

Großstadt in der Literatur

Onlinedokumentation
der Konrad-Adenauer-Stiftung

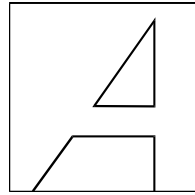
Zusammenfassung der Beiträge, die auf der Fachtagung "Großstadt in der Literatur" für Lehrerinnen und Lehrer vom 21. -23. Sept. 2003 in Eichholz gehalten wurden.

Sankt Augustin, 6. Februar 2004

Online-Dokumentation

INHALT

- 1 Programm
- 2 Vorträge und Thesen
 - a. Begrüßung und Einführung
PD Dr. Michael Braun
 - b. Großstadt in Literatur und Film
Jörg von Brincken, M.A.
 - c. Die Großstadt im Film. Thesenpapier
Dr. Werner Kamp
 - d. Großstadt-Lyrik im Expressionismus
Dr. Sandra Kluwe
- 3 Literaturhinweise
- 4 Angelika Corbineau-Hoffmann: „*Kleine Literaturgeschichte der Großstadt.*“
Rezension
PD Dr. Michael Braun



Konrad
-Adenauer-
Stiftung

Großstadt in der Literatur

Fachtagung für Lehrerinnen und Lehrer

Bildungszentrum Eichholz der Konrad-Adenauer-Stiftung,

21.-23. September 2003

Im Bildungszentrum Eichholz
Veranstaltung Nr. 332

PROGRAMM

Sonntag, 21. September 2003

bis 15.30 Uhr	Anreise
15.30 – 16.00 Uhr	Kaffee
16.00 – 16.30 Uhr	<i>Begrüßung und Einführung</i> PD Dr. Michael Braun, Konrad-Adenauer-Stiftung Jörg von Brincken, M.A., Universität München
16.30 – 18.00 Uhr	<i>Die Großstadt im Film (I.)</i> Dr. Werner Kamp Georg-Simon-Ohm Schule, Köln
18.00 Uhr	Abendessen
19.00 – 20.30 Uhr	<i>Die Großstadt im Film (II.)</i> Dr. Werner Kamp

Montag, 22. September 2003

- 9.00 – 12.30 Uhr *Die Großstadt in der modernen Literatur*
Ein historischer Überblick
- PD Dr. Sabina Becker
Universität Saarbrücken / z. Zt. Universität GH Wuppertal
- 12.30 Uhr Mittagessen
- 14.30 – 18.00 Uhr *Großstadt-Heimat, Stadtflucht und Regionalismus in der Literatur*
nach 1945
- Prof. Dr. Jürgen Hein
Universität Münster
- 18.00 Uhr Abendessen

Dienstag, 23. September 2003

- 9.00 – 12.00 Uhr *Großstadt-Lyrik im Expressionismus*
- Dr. Sandra Kluwe
Universität Heidelberg
- 12.00 – 12.30 Uhr *Abschlußdiskussion*
- 12.30 Uhr Mittagessen, danach Abreise der Teilnehmerinnen und Teilnehmer

Tagungsleitung: PD Dr. Michael Braun / Jörg von Brincken, M.A. (Universität München)
Konrad-Adenauer-Stiftung e.V.
Hauptabt. Begabtenförderung und Kultur / Leiter des Referats Literatur
Rathausallee 12 / 53757 St. Augustin
Telefon: 02241 / 246 544 Fax: 02241 / 246 573
E-Mail: michael.braun@kas.de

Tagungsbüro: Andrea Stutzbecher-Mühlen
Konrad-Adenauer-Stiftung e.V.,
Bildungszentrum Eichholz
Urfelder Str. 221 / 50389 Wesseling
Telefon: 02236 / 707 217 Fax: 02236 / 707 285
E-Mail: andrea.stutzbecher-muehlen@kas.de / Internet: www.kas.de

Essenszeiten: Frühstück: 08.00 Uhr
Kaffee: 10.30 Uhr
Mittagessen 12.30 Uhr
Kaffee: 16.00 Uhr
Abendessen: 18.00 Uhr

Großstadt in der Literatur

Fachtagung für Lehrerinnen und Lehrer

Bildungszentrum Eichholz der Konrad-Adenauer-Stiftung,

21.-23. September 2003

Spätestens seit der industriellen Revolution im 19. Jahrhundert zeigt die Großstadt ein doppeltes Gesicht: einerseits als Schreckbild und Moloch, andererseits als Handels-, Verwaltungs- und Kulturzentrum, als komplexer sozialer Raum und Erfahrungsraum zahlreicher Wahrnehmungsreize. Die Großstadt fand in der Literatur ihren idealen Gegenstand. In Romanen, Erzählungen und Gedichten des 20. Jahrhunderts ist die Metropole Symbolträger, Raummotiv, Mitspieler. Sie kann – in Polarität zu Region und Provinz – zum Ort einer neuen ‚Heimat‘ werden. Zugleich hat sie, etwa in Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* (1929), formale Innovationen und neue Wahrnehmungsweisen zum Vorschein gebracht, die prägend sind für die moderne Kultur. Nicht zuletzt ist die kulturgeschichtliche Bedeutung der Metropole vor dem aktuellen Hintergrund der Stadtflucht bes. in den neuen Bundesländern auch als politisch wichtiges Thema anerkannt worden (im Herbst 2002 rief die CDU/CSU eine „Arbeitsgruppe Städte“ ins Leben).

Die Tagung beschäftigte sich in Vorträgen, Arbeitsgruppen und Diskussionen mit ausgewählten Großstadtbildern in Literatur und Film des 20. Jahrhunderts und ihrer kulturgeschichtlichen und politischen Bedeutung. Im einzelnen ging es um:

- Großstadtbilder in der modernen Literatur: Ein historischer Überblick
- Die Großstadt als Schmelztiegel der Nationen und ihrer Wertvorstellungen
- Großstadt im Film
- Großstadtlyrik im Naturalismus und Expressionismus
- Berlin in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur
- Großstadt-Heimat und Regionalismus in der Literatur
- Neue Lebensmodelle in der urbanen Kultur
- Kulturenpluralismus und Wertepluralismus in den Metropolen

Konzeption:

PD Dr. Michael Braun, Konrad-Adenauer-Stiftung, Hauptabteilung Begabtenförderung und Kultur, Leiter des Referats Literatur, Rathausallee 12, D-53757 St. Augustin

Tel.: 02241 246 544, Fax: ++49 2241 246 573, E-Mail: michael.braun@kas.de

Großstadt in Literatur und Film

Einführung in die Fachtagung der Konrad-Adenauer-Stiftung im BZ Eichholz

Jörg von Brincken, Universität München

Demjenigen, dem es obliegt, die einführenden Worte zu einer wissenschaftlichen Tagung zu formulieren, bieten sich zwei grundsätzliche Möglichkeiten: Zum einen die vorausgreifende Erhellung der thematischen Schwerpunkte. Deren hinreichende Klärung ist jedoch in den Einzelvorträgen der jeweiligen Spezialisten weitaus differenzierter zu erwarten. Zum anderen die Konzentration auf einen Problemaspekt. Ich habe mich für letzteres entschieden und will im Folgenden kurz über Schwierigkeit und Möglichkeit literarischer Bezugnahme auf die Großstadt sprechen. Mit den nach Maßgabe der jeweiligen Kunstmittel und formalen Techniken zu veranschlagenden Abstrichen und/oder Erweiterungen gelten meine Ausführungen natürlich auch für die bildenden Künste, die Fotografie und nicht zuletzt für den Film, der seit Beginn des 20. Jahrhunderts zum künstlerischen Großstadtmedium schlechthin avancierte.

Die literarische Auseinandersetzung mit der Großstadt lässt sich – unter Verlass auf eingeschliffene Formulierungen – grob in einem Dreischritt umreißen: **als Weg von der Entdeckung der Wirklichkeit der Städte über die deprimierende Erfahrung ihrer Unwirtlichkeit hin zur postmodernen Diagnose von der Unwirklichkeit der Städte.** Auf jeder der drei Stufen verändert sich zwar die literarische Sichtweise auf den Gegenstand. Eine wesentliche Konstante aber besteht: das Problem, wie sich dichterische Imagination und städtische Realität zueinander verhalten. Es ist dies das Problem der „Erzählbarkeit“ von Stadt (S. Becker). Zum einen macht die Vielfältigkeit städtischer Ansichten einen umfassenden Zugriff so gut wie unmöglich und erfordert stattdessen den möglichst aussagekräftigen Ausschnitt. Dieser aber ist immer schon Sache einer höchst subjektiven Auswahl und damit von genuin artifizierlicher Verfassung. Das Problem verschärft sich darüber hinaus, wenn man bedenkt, dass beim Versuch, die urbane ‚Heterotopie‘ narrativ zu meistern und durchschaubar zu gestalten, legitimerweise besonders prägnante Symboliken und literarische Stilgriffe zu entwickeln waren. Dies führte umgekehrt jedoch dazu, dass die städtische Realität imaginativ überhöht und konstruktiv verfremdet wurde. Entsprechend stand von vorneherein der Forderung nach Stadt-„Erzählung“ ein sich am urbanen Getümmel entzündender Impuls entgegen, das Fremdartige der Stadt – unabsichtlich oder gewollt – zu reproduzieren oder sogar: zuallererst herzustellen. Allerdings bedeutet diese Tendenz zur literarischen Desorientierung keineswegs den Bankrott

der literarischen Stadterfahrung. Im Gegenteil: Dort, wo Darstellungswille und Verfremdung in ein dialektisches Wechselspiel geraten, ergibt sich die epochale Demarkationslinie der ästhetischen Moderne.

Zur Erweiterung der modernistischen Perspektive im Hinblick auf das Verhältnis von Literatur und Großstadt sei folgende These aufgestellt: Am Beginn ihrer literarischen Erfassung lässt sich von der **Metropole als einem Gegenstand „ohne Würde“** (Angelika Corbineau-Hoffmann) sprechen. Und zwar deshalb, weil es der frühen Großstadt-Literatur an theoretischer Untermauerung durch traditionelle Darstellungsmodelle mangelte. Genau daraus ergibt sich wohl die wesentliche epochale Leerstelle, die durch eine sich der Tradition entpflichtenden Moderne besetzt werden konnte. Das Defizit einer Darstellungs-Tradition urbaner Realität kann geradezu als Einladung für eine moderne Literatur gewertet werden, sich diesen unerschlossenen Raum abseits eines überkommenen Vermittlungskanons verfügbar zu machen – abseits ebenfalls von überkommenen Sinnvorstellungen und Werthorizonten.

Ich denke, die hier gesetzte Initialemphase trägt die literarische Auseinandersetzung mit Großstadt bis dato in sich, zumindest fermenthaft.

Nun darf dieser Befund nicht auf die leichte Schulter genommen werden: Es ist nämlich entsprechend davon auszugehen, dass nicht nur städtisches Leben moderne Kunst und Literatur zentral mitbeeinflusst hat. Sondern ebenso, dass sich letztere den Stadtraum von Beginn an imaginativ erobert und als Vorstellungsraum – auch für den alltäglichen Umgang – entworfen haben. Um den Beginn des 20. Jahrhunderts tritt dann das Medium Film als „großstadtnahe“ Kunst von Bewegung und Montage in entscheidender Weise hinzu, greift den transformativen Impuls auf und erweitert dessen Wirkspektrum ungemein.

Insgesamt lässt sich behaupten: Die moderne Literatur ist nicht nur von der Erfahrung der Großstadt geprägt, sondern die Art und Weise, wie wir bis dato die Stadt erleben und erfahren, ist in immenser Weise und von Anfang an durch die Literatur und Kunst vorstrukturiert. So sehr, dass man sagen könnte: Das Dublin von James Joyce hätte, wäre es im Krieg zerstört worden, nach Joyces Roman wiederaufgebaut werden können.

Das Phänomen betrifft auch die Dimensionen von Entfremdung, Verstörung und Irrealität, die nach Kai Kauffmann zu den paradigmatischen Topoi moderner Großstadtliteratur geworden sind. Es könnte sogar gefragt werden, inwieweit es sich z.B. bei den Erfahrungen von inhumaner Temporalität, von Dissonanz und Ich-Verlust, wie sie seit Beginn des 20. Jahrhunderts zur Krisensymptomatik zusammentreten, um reale Fakten oder aber um – auf ästhetischen Vorstößen beruhende – epochale Phantasmen handelt.

Es gilt, einige generelle Indizien für die angerissene Problematik der Dialektik von urbaner

Erzählung und ästhetischer Transformation des Städtischen anzuführen. Bereits in der „Frühgeschichte“ von Großstadtschreibung sind solche auffindbar.

Nehmen wir den *Diable boiteux*: Lesage schwebte bekanntlich ein entlang der Abfolge sprechender Bilder lesbares, und das heißt: dezidiert verstehbares urbanes „Sittengemälde“ vor. Entsprechend schroff lehnte er die bizarre Optik des literarischen Vorbildes, nämlich Louis Velez de Guevaras „Diablo Cojuelo“, ab. Zum einen jedoch führt die dem angestrebten Gemälde notwendige symbolische Präzisierung zur mythischen Überhöhung: So etwa in einer vom Lesage entworfenen Allegorie des urbanen Todes, deren rein visuelle Großartigkeit ihre inhaltliche Dimension ins Hintertreffen geraten lässt. Dass der sinnlich-ästhetische Coup alles andere denn Zufall war, belegt (gleichsam „theoretisch“) der Abschnitt, in dem der Held des Buches vom Teufel in die Träume der Städter zu sehen wünscht. Es ließe sich doch fragen: Warum noch Träume zeigen, wenn man die reale Vielfalt urbaner Anblicke vor Augen hat? Eben aus dem Grund, weil Stadtbeschreibung und Traum strukturell konvergieren, und zwar im schnellen Bilderwechsel. Das diabolische Zitat erhellt das moderne Programm: „Ihr liebt wechselnde Bilder; Ihr sollt zufrieden sein“! Von vorneherein wird eine Relation von sprunghafter Imagination und städtischem Gewimmel aufgestellt. Und es geht in beiden Fällen offensichtlich nicht vorrangig um das Verstehen, sondern um den ästhetischen Genuss, um das Vergnügen an temporeich inszenierter Bildlichkeit.

Auch Mercier ist es in seinen berühmten *Tableaux* dezidiert um „Sittenschilderung“ zu tun. Deren strukturierendes Motiv ist der im Binnenraum des Stadtgebietes vorgefundene soziale Kontrastreichtum. Die Faszination des Autors daran geht aber nun soweit, dass dem Leser nahezu ununterscheidbar wird, wo es sich um reale, mit sozialem Gehalt erfüllte Gegensätze, und wo es sich um des Effektes wegen konstruierte artifizielle Dissonanzen handelt: Mercier spricht von der Technik des „rapprochement“ von Kontrasten, die „les plus énergiques & les plus piquants“ zu sein hätten.

Der hier schon sehr früh eröffnete Problemhorizont weist deutlich in die folgenden Epochen voraus. Auch im 19. bis hinein ins 20. Jahrhundert entspricht dem Willen zur „erzählten Stadt“ die Strukturierung des Erzählgebietes nach überschaubaren Oppositionen: ländliche Idylle vs. entfremdende Stadt, arm vs. reich, schließlich Individuum vs. Masse. Zu nennen sind hier nicht zuletzt Balzacs großartige Schilderungen städtischer Realität: Sie gehen in ihrem sozialkritischen Anspruch darauf aus, menschliches Zusammenleben anhand narrativer Oppositionen inhaltlich zu durchleuchten. Dennoch stellt sich die Frage nach der Relation von Wirklichkeitsschilderung und Fiktionalität hierin in gesteigertem Maße. Man nehme die pessimistische Zentralmetapher des Autors für großstädtisches Zusammen-, besser: Gegeneinan-

derleben schlechthin: das Geld. Zwar liefert der städtische Raum als einer von Tausch und Betrug, als einer von Verlust und Aneignung dieser Metapher ihr Realitätsfundament. Aber: Die konstruktive Überbetonung des Symbols sichert diesem erst seine handlungsstrukturierende Funktion innerhalb der Texte. Darin ist zugleich eine artifizielle Distanzierung von der vorgefundenen Realität verzeichnet.

Hinzu kommt, dass die moralische Attitüde Balzacs keineswegs verleugnet, wie stark trotz aller beanspruchten kritischen Inhaltlichkeit das literarische Bewusstsein von den sensationellen Aspekten des städtischen Molochs angeregt wird. So weist die narrative und wertende Dimension stets auch auf die ihr unterlegte besondere sinnlich-ästhetisierende Wahrnehmungsweise des Autors zurück. Es verwundert daher nicht, wenn Balzac die unheimliche Theater- und Maskenmetapher bemüht:

„Eines der schrecklichsten Schauspiele ist ohne Zweifel der Gesamtanblick der Bevölkerung von Paris. [...]

„Aus allen Poren dieser schiefen, verzerrten, verrenkten Gesichter dringt der Geist, dringen die Wünsche und Gifte, womit ihre Gehirne geschwängert sind. Nein, es sind nicht Gesichter, es sind Fratzen, es sind Masken der Schwäche, Masken der Stärke, Masken des Elends, Masken der Freude, Masken der Heuchelei – abgezehrt, mit dem unauslöschlichen Mal einer keuchenden Gier gebrandmarkte Masken.“

Wie bei Victor Hugo (freilich ohne dessen programmatische Fassung) besteht bei Balzac eine starke Tendenz zur grotesk-imaginativen Transformation der Realität. Sie bedient sich vorgefundener Dissonanzen, doch sie läuft darauf hinaus, diese zu übertreiben oder aber artifizielle Schrumpfstufen der festgestellten sozialen Gegebenheiten zu verfassen. Der literarische Gestus Balzacs erhält erst darin seinen avancierten Zug im Kontext der ästhetischen Moderne. Nicht nur akzidentiell, sondern wesentlich gilt somit im Hinblick auf die literarisch formulierte Kritik an den sozialen Umständen: Das geschilderte Monströse der Metropole ist auch immer der dichterischen Faszination am Ungeheuerlichen geschuldet!

Diese Distanzierung von der Realität hatte schon Victor Hugo in seiner *Préface de Cromwell* mit der Kategorie eines modernen „Erhabenen“ etikettiert: In der Darstellung von gesellschaftlicher Wirklichkeit geht es dementsprechend nicht mehr vorrangig um Inhalte, sondern um die Qualität des „Frappanten“, d.h. um die wirkungsästhetische Prämisse intensiver Eindrücklichkeit. Tatsächlich scheint Literatur über Großstadterfahrung seit dem 19. Jahrhundert von diesem Erbe immer wieder und in wechselnden Konstellationen betroffen zu sein. So

wird das Bedürfnis nach symbolischer Vergewisserung des Städtischen überlagert durch imaginative Zuschreibungen, die der herkömmlichen Zeichen-Ökonomie von Form und Inhalt nicht mehr eindeutig subsummierbar sind. Im Angesicht der Großstadt kommt es zu jener doppelten Entgrenzung, die in Baudelaires Diktum, die Monstren seiner Phantasie seien ihm weitaus wertvoller als die Hässlichkeiten des urbanen Alltags, exemplarisch fassbar wird: Der städtische Raum und seine Tabubereiche, die Gosse, der Strich, die Unterwelt, bieten, wie es Baudelaires *Tableaux* zeigen, neue reizvolle Anhaltspunkte für eine vom überkommenen Schönheitsbegriff gelöste Literatur. Der ästhetische Wert, die eigentliche moderne Ladung, kommt diesen realen Eindrücken aber erst zu, wenn sie kreativ transformiert und mit fantastischer Motivik angereichert werden: Baudelaires „Sieben Greise“ werden zu schauerhaften Wiedergängern, der Stadtraum gerät zum Ballsaal eines „Danse macabre“. Die so konstituierten Bilder der Metropole gewähren innerhalb der unüberschaubaren Vielfalt realer Eindrücke eine Neuorientierung nur um den Preis von deren ständiger Rücknahme ins Zwiespältige, ins Lockend-Bedrohliche und Unscharf-Faszinierende. Wenn Baudelaires großer Gewährsmann Edgar Allan Poe in seiner berühmten Großstadt-Geschichte *The Man of the Crowd* dessen finstere böse Herz zugleich als Buch definiert, das sich barmherzigerweise nicht lesen lasse, dann ist die Relation von Stadt, Mensch und Text hierin als eine des kulturellen Unbehagens gefasst - eines Unbehagens, das an der Befremdlichkeit urbaner Eindrücke festmacht.

Diese Fremdheit will, soweit es eben geht, literarisch entschlüsselt werden. In dieser Ambivalenz von Aussagbarkeit des Vorgefundenen und Hermetik des Aussagens gewinnt die Stadt erst ihre Stellung als produktivstes Phantasma innerhalb der modernen Literatur und Kunst. Das ist besonders zu betonen! Denn wenn man, wie z.B. Kai Kauffmann, von einer genuin pessimistischen Attitüde der modernen Literatur gegenüber der Metropole ausgeht, dann verkürzt man die Perspektive allzu leicht um die zentralen Umwertungen, die ästhetische Modernität zuallererst ausmachen: Irritation und Fremdheit schreiben sich im Kontext avancierter Kunst, wenn nicht ausschließlich, so doch bemerkbar stark, unter positiven Vorzeichen. Das Heteronome und als solches Bedrohliche wird – zentral im Prinzip des „Choc“ – als „gute“, als „wünschenswerte“ Ent-Fremdung gefeiert, sei es, weil man sich davon den revolutionären Impuls versprach, die Rücknahme vorgängiger Prozesse der Fremdwerdung im Angesicht gesellschaftlicher Modernisierung, sei es, weil man auf diesem Wege dem Ennui des Immergleichen zu entgehen hoffte. Es darf also mit gutem Recht gefragt werden, inwieweit sich gerade am Paradigma der als ungeheuerlich und unbehaglich geschilderten Stadt eine moderne Ästhetik mit ihrer paradigmatischen Konvergenz von Schrecken und Lust konstituiert. Zwar wird im 20. Jahrhundert, mit den theoretisch verifizierten Erfahrungen von Entfrem-

dung, Ich-Verlust und sozialer Bindungslosigkeit die Note des Angsteinflößenden und Schrecklich-Erhabenen kritisch reformuliert: und zwar als Macht der Diskurse.

Es ist hier natürlich auf Döblin zu verweisen, der – trotz schlussendlicher Rettung seines Helden Franz Biberkopf – die Metropole als einen paradoxen Raum frei flottierender und inhumaner Diskurse darstellt. Dennoch bleibt Literatur im 20. Jahrhundert, trotz sozial- und diskurskritischer Emphase, immer auch dem Faszinosum des ästhetischen Zeichentheaters Großstadt aufs Engste verpflichtet. Und: Literatur arbeitet an der Nachhaltigkeit dieser Faszination mit. Bereits Bölsche, ausgerechnet der große Wegbereiter des Naturalismus in Deutschland, forderte parallel zur Devise einer kritischen Realitätsschilderung die Entdeckung der genuin a-diskursiven poetischen Qualität der Stadt. Parallelen finden sich nicht zuletzt in Walter Benjamins Denkbildern mit ihrer undialektischen Durchdringung von urbanem Leben und mythischem Bild sowie in den hochartifizialen Natur-Stadt-Metaphern in Aragons *Paysans de Paris*. Immer geht es um den sich am Bild der Metropole entzündenden Impuls zur Transzendierung der Realität. An der Stadt, so lässt sich sagen, lotet Literatur ihre imaginativen Möglichkeiten und Grenzen aus. Nicht zuletzt diesem Umstand ist es zu verdanken, dass es das Urbane als solches nicht gibt, sondern dass es als wechselnde Vorstellung in unserem Bewusstsein präsent ist. Utopie wie Dystopie der Metro-Polis haben hier gleichermaßen ihren Ort.

Die entgrenzende Tendenz musste in der Postmoderne, nachdem die Stadt ihre symbolische Anziehungskraft als Wahrzeichen im Sinne nationaler, historischer und kultureller Zuschreibungen eingebüßt hatte, überbordend werden. Ununterscheidbar werden im Nouveau Roman Robbe-Grillet's literarisches Bewusstsein und urbaner Zeichenraum, von der geplanten Revolution in New York bis hin zum jüngsten Ausflug nach Berlin. Und auch Thomas Pynchon erzählt urbane Welt im Bewusstsein ihres Zeichencharakters. Urbane Welt ist Zeichenwelt und insofern thematisiert sich, wie in Poes Buchmetapher angekündigt, im Erzählen der Stadt auch das Erzählen, der imaginative Gestus von Literatur selbst.

Ist heutzutage mit dieser autoreferentiellen Schleife, so darf man fragen, der Endpunkt erreicht, ist die Stadt als Referenzort für Identitätszuschreibungen gänzlich außer Wert gesetzt? Zumal in Deutschland? Nur zum Schluss sei darauf hingewiesen, dass sich der deutsche Wende-Roman schlechthin, Ingo Schulzes *Simple Storys* an der kleinstädtischen Peripherie aufhält. Ebenso, dass einer neuerlich einsetzenden Gravitation junger deutschsprachiger Autoren nach Berlin eine bemerkenswerte Stadtflucht-Tendenz seitens einiger östlicher Autoren komplementär ist: Andrzej Stasiuks gefeierter Roman *Die Welt hinter Dukla* spielt im Nirgendwo eines kleinen Kaffs.

Die unstrukturiertere, vielleicht ursprünglichere Welt jenseits der Mauern der großen Städte

ist heute möglicherweise literarisch unausgeloteter und unverbraucher als die zum Paradigma moderner Literatur gewordene Großstadt? Und taugt daher eher dazu, Identität und das Gefühl von Heimat zu imaginieren? Mit dieser Frage möchte ich schließen und das Wort an die Referenten unserer Tagung weitergeben.

Die Großstadt im Film

Vortrag bei der Fachtagung der Konrad-Adenauer-Stiftung im BZ Eichholz
„Großstadt in Literatur und Film“ (21.9.2003)

Dr. Werner Kamp, Georg-Simon-Ohm-Schule, Köln

Vortragsthese:

Bewegung und Montage sind zentrale Darstellungsformen von Stadt und Stadterfahrung im Film. Geschwindigkeit und Fragmentierung des Gesehenen können durch den Film erfahrbar gemacht werden.

Ausschnitte aus folgenden Filmen wurden besprochen:

Berlin Symphonie einer Großstadt (D, 1927)

R: Walther Ruttmann

Ruttmann hat vier Grundsätze formuliert, nach denen er BERLIN gestaltete. Der erste lautet:

1. Konsequente Durchführung der musikalisch-rhythmischen Forderung des Films, denn Film ist rhythmische Organisation der Zeit durch optische Mittel.

Ruttmann ordnet die aufgenommenen Bilder musikalisch in einer sinfonischen Kurve.

Montage und Bewegung dominieren deutlich den Inhalt.

„Beim Schneiden zeigte sich, wie schwer die Sichtbarmachung der sinfonischen Kurve war, die mir vor Augen stand. Viele der schönsten Aufnahmen mussten fallen, weil hier kein Bilderbuch entstehen durfte, sondern so etwas wie das Gefüge einer komplizierten Maschine, die nur in Schwung geraten kann, wenn jedes kleinste Teilchen mit genauester Präzision in das andere greift. (...) Nach jedem Schnittversuch sag ich, was mir noch fehlte, dort ein Bild für ein zartes Crescendo, hier ein Andante, ein blecherner Klang oder ein Flötenton und danach bestimmte ich immer von neuem, was aufzunehmen und was für Motive zu suchen waren.“

2. Konsequente Abwehr von gefilmtem Theater.

3. Keine gestellten Szenen. Menschliche Vorgänge und Menschen wurden „beschlichen“. Durch dieses „Sich-unbeobachtet-Glauben“ entstand Unmittelbarkeit des Ausdrucks.

4. Jeder Vorgang spricht durch sich selbst – also: keine Titel.

Der Mann mit der Kamera (UdSSR, 1929)

R: Dziga Wertow

Neben Ruttmann ein weiteres Beispiel für den Querschnittsfilm.

„Erforschung der Lebenserscheinung“ in der Stadt: Die Kamera wird zur Ausweitung des Seh-Sinnes genutzt, denn das Auge ist mangelhaft und die Filmkamera erweitert Sehvermögen. Der Film geht für Wertow über ein wirklichkeitsgetreues Abbilden der von uns wahrnehmbaren Umwelt weit hinaus.

Selbstreflexiver Ansatz: ständige Kollision der Bilder-Illusion mit der Filmtechnik, Reflexion über Kreation!

Metropolis (D, 1927)

R: Fritz Lang

Die Stadt als Moloch (semitischer Gott; eine Macht, die alles verschlingt); Die Stadt als Spiegel sozialer Schichtung: Unterteilung in die unterirdische Arbeiterstadt; den Club der Söhne und den Garten der Lüste; der Turm Babel – Sitz des Unternehmers, außerdem Yoshiwara, das Vergnügungsviertel (gekürzt).

Inhaltlich dominiert plakativer Symbolismus, formal reicht der Einfluss des Films bis heute: auf Stadtbilder, bzw. Projektionen von Stadtbildern in die Zukunft

Vorbild für die „mythische Stadt“ in der Filmgeschichte: Blade Runner, Batman, Das fünfte Element, Metropolis (Japan, Manga), Videoclips etc.

Blade Runner (USA, 1982)

R: Ridley Scott

Schauplatz Los Angeles 2019: Die Stadt ist unterteilt in die Oberwelt der Investoren und Konzerne (in den Hochhäusern der Cities) und einer multiethnischen, betriebsamen Straßenvelt. Stadtbürger und Stadtverwaltung im "europäischen" Sinn kommen nicht mehr vor. Polizeisystem, formelle und informelle Ökonomie funktionieren im Interesse eines alles beherrschenden Konzerns.

Menschen am Sonntag (Deutschland 1930)

R: Edgar G. Ulmer, Robert Siodmak

Gegenentwurf zum pathetischen Metropolis-Stadtbild: Alltäglichkeit, Kleinigkeiten, Albernheiten, Zufälligkeiten machen die Stadterfahrung aus.

Fünf Menschen werden vorgestellt (keine Schauspieler), die im Verlauf des Films zusammentreffen, aus der Stadt aufs Land fahren, dort ihren Sonntag mit Liebeleien, Flirts und Spielchen verbringen und abends wieder zurückfahren.

Es ist neben der beiläufigen Geschichte, wie alle Stadtfilme die in der Realität verankert sind, auch ein Zeugnis der Zeit: man sieht Dinge, die es nicht mehr gibt, man liest alte Werbeplakate, sieht die Veränderungen des Stadtbildes retrospektiv.

Die Außenseiterbande (Fr. 1964)

R: Jean-Luc Godard

Wie bei „Menschen am Sonntag“ geht es hier um eine zufällige Begegnung in der Großstadt, mit leichtem, wenig ernst zu nehmenden Kriminal-Plot.

Der Ausschnitt macht den Stil des Films deutlich: eine Besichtigung des Louvres in Rekordzeit: die Geschwindigkeit gegen das Schwere und Erhabene, nichts wird ernst genommen, Stilbrüche inhaltlicher und formaler Art reflektiert in einer Geschichte von zufälligen Bekannten, die durch Paris streifen und die Stadt als Spielplatz erleben.

Playtime (Frankreich 1967)

R: Jacques Tati

Inszenierung der modernen Stadt: Glas, Beton, Wolkenkratzer, strenge Formen.

Die architektonische Moderne als uniformer Alptraum und als Farce: London, Stockholm, Mexiko City etc. erscheinen als Tourismus-Plakate, alle mit dem gleichen Hochhaus-Motiv.

Bei Tati erscheint das bekannte (Postkarten-) Paris nur noch in Spiegelungen der modernen Scheibenfassaden. Die Menschen verlaufen sich in den modernen Labyrinthen aus Aufzügen, verstellbaren Trennwänden und uniformen Ausstattungen.

In der Schlussequenz inszeniert Tati, wie im gesamten Film, die Großstadt als absurd-komischen Ballett: eine Choreographie aus rhythmischen Bewegungen und optischen Gags.

Großstadt-Lyrik im Expressionismus

Vortrag bei der Fachtagung der Konrad-Adenauer-Stiftung im BZ Eichholz
„Großstadt in Literatur und Film“ (23.9.2003)

Dr. Sandra Kluwe, Universität Heidelberg

I) Epochen-Aspekt

Ambivalenz als Grundzug des expressionistischen Lebensgefühls: Das Zugleich von Untergangsstimmung und Aufbruchgeist

II) Gattungs-Aspekt

Expressionistische Lyrik als Ausdrucks- und Wesenskunst

III) Grundzüge expressionistischer Großstadt-Lyrik

1) Motive

- Halbwelt-Milieu; psychophysischer Verfall
- Technik und Verkehr
- neue Medien

2) Darstellungsmittel

- Filmtechnik: Schnitt, Montage, Perspektivwechsel
- ‘Parole in libertà’: Sprengung von Syntax und Grammatik; Telegramm-Stil
- absurde Metaphorik
- Reihungsstil des Simultangedichts
- Mythisierung

IV) Exemplarische Einzelinterpretation:

Georg Heym: ‘Der Gott der Stadt’

V) Gemeinsame Interpretation weiterer Textbeispiele

I) Epochen-Aspekt: Grundzüge des literarischen Expressionismus

„Stadt du der Qual: - erbaut an des Verfalles Ende
 Raget dein Dom, die dürre Knopse des Jahrhunderts.
 Wir mit den Tüchern schwenkend uns zum Morgen wenden.
 Wir gehen, verfaulte Wracks, in Abends Schatten unter. -“

So lautet die dritte Strophe des Gedichts ‘Die Stadt der Qual I’ von Johannes R. Becher. In einem anderen Gedicht, ‘De profundis III’ überschrieben, verkündet derselbe Autor in hymnisch-pathetischem Ton:

„Singe mein trunkenstes Loblied auf euch ihr großen, ihr rauschenden Städte.
 Trägt euer schmerzhaft verworren, unruhig Mal doch mein eigen Gesicht!
 Zerrüttet wie ihr, rüttelnd an rasselnder Kette.
 Glänzende Glorie, seltsamst verwoben aus Licht und Nacht du, die meine zerrissene Stirn
 umflieht!“

Diese Ambivalenz von Klage- und Loblied, Großstadt-Elegie und Großstadt-Hymne ist typisch für das Zugleich von Begeisterung und Verzweiflung im expressionistischen Lebensgefühl. Mit Kurt Pinthus, dem Herausgeber der bedeutendsten Anthologie expressionistischer Lyrik, lässt sich diese Ambivalenz auf den Begriff der ‘Menschheitsdämmerung’ bringen. Gesagt ist mit diesem Titel zweierlei: Zum einen, dass das Ich der expressionistischen Lyrik dazu tendierte, sich in die kollektive, ja universale Dimension der „Menschheit“ zu entgrenzen; zum andern, dass das solcherart entgrenzte Ich sowohl dem Untergang, der Abenddämmerung, als auch dem Aufbruch und Neubeginn, der Morgendämmerung, entgensah. In Bechers Gedicht ‘Die Stadt der Qual’ wird die Aufeinanderfolge von Abenddämmerung und Morgendämmerung freilich pessimistisch verkehrt:

„Wir mit den Tüchern schwenkend uns zum **Morgen** wenden.
 Wir gehen, verfaulte Wracks, in **Abends** Schatten unter. -“

Nach allgemeiner Übereinkunft der Forschung war der Expressionismus mehr als eine bloße Kunst- oder Stilrichtung: Es handelt sich um eine Oppositionsbewegung, die ins Politische und Soziale ausgreift, die aber zunächst einmal **existenziell** verankert, also in einem bestimmten Lebensgefühl begründet ist. Dieses Lebensgefühl, so wurde bereits gesagt, ist zum einen krisenhaft, geprägt von den bedrängenden Erfahrungen der Angst und der Hast, des Lärms und der Isolation moderner Existenz; zum andern enthusiastisch, voll idealistischer Hoffnung auf einen neuen, besseren Menschen, glühend vor Energie und Leidenschaft. Dem entspricht der Begriff des 'Pathos', der ursprünglich 'Leiden' bedeutet, im erweiterten Sinne jedoch das leidenschaftliche Gefühl und dessen Ausdruck meint. 'Pathos' war nun aber ein, wenn nicht *der* Schlüsselbegriff der expressionistischen Bewegung: Kurt Hiller, der den zunächst nur für die Malerei verwandten Titel 'Expressionismus' im Jahre 1911 als erster in die literarische Debatte Deutschlands einführte, gab dem Literatenzirkel seiner Berliner Freunde den Namen 'Neopathetisches Cabaret' - es hätte nicht viel gefehlt, und die Expressionisten wären als 'Neopathetiker' in die Literaturgeschichte eingegangen. Zum Kennwort der neopathetischen Bewegung wurde der Schrei - so stehen die Auftaktgedichte von Pinthus' 1919 erschienener 'Menschheitsdämmerung' unter dem Titel 'Sturz und Schrei'. Wie 'Dämmerung' ist 'Schrei' ein Wort, das, dem ambivalenten Lebensgefühl der Expressionisten entsprechend, mit den gegensätzlichsten Emotionen konnotiert werden kann: Ein Schrei kann Schmerzens-Schrei, Ausdruck von Qual und Verzweiflung, er kann aber auch Lust-Schrei, Ausdruck einer nicht mehr in Worte zu fassenden Beglückung sein. So schlugen die Weltuntergangsvisionen der Abenddämmerung immer wieder in den Aufbruchgeist und das messianische Sendungsbewusstsein der Morgendämmerung um - und umgekehrt: Dekadenz und Vitalismus, Krisengefühl und Fortschrittsoptimismus dynamisierten sich wechselseitig. Dies gilt im übrigen nicht allein für den Expressionismus, sondern für sämtliche avantgardistische Bewegungen - also auch für den Futurismus, den Dadaismus und später den Surrealismus. So heißt es in einem 1916 gehaltenen Vortrag des Dadaisten Hugo Ball: „Gott ist tot. Eine Welt brach zusammen. Ich bin Dynamit.“ Der Zusammenbruch aller metaphysischen Werte setzte demnach eine Explosivkraft frei, die das Gefühl vermittelte, es ließe sich der verloren geglaubte Himmel gleichsam auf einen Schlag wieder zurückerobern (ich sage bewusst: 'erobern', denn der Militarismus liegt im Selbstverständnis der sich als 'Avantgarde', als Vorhut eines Heeres verstehenden Bewegung). So heißt es in dem Gedicht 'Um Gott' des Pathetikers Johannes R. Becher: „Heroische Aufbrüche! Himmelfahrten! Und elektrische Spiralen sprin-

gen kreuzweis durchs schweflichte Chaos.“ Und Gottfried Benn schreibt in seinem Rückblick ‘Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts’:

„Ein Aufstand mit Eruptionen, Ekstasen, Haß, neuer Menschheitssehnsucht, mit Zerschleuderung der Sprache zur Zerschleuderung der Welt [...] Sie [die Dichter] kondensierten, filtrierten, experimentierten, um mit dieser expressiven Methode sich, ihren Geist, die aufgelöste, qualvolle, zerrüttete Existenz ihrer Jahrzehnte bis in jene Sphären der Form zu erheben, in denen über versunkenen Metropolen und zerfallenen Imperien der Künstler, er allein, seine Epoche und sein Volk der menschlichen Unsterblichkeit weihet“.

Die expressionistische Großstadtlyrik stellt in vielfacher Hinsicht den Motor dieser polaren Dynamik von Zerstörung und Erneuerung dar: In der Großstadt erkannten die expressionistischen Dichter den Fokus sowohl der Schatten- als auch der Glanzseiten der Modernität - jener Modernität, von der der junge Alfred Döblin prophezeit hatte: „modern wird módern“. Die módernenden Folgen der Industrialisierung traten um 1910, zu Beginn des Expressionismus, in der Tat immer deutlicher zutage: Soziales Elend, Anonymität, Ausbruchsversuche mittels Alkohol und Drogen zeigten die Schattenseiten des Urbanisierungsprozesses. Daneben präsentierte sich die Großstadt aber auch als Raum verführerischer, verruchter Faszinationen: als Ort der Laszivität **und** der Morbidität, des Vitalismus **und** der Dekadenz.

Bevor ich dazu übergehe, diese Ambivalenz in der Großstadtswahrnehmung expressionistischer Lyriker anhand der Ihnen vorliegenden Textbeispiele zu analysieren, möchte ich noch einige Bemerkungen zum Gattungsaspekt meines Themas vorausschicken, nämlich zum Verhältnis von Expressionismus und Lyrik.

II) Gattungsaspekt: Expressionismus und Lyrik

Der literarische Expressionismus verstand sich als ‘Ausdruckskunst’ und ‘Wesenskunst.’ Mit ‘Ausdruck’ ist die Entladung des sprengenden Gefühls im Wort gemeint; mit ‘Wesen’ die innerlich geschauten Wahrheit der Dinge, die sich nicht abbilden lässt, sondern visionär erahnt, geschaut werden muss.

Für beide Momente bot die Lyrik die geeignetsten Darstellungsmittel: In keiner anderen Gattung konnte die auf das Einzelwort konzentrierte Ausdruckskraft derart geballt zur Sprache

kommen. Die Lyrik wurde daher zur prototypischen Gattung des Expressionismus, und sie erreichte ihren Höhepunkt, als sich das expressionistische Drama und der expressionistische Roman erst zu entfalten begannen.

Wie das expressionistische Lebensgefühl ist auch die expressionistische Lyrik von Ambivalenz geprägt: Die Konzentration auf das Einzelwort und die Dezentration zu weitatmigen Langzeilen gehören ebenso zusammen wie „rauschhafte Rhythmik und herbe Nüchternheit“, ausschweifende Rhetorik und abgebrochenes Stammeln (Reallexikon alt).

Im folgenden sollen nun sowohl der existenzielle als auch der sprachlich-stilistische Aspekt expressionistischer Ambivalenz anhand von Großstadtgedichten spezifiziert werden.

III) Grundzüge expressionistischer Großstadt-Lyrik

In der Anthologie expressionistischer Lyrik von Silvio Vietta stehen die Großstadtgedichte am Anfang und bilden den umfangreichsten Teil. Dies hat seinen Grund: Vietta zufolge zählt die Großstadt „zu den die Epoche kennzeichnenden neuen literarischen Sujets“ (Lyrik des Expressionismus, 30). Jost Hermand geht noch weiter: Für ihn ist der Expressionismus von Anfang an „eine modernistisch-avantgardistische Großstadtkunst“ gewesen, „die ohne das Ambiente der Künstlercafés, Bohemezirkel, kleinen Galerien und Miniverlage“ gar nicht denkbar gewesen wäre -: ja, der Expressionismus, so Hermand, sei „trotz vieler ins Biologische, Mystische, Utopistische, Urhafte züngelnder Tendenzen“ die „erste wirkliche Großstadtkunst in Deutschland überhaupt“ (Das Bild, 66). Insbesondere Berlin wurde zum Zentrum der expressionistischen Bewegung: Bedeutende expressionistische Lyriker wie Georg Heym, Jakob van Hoddis, Alfred Lichtenstein und Ernst Blass sind hier aufgewachsen; für andere wie Benn, Becher, Loerke, Lasker-Schüler, Stramm und Wolfenstein wurde Berlin zur Wahlheimat. Auch die wichtigsten expressionistischen Zeitschriften, Herwarth Waldens ‘Der Sturm’ und Franz Pfemferts ‘Aktion’ erschienen in Berlin. So wurden die meisten expressionistischen Großstadtgedichte durch die teils anziehenden, teils abstoßenden Aspekte der Metropole Berlin angeregt.

1) Motive

Dass „Großstadtverklärung“ und „Großstadtverdammung“ in der expressionistischen Lyrik Hand in Hand gehen (Hermand, *Das Bild*, 73), lässt sich zunächst motivisch verdeutlichen. So begegnet die Großstadt als sexuelle Versuchung, als Ort der Vergnügungen, Lüste und Abenteuer, der als solcher aber immer zugleich Züge des Verfalls, der physischen und moralischen Dekadenz aufweist: Die Nachtwelt der Kneipen, Cafés, Dirnen und Zuhälter, verlockend illuminiert durch Leuchtreklamen, steigerte die Lebenstrieb des Großstädtlers so weit, bis dieser „gespannt von Wollust wie ein Projektil“ war, wie es in Paul Boldts Gedicht ‘Friedrichstraßendirnen’ heißt. Dann wieder schlägt das Hochgefühl der Lust in Ekel um: In Alfred Lichtensteins Gedicht ‘Regennacht’ kommen „Huren“ wie „schwindsüchtige Kröten“ angekrochen, und weiter heißt es:

„Verfault ist alles sonst und aufgefressen
 Von schwarzem Nebel, der wie eine Mauer
 Herunterfällt und morsch ist. Und im Pressen
 Bröckelt wie Schutt der Regen“.

Die Großstadt, von „Huren“, „Invaliden“, ‘Siechen’ und ‘Irren’ bevölkert, die in Johannes R. Bechers Gedicht ‘Stadt der Qual I’ als „verfaulte Wracks“ bezeichnet werden, ist nicht nur „an des Verfalles Ende“ erbaut, sondern darüber hinaus „in Höllenschlunde eingeschlossen“ - man sieht: Zu den von Becher apostrophierten „Himmelfahrten!“ gehört auch der Sturz in die Hölle. Während jedoch Becher das zitierte Gedicht mit einer abermaligen Hinwendung zur Transzendenz enden lässt, bleibt diese Erlösungsdiagnostik vielen anderen expressionistischen Großstadtgedichten unerreichbar: Die als Stätte der ‘Fäulnis’ und ‘Verwesung’ beschworene Großstadt treibt dort dem unaufhaltsamen Untergang zu - einer Zerstörung, die häufig durch Naturkatastrophen universalen Ausmaßes oder durch biblische Strafgerichte wie die Sintflut verbildlicht wird. Auffällig an diesen negativen Großstadtdarstellungen ist die Radikalisierung jener Ästhetik des Hässlichen, die erstmals bei Baudelaire begegnete. Als der erste Großstadtdichter überhaupt konnte Baudelaire den Expressionisten einerseits als Vorbild dienen; andererseits aber gehörte Baudelaire, als Vorläufer des Symbolismus und des Ästhetizismus, der von den Expressionisten am stärksten bekämpften Literaturepoche an. Neu gegenüber der von Baudelaire vertretenen Ästhetik des Hässlichen ist denn auch ein schnodde-

riger, herber Ton, der den Hässlichkeiten der Gosse in einer Art von Gossensprache gerecht zu werden sucht. So heißt es in Johannes R. Bechers Gedicht 'Die Stadt der Qual I':

„Der König ward als Fraß den Hunden vorgeworfen, / Die kotzten ihn verreckend an den Ecken wieder.“

Ähnlich wie der Ästhetizismus begnügt sich die expressionistische Großstadtlyrik jedoch zumeist mit der sprachlichen Evokation der Greuel - ja, es scheint, als genügten die Bilder und Figuren des Verfalls sich selbst, als bildeten sie - ganz im Sinne der von den Ästhetizisten verfochtenen Kunst-Autonomie - eine in sich abgeschlossene, sprachlich-imaginäre Welt, der es um Darstellung der sozialen Realität gar nicht zu tun ist. Allerdings gibt es auch Ausnahmen: So scheint Gottfried Benns Gedicht 'Saal der kreißenden Frauen' durch authentische Anteilnahme mit den „ärmsten Frauen von Berlin“ motiviert zu sein. Vollends bei Ludwig Rubiner (nicht RubiMer!, wie die Reclam-Anthologie druckt) wird Großstadtdichtung zu einem sozialkritischen Pamphlet. Rubiner, der durch das Plädoyer 'Der Dichter greift in die Politik' bekannt wurde und dieses Plädoyer in seinen Beiträgen für die politisch engagierte Zeitschrift 'Die Aktion' umzusetzen suchte, schreibt in dem Gedicht 'Dieser Nachmittag':

„Die Erde erhebt das Haupt der Bleichen,
O unsicherer Marsch der Halbtoten, Nächtigen, ewig
Versteckten. Blaßweiße Wurzelmienen, o Letzte,
Unterste, Sarglose, ewig halbeingegraben in kalten
saugenden Dreck, tastender Zug in spähender
Unsicherheit, die Nacht ist nicht da, sie dürfen
sehen. Sie sehen.“

Und dann nochmals, allerdings abgesetzt, als wende sich das Gedicht in direkter Ansprache an den Leser: „Sie sehen.“ Der Leser soll sehen, umdenken und handeln. Hierfür jedoch bedürfte er zunächst einmal der Gewissheit seiner selbst - und eben diese schien den Expressionisten durch die Anonymität der Großstadt bedroht zu sein. Auch die Anonymität wurde aber als ein ambivalentes Phänomen wahrgenommen: Einerseits erschien es zumal den aus der Provinz zugezogenen Dichtern verlockend, in der Anonymität der Masse unterzutauchen und unbeobachtet von Verwandten und Bekannten ein enthemmtes Leben führen zu können. Andererseits wurde die großstädtische Lebenswelt als derart übermächtig und eigendynamisch erfahren, dass sie das Ich zu vergegenständlichen und sich selbst zu einer subjekthaft auto-

nomen, dämonischen Gestalt aufzublähen schien. Diese erdrückende Übermacht der großstädtischen Außenwelt kommt in dem Bild 'Mensch und Stadt' von ### wie auch in dem Gedicht 'Städter' von Alfred Wolfenstein beispielhaft zum Ausdruck. Silvio Vietta spricht in diesem Zusammenhang von der Dämonisierung der Objektwelt bei gleichzeitiger Verdinglichung des Subjekts (Lyrik des Expressionismus, 31 und Großstadtswahrnehmung).

Trotz all dieser negativen, bedrohlichen Aspekte wurde die Großstadt aber auch als ein Ort der Offenbarung verstanden, der infolge seiner gesteigerten Lebensintensität die expressionistische Ausdrucks- und Wesens-Kunst allererst ermöglichte. Mit anderen Worten: Die Großstadt selbst erschien infolge der Vielfalt ihrer akustischen, optischen und haptischen Sensationen als eine expressionistische Künstlerin. Ein 1911 in der 'Aktion' erschienener Aufsatz Arthur Silbergleits, der den bezeichnenden Titel 'Die Stimme der Stadt' trägt, kann als Beleg hierfür gelten:

„Man möchte das Herz der Großstadt an sein Ohr legen, wie man eine Muschel ans Ohr legt, um aus ihrem dumpfen Brausen Märchen des Lebens und die singenden Abgründe seiner Meere zu erlauschen. Man möchte eine Harfe finden seltsamster Laute voll, fähig, den wilden Wirbel in Tönen zu malen, der uns hinreißt, bestürzt, betäubt, überwältigt: die donnernden Hymnen der tausend Elektrischen, die Seiltänzerkunststücke der Schwebebahnen, das alte Postkutschenidyll, fortgesponnen in den Omnibussen, die grün- und rotäugige Raserei apokalyptisch dahinhetzender Kraftfahrzeuge, die dumpfen Katarakte der Droschken, die - o Wunder - der Wink eines einzelnen Menschen staut, das inbrünstige Hineinstürzen der Stadtbahnen unter kühne Wölbungen, die kühner als die Bögen geschwungener Kathedralen - man möchte die Klänge alles dessen zusammenbinden, das an unserm Leben mitläuft, mitträumt und -treibt.“

Ein ähnlich hymnisches, ebenfalls ins Religiöse ausgreifendes Loblied auf die Großstadt findet sich in Johannes R. Bechers eingangs zitiertem Gedicht 'De profundis III'. Die als „glänzende Glorie“ angeredeten Städte werden hier als belebende Quellen des werktätigen Lebens, des berausenden Tempos („Rasende Automobile an schimmernden Palästen / vorbeifahren“) und der mondänen Eleganz gepriesen („Auf glänzenden Treppen der Damen und Kavalieriere flimmernder Gang“).

Am deutlichsten treten die vitalistisch-darwinistischen wie auch die modernen Züge expressionistischer Großstadtlyrik jedoch in der Motivik von **Technik und Verkehr** zutage. Ein besonders eindrucksvolles Beispiel für die im wahrsten Sinne elektrisierende Wirkung, die von den neuen Verkehrsmitteln ausging, ist das Gedicht 'Auf der Straßenbahn' des Arbeiterdichters Gerrit Engelke:

„Wie der Wagen durch die Kurve biegt,
Wie die blanke Schienenstrecke vor ihm liegt:
Walzt er stärker, schneller.

Die Motore unterm Boden rattern,
Von den Leitungsdrähten knattern
Funken.

Scharf vorüber an Laternen, Frauenmoden,
Bild an Bild, Ladenschild, Pferdetrift, Menschenschritt -
Schütternd walzt und wiegt der Wagenboden,
Meine Sinne walzen, wiegen mit!:
Voller Strom! Voller Strom!

Der ganze Wagen, mit den Menschen drinnen,
Saust und summt und singt mit meinen Sinnen.
Das Wagensingen sausebraust, es schwillt!

Plötzlich schrillt

Die Klingel! -

Der Stromgesang ist aus -

Ich steige aus -

Weiter walzt der Wagen.

Ernst Stadlers 'Fahrt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht' erweitert den Hymnos auf das elektrisierende Tempo eines Schnellzuges motivisch um eine eher beklemmend wirkende Industrielandschaft mit ihren Fördertürmen und Fabrikschloten. Die futuristischen Wortkaskaden des Gedichts kulminieren in einer Ekstase von kosmischer Dimension, die „Zeugungs-

fest“ und „Untergang“ zugleich ist. „Untergang“ wird hier zwar als eine weihevoll erfüllte letzten Grades verstanden; gleichwohl kann auch Stadlers Gedicht als Zeugnis für das expressionistische Zugleich von Begeisterung und Krisengefühl verstanden werden.

Nicht zuletzt die Einstellung zur **Technik** ist von dieser Ambivalenz geprägt: Im Unterschied zur vorbehaltlosen Technikbegeisterung der Futuristen steht der Expressionismus den neuen Verkehrsmitteln und der durch sie ermöglichten Mobilität durchaus auch kritisch gegenüber. So findet sich bei Ernst Stadler nicht nur das Loblied auf den Schnellzug, sondern auch ein Gedicht mit dem Titel ‘Heimkehr’, das den großstädtischen Bahnhof als trostlose Szenerie schildert, als Sinnbild innerer Leere und verbrauchter Lust.

Weniger gespalten war die Haltung gegenüber den neuen **Medien**. Anregend wirkte die großstädtische Presse mit ihren fettgedruckten Schlagzeilen und sensationellen Meldungen, dem Telegrammstil, dem Plakat wie überhaupt allem großstädtisch Grellem und Reklamesüchtigen (vgl. Hermand, *Das Bild*, 72). Besonders anregend aber wirkte der Film. Ein Zeitzeuge des Expressionismus schrieb hierzu:

„Die Psychologie des kinematographischen Triumphes ist Großstadt-Psychologie. Nicht nur, weil die große Stadt den natürlichen Brennpunkt für alle Ausstrahlungen des gesellschaftlichen Lebens bildet, im besonderen auch noch, weil die Großstadtseele, diese ewig gehetzte, von flüchtigem Eindruck zu flüchtigem Eindruck taumelnde, neugierige und unergründliche Seele so recht die Kinematographenseele ist.“

Doch nicht nur die expressionistische Großstadtlyrik, sondern die expressionistische Lyrik überhaupt scheint das Produkt einer ‘Kinematographenseele’ zu sein. So ist der expressionistische **Zeilen- oder Simultanstil**, der disparate Bruchstücke der visionär gesteigerten Wirklichkeit aneinanderreihet, ohne einen logischen, zeitlichen oder räumlichen Zusammenhang erkennen zu lassen, als literarische Umsetzung der Filmtechnik mit ihren Schnitten und ihren perspektivischen Wechseln von der Großaufnahme zur Totale verstanden worden. Insbesondere Jakob van Hoddiss’ ‘Weltende’, das neben Alfred Lichtensteins Gedicht ‘Die Dämmerung’ als Musterbeispiel des expressionistischen Reihungsstils gilt, kann hinsichtlich seiner Darstellungstechnik als ein filmisches Gedicht betrachtet werden. Daneben gibt es aber auch *thematisch-motivische* Kinogedichte, von Jakob van Hoddiss selbst zum Beispiel das Gedicht

‘Kinematograph’, das die literarische Technik des Simultanstils gewissermaßen auf die Leinwand projiziert und dadurch sichtbar macht.

2) Darstellungsmittel

Damit bin ich bei den Darstellungsmitteln expressionistischer Großstadtlyrik. Es wurde bereits gesagt, dass sich die expressionistische Lyrik als Ausdrucks- und Wesenskunst verstand. Ein entscheidendes Mittel der Ausdruckskunst ist die Versprachlichung von Pathos und Ekstase mittels hymnischer Anrufe der Stadt - so in Bechers ‘De profundis’. Ein weiteres Ausdrucksmittel ist die Befreiung des Wortes aus den tradierten Zwängen der Syntax und Grammatik - der Futurist Marinetti, von dem fraglos entscheidende Anregungen auf den deutschen Expressionismus ausgingen, forderte die ‘parole in libertà’. August Stramm hat die fetzenartige Reihung von Einzelwörtern und die groteske Verkürzung der Wörter auf die Morpheme am weitesten getrieben. In dem Gedicht ‘Freudenhaus’ etwa verkriecht sich das Geschlecht „schatzerpört“ im Winkel. Die Silbe „pö“ als Ausdruck innerer Empörung und die psychophysische Zerstörung, welche die Scham bewirkt, gelangen in dem neologistischen Kompositum „schatzerpört“ zu geballter Ausdruckskraft.

In Johannes R. Bechers Gedicht ‘Frauen im Café’ fügt sich die im Sinne Marinettis gesprengte Syntax zu alogischen Wort- und Bilderketten, deren Sinn kaum mehr zu erraten ist:

„(- Nur manchmal daß mit Prusten und Geheul es speit
Das Ungetüm zu zackichten Brockenschmaus
Durch violette Chlor und Gas der Küchen aus.
Das platscht Fels-Burg herein ins Meer aus blauen Himmeln weit.“

Zur ‘Freiheit der Worte’ gehört für den Expressionismus die Freiheit der **Bilder**: ‘Absolute’ Metaphern, die von jedem Gegenstandsbezug gelöst sind, und ‘absurde’ Metaphern, die zwei semantisch wesensfremde Wörter zusammenfügen (Buhr, 181 f.) bilden den Hauptbestandteil expressionistischer Bildlichkeit. Das bereits erwähnte Simultangedicht entsteht durch die - ihrerseits sinnwidrige - Montage solcher absoluter bzw. absurder Metaphern. Das beste Beispiel hierfür ist Alfred Lichtensteins Gedicht ‘Die Dämmerung’. Die letzte Strophe lautet:

„An einem Fenster klebt ein fetter Mann.

Ein Jüngling will ein weiches Weib besuchen.

Ein grauer Clown zieht sich die Stiefel an.

Ein Kinderwagen schreit und Hunde fluchen.“

Silvio Vietta hat die Montage heterogener Wahrnehmungselemente, wie sie Lichtensteins Gedicht 'Die Dämmerung' vorführt, als formales Äquivalent zur großstädtischen Wirklichkeit bezeichnet: Wie die verwirrende Pluralität von Sinneseindrücken, denen der Großstädter ausgesetzt ist, keinerlei Sinnzentrum aufweist, reihe auch das Simultangedicht Bild um Bild aneinander, ohne irgendeine Finalität erkennen zu lassen. Vietta hat in diesem Zusammenhang auf den Soziologen Georg Simmel verwiesen, der in seinem Aufsatz 'Die Großstadt und das Geistesleben' eine genaue Beschreibung der großstädtischen Wahrnehmungsform geliefert hat: „Die psychologische Grundlage“, so Simmel, „auf der der Typus großstädtischer Individualitäten sich erhebt, ist die Steigerung des Nervenlebens, die aus dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke hervorgeht.“ Diesen raschen „Wechsel äußerer und innerer Eindrücke“, dieses kaleidoskopartige Durcheinander unterschiedlichster Sinneseindrücke, bildet das Simultangedicht ab. Der großstädtische *Ballungsraum* mit seiner unüberschaubaren Komplexität gelangt auf diese Weise zu *geballter* sprachlicher Präsenz. Ballung meint dabei die zeitliche Simultaneität des räumlich Verstreuten, aber auch die Zufalls-Montage einer fragmentierten, in Gefühls- und Bewusstseinsplitter zerfallenen Innenwelt.

Das Gegenmittel zu solcher Zersplitterung ist die kondensierende Gestaltung der '**Wesenskunst**'. Die großstädtische Wirklichkeit trug zu den Verdichtungstendenzen der Wesenskunst insofern bei, als die von ihr - Simmel zufolge - ausgelöste „Steigerung des Nervenlebens“ „momenthafte, elektrischen Chocs verwandte“ (Benjamin) Erleuchtungen ermöglichte, in denen sich das 'Wesen' der Großstadt und ihrer Elemente in größtmöglicher Verdichtung enthüllte und offenbarte.

Solche Verdichtungen bilden den Ausgangspunkt für die expressionistische Tendenz zur Mythisierung. Bekanntlich versteht man unter einem Mythos die symbolische Verdichtung der menschlichen Urerlebnisse. Zu den Urerlebnissen des **modernen** Menschen gehört nun aber insbesondere das Erlebnis der Großstadt. Es erstaunt daher nicht, dass die Großstadt bei zahlreichen expressionistischen Lyrikern in mythisierter oder dämonisierter Gestalt begegnet. Gottfried Benn beispielsweise hat die Großstadt in seinem Essay 'Züchtung' als „Ananke des

20. Jahrhunderts“ bezeichnet: Ananke, die vergöttlichte Naturnotwendigkeit, die „Weltenlenkerin mit diamantener Spindel“, ist im Zeitalter der Moderne in die technisierte Welt eingetreten und betreibt eine mechanische Kammgarnspinnerei. Aufgabe der expressionistischen Wesens-Kunst war es mithin, die Mythisierung des ‘Wesens’ der Großstadt unter den Bedingungen der Jetztzeit zu gestalten, also nicht einfach einen archaischen Gott wiederzubeleben, sondern ihm die Züge der großstädtisch-modernen Wirklichkeit zu verleihen.

Den Versuch einer solcherart mythisch-modernen Verdichtung unternimmt Georg Heyms Gedicht ‘Der Gott der Stadt’, dem ich mich mit einem abschließenden Interpretationsansatz zuwenden will.

IV) Exemplarische Einzelinterpretation: Georg Heym: ‘Der Gott der Stadt’

Das Gedicht ‘Der Gott der Stadt’ ist Ende 1910, wahrscheinlich im Dezember, entstanden und 1911 in ‘Der ewige Tag’, Heyms einziger zu Lebzeiten gedruckter Gedichtsammlung, veröffentlicht worden. Es gehört somit zur Phase des Frühexpressionismus. Das Bewusstsein, ‘Expressionist’ zu sein, war in dieser Auftaktphase des Expressionismus noch nicht verbreitet - auch in Heyms Schriften findet sich der Epochenbegriff an keiner Stelle. In der prominenten ‘Menscheitsdämmerung’ steht das Gedicht ‘Der Gott der Stadt’ allerdings schon an fünfter Stelle - also unter den tonangebenden Auftaktgedichten.

Der Form nach ist Heyms Gedicht jedoch wenig expressionistisch - jedenfalls, sofern man nach den erwähnten Merkmalen der ‘parole in libertà’ oder des Reihungsstils sucht. Mit den fünf jeweils vierzeiligen Strophen, dem regelmäßigen fünfhebigen Jambus und dem durchgehenden Kreuzreim ist das Gedicht hinsichtlich Strophenform, Metrik und Reimschema vielmehr ausgesprochen konventionell. Übrigens ist nachgewiesen worden, dass 96 Prozent von Heyms frühen Gedichten dieses formale Schema aufweisen (Ziegler, Form, 44 f.).

„Der Gott der Stadt“

Der Titel bezeichnet die einzige in dem Gedicht genannte Person - ein lyrisches Ich fehlt, was nicht ausschließt, dass es sich um eine subjektive, vielleicht sogar subjektivistische Dichtung handelt. In den weiteren Versen wird „der Gott der Stadt“ durch das Personalpronomen der dritten Person ersetzt; in der zweiten Strophe fällt dann der Name des Gottes: Baal. Im Sinne

der expressionistischen Mythisierungen müsste in diesem Gott das 'Wesen' der Stadt, und zwar der modernen, in größtmöglicher Verdichtung zum Ausdruck kommen. Ob dies der Fall ist, wird in den folgenden Versen deutlich werden.

„Auf einem Häuserblocke sitzt er breit.“

Die riesenhaft breite, einen ganzen Häuserblock einnehmende Gestalt des Gottes erweckt gleich zu Beginn des Gedichts den Eindruck des Kolossalen - und entspricht in dieser Hinsicht den gigantischen Ausmaßen moderner Metropolen. Dass der monströse Gott auf dem Häuserblocke „sitzt“, ihn also durch sein - aller Wahrscheinlichkeit nach enormes - Gewicht presst und bedrängt, lässt an die bedrückende Gestalt eines Alps oder Dämons denken. Der „Gott der Stadt“ verkörpert also offensichtlich nicht die positiven, sondern die negativen, bedrängenden Kräfte des Großstadtlebens. Dem entspricht der Fortgang des Gedichts.

„Er schaut voll Wut, wo fern in Einsamkeit / Die letzten Häuser in das Land verirren“

Das aggressive Potential, die angestaute „Wut“ des Gottes erstreckt sich bis in die letzten Ausläufer des großstädtischen Ballungsraums - bis an die Grenze von Land und Stadt, wo das Herrschaftsgebiet des Gottes aufhört. Zu dem Vers „Die letzten Häuser in das Land verirren“ ist zu bemerken, dass Heym das Reflexivpronomen auslässt - eine dichterische Freiheit, die sich in seinem Werk häufiger findet. Möglicherweise ist es nun gerade die Grenze seines Herrschaftsbereichs, die des Gottes „Wut“ auslöst: Sein Machtwille ist grenzenlos, er will sich auch noch das dünn besiedelte Land einverleiben und offensichtlich die ganze Erde zur Großstadt machen. Was er nicht besitzen kann, so steht bereits zu vermuten, wird er aus Wut darüber zerstören.

„Vom Abend glänzt der rote Bauch dem Baal“

Die zweite Strophe führt den Namen des Gottes ein: „Baal“. Als Hauptgott des alten Babylon verkörpert Baal die verruchte, moralisch gefährdende Metropole, die ihre Einwohner in den Bann der Bosheit zieht und sie entweder zu Lüstlingen oder zu brutalen Gewalttätern macht - in diesem Sinne wird Franz Biberkopf gleich zu Beginn von 'Berlin Alexanderplatz' als gewaltfixierter 'Babylonier' bezeichnet. Im Zuge der Christianisierung wurde der bereits im

Alten Testament als Götze geltende Baal vollends satanisiert: 'Beelzebub' ist eine hebräische Ableitung von 'Baal-Zebul'.

Der blutrote Bauch des Baal betont einerseits die Gefräßigkeit des unersättlichen Gottes, der sich die ganze Welt einverleiben will, andererseits seine sanguinische Natur, seine überstarke Impulsivität und Vitalität. Auch die glutrot schwelende Gefahr des Gewaltausbruchs, der Feuersbrunst, deutet sich bereits an - wie das Gedicht überhaupt mit dem prägnanten Augenblick einer drohenden Katastrophe einsetzt und dadurch - im Sinne der expressionistischen Wesenskunst- eine besondere Ballung der Ausdruckskraft erzielt. Dem entspricht der Zeitpunkt der Abenddämmerung - auf der konkreten Ebene der Bildlichkeit reflektiert die rote Farbe von Baals Bauch den Sonnenuntergang -, der am Ende des Gedichts durch die Morgendämmerung kontrastiert wird.

„Die großen Städte knien um ihn her.“

Die Personifikation der „großen Städte“ zu lebendigen Wesen korrespondiert mit der Mythisierung **der** Stadt, will sagen: der Stadt schlechthin, zu einem Gott - spätestens an dieser Stelle wird klar, dass mit dem „Gott der Stadt“ kein bestimmter, sondern der Gott aller Städte, der Gott der Stadtheit gemeint ist: die mythisierende Verdichtung des **Wesens** der Stadt. Dem entspricht, dass Baal das räumliche Zentrum der „um ihn her“ knieenden Städte bildet: Er ist die Mitte, in der sich das Wesen der großen Städte versammelt - wobei die innere Sammlung, die sich im Gebet einstellt, als Analogon dieser äußeren Konzentration deutbar ist. Doch auch über das Wesen der realen Großstadt ist damit etwas ausgesagt: Ballt sich diese doch auch um das historische Zentrum herum, das gegenüber den Randbezirken und Vororten einen sowohl materiell als auch ideell höheren Stellenwert einnimmt.

„Der Kirchenglocken ungeheure Zahl / Wogt auf zu ihm aus schwarzer Türme Meer.“

Die geistig-seelische Herrschaft des Gottes Baal über die Stadtheit ist total: Sämtliche Kirchen scheint er in seinen Bannkreis gezogen zu haben; nicht mehr den Gott des Christentums, sondern den „Gott der Stadt“ beten diese an - wobei das Aufwogen der Kirchenglocken als verkürzte Synästhesie zu verstehen ist: Der **Klang** dieser Glocken wogt und brandet zu dem auf einem Häuserblock thronenden Gott empor. Das Schwarz der Kirchen“türme“ steht dabei in einen besonders scharfen Kontrast zum roten Bauch des Gottes Baal: Dieser verkörpert die

Herrschaft über das Leben, den Sieg im Kampf ums Dasein, während das „Meer“ der schwarzen Türme auf den Untergang des Einzelnen in diesem Kampf hindeutet: auf die Masse der Modernitätsoffer, der Opfer von Urbanisierung, Mobilisierung und Automatisierung - dieser letztere Bezugspunkt wird allerdings erst in den folgenden Versen ersichtlich.

„Wie Korybanten-Tanz dröhnt die Musik / Der Millionen durch die Straßen laut.“

Den Untergang des Einzelnen in der wogenden Masse übersetzt Heym in diesen Versen einmal mehr ins Mythische: Die „Millionen“-Stadt wird zum Schauplatz dionysischen Kults - eine Verbindung von großstädtischer Moderne und antikem Mythos, zu der Bachofen (‘Das Mutterrecht’, 1861) und Nietzsche (‘Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik’, 1872) den Anstoß gegeben hatten. Korybanten sind Scharen von jungen Männern, die mit ekstatischen Rhythmen und Tänzen den Kult des Dionysos begleiten. Die Großstadt bietet sich als Schauplatz dieser Tänze desto mehr an, als die Musik der Korybanten mit abendländischer Tonalität nicht das Geringste zu tun hat, vielmehr, in ihrer lärmenden Chaotik, mit der Geräuschkulisse einer Großstadt vergleichbar ist (Lektürehilfe, 48). Indem die Korybanten ihre Musik zu Ehren des Gottes Baal ertönen lassen, rückt dieser in die Position des kleinasiatischen Gottes Dionysos: Der „Gott der Stadt“ wird zum Gott des Rauschs, der jedes Ichgefühl auflöst und damit sowohl der Entfremdungserfahrung moderner Arbeitsverhältnisse als auch der Auflösung des Ichs in der großstädtischen Anonymität Ausdruck zu geben vermag. Auch Bertolt Brechts expressionistisches Erstlingsdrama ‘Baal’ (entstanden 1918/19, erschienen 1922) verleiht ja dem anarchisch-asozialen Helden dionysische Züge - wobei die Namensgebung ‘Baal’ von der Forschung auf Heyms Gedicht ‘Der Gott der Stadt’ zurückgeführt wurde.

„Der Schrote Rauch, die Wolken der Fabrik / Ziehn auf zu ihm, wie Duft von Weihrauch blaut.“

In diesen Versen wird die Übertragung des Mythos auf die moderne Wirklichkeit vollends deutlich: „Der Schrote Rauch“, die „Wolken der Fabrik“ treten an die Stelle des Weihrauchs, der sonst zu den Göttern der Antike und zum Gott des Christentums aufstieg. Dabei handelt es sich um eine Blasphemie, die den Rauch der Weihe mit giftigen Fabrik-Abgasen vergleicht, dadurch aber nicht nur den Gottesdienst entweiht, sondern zugleich Gefahr läuft, die

moderne Arbeitswelt zu ästhetisieren. Diesen latenten Ästhetizismus findet man in der Avantgarde nicht selten. So schrieb bereits Marinetti im 'Futuristischen Manifest', das am 20. Februar 1909 im Pariser 'Figaro' erschien: „Mein Gesicht war mit dem guten Schlamm der Fabriken überzogen, voll unnützen Schweißes und himmlischer Schlacke“. Dieser Satz muss als Ästhetisierung, das heißt Verfälschung der industriellen Wirklichkeit bewertet werden: Indem Marinetti vom realen Arbeiter abstrahiert und statt dessen den zweckfreien, 'unnützen' Schweiß des Automobil-Fetischisten, der er ist, preist, funktionalisiert er die Fabrikarbeit für die Radikalisierung der Kunst-Autonomie. Heyms ästhetisierende, an George erinnernde Wendung „wie Duft von Weihrauch blaut“ geht in eine ähnliche Richtung. Man sollte den „Gott der Stadt“ daher nicht vorschnell mit dem „Ungeist der Technik“ oder aber mit dem „prometheischen Fortschrittsgeist“ identifizieren [so warnt auch Schneider, Georg Heyms Gedicht, 129] - die Evokation dieses Gottes scheint für den jungen Heym eher eine kunstimmanente als eine sozialkritische Funktion gehabt zu haben.

„Das Wetter schwelt in seinen Augenbrauen. / Der dunkle Abend wird in Nacht betäubt. / Die Stürme flattern, die wie Geier schauen / Von seinem Haupthaar, das im Zorne sträubt.“

„Wetter“ kann laut Grimmschem Wörterbuch auch die Bedeutung „Unwetter, Gewitter“ haben, wobei nicht zuletzt an „*elektrische entladungen*“ zu denken ist. In den Brauen des Gottes schwelen und glühen also schon jene Blitze, die Baal, gleich dem griechischen Zeus, aus seiner Faust herausschleudern wird. Der „Gott der Stadt“ ist somit auch Herr der Natur, insbesondere der Naturkatastrophen. Damit ist seine Überzeitlichkeit offenkundig: Es handelt sich zwar auch, aber keinesfalls ausschließlich um einen Gott der großstädtischen Moderne. Vielmehr ist das Bild des zornigen Gottes, das in diesen vier Versen evoziert wird, ein sowohl aus der antiken Mythologie als auch aus dem Alten Testament weithin bekanntes Motiv - entsprechend konventionell wirkt denn auch die Topik, wenn beispielsweise die Stürme als Geier, d.h. als Totenvögel und Vorboten des Untergangs, verbildlicht werden.

„Er streckt ins Dunkel seine Fleischerfaust. / Er schüttelt sie. Ein Meer von Feuer jagt / Durch eine Straße. Und der Glutqualm braust / Und frißt sie auf, bis spät der Morgen tagt“.

Die Blitze schleudernde Faust erinnert, wie gesagt, an den griechischen Göttervater Zeus. Verfremdet wird dieses Bild indes durch die nähere Bestimmung „Fleischerfaust“. Mit einem „Metzger“ oder gar „Schlächter“ hat die grandiose Erscheinung griechischer Götter wenig gemein - wengleich Apoll den Marsyas gleich einem Schlächter gehäutet hat. Das Bild der „Fleischerfaust“ scheint vielmehr der modernen Wirklichkeit entnommen zu sein - der bestialische Gott, dessen Blutrünstigkeit bereits durch den ‘roten Bauch’ zum Ausdruck kam, nimmt die Stadt in seinen Würgegriff und schüttelt infernalische Feuermeere über sie aus, wobei das Rot der blutigen Fleischerfaust und das Rot des Feuers auf *ein* Bild konzentriert werden. Denkbar erscheint es, die „Fleischerfaust“ - mit Hinblick auf den „Fleischkönig“ Mauler aus Brechts ‘Heiliger Johanna der Schlachthöfe’ - auch als Metonymie des mörderischen Kapitalismus und seiner Giganten zu deuten. Der Gott der Stadt wäre demnach ein Mammon, den die Kirchenglocken anstelle des göttlichen Geistes verehren, oder aber er wäre, konkreter, als Fabrikbesitzer vorzustellen, der seine Produktionsstätte auf die ganze Stadt ausdehnen will und der seine Macht beweist, indem er mit einem Handelskrieg droht. Immerhin stellt der „Glutqualm“ ja einen deutlichen Rückbezug auf den Rauch der Fabrikschloten her: Der Gott der Fabriken, so könnte man sagen, fordert immer neue Brandopfer, reißt immer größere Menschenmassen in den Höllenschlund seines unersättlichen roten Bauches - das Wort „frißt“ greift dieses Motiv der oralen Gier wieder auf. Die „Menschheitsdämmerung“, wie sie in diesem Gedicht gestaltet wird, greift also deutlich genug auf mythisch-religiöse Weltuntergangsvorstellungen wie die biblische Apokalypse oder den Weltenbrand, die ‘Götterdämmerung’ der Germanen, zurück; gleichzeitig aber verleiht die großstädtische Moderne diesen überzeitlichen Bildern eine historisch-konkrete Plastizität. Der Mythos soll also nicht, wie etwa bei Thomas Mann, ironisch demontiert werden, vielmehr wird die archaische Wucht der Bilder in den Dienst der expressionistischen Ausdrucks-Kunst gestellt: Das Gewaltpotential der modernen Stadt soll auf diese Weise unmittelbar zur Wirkung kommen und das Gefühl des Lesers für die latente Bedrohlichkeit der Großstadt sensibilisieren, deren zivilisierte, technisch perfekte Fassade unkontrollierbar-chaotische, ‘barbarische’ Gegenkräfte birgt. Andererseits erweckt der „Gott der Stadt“ als Personifikation dieser Gegenkräfte durchaus den Eindruck eines *fascinosum tremendum*: Es scheint, als wolle das Gedicht den gigantischen Dämon nicht nur verteufeln, sondern auch verklären. Immerhin ist der ‘Sturm’, den Baal entfesselt, zugleich der programmatische Titel einer expressionistischen Zeitschrift.

An dieser Stelle ist zu bedenken, dass sich der expressionistische „Sturm“, der Geist der Revolte und des Aufbruchs, der messianische Ruf nach dem neuen Menschen usw. ganz wesentlich dem Einfluss Nietzsches verdankt. Es liegt daher nahe, in dem „Gott der Stadt“ auch einen Reflex auf den von Zarathustra verkündeten Übermenschen zu sehen. Der biographische Hintergrund des Gedichts stützt diese Vermutung: War der junge Heym doch ein leidenschaftlicher Verehrer aller heroischen Machtmenschen, insbesondere Napoleons. Der Wille zur Macht, explosiver Zorn und destruktive Energie als die wesentlichen Eigenschaften des Stadt-Gottes wären somit als ursprünglich menschliche Eigenschaften anzusehen, die von Heym jedoch in die Dimensionen des Übermenschen expandiert wurden. Dabei ist die Untergangsvision nur die negative Kehrseite jener rauschhaften Erneuerungsbewegung, als die sich der Expressionismus verstand: Abenddämmerung und Morgendämmerung gehören für den Sturm und Drang der Moderne ja zusammen.

Der gemeinsame Nenner von Apokalypse und Auferstehungsvision ist, wie Jost Hermand herausgestellt hat, das **Intensitätsgefühl**, das den *ennui* und den blutleeren Intellektualismus der Vorkriegszeit vitalistisch kompensieren sollte. Wie viele seiner Zeitgenossen beklagte auch der junge Heym immer wieder in seinen Tagebüchern die Langeweile seiner Epoche - und er geht so weit, sich einen Krieg herbeizusehnen, der politisch „ungerecht“ sein könne, sofern er nur in existenzieller Hinsicht aufregend und abenteuerlich genug wäre. Die Forschung hat denn auch geltend gemacht, dass der „Gott der Stadt“ als poetischer Ausdruck für den Wunsch, ja für die Erwartung zu verstehen sei, dass ein Krieg ausbrechen und eine zum Untergang bestimmte Welt erneuern werde (Davies, 421).

Dieser Argumentation liegt die Voraussetzung einer subjektiven Lesart des augenscheinlich doch völlig ichlosen Gedichts zugrunde. Das ist indes kein Widerspruch. So hat Walter Sokel in seinem bahnbrechenden Buch zum literarischen Expressionismus aufgezeigt, dass die Forderung nach dem neuen Menschen, die der Expressionismus so pathetisch artikulierte, nicht in erster Linie als Rebellion gegen die innere Verarmung des Bürgertums und der Kaiserzeit zu verstehen sei, sondern als Ausdruck subjektivistischer Leere. Nicht die Großstadt als Gegenstand der Außenwelt, sondern der Größenwahn als Reflex einer verödeten Innenwelt stünde demnach bei Heym in Rede. Schließlich wäre es dem Expansionstrieb eines größenwahnsinnigen Ichs durchaus angemessen, sich in die gigantischen Ausmaße einer Groß-Stadt projizieren zu wollen. Die vitalen und destruktiven Züge von Heyms Stadt-Gott wären somit der durchaus persönliche Ausdruck eines Dichters, der in den Augen seiner expressionisti-

schen Freunde „das sich selbst genießende Leben“ repräsentierte, in seinem Werk jedoch die „Saturnalien des Todes“ beging. Beides gehört zum Doppelgesicht der expressionistischen Moderne.

Bibliographie

Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2002.

Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus. Hrsg. von Hans Gerd Rötzer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976.

Buhr, Gerhard: Die Reflexionen der paradoxen und absurden Metaphorik. Georg Trakls Gedicht „Geistliche Dämmerung“ (2. Fassung). In: *Ders./Kittler, Friedrich A./Turk, Horst*: Das Subjekt der Dichtung. Festschrift für Gerhard Kaiser. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1990, S. 179-207.

Davies, Paul: *Stadtdichtung: A Reading of Georg Heym's 'Der Gott der Stadt'*. In: *Neophilologus* 73 (1989), S. 411-423.

Deutsche Großstadtlyrik vom Naturalismus bis zur Gegenwart. Hrsg. von Wolfgang Rothe. Stuttgart: Reclam, 1973.

Geschichte der deutschen Literatur. Hrsg. von Joachim Bark, Dietrich Steinbach und Hildegard Wittenberg. Bd. 4: Vom Naturalismus zum Expressionismus. Literatur des Kaiserreichs. Von Klaus D. Bertl und Ulrich Müller. Stuttgart: Klett, 1988.

Großstadtlyrik. Hrsg. von Waltraud Wende. Stuttgart: Reclam, 1999.

Hermann, Jost: Das Bild der 'großen Stadt' im Expressionismus. In: *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Hrsg. von Klaus R. Scherpe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 61-79.

Heselhaus, Clemens: Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache. Düsseldorf: Bagel, 1961.

Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929. Hrsg. von Anton Kaes. Tübingen: Niemeyer, 1978 / München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1978.

Kußler, Rainer: Deutsche Lyrik als fremde Lyrik. Zur Behandlung lyrischer Texte im fremdsprachlichen Unterricht. München: Hueber, 1981, S. 52-54.

Loewenson, Erwin: Georg Heym oder Vom Geist des Schicksals. Hamburg; München: Ellermann, 1962.

- Lyrik des Expressionismus. Hrsg. und eingeleitet von Silvio Vietta. Tübingen: Niemeyer, ⁴1999.
- Noh*, Hee-Jik: Expressionismus als Durchbruch zur ästhetischen Moderne. Dichtung und Wirklichkeit in der Großstadtlyrik Georg Heyms und Georg Trakls. Tübingen: Diss. masch., 2001.
- Paulsen*, Wolfgang: Deutsche Literatur des Expressionismus. Bern; Frankfurt a. M.; New York: Lang, 1983.
- Die deutsche expressionistische Dichtung des 20. Jahrhunderts und ihre Erforschung. In: Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus (s.o.), S. 227-240.
- Pörtner*, Paul: Literatur-Revolution 1910-1925. Zur Begriffsbestimmung der Ismen. In: Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus (s.o.), S. 189-211.
- Riha*, Karl: Deutsche Großstadtlyrik. Eine Einführung. München; Zürich: Artemis, 1983 (zu Heym: 'Der Gott der Stadt' S. 69-76).
- Schneider*, Karl Ludwig: Georg Heyms Gedicht 'Der Gott der Stadt' und die Metaphorik der Großstadtdichtung. In: *Ders.: Zerbrochene Formen. Wort und Bild im Expressionismus*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1967, S. 109-133.
- Sokel*, Walter H.: Der literarische Expressionismus. Der Expressionismus in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts. München: Langen / Müller, 1960.
- Stockert*, Franz Karl von: Lektürehilfen Lyrik des Expressionismus. Stuttgart; Düsseldorf; Leipzig: Klett, ²2001.
- Vietta*, Silvio: Großstadt Wahrnehmung und ihre literarische Darstellung. Expressionistischer Reihungsstil und Collage. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 48 (1974), S. 354-373.
- Vietta*, Silvio / *Kemper*, Hans-Georg: Expressionismus. München: Fink, ⁵1994.
- Wende*, Waltraud: 'Augen in der Großstadt' - die Großstadt, ein Wahrnehmungsraum der Moderne. [Einleitung zu] Großstadtlyrik. Hrsg. von Waltraud Wende. Stuttgart: Reclam, 1999, S. 5-37.
- Ziegler*, Jürgen: Form und Subjektivität. Zur Gedichtstruktur im frühen Expressionismus. Bonn: Bouvier, 1972.

Großstadt in der Literatur

Literaturhinweise

- Bausinger, Hermann und Th. Kohlmann (Hrsg.): *Großstadt. Aspekte empirischer Kulturforschung*. Berlin 1985.
- Becker, Jürgen: *Felder, Ränder, Umgebungen*. Frankfurt a.M. 1983.
- Becker, Sabina: *Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadt Wahrnehmung in der deutschen Literatur 1900-1930*. St. Ingbert 1993.
- Bienert, Michael: *Die eingebildete Metropole. Berlin und Feuilleton der Weimarer Republik*, Stuttgart 1992.
- Brüggemann, Heinz: Stadt lesen – Stadt beschreiben. Über historische und ästhetische Bedingungen literarischer Stadterfahrung. In: *Literatur und Erfahrung. Zeitschrift für literarische Sozialisation* 14 (1984), S. 32-45.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika: *Kleine Literaturgeschichte der Großstadt*. Darmstadt 2003.
- Döring, Jörg und Erhard Schütz (Hrsg.): *Text der Stadt. Reden von Berlin. Literatur und Metropole seit 1989*. Berlin 1999.
- Forderer, Christof: *Die Großstadt im Roman. Berliner Großstadtdarstellungen zwischen Naturalismus und Moderne*. Wiesbaden 1992.
- Freisfeld, Andreas: *Das Leiden an der Stadt. Spuren der Verstädterung in deutschen Romanen des 20. Jahrhunderts*. Köln, Wien 1982.
- Fuchs, Gotthard / Moltmann, Bernhard / Prigge, Walter (Hrsg.): *Mythos Metropole*. Frankfurt a.M. 1995.
- Kaiser, Gerhard R. und Erika Tunner (Hrsg.): *Paris? Paris! Bilder der französischen Metropole in der nicht-fiktionalen deutschsprachigen Prosa zwischen Hermann Bahr und Joseph Roth*. Heidelberg 2002.
- Kauffmann, Kai: Innovation und Konvention: Eine medien- und funktionsgeschichtliche Rekonstruktion der literarischen Großstadterfahrung. In: Evelyn Schulz, Wolfgang Sonne (Hrsg.): *Kontinuität und Wandel. Geschichtsbilder in verschiedenen Fächern und Kulturen*. Zürich 1999, S. 227-260.
- Kiesel, Helmuth und Sandra Kluwe: Art. „Großstadtliteratur“. In: Daniel Hoffmann (Hrsg.): *Handbuch zur deutsch-jüdischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Paderborn 2002, S. 323-362.
- Klotz, Volker: *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin. Mit zehn Abbildungen*, München 1969 u.ö.
- Krohn, Claus-Dieter u.a. (Hrsg.): *Metropolen des Exils*. München 2002. (= Exilforschung. Bd. 20).
- Meckseper, Cord und Elisabeth Schraut (Hrsg.): *Die Stadt in der Literatur*. Göttingen 1983.
- Medium Metropole. Berlin, Paris, New York*. Hrsg. von V. F. Knilli und M. Nerlich unter Mitarbeit v. H. Maß, Heidelberg 1986.
- Neue Rundschau*: Kosmopolis: Über Städte, Orte, Nicht-Orte. 109 (1998) H. 2.
- Riha, Karl: *Die Beschreibung der „großen Stadt“. Zur Entstehung des Großstadtmotivs in der deutschen Literatur (ca. 1750 – ca. 1850)*. Bad Homburg, Berlin, Zürich 1970.
- Scherpe, Klaus R. (Hrsg.): *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Reinbek bei Hamburg 1988.
- Scherpe, Klaus R.: Vom Moloch zur Schalltafel. Transformationen der Großstadterzählung in der Literatur der Moderne. In: *Die Stadt als Kultur und Lebensraum*. Heidelberg 1991, S. 83-98.
- Siebel, Walter (Hrsg.): *Die europäische Stadt*. Frankfurt a.M. 2003. (es 2323).
- Steinfeld, Thomas und Heidrun Suhr (Hrsg.): *In der großen Stadt. Die Metropole als kulturtheoretische Kategorie*. Frankfurt a.M. 1990.
- Wende, Waltraud (Hrsg.): *Großstadtlyrik*. Stuttgart 1999.
- Wiedemann, Conrad (Hrsg.): *Rom - Paris - London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen*. Stuttgart 1988.
- Internet-Bibliographie: <http://www2.rz.hu-berlin.de/literatur/kvv/grossstadtliteratur.html> (22.7.2003).

Angelika Corbineau-Hoffmann: Kleine Literaturgeschichte der Großstadt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003. Geb., 226 S.

(erscheint in *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 2003, Würzburg: Königshausen und Neumann, online-Publikation mit freundlicher Genehmigung der Redaktion, Walter T. Rix.)

Die Affinität von Stadt und Literatur ist beinahe sprichwörtlich. Die Mythen der modernen Großstadt sind auch die Mythen der modernen Dichtung. Roman und Stadt sind formende Organisationen der prosaischen Verhältnisse des Alltags; sie sind Geschwister im Verständnis der beschleunigten und fragmentierten Moderne. Seit Benjamins Baudelaire-Studien ist es in der Literaturwissenschaft zum guten Brauch geworden, die „echte historische Erfahrung“ der modernen Großstadt in der Literatur der Moderne aufzusuchen. Doch erst in den sechziger Jahren sind in den maßstabsetzenden Büchern von Volker Klotz (*Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*, München 1969 u.ö.) und Karl Riha (*Die Beschreibung der „Großen Stadt“. Zur Entstehung des Großstadtmotivs in der deutschen Literatur (ca. 1750 – ca. 1850)*, Bad Homburg/Berlin/Zürich 1970) die historischen Ursprünge und Entwicklungen der literarischen Großstadtgestaltung erforscht worden.

Die Studie von Angelika Corbineau-Hoffmann führt, das sei sogleich gesagt, wenig über die bisherigen Forschungen hinaus.¹ Weitgehend orientiert an dem von Klotz gesetzten historischen Rahmen, zeichnet sie Stationen der literarischen Stadtdarstellung vom 18. bis ins 20. Jahrhundert nach. Auf diese Weise läßt sich eine stringente Entwicklungslinie verfolgen, die zwar die historische Bedeutung des einzelnen Stadtbildes und die spezifischen Kunstmittel seiner literarischen Darstellung erfaßt, die aber zu punktuell angelegt ist, um dem hohen Anspruch einer „(wenngleich nur ‚kleinen‘) Literaturgeschichte der Großstadt“ (10) gewachsen zu sein. Insgesamt freilich kommt dem Buch seine komparatistische Konzeption zugute; behandelt werden über ein Dutzend Werke der deutschen, englisch-amerikanischen, französischen, italienischen und russischen Literatur, in deren Mittelpunkt die modernen Metropolen Berlin, London, New York, Paris, Rom und St. Petersburg stehen. Der kleine Kreis kanonischer Texte, die zum Paradigma der Metropolenerfahrung geworden sind, wird überdies erweitert um neuere Beispiele der Großstadtliteratur z.B. von Paul Auster, Rolf Dieter Brinkmann und Italo Calvino.

Das erste Kapitel ist den Versuchen der Dichter gewidmet, das Phänomen der Großstadt in Form einer epischen Gesamtschau zu gestalten und ihr damit einen interpretierbaren Sinn zu

¹ Vgl. Sabina Becker: *Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadtswahrnehmung in der deutschen Literatur 1900-1930*. St. Ingbert 1993; Helmuth Kiesel und Sandra Kluwe: Art. „Großstadtliteratur“. In: Daniel Hoffmann (Hrsg.): *Handbuch zur deutsch-jüdischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Paderborn 2002, S. 323-362.

unterstellen. Diese Linie führt von Alain-René Lesages Stadtsatire *Le Diable Boiteux* (1707) über Victor Hugos *Notre-Dame de Paris* (1831) bis zu Adalbert Stifters Studien *Aus dem alten Wien* (1841). Daß die Großstadt des „ordnungsstiftenden Vormunds“ (Klotz) des Romans bedarf, um literaturfähig zu werden, zeigt sich vor allem am Beispiel von Hugos Paris-Roman, der die Epochen, mittelalterliche und moderne Stadt, versöhnt, indem er sie in wechselseitigen Spiegelungen und bizarren Kontrasten erfaßt. „Die moderne Großstadt generiert ihre Geschichte – im Medium des Buches und im Zeichen des Imaginären“ (31).

Diskursfähig wird die Großstadt – dies unterstreicht das zweite Kapitel – erst als „moralisches Tableau“. Mit dem *Tableau de Paris* (1781-1789) von Louis Sébastien Mercier, der von sich behauptet hat, er habe die Stadt so häufig zu Fuß durchquert, daß er das Buch gewissermaßen mit den Füßen geschrieben habe, setzt eine neue Ära der Großstadtliteratur ein. Entscheidend ist nicht nur die ‚Gangart‘ des Romans, der sich seinem Gegenstand in ständig wechselnden Annäherungen, in Form von „Momentaufnahmen, Zufallstreffern, gleichsam Schnappschüssen“ (48) anpaßt; neuartig ist vor allem der als eigenständiges Subjekt auftretende Autor, der an dem physischen Erscheinungsbild der Stadt das moralische Verhalten ihrer Bewohner abzulesen versteht: „Die ‚moralische Physiognomie‘ der Stadt entspricht der ‚physiognomischen Moral‘ ihrer Bewohner“ (50). In den urbanen Tableaus von Dickens‘ London und von Balzacs Paris gewinnt die Stadtdarstellung individuelle Züge; die angesprochenen Romane (vor allem *Oliver Twist*) sind Meilensteine „auf dem Wege von der pragmatischen Großstadt-Skizze zum Großstadt-Roman“ (54). Zumal in Balzacs Romanen ist Paris nicht nur ein Ort, sondern ein Text, der Geschichten enthält und generiert.

Doch wenn „die Großstadt die Individualität zu überfluten droht“ (73), bildet sich, wie das dritte Kapitel ausführt, im 19. Jahrhundert eine andere Form der Großstadtliteratur heraus, die nicht mit dem Anspruch des Sittentableaus auftritt, dem Leser die Totalität der urbanen Welt vor Augen zu führen und ihn über die Misere der Großstadt aufzuklären, sondern den Akzent auf das Markante und Individuelle, das Singuläre und Partikuläre setzt und damit den darzustellenden Gegenstand in eine ästhetische Distanz rückt. Baudelaire ist der Dichter, der in den *Tableaux parisiens* (einem Zyklus aus den 1857 erschienenen *Les fleurs du mal*) erstmalig die poetische Schubkraft der Stadt entdeckt, die dem Dichter eine Fülle von Gestalten, Ortschaften, Begegnungen erschloß, in denen er sich wiedererkennen konnte. Dies ist auch die – lyrische – Geburtsstunde des Flaneurs, dessen Einsamkeit der „Isolation des Gegenstandes aus seinem Kontext“ entspricht (79). Ästhetische Distanzmittel erprobt auch Rilke in seinem Paris-Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910), der zeitweise an ganz anderen Orten, in Rom und Leipzig, entstand: die Technik der Desillusionierung und die Entde-

ckung des „Dinglichen im Lebendigen“, des „Lebendigen in den Dingen“ (86). Auch anhand einschlägiger Romane von Zola (z.B. *Le ventre de Paris*, 1873) läßt sich gut illustrieren, wie sich dem Großstadtroman Räume des Imaginativen eröffnen. Zola verleiht der urbanen Waren- und Konsumwelt ästhetische Würde und feiert Konsumtempel und Markthallen als die neuen ‚Kathedralen‘ der Stadt. Streiten kann man über Angelika Corbineau-Hoffmanns These, daß Rilke „die ästhetische Vernichtung der Großstadt [vollzog], so wie umgekehrt Baudelaire ihre künstlerische Rettung betrieb“ (90), finden sich doch gerade in Baudelaires Lyrik Reflexe der Absurdität und Deformation großstädtischen Lebens.

Ein Exkurs (viertes Kapitel) widmet sich einigen von der Forschung lange Zeit vernachlässigten Aspekten des Themas: dem Verhältnis von Großstadt und Kriminalität (bei Poe, Dickens, Doyle und Auster), der Entdeckung des Großstadt-Sujets in der expressionistischen Lyrik (Brecht, Heym, E. Stadler) und der bedeutenden Rolle des Feuilletons, das im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einem mit dem Großstadtroman konkurrierenden und korrespondierenden Medium wird. In den Feuilletons der Tageszeitungen, so zeigt Corbineau-Hoffmann an Peter Altenbergs und Alfred Polgars Genrebildern auf, schrumpft die „Größe der Stadt“ auf das „Kleinformat“ eines bedrängten und fremdgesteuerten Lebens zusammen; Altenbergs Wien-Fuilletons zeigen den Dichter „nicht im Kampf mit den Versen wie bei Baudelaire, sondern im Kampf gegen den Hunger“ und in Erwartung eines Autorenhonorars (126).

Die Klassiker der modernen Großstadtliteratur, die im Mittelpunkt des fünften Kapitels stehen, liefern den Beleg für den schon von Klotz konstatierten Paradigmenwechsel: Der Roman wahrt zwar noch „seine Ordnung als Kunstgebilde, doch er muß [...] vor der Aufgabe versagen, der Stadt selbst einen Zusammenhang abzugewinnen. Belyjs explosives Petersburg, Dos Passos‘ gezeitenzerissenes New York, Döblins Assoziationsfeld Berlin, das dem partikularen Helden zum Kampfplatz wird: sie alle zeigen Romane an, die aus dem Gegenstandszerfall eine ästhetische Tugend machen“.² Hier sind es die Initiationserfahrungen der Moderne, Erfahrungsbeschleunigung, technischer Fortschritt, Raumballung, Reizüberflutung, Pluralität der Diskurse und ‚filmischer Blick‘, die den Roman geradezu überwältigen und ihm innovative Formleistungen abzwängen. Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929) ist nicht zuletzt deswegen der bedeutendste deutsche Großstadtroman, weil er endgültig das Tableau der großen Stadt ablöst und an seine Stelle das Muster des „polyphonen Romans“ setzt (155), in dem statt der Menschen die Medien den Ton angeben. Dem (zeitgenössischen) Leser mag es wie dem Helden ergehen: ihn erreicht eine „Sprache ohne Adressaten“ (159).

² Volker Klotz: Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin, Reinbek bei Hamburg 1987, S. 439.

Im Zeichen einer „Komposition des Ungewohnten“, das zu beschreiben das letzte und wohl spannendste Kapitel des Buches unternimmt, findet die Großstadtliteratur neue Bilder, Zeichen und Symbole. Die Arbeit am Mythos, den Aragons surrealistisches Hauptwerk *Le Paysan de Paris* (1926) nochmals unter den Vorzeichen der Avantgarde zu rehabilitieren sucht, prägt Brinkmanns Rom (*Rom, Blicke*, entstanden 1972-73) ebenso wie Robbe-Grillet's „Geisterstädte“ (200), die mit dem „Piktogramm einer Medienrealität“ einen neuen Mythos stiften (204). Hier wäre es reizvoll gewesen, auch Beispiele aus der Gegenwartsliteratur zu berücksichtigen, Durs Grünbeins Berlin etwa oder Philip Roths New York – von filmischen Großstadtgestaltungen einmal ganz abgesehen.

Man sollte Angelika Corbineau-Hoffmanns Buch nehmen als das, was es ist, nicht als das, was es zu sein beansprucht. Wertvoll ist es also weniger als eine ‚kleine Literaturgeschichte‘, bei der man sich in der Tat an fehlenden Zitatnachweisen und großzügig ignorierte Sekundärliteratur stören müsste (lediglich die Quellen sind am Ende bibliographisch erfaßt), als vielmehr als eine angenehm zu lesende, informative und anregende Essay-Sammlung literarischer Stadtdarstellungen aus drei Jahrhunderten, die dem Leser auch einige interessante Seitenblicke auf das Thema eröffnen und ihn etwas von der Faszination verspüren lassen, die der literarische Großstadtdiskurs auf uns ausübt.

Michael Braun