presse und in der Kunst. Benjamins Interesse für das Schicksal der Kunst und der Künstler im neuen Russland verrät seine Ausrichtung auf das Technische, auf das Reproduzierbare im modernen Kunstbetrieb.

Nicht anders als Kržižanovskij beschreibt auch Benjamin die Traum- und Rauschzustände, in die der durch das Labyrinth der Großstadt flanierende Beobachter verfallen kann – dies freilich nicht in seinen Moskau-, sondern in seinen Paris-Texten. Offensichtlich war für Benjamin das winterliche Moskau nicht der Ort für solcherart Erlebnisse, wie sie von Kržižanovskij festgehalten werden konnten. Doch lohnt es sich, hier ein Zitat aus Benjamins *Passagen-Werk*

anzuführen, das die Affinität von Kržižanovskijs Alpdrücken und Benjamins Rauschbildern eines Flaneurs zeigt:

Ein Rausch kommt über den, der lange ohne Ziel durch Straßen marschierte. Das Gehen gewinnt mit jedem Schritte wachsende Gewalt; immer geringer werden die Verführungen der Läden, der bistros, der lächelnden Frauen, immer unwiderstehlicher der Magnetismus der nächsten Straßenecke, einer fernen Masse Laubes, eines Straßennamens. Dann kommt der Hunger. Er will nichts von den hundert Möglichkeiten, ihn zu stillen, wissen. Wie ein asketisches Tier streicht er durch unbekannte Viertel, bis er in tiefster Erschöpfung auf seinem Zimmer, das ihn befremdet, kalt zu sich einläßt, zusammensinkt. (Benjamin 1991g: 525)

In Kržižanovskijs Arsenal der Metaphern, die ihm zur Beschreibung des „proteischen“ Moskau dienen, finden sich solche mythologischer Herkunft, die den von Benjamin verwendeten ähnlich sind. Eine solche Figur, die aus der Welt der altrussischen Legenden stammt, ist die *gljadeja*, ein sagenhaftes weibliches Wesen, das keine Augenlider hat und dessen Funktion (im Sinne der Folkloristik) im unaufhörlichen, schlaflosen Anstarren besteht:

Безвекая трясовица бродит вдоль кремлевских стен, покрытых ночью, как образ вечного бдения; окликает бессонных часовых и глядит в никогда не гаснущие окна Кремлевского дворца. (Kržižanovskij 1989a: 384)⁷

Die erschreckende Metapher erfährt bei Kržižanovskij eine paradoxe Umdeutung; die Qual stetigen Wachseins wird bei ihm zum Prärogativ der Schrittmacher, der Revolutionäre:

Люди революции не спят; даже во сне растревоженный мозг их, опутанный в гудение телефонных проводов, в неутрачивающие вибрации нервных волокон, насыщенный и пронизанный бдением, не позволяет сомкнуться векам до конца, живет и мыслит так, как если бы их не было. (Kržižanovskij 1989a: 384)⁸

In ihrer Lust und Qual des Schauens erinnert die *gljadeja* an das Medusenhaupt bei Benjamin. Die besondere „Aktivität des Auges“, die Schaulust, die zu Schlaflosigkeit und „Schauqual“ führen kann, ist wiederkehrendes Thema in Benjamins Städtebildern. So heben seine Beschreibungen des Paris des Second Empire die besondere Bedeutung des schlaflosen Nachtlebens hervor: „Es war die große Zeit des noctambulisme“ (Benjamin 1991b: 553). Mit Bezug auf Russland bemerkt er im Essay „Moskau“ nebenbei, dass das Land „Tag und Nacht mobilisiert“ sei (Benjamin 1991f: 326).

So sprechen die Moskau-Texte Kržižanovskijs wie auch Benjamins vor allem von optischen Eindrücken. Die beiden mythologischen Figuren, *gljadeja* und

⁷ „Ein Zitterweib ohne Augenlider, eine *trjasovica*, irrt an den nächtlichen Mauern des Kremls entlang, wie ein Sinnbild des ewigen Wachseins; sie ruft die schlaflosen Posten an und starrt in die ewig erleuchteten Fenster des Kreml.“ (Übersetzung A.E.)

⁸ „Revolutionäre schlafen nicht; sogar im Schlaf lässt sie ihr sorgenvolles Gehirn ihre Augenlider nicht zufallen. Durchweht vom Summen der Telefondrähte, von den unaufhörlichen Schwingungen der Nervenfasern, gesättigt und durchtränkt von Wachsein, lebt und denkt es so, als ob sie nicht existent wären.“ (Übersetzung A.E.)

Medusa sind prägnanter Ausdruck für den chaotischen Alltag der Großstadt (Moskau und Paris) und lassen zugleich die Großstadt in einer neuartigen Perspektive erscheinen, nämlich als universales Theater der modernen Weltgeschichte. Die Spezifik dieser geschichtlichen Perspektive besteht wohl weniger in der Konfrontation von Innovation und Tradition als in ihrer gegenseitigen Durchdringung und Erhellung.

Stellen wir fest: Trotz der offenkundigen Differenz in der Denkweise, die durch literarische Tradition, Bildung sowie gesellschaftliche Stellung beider Beobachter bedingt ist, lassen sich in den Moskauer „Denkbildern“ Benjamins und Kržižanovskijs nicht unwesentliche Übereinstimmungen erkennen. Es sei vor allem auf die eingangs schon erwähnte, von beiden Autoren geteilte Idiosynkrasie gegen das pure Theoretisieren hingewiesen. Anvisiert wird das Faktische, das im Inkommensurablen des durch die neue „Versuchsanordnung“ gespaltenen Alltags zutage tritt. Die Straße als Schauplatz der Geschichte – diese Erfahrung wird dem durch Moskau und andere Weltstädte flanierenden Beobachter zuteil, der sowohl in der sonderbaren „Strategie des Drängens und Sichwindens“ (Benjamin 1991f: 317) als auch in der architektonischen Funktion der Waren auf dem Moskauer Markt (Benjamin 1991i: 353) das ordnende Prinzip für das Chaos des Konkreten entdeckt.

Um abschließend noch einmal auf das eingangs erwähnte „Fremdsein“ von Benjamin und Kržižanovskij zurückzukommen. Die Situation der „Entfremdung“, in der sich beide in Moskau befinden, erbringt Positives für das Verständnis der Moderne sowie für das literarische Bewusstsein der Epoche. Viel zitiert ist der Berliner Nachtrag Benjamins zu seinen Moskauer Eindrücken, wo er von der „neuen Optik“ auf Berlin spricht:

Es ist mit dem Bilde der Stadt und der Menschen dasselbe wie mit dem Bilde der geistigen Zustände: die neue Optik, die man auf sie gewinnt, ist der unzweifelhafteste Ertrag eines russischen Aufenthalts. (Benjamin 1991i: 399)

Für den aus Moskau zurückgekommenen Benjamin ist Berlin eine tote, leere Stadt:

Die Menschen auf der Straße erscheinen einem ganz trostlos vereinzelt, jeder hat es sehr weit zum andern und ist inmitten eines großen Stücks Straße vereinsamt. (Benjamin 1991i: 399)

Indem Benjamin seine russischen Einsichten in das Bild der ihm und seinen Lesern so vertrauten Stadt einfließt – oder auch „überträgt“ – stellt sich ein wirksamer Verfremdungseffekt ein. Im Falle Kržižanovskijs bezieht sich jene entfremdende Erfassung der chaotisch-sinnlichen Gegenständlichkeit auf die Heimatkultur. Doch auch hier ist der „V-Effekt“ deutlich erkennbar.

Von der Einmaligkeit dieser Art von Erkenntnis zeugt der Vergleich mit anderen deutschsprachigen Russlandberichten. So beginnen die Russlandreisen Joseph Roths oder Lion Feuchtwangers gewissermaßen noch auf heimatlichem Boden, mit einer vorausseilenden Formulierung des eigenen Standpunkts.

Joseph Roth leitet seine *Reise in Russland* (1926) mit der traurig-ironischen Skizze über das Schicksal der zaristischen Emigranten in Europa ein. Seine Ironie gilt den europäischen Klischeevorstellungen von den Russen:

Europa kannte die Kosaken aus dem Varieté, die russischen Bauernhochzeiten aus opernhafte Bühnenszenen, die russischen Sänger und die Balalaikas. Es erfuhr (auch nachdem Rußland zu uns gekommen war) niemals, wie sehr französische Romanciers – die konservativsten der Welt – und sentimentale Dostojewski-Leser den russischen Menschen umgelogen hatten zu einer kitschigen Gestalt aus Göttlichkeit und Bestialität, Alkohol und Philosophie, Samowarstimmung und Asiatismus. (Roth 1990: 591)

Trotz der aufrichtigen Bereitschaft, seine Russland-Klischees zugunsten der neuen revolutionären Erfahrung aufzugeben, kann sich Roth von dem Gesichtspunkt eines „bürgerlichen“ Literaten nicht völlig loslösen. Wie Benjamin sucht er ein neues, unbürgerliches Russland, findet aber überall den alten wohlbekannten und verhassten „Spießer“:

Fast aller revolutionären Ideen, Einrichtungen, Organisationen hat sich der kleinbürgerliche Geist bemächtigt, der in der Politik schon lange sichtbar ist, der den Heroismus liquidiert, die Bürokratie aufbaut, selbst wenn er sich einbildet, sie „abzubauen“, indem er Beamte entläßt. (Roth 1990: 652)

Roths russische Erlebnisse klingen am Ende deswegen so resigniert, weil er aus Angst vor der Wiederbegegnung mit dem ihm aus Europa so gut vertrauten Kleinbürger das Neue und das Fremde der russischen Realität allzu oft übersieht. So fehlt seinen im Übrigen scharfsinnigen Beobachtungen das Wichtigste, nämlich das, was ihn von Benjamin grundsätzlich unterscheidet: die erkenntnistheoretische Unvoreingenommenheit, das Vermögen, die Wirren der sich wandelnden Realität in der ihr wohl am besten entsprechenden „Verfremdungsperspektive“ zu betrachten.

Noch deutlicher deklariert Lion Feuchtwanger sein persönliches Engagement in seinem *Moskau 1937. Ein Reisebericht für meine Freunde*. Feuchtwanger bezeichnet sich selbst als „Mitläufer“ und seine Reise als Fortsetzung seiner Polemik gegen die Feinde Sowjetrusslands:

Ich machte mich auf den Weg als ein „Sympathisierender“. Ja, ich sympathisierte von vornherein mit dem Experiment, ein riesiges Reich einzig und allein auf der Basis der Vernunft aufzubauen, und ich ging nach Moskau mit dem Wunsch, es möge dieses Experiment geglückt sein. (Feuchtwanger 1993: 78)

Die Reiseberichte von Roth und Feuchtwanger richten sich mehr oder weniger bewusst gegen vorherrschende Klischees oder Feindbilder und sind schließlich im Rahmen einer literaturpolitischen und ideologischen Stellungnahme ihrer Autoren zu verstehen. Benjamins (und Kržižanovskijs) Beiträge, die ihrerseits nicht ganz frei von ideologischen Vorannahmen bleiben, überragen vor allem durch ihre neue, authentische Darstellungsweise, die Objektivität mit theoretischer Reflexion zu verbinden weiß. Es ist nach wie vor faszinierend, wie eine neue Methode, moderne Geschichte zu denken, sich gleichsam aus der Fülle des Anschaulichen, aus der erlebten und erkannten Disparität einer im Wandel

begriffenen Großstadt und vor allem aus der erkenntnistheoretischen Offenheit der Verfasser entwickelt.

Es gilt daran zu erinnern, dass Benjamin und Kržižanovskij eigentlich eine Stadt beschreiben, die es bereits in den 1930er Jahren, also zu der Zeit der Russlandreise Lion Feuchtwangers, nicht mehr geben wird. Das für Benjamin so faszinierende Moskau der Bettler, hölzerner Häuschen, Bretterbuden, langer Transporte von Rohmaterial, dürftiger Gastschenken usw. (Benjamin 1991f: 343) wird bald dem stalinistischen Modernisierungswillen zum Opfer fallen. Kržižanovskij wird auch die von ihm so geschätzten alten Kirchen Moskaus nicht mehr finden. Das Ungeordnete, Zufällige, das laut Kržižanovskij (1989a: 378) die Originalität Moskaus ausmacht („Москва – это свалка никак, ни логически, ни перспективно, не связанных строительных ансамблей, домищ, домов и домиков, от подвала по самые кровли набитых никак не связанными учреждениями, квартирами, людьми, живущими врозь, вперемешку, мимо друг друга.“⁹), wird von dem planmäßigen Umbau zwar nicht gänzlich, aber doch merklich zurückgedrängt werden.

Mit einem besonderen Interesse für das Schicksal des schwindenden Alten formulieren Benjamin und Kržižanovskij den Begriff des geschichtlich Neuen um, indem sie die Vielschichtigkeit der Historie am Material der Großstadt entdecken und beschreiben. Das Nacheinander einer streng ideologisch und fortschrittlich orientierten Betrachtungsweise wird dabei zum Nebeneinander von disparaten Bildern, Konzepten, Einblicken und Visionen. Das Gewesene tritt in jenen Mosaikbildern, in denen die Dialektik zum Stillstand gebracht wird (Benjamin 1991g: 577), mit dem Jetzt blitzhaft zu einer neuen Erkenntniskonstellation zusammen (Benjamin 1991g: 576). Das Neue und das Alte bilden damit ein widerspruchsvolles dynamisches Ganzes: Der historische Wandel legt das Uralte, Vergessene bloß, welches seinerseits das „Neue“ in einer gleichsam „medusischen“, befremdenden Erstarrung festhält.

Der historische Materialismus wird durch die Idee des Konstruktivismus erweitert; das ganze Gebilde wird dabei von der Vision der menschlichen Erlösung durchtränkt. Benjamin selbst hat diese (post)moderne Art, aktuelle geschichtliche Vorgänge zu erfassen, trefflich charakterisiert:

Zum Denken gehört nicht nur die Bewegung der Gedanken sondern ebenso ihre Stillstellung. Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation plötzlich einhält, da erteilt es derselben einen Schock, durch den es sich als Monade kristallisiert. Der historische Materialist geht an einen geschichtlichen Gegenstand einzig und allein da heran, wo er ihm als Monade entgegentritt. In dieser Struktur erkennt er das Zeichen einer messianischen Stilllegung des Geschehens, anders gesagt, einer revolutionären Chance im Kampfe für die unterdrückte Vergangenheit. (Benjamin 1991c: 702-703)

⁹ „Moskau ist ein Müllhaufen von weder logisch noch perspektivisch harmonisierenden architektonischen Ensembles, kleinen und großen Häusern, vom Keller bis zum Dachboden mit den voneinander völlig unabhängigen Büros, Wohnungen, Menschen vollgestopft, die getrennt, verquer, aneinander vorbei leben.“ (Übersetzung A.E.)

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1996) [1955]: Charakteristik Walter Benjamins. In: Adorno, Theodor W. (1996): *Gesammelte Schriften. Bd. 10: Kulturkritik und Gesellschaft. I. Prismen. Ohne Leitbild*. Frankfurt am Main. 238-253.
- Benjamin, Walter (1980): *Moskauer Tagebuch*. Aus der Handschrift hrsg. und mit Anmerkungen von Gary Smith. Frankfurt am Main.
- (1972-1999): *Gesammelte Schriften*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, 7 Bände und Supplement. Frankfurt am Main.
- (1991a): *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In: Benjamin (1972-1999). Band I.1. 203-428.
- (1991b): Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. In: Benjamin (1972-1999). Band I.2. 509-690.
- (1991c): Über den Begriff der Geschichte. In: Benjamin (1972-1999). Band I.2. 691-704.
- (1991d): Der Erzähler. In: Benjamin (1972-1999). Band II.2. 438-465.
- (1991e): *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. In: Benjamin (1972-1999). Band IV.1. 235-304.
- (1991f): Moskau. In: Benjamin (1972-1999). Band IV.1. 316-348.
- (1991g): *Das Passagen-Werk*. In: Benjamin (1972-1999). Band V.1.
- (1991h): *Berliner Chronik*. In: Benjamin (1972-1999). Band VI. 465-519.
- (1991i): *Moskauer Tagebuch*. In: Benjamin (1972-1999). Band VI. 292-409.
- (1997): *Gesammelte Briefe*. Band III. 1925–1930. Frankfurt am Main.
- Ben'jamin, Val'ter (1997): *Moskovskij dnevnik*. Moskva.
- Feuchtwanger, Lion (1993): *Moskau 1937. Ein Reisebericht für meine Freunde*. Berlin / Weimar: Aufbau Verlag.
- Kržižanovskij, Sigizmund (1989a) [1925]: Štampel'. Moskva (13 pisem v provinciju). In: Kržižanovskij, Sigizmund (1989): *Vospominanija o buduščem*. Moskva. 372-402.
- Kržižanovskij, Sigizmund (1989b) [1924]: Moskovskie vyveski. In: Kržižanovskij, Sigizmund (1989): *Vospominanija o buduščem*. Moskva. 402-417.
- Perel'mutter V.G. (1989): Traktat o tom, kak nevygodno byt' talantlivym. In: Kržižanovskij, Sigizmund (1989): *Vospominanija o buduščem*. Moskva. 3-30.
- Roth, Joseph (1990): Reise in Russland. In: Roth, Joseph (1990): *Werke 2. Das journalistische Werk 1924–1928*. Köln. 591-696.