DIE STADT BERLIN IN DEUTSCHEN ERZÄHLWERKEN
DES NEUNZEHNTEEN UND ZWANZIGSTEN JAHRHUNDERTS

FRIEDHELM LACH

A thesis submitted to the Faculty of Graduate
Studies and Research in partial fulfilment of
the requirements for the degree of Doctor of
Philosophy in German.

Department of German,
McGill University,
Montreal, P.Q., Canada.

March 10, 1967

Aknowledgements

I would like to express my thanks to Professor Dr. A. Arnold for suggesting this topic, for continual advice and for correcting the typescript.

My thanks are also due to all my teachers particularly to Professors P. Böckmann, W. Emrich, and W. Stauffacher.

I express my appreciation to the German Academic Exchange Service, which helped to finance my studies at McGill.

INHALTSVERZEICHNIS

I.	EINLEITUNG	1
II.	DIE STADT BERLIN IN DEUTSCHEN ERZÄHLWERKEN DES NEUNZEHNTEIN UND ZWANZIGSTEN JAHRHUNDERTS	
1.	TIECK: DAS DACHKAMMERIDYLL	10
2.	E.T.A. HOFFMANN: DAS STÄDTISCHE GE- SPENSTERHAUS	17
3.	BETTINA VON ARNIMS UND HEINRICH GRUN- HOLZERS ENTDECKUNG DES GROSSSTADT- ELENDIS: DIE ARMENKOLONIE IM VOGTLAND	41
4.	KARL GUTZKOW: DIE GROSSSTÄDTISCHE GESELLSCHAFT	53
5.	WILLIBALD ALEXIS: DAS AUFTRETEN DER GROSSSTADTMASSEN	83
6.	WILHELM RAABE: DIE SPERLINGSGASSE ..	108
7.	THEODOR FONTANE: VOM VILLENVIERTEL ZUM INDUSTRIEQUARTIER	124
8.	MAX KRETZER: GROSSSTADT ALS SCHRECKGESPENST	204

9.	ARNO HOLZ: NEUE ERZÄHLTECHNIKEN BEI DER ELENDSCHILDERUNG. SEKUNDENSTIL.	235
10.	ALFRED DÖBLIN: GROSSSTADTWIRKLICHKEIT UND UTOPIE	249
11.	ERICH KÄSTNER: DIE LASTERHÖHLE UND DER RUMMELPLATZ	322
12.	GOTTFRIED BENN: DIE ORGANISATIONEN IM ZERSTÖRTEN BERLIN	329
13.	UWE JOHNSON: DAS GETEILTE BERLIN ...	348
III.	SCHLUSS	379
IV.	ANMERKUNGEN	408
V.	LITERATURVERZEICHNIS	431

I. EINLEITUNG

Diese Arbeit untersucht, wie die Stadt Berlin in deutschen Erzählwerken der letzten 150 Jahre gespiegelt wird. Der Verfasser möchte zeigen, wie sich die jeweilige ästhetische Konzeption und die Gesellschaftskritik, die Übernahme von literarischen Konventionen und der Durchbruch zu neuen Formen auf die Stadtdarstellung auswirken. Er will also nicht die kulturhistorischen Wandlungen Berlins von der Zeit nach den Befreiungskriegen bis zur Jetztzeit aufzeigen, sondern er fragt, wie die Dichter verschiedenster Zeiten und Anschauungen zu dem Phänomen Großstadt, das mehr und mehr das heutige Leben prägt, Stellung genommen haben.

Bisher gibt es noch keine ähnliche Studie. Einige Arbeiten der Forschung beschäftigen sich mit der Stadtdarstellung von etwa fünf Jahrzehnten im neunzehnten oder zwanzigsten Jahrhundert. Sie verbinden dabei eine thematische und soziologische Betrachtung. Herbert Schellowski beginnt seine Dissertation Das Erlebnis der Großstadt und ihre Gestaltung vom Beginn des Naturalismus bis zum Ausgang des Expressionismus (1937) mit einer

soziologischen Studie über die Entstehung der modernen Großstadt in den Jahren 1870-1900. Anhand von Statistiken und bürgerlich-reaktionären Vorstellungen vom Verlust der Idylle, vom Laster, vom Elend, von der Vermasung und von der Einsamkeit in der Großstadt zeichnet er ein tristes Großstadtbild und untersucht anschließend, wie weit Einzelheiten des beschriebenen Modellbildes "Großstadt" in den literarischen Werken vorzufinden seien. Er unterscheidet bei jeder Einzeluntersuchung zwischen großstadtbejahend und -verneinend und schätzt besonders subjektive, den Leser überraschende Werturteile.

Auch Bernd Trautmann mißt in seiner Dissertation Die Stadt in der deutschen Erzählkunst des 19. Jahrhunderts (1830-1880) (1956) die literarischen Erzeugnisse an einem soziologisch bestimmten zeitgebundenen Großstadtbild. Er untersucht die auffallenden Erscheinungen der Großstadt, u.a. die Entstehung der Masse und des Verbrecherwesens als literarische Motive in den Werken. Diese Methode verleitet auch ihn zu allzuleichtfertigen Urteilen gegen die unwirklichen romantischen Schilderer und für die wirklichkeitsnahen realistischen

Beschreibungen. In seinem Resumée bescheinigt er nur Bettina von Arnim, Jeremias Gotthelf, Adalbert Stifter und Gottfried Keller eine ernste Auseinandersetzung mit der modernen Umwelt. Bei den anderen Dichtern sieht er eine Idealwelt gezeichnet, welche die Probleme der damaligen Gegenwart außer Acht läßt.¹ Gutzkow und Alexis z.B., die in ihren Schriften eine sehr scharfe soziale und politische Kritik üben, übersieht er bei seinen Pauschalurteilen.

Die einseitigen Urteile Schelowskis und Trautmanns liegen zum Teil in der Untersuchungsmethode begründet. Da man die fiktive Stadtdarstellung an einem Großstadtmodell mißt, das einseitig auf soziologischen Fakten beruht und zudem nur für eine bestimmte Zeit zutreffend ist, sucht man in den Erzählwerken nur nach der Bestätigung dieser Fakten. Literarische Konventionen der Stadtdarstellung werden ebensowenig beachtet wie Erscheinungen, die vom einmal angenommenen Großstadtmodell abweichen. Die Untersuchung beschränkt sich zudem weitgehend auf rein stoffliche Fragestellungen und stellt allenfalls wiederkehrende Motive fest.

Da man mit einer stark begrenzten Anzahl von Fra-

gen an die literarischen Werke herangeht, kann man - und dies ist zweifellos ein Vorteil - eine Fülle von Werken berücksichtigen und einen weiten Überblick geben. Allerdings besteht die Gefahr, der auch Trautmann nicht entgangen ist, darin, daß zu schnell Einflußtheorien aufgestellt werden. Wenn er Eugène Sues und Charles Dickens' Einflüsse überall in Deutschland festgestellt wissen will, wo das Elend der Arbeiter und die Verbrecher geschildert werden, dann urteilt er vorschnell, vor allem wenn er die Stadtdarstellung in deutschen Erzählwerken nicht im Zusammenhang mit der dichterischen Konzeption der betreffenden Erzähler sieht.

Helmut Uhlig macht in einer kurzen, vierseitigen kritischen Betrachtung der Nachkriegsliteratur über Berlin den Versuch, die Berlinschilderungen nach Themen zu ordnen. Er beschreibt das literarische Thema in den Werken E.T.A. Hoffmanns als skurrile Figur in winkligen Gassen, in denen Fontanes und Raabes als gute alte Zeit mit dem Schleier der Idyllik und in denen Heinrich Manns und seiner Nachfolger : Döblin, Benn, Kästner und Kessel als Klassenkampf und "kosmische Fülle der Ereignisse und Gestalten"². Nach dem Zweiten

Weltkrieg trete an die Stelle der vormaligen Gesellschaftskritik "die globale Analyse gegenwärtiger Weltbefindlichkeit"³. Er nennt u.a. die Romane Finale Berlin von Heinz Rein, Am grünen Strand der Spree von Hans Scholz, Studenten von Berlin von Dieter Meichsner und Notopfer Berlin von Ingeborg Wendt als Beispiele.

Uhligs thematische Analyse beschränkt sich allzu sehr auf Stichworte, die für das Werk des einzelnen Dichters oft unzutreffend sind. Die skurrile Figur z.B. ist für E.T.A. Hoffmanns Berlinthema zwar wichtig. Es ergibt sich jedoch eine falsche Vorstellung, wenn die Berliner Gesellschaftswelt zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts nicht ebenfalls erwähnt wird; denn gerade die Ambivalenz von Skurrilität und Realistik in der Stadt wird Thema der Erzählungen. Völlig nivelliert werden die Werke Benns, Döblins und Kästners, wenn man die Themen dieser drei unter einem Stichwort zusammenfaßt. Uhligs Versuche, mit seinen knappen Formulierungen über die verschiedenen Berlinthemen die Fülle der Berlinliteratur zu systematisieren, muß somit mit Vorsicht aufgenommen werden. Die Systematisierungen führen zwar zu interessanten Perspektiven, aber sie erfassen

sen nicht die Berlinschilderung des einzelnen Dichters. Eine weitere Methode wenden u.a. Wilfried Richter in Das Bild Berlins nach 1870 in den Romanen Theodor Fontanes (1955) und Marianne Thalmann in Romantik und Mannerismus (1963) an. Sie untersuchen eine Gruppe von Werken als eine Einheit und stellen die Besonderheiten fest. Richter stellt fest, was er in allen Fontane-Romanen findet, ohne die Entwicklung des Erzählers zu berücksichtigen. Thalmann spricht vom romantischen Stadtbild und zieht z.B. Fakten aus sämtlichen Erzählungen E.T.A. Hoffmanns für ihre suggestive Beweisführung heran, ohne auf die Besonderheit der einzelnen Erzählung einzugehen. Die Gefahr einer solchen Untersuchungsweise liegt auf der Hand. Legt man das Früh- und Spätwerk Fontanes zusammen, übersieht man völlig die Entwicklung des Dichters vom traditionellen Gesellschaftsromanautor zum realistisch-naturalistischen Schilderer der Stadt und Industrie. Im einzelnen Werk steht eine Schilderung vom Berliner Brauchtum oft am Rande. Nimmt man die Beschreibungen des Berliner Lokalkolorits aus zehn Werken zusammen, so kann man zu dem falschen Eindruck kommen, daß eine große Fülle von

Sittenschilderungen aus Berlin in jedem Werk Fontanes vorhanden sei.

Wenn hier Methoden diskutiert werden, so heißt dies nicht, daß die bisherigen Ergebnisse wertlos wären. Bei den folgenden Einzelanalysen werden Forschungsergebnisse vielfach benutzt werden. Aber es hat sich gezeigt, daß die stark soziologische Betrachtung, die rein thematische Analyse und die Untersuchung aus dem Gesamtwerk heraus Gefahren in sich bergen, sei es, daß die Blickrichtung zu beengt ist oder daß von falschen Fragestellungen ausgegangen wird.

Der Verfasser dieser Arbeit geht deshalb auf die literarischen Quellen selbst zurück. Er untersucht von den etwa 1500 Erzählwerken aus dem neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert⁴, in denen Berlin gespiegelt wird, fünfunddreißig, die ihm charakteristisch für eine bestimmte Zeit erscheinen. Die Werke werden einzeln in chronologischer Reihenfolge behandelt. Berücksichtigt werden dabei Arbeiten von Tieck, E.T.A. Hoffmann, Bettina von Arnim, Grunholzer, Gutzkow, Alexis, Raabe, Fontane, Kretzer, Holz, Döblin, Kästner, Benn und Johnson.

Es wird sowohl eine thematische wie eine stilistische Untersuchung sein, damit die einzelne Berlinschilderung möglichst anschaulich und treffend charakterisiert werden kann. Am Ende der Arbeit werden die Einzelergebnisse verglichen, so daß Konventionen und Entwicklungen in der Stadtschilderung gesehen werden können.

Bei der ersten Übersicht über die Berliner Erzählwerke fällt auf, daß die Schilderung der Stadt Berlin in den Erzählwerken der führenden Berliner Schriftsteller des neunzehnten Jahrhunderts von Jahrzehnt zu Jahrzehnt mehr Raum einnimmt. Während Tieck nur einzelne idyllische Plätze in der Residenz beschreibt, ohne Berliner Namen zu erwähnen, beschäftigt sich E.T.A. Hoffmann in einigen Erzählungen mit dem vornehmen Viertel der Stadt. Gutzkow und Alexis schildern in je einem mehrbändigen Roman die neue großstädtische Gesellschaft und die vielseitigen Erscheinungen Berlins. Fontane fügt in fast allen Romanen eine Schilderung der Aristokratenviertel von Berlin ein. In den späteren Werken stellt er auch mehr und mehr die aufkommende Industrie dar. Kretzer benutzt den Stoffkreis Berlin für zweiunddreißig Romane, in

denen er die Großstadt als Inbegriff der Häßlichkeit und Verderbnis schildert. Lindaus Romane gleichen denjenigen Kretzers.

Mit Holz' und Schlags Papa Hamlet beginnt die Serie der Einzelwerke über Berlin, die vor allem für das zwanzigste Jahrhundert typisch sind. Kästner, Benn, Scholz, und Johnson schreiben jeweils ein repräsentatives Berlinwerk. Döblin scheint mit sechs Werken eine Ausnahme zu bilden, aber jeder seiner Romane ist formal und thematisch eine für sich bestehende literarische Erscheinung. Berlin Alexanderplatz ist z.B. eine Montage der vielfältigsten Großstadterscheinungen, Pardon wird nicht gegeben ein fiktives Zeitgemälde mit Berliner Schauplatz, Berge Meere und Giganten eine phantastische Utopie.

Von Tieck und E.T.A. Hoffmann über Kretzer, Holz und Döblin zu Benn und Johnson ist ein weiter Weg. Während wir ihn im folgenden abschreiten, werden wir zu zeigen versuchen, wie sich Themen und stilistische Phänomene mit den soziologischen verändert haben.

II. DIE STADT BERLIN IN DEUTSCHEN ERZÄHLWERKEN DES 19.
UND 20. JAHRHUNDERTS. 1. TIECK: DAS DACHKAMMERIDYLL

Tieck, in dessen Novellen "Der junge Tischlermeister" (1836) und "Des Lebens Überfluß" (1839) Berlin Ort der Handlung ist, beschreibt in der zweiten ein Dachkammeridyll. Thema der Novelle ist eine unstandesgemäße, sentimentale, schwärmerische Liebe, zu der heimliche Begegnungen und Briefe, eine Entführung, Zeiten der Not und das Happy End mit unerwartetem Reichtum gehören. So konventionell die Liebesgeschichte ist, so phantastisch und kontrastreich sucht der Erzähler sie auszugestalten. Mit Humor stellt er der jugendlichen Schwärmerie und Unbekümmertheit der Helden die äußeren Mängel, die Armut, den Hunger und die Kälte entgegen. Heinrich Brand und dessen hübsche junge Frau sind zu Beginn in einer schwierigen Lage. Nachdem der junge Held seine Geliebte gegen den Willen des Vaters entführt hatte, haben sie sich in einem kleinen Haus in der Residenz versteckt. Ihre Dachzimmerwohnung, die sie nicht verlassen können, hat nur noch Bett und Stuhl, alles Übrige ist veräußert. Um in der Winterkälte nicht zu erfrieren, verfeuern sie das Treppengeländer und nach und nach die Eichenbretter der Treppe, die zu ihrer Wohnung führt. Als sie schließlich vom Hauseigentümer entdeckt werden, verteidigen sie ihr Refugium mit allen Mitteln. Schließlich werden sie durch ihren reichen Freund Andreas Vandelmeer, der unerwartet aus Indien zurückkehrt, aus ihrer

Lage befreit und in eine sorgenfreie Zukunft geführt.

Im Verlauf der Erzählung wird immer deutlicher, daß alle Handlungen Heinrich Brands darauf abzielen, sich gegen den Einbruch der feindlichen Außenwelt zur Wehr zu setzen. Nicht nur weigert er sich, mit seiner Umgebung in Kontakt zu treten, er bricht buchstäblich die Brücken(die Treppe) hinter sich ab und liefert denjenigen, die ihn trotzdem erreichen wollen, eine Verteidigungsschlacht. Tieck beschreibt die Lage der Dachkammer folgendermaßen:

Die uralte Hütte oder das kleine Haus war in dieser menschengedrängten Straße ein sehr sonderbares. Die Stube mit zwei Fenstern und die Kammer, die ein Fenster hatte, war der ganze Raum des Hauses. Unten wohnte sonst der alte, grämelige Wirt, der aber, weil er Vermögen besaß, sich für den Winter nach einer anderen Stadt gewendet und dort einem befreundeten Arzte in die Kur gegeben hatte, weil er am Podagra litt. Der Erbauer dieser Hütte mußte von seltsamer, fast unbegreiflicher Laune gewesen sein; denn unter den Fenstern des zweiten Stocks, welchen die Freunde bewohnten, zog sich ein ziemlich breites Ziegeldach hervor, so daß es ihnen völlig unmöglich war, auf die Straße hinabzusehen. Waren sie auf diese Weise, auch wenn sie zur Sommerszeit die Fenster öffneten, völlig von allem Verkehr mit den Menschen abgeschnitten, so waren sie

es auch durch das noch kleinere Haus, welches ihnen gegenüberstand. Dieses hatte nämlich nur Wohnungen zu ebener Erde; darum sahen sie dort niemals Fenster und Gestalten an diesem, sondern immer nur das ganz nahe, sich weit nach hinten streckende, schwarz geräucherte Dach und rechts und links die steilen, nackten Feuermauern von zwei höhern Häusern, die jene niedrige Hütte von beiden Seiten einfaßten. In den ersten Tagen des Sommers, als sie hier eben erst eingezogen waren, rissen sie, wie es den Menschen natürlich ist, wenn sich in der ganz engen Gasse Geschrei oder Zank vernehmen ließ, schnell die Fenster auf und sahen dann nichts als ihr Ziegeldach vor sich und das der Hütte gegenüber.⁵

Von den Räumlichkeiten in dem alten Haus wird nur die Anzahl der Räume und der Fenster mitgeteilt. Die Raumverhältnisse der Dachkammer werden nicht näher beschrieben; dagegen zeichnet Tieck die umliegenden Brandmauern, Dächer, Häuser und Gassen anschaulich. Während also das Zentrum, in dem sich alles Handlungsgeschehen abspielt, unausgemalt bleibt, wird die äußere Umgebung ironisch, bunt und drastisch dargestellt.

Von der Dachkammer ist zwar die Sicht auf das Stadtleben in den Gassen durch die Brandmauern und Dächer verdeckt, aber diese Abgeschlossenheit ist nur scheinbar. Während ihres

ganzen Aufenthaltes hatten Heinrich und seine junge Frau das Eingeschlossensein nicht als störend empfunden. Wenn sie vom Fenster aus die Brandmauer beobachteten, sahen sie dort in der Phantasie weite Landschaften.

So phantasierten sie denn oft, daß jene trübseligen Feuermauern Felsen seien einer wunderbaren Klippengegend der Schweiz, und nun betrachteten sie schwärmend die Wirkungen der Abendsonne, deren roter Schimmer an den Rissen zitterte, welche sich in dem Kalk oder rohen Stein gebildet hatten.⁶

Auch in anderen Träumen der beiden erstehen Glanzbilder, etwa von Reisen, Käufen, von Spaziergängen und Bällen - eine bunte, weite Welt, die voller Bewegung und Leben ist. Die Phantasien, Erinnerungen und Träume lassen dabei die Dachkammer vergessen. Mit ihnen durchbricht der romantische Mensch die beengenden Schranken. Heinrich Brand erinnert sich u.a. an vornehme Häuser, an Gasthöfe, an Buchhandlungen und an Auktionsräume.

Neben der Erinnerung und den Phantasiebildern hat die genaue Betrachtung entscheidende Bedeutung für Tiecks Stadtschilderung. Die groteske Verzerrung, die aus trübseligen Feuermauern eine wunderbare Landschaft macht, resultiert aus einer besonderen Beobachtungsweise. Der Erzähler geht ganz nah an das Objekt heran, so daß er die Licht- und

Schattenspiele in den Rissen der Steine sieht. Er beobachtet aber nicht die Beschaffenheit eines Einzelobjektes, sondern die wechselnden Lichterscheinungen. Er gibt überraschende Einblicke, nimmt reale Einzeleindrücke auf und verarbeitet das Aufgenommene in seiner Phantasie. Die Wirklichkeit setzt sich dabei für ihn nicht aus realen festen Objekten, sondern aus sich wandelnden Erscheinungen und Vorgängen zusammen. Die Fülle der wechselnden Impressionen wirkt durch die wiederholte Schilderung eigentümlicher Details noch verwirrender.

Von der Stadtumgebung beschreibt Tieck zwei größere Häuser mit nackten Feuermauern, ein Haus mit einem breiten Ziegeldach, ein kleines Haus mit schwarzgeräuchertem Dach, eine uralte Hütte und eine enge Gasse, in der sich die Menschen drängen. Er schildert also nicht einen klar gegliederten Ortstypus, sondern verschiedene, eher ungewöhnliche Erscheinungen. Das architektonische Bild der Stadt gliedert sich nicht um einen Mittelpunkt, sondern es zerfällt in eine Vielzahl von Einzelbauten. Die Stadt als Gesamtphänomen wird nicht in Betracht gezogen. Die verschwiegene verträumte Idylle steht inmitten einer belebten Stadt.

Nicht leicht ist es Menschen möglich gewesen, in einer so völlig abgeschlossenen Einsamkeit zu leben, als es diesen beiden hier gelang, am getümmelvollen Saum einer stets bewegten Residenz.⁷

Solche Gegensätze von Ruhe und Bewegung, Leere und Fülle findet man in der Stadtschilderung dieser Zeit häufig. Orte der Beschaulichkeit stehen neben Örtlichkeiten der Verlockung und Verführung, ärmliche Behausungen neben denen des Reichtums und der Eleganz, das skurrile Einzelhaus in der Häusermasse steht neben dem abgelegenen, verschwiegenen Haus; Orte der Arbeit, der Kunst und der Gesellschaft stehen neben stillen Herbergen. Die ganze städtische Szenerie ist ein Sammelraum des Verschiedenartigsten.

Marianne Thalmann sieht in ihrem Buch Romantik und Manierismus dieses romantische Stadtbild im Labyrinth versinnbildlicht. Das Labyrinthhafte ist nicht nur Ausdruck einer gestörten Weltordnung, sondern dieses unüberschaubare, verschlungene, aus zusammenhanglosen Einzelteilen und überraschenden Irrwegen zusammengesetzte Raumgebilde Stadt ist auch die polemische Antwort des Romantikers auf die klassischen Forderungen einer Stilreinheit in einer abgeschlossenen, vornehmen Welt. Der romantische Träumer setzt sich gegen alle äußeren Schranken zur Wehr. Die wohlgeordnete Welt der Vornehmen, von der bei der Stadtbeschreibung nur die Aristokratenviertel interessieren können, trifft sein Spott. Die arme Dachkammerbehausung, deren Treppe verfeuert wird, erscheint als besonders groteske Verzerrung, wenn die vornehme,

harmonisch gegliederte Villa des Romans der guten Gesellschaft damit verglichen wird. Keine eleganten Möbel, keine Teppiche und Lüster, keine Gartenanlagen und keine den Charakter der Protagonisten verratende Umgebung zeichnen dieses Idyll aus, sondern Leere, Ärmlichkeit und Kahlheit. Im Mittelpunkt steht nicht die Gesellschaft, sondern der einzelne Mensch, dessen Adel in seiner sensiblen ästhetischen Empfindung liegt. Heinrich Brand formuliert seinen Wunsch zu ästhetisieren folgendermaßen:

Alles, was unser Leben schön machen soll, beruht auf einer Schonung, daß wir die liebliche Dämmerung, vermöge welcher alles Edle in sanfter Befriedigung schwebt, nicht zu grell erleuchten.⁸

Wie sein Held vermeidet Tieck bei seiner Stadtbeschreibung alles Grelle. Das Dachkammeridyll schildert er zwar als ärmlich, aber er erwähnt das Häßliche, den Schmutz, die Krankheit und das Mißvergnügen nicht. Er beschreibt auch nicht das Alltägliche, das Modische und das Moderne. Die Dachkammer wird bei ihm zu einer zeitlosen Erscheinung, die durch den Märchenzauber der jugendlichen Liebe einer "Prinzessin" verklärt ist. Die Handlungen des Helden machen den Raum zum Sinnbild der Abgeschiedenheit.

Die Handlungen selbst schildert er in ironischen Genrebildern: die tagelang holzhackenden Eheleute füh-

ren "sinnreiche" Gespräche; der lesende Poet am Fenster sitzt neben seiner Eisblumen auftauenden Gesprächspartnerin; die sorgende Hausfrau erklärt in wohlgesetzten Worten die ärmliche Suppe usw.

Diese Stadtidyllen haben wenig mit der Realität Berlins - oder irgendeiner Großstadt - zu tun. Es sind Orte des romantischen Menschen, der sich gegen die äußeren Bedrängnisse abschließt, um sich desto ungehemmter seinen Träumen und Phantasien zu überlassen. Die Künstler, Diplomaten und Handwerker sind nicht Vertreter ihrer Stände und ihrer sozialen Verhältnisse, sondern romantische, schweifende Träumer.

Ähnliche Dachkammeridyllen als Sinnbilder der Abgeschlossenheit kehren in anderen Berlinschilderungen vielfach wieder. Sie finden sich in abgewandelter Form bei E.T.A. Hoffmann, Alexis, Raabe, Fontane, Storm, sogar bei Kretzer und Holz.

2. E.T.A. HOFFMANN: DAS STÄDTISCHE GESPENSTERHAUS

In sechs Erzählungen E.T.A. Hoffmanns ist Berlin Ort der Handlung, und zwar in "Ritter Gluck"(1809), "Ein Fragment aus dem Leben dreier Freunde"(1813-1819), "Das öde Haus"(1817), "Brautwahl"(1820), "Irrungen"(1821) und "Des Vet-

ters Eckfenster"(1822). Auch in der Rahmenhandlung zu der Sammlung Die Serapionsbrüder(1819) wird Berlin erwähnt. Es sind allerdings nur kurze Bemerkungen zu Beginn der Erzählungen "Die Fermate" und "Doge und Dogaresse" über das Gasthaus Sala Tarrone bzw. über eine Ausstellung in der Akademie der Künste.

Im Zentrum der Erzählung "Ritter Gluck" steht die Figur des gleichnamigen Musikers, der von 1714 bis 1787 lebte. Der Längstverstorbene sitzt in Gestalt eines gewöhnlichen alten Mannes während eines öffentlichen Konzertes an einem Tisch im Tiergarten. Er begegnet dort dem Ich-Erzähler. In seinem Gesicht liest er den Eindruck ab, den die Musik auf ihn macht. Tage später treffen sich beide wieder, als der Erzähler nachts verspätet durch einen entfernten Teil der Stadt schweift. Er folgt der Geistergestalt auf abenteuerlichen Wegen in dessen verborgenes Zimmer, sieht dort in altertümlicher Umgebung einen Bücherschrank mit sämtlichen Werken Glucks und hört Klaviermusik, die aus leeren Notenblättern gespielt wird. Die Geistergestalt entfernt sich und tritt plötzlich wieder auf "in einem gestickten Galakleide, reicher Weste, den Degen an der Seite, mit dem Lichte in der Hand".⁹ Sie stellt sich feierlich als Ritter von Gluck vor.

Am Beginn der Erzählung gibt E.T.A. Hoffmann folgende humorvolle Beschreibung des städtischen Treibens:

Der Spätherbst in Berlin hat gewöhnlich noch einige schöne Tage. Die Sonne tritt freundlich aus dem Gewölk hervor, und schnell verdampft die Nässe in der lauen Luft, welche durch die Straßen weht. Dann sieht man eine lange Reihe, buntgemischt - Elegants, Bürger mit der Hausfrau und den lieben Kleinen in Sonntagskleidern, Geistliche, Jüdinnen, Referendare, Freudemädchen, Professoren, Putzmacherinnen, Tänzer, Offiziere usw. durch die Linden nach dem Tiergarten ziehen. Bald sind alle Plätze bei Klaus und Weber besetzt, der Mohrrübenkaffee dampft, die Elegants zünden ihre Zigarros an, man spricht, man streitet über Krieg und Frieden, über die Schuhe der Mad. Bethmann, ob sie neulich grau oder grün waren, über den geschlossenen Handelsstaat und böse Groschen usw., ... Dicht an dem Geländer, welches den Weberschen Bezirk von der Heerstraße trennt, stehen mehrere kleine runde Tische und Gartenstühle; hier atmet man freie Luft, beobachtet die Kommenden und Gehenden, ist entfernt von dem kakophonischen Getöse jenes vermaledeiten Orchesters.¹⁰

Der Erzähler bleibt hier innerhalb der romantischen Kon-

ventionen, wenn er das Gewoge der Menschen auf den Straßen und den sich absondernden Träumer beschreibt. In die gewohnten Bilder fügt er jedoch neue Beschreibungen ein. Begonnen wird mit einem Stimmungsbild, das sich auf ganz Berlin bezieht. Danach werden einzelne Berufstypen aufgezählt. Sie paradiieren in Reihenform. Es folgt eine Schilderung des Stimmengewirrs. Die scharfe Beobachtung läßt nach, das optische Durcheinander von Kommenden und Gehenden wird akustisch von dem Musikgetöse untermalt. Schließlich bleibt das Bild des Träumenden, der abseits vom Lärm und vom Menschengewimmel an einem Tisch sitzt.

Das Geschehen ist durchaus real. Der Schauplatz ist genau lokalisiert und das gesellschaftliche Treiben ist detailliert beschrieben. Bei dem nächsten Treffen im nächtlichen Berlin bleibt der Ort, der dem Erzähler selbst unbekannt und fremd ist, unbestimmt. Der alte Mann führt den Erzähler in eine noch seltsamere fremde Umgebung, in das Gluckzimmer. Dieses wird folgendermaßen beschrieben:

Im Finstern tappend erreichten wir die Treppe und ein Zimmer im obern Stock, dessen Türe mein Führer sorgfältig verschloß. Ich hörte noch eine Türe öffnen, bald darauf trat er mit einem angezündeten Lichte hinein und der Anblick des sonderbar ausgestaffierten Zimmers überraschte mich nicht wenig. Altmodisch reich verzierte

Stühle, eine Wanduhr mit vergoldetem Gehäuse, und ein breiter schwerfälliger Spiegel gaben dem Ganzen das düstere Ansehen verjährter Pracht. In der Mitte stand ein kleines Klavier, auf demselben ein großes Tintenfaß von Porzellan, und daneben lagen einige Bogen rastriertes Papier. Ein schärferer Blick auf diese Vorrichtung zum Komponieren überzeugte mich jedoch, daß seit langer Zeit nichts geschrieben sein mußte; denn ganz vergilbt war das Papier und dickes Spinnengewebe überzog das Tintenfaß. ¹¹

Gegenstände und Einrichtungen, die alt und aus der Mode gekommen sind, stehen teils mit Spinnweben versehen da und schaffen eine altmodische unzeitgemäße Atmosphäre. Das Gluckzimmer ist, für sich gesehen, ein stilreines Bild aus einer vergangenen Zeit. Im Kontrast zur relativ modernen Umgebung in der Stadt wirkt es befremdend und sonderbar. Der Auftritt des seit zweiundzwanzig Jahren verstorbenen Ritters von Gluck macht das Zimmer unheimlich. Die vergilbten Blätter, die Dunkelheit und die Abgeschlossenheit des Raumes wandeln das Altertümliche ins Gespenstische. Diese groteske Verzerrung ins Gespensterhafte wird in E.T.A. Hoffmanns nächsten Erzählungen noch breiter dargestellt. Des Erzählers Vorliebe für das Unheimliche, Verzerrte spricht sich darin aus.

Die im "Ritter Gluck" verwandte Erzähltechnik ist auch in den folgenden Werken vorzufinden. Der Erzähler beginnt mit allgemeinen Bemerkungen über Berlin, er gibt dann Detailbeobachtungen und geht zu Erlebnisschilderungen über, die immer mehr das Traumhafte darstellen. Am Ende schildert er das Gespenstische.

Auch in der Erzählung "Ein Fragment aus dem Leben dreier Freunde", die E.T.A. Hoffmann im Herbst 1813 begann und 1819 in der vierbändigen Sammlung Die Serapionsbrüder veröffentlichte, finden wir zunächst eine humorvolle lebendige Beschreibung der Berliner Gesellschaft an den Ausflugsorten. Den weitaus größten Raum nimmt jedoch die Schilderung von Gespenstererscheinungen in Anspruch. Drei Freunde sitzen im Weberschen Zelt und erzählen sich sonderbare Geschichten. Alexander berichtet von seiner verstorbenen Tante, die ihm des öfteren in der vererbten alten Wohnung als magentropfenschluckendes Gespenst in Pantoffeln erschienen ist. Marcel, der zweite aus der Runde, antwortet mit einer Gespenstergeschichte, die vom alten Nettelmann erzählt. Zuerst ein tüchtiger Geschäftsmann, verfällt er plötzlich der Melancholie, entwickelt übersinnliche Kräfte, erscheint als Gespenst und wird als Wahnsinniger eingesperrt. Die gruseligen Geschichten werden durch ein Erlebnis unterbrochen, das alle drei aufs äußerste erregt. Sie sehen ein

hübsches Mädchen, in das sie sich verlieben. Als sich die Freunde nach zwei Jahren wieder treffen, haben sie alle ein Erlebnis mit dem Mädchen gehabt. Severin, der Jüngste unter ihnen, hat es geheiratet. Die beiden anderen Verliebten und Genarrten haben mancherlei seltsame Erlebnisse auf ihrer Suche nach der großen Liebe erfahren. Die Umwelt hat sich für sie ins Phantastische und Skurrile verwandelt. Während E.T.A. Hoffmann in dieser Erzählung das Thema der Verfallenheit an dämonische Kräfte in vielen Variationen schildert und dabei das Unheimliche in Gespenstererscheinungen und phantastischen Erlebnissen aufzeigt, beschreibt er in "Das öde Haus" das Gespenstische in der Stadt selbst, in einem Gespensterhaus, das in der vornehmsten Gegend Berlins, in der Lindenallee, liegt.

E.T.A. Hoffmann hat diese Erzählung aus dem Jahre 1817 in eine Sammlung eingereiht, die er Nachtstücke nannte. Dieser Titel ist ein Gattungsbegriff aus der Malersprache. Er bezeichnet ursprünglich Malereien, auf denen fast alle Teile eines Gegenstandes nächtlich dunkel gehalten sind, während einzelne Teile hellbeleuchtet¹² effektiv hervorgehoben sind.

E.T.A. Hoffmann schildert in der Erzählung weitläufig und satirisch ein Gespensterhaus, das sich gegen die knapp

skizzierte, mehr realistisch beschriebene Berliner Umwelt abhebt. Er beschreibt die Gegensätze von Haus und Umwelt mit einem geschickten Trick. Die Erzählung wird von einem sensiblen, zu Phantasien und ungewöhnlichen Assoziationen und Beobachtungen neigenden Mann im Freundeskreis erzählt. Jeder in diesem Kreis erwartet von vornherein von dem sensiblen Theodor ungewöhnliche kontrastreiche Beobachtungen. Die Erzählung Theodors beginnt jedoch mit einem gewöhnlichen Erlebnisbericht. Wir folgen dem Helden von dem Augenblick an, als er Berlin betritt. Theodors Beschreibungen konzentrieren sich auf die Prachtgebäude an der Lindenallee. Dann erst schildert er, was man von ihm erwartet, ein altes, verfallenes Haus. Er beobachtet es immer genauer und intensiver, stellt Nachforschungen an, findet auch mancherlei Behauptungen von Leuten, bei denen der unheimliche Bau auch Aufsehen erregt hat, aber alle Erklärungen genügen ihm nicht. Er vertieft sich immer mehr in den Anblick, er beginnt zu phantasieren und schließlich wird er von fixen Ideen besessen. Das alte Haus wird ihm zum Gespensterhaus. Er erkrankt schwer, erleidet eine Ohnmacht und fühlt sich von Gesichtern und Dämonen bedrängt.

Die Krankheitsgeschichte läßt E.T.A. Hoffmann in eine Abenteuerergeschichte übergehen. Theodor ringt sich zu verwegenen Entschlüssen durch. Er will einbrechen und die ver-

meintliche gefangene Schöne aus ihrem bewachten Gefängnis befreien. Der Plan läßt sich erfolgreich an, er findet jedoch statt des jungen Mädchens eine alte Hexe, die sein Leben bedroht. Nur durch die Peitschenhiebe des herbeieilenden Hausverwalters wird er gerettet, von diesem aber wenig später unsanft aus dem Hause befördert. Bei seinen weiteren Nachforschungen erfährt er eine komplizierte Familiengeschichte, mit der die Erzählung ausklingt. Eine komplexe Verschachtelung alter Motive, des Mordes, der Kindesentführung, der Stellung eines Mannes zwischen zwei Frauen und des Wahnsinns sorgt für eine geschnehtnisreiche, turbulente Handlung. Am Ende erfährt Theodor, daß die alte Hexe im Gespensterhaus eine wahnsinnig gewordene Gräfin ist, die von Dämonen besessen ist und Männer verhext.

Das Gespensterhaus, dessen Schilderung im Mittelpunkt der ganzen Erzählung steht, beschreibt Theodor zunächst von außen:

Schon oft war ich die Allee durchwandelt, als mir eines Tages plötzlich ein Haus ins Auge fiel, das auf ganz wunderliche, seltsame Weise von allen übrigen abstach. Denkt euch ein niedriges, vier Fenster breites, von zwei hohen schönen Gebäuden eingeklemmtes Haus, dessen

Stock über dem Erdgeschoß nur wenig über die Fenster im Erdgeschoß des nachbarlichen Hauses hervorragt, dessen schlechtverwahrtes Dach, dessen zum Teil mit Papier verklebte Fenster, dessen farblose Mauern von gänzlicher Verwahrlosung des Eigentümers zeugen. Denkt euch, wie solch ein Haus zwischen mit geschmackvollem Luxus ausgestaffierten Prachtgebäuden sich ausnehmen muß. Ich blieb stehen und bemerkte bei näherer Betrachtung, daß alle Fenster dicht verzogen waren, ja daß vor die Fenster des Erdgeschosses eine Mauer aufgeführt schien, daß die gewöhnliche Glocke an dem Torwege, der an der Seite angebracht zugleich zur Haustüre diente, fehlte, und daß an dem Torwege selbst nirgends ein Schloß, ein Drücker zu entdecken war. Ich wurde überzeugt, daß dieses Haus ganz unbewohnt sein müsse, da ich niemals, niemals, so oft und zu welcher Tageszeit ich auch vorübergehen mochte, auch nur die Spur eines menschlichen Wesens darin wahrnahm.¹³

Das Ungewöhnliche dieses Hauses liegt für den Erzähler zunächst darin, daß dieser Bau sehr verschieden im Vergleich zu seiner Umgebung ist. Während die Lindenallee-Gebäude protzig, prächtig, gepflegt, hoch und mit Luxus gefüllt sind, ist jenes Haus eingeklemmt, ärmlich, verwahrlost, niedrig, halbverfallen und leer. Theodor begnügt

sich nicht mit diesem Vergleich. Er sieht sich jedes Detail des Hauses an und findet Anzeichen, daß es unbewohnt sei. Es ist verschlossen, die Fenster sind zugezogen, alle Gegenstände, mit denen man um Einlaß bitten kann, fehlen.

Wenig später bekommt das Haus zu dem Ungewöhnlichen und Unbehausten ein drittes Charakteristikum, das Altmodische. Von den Bewohnern trifft Theodor den alten Hausverwalter. Er beschreibt ihn folgendermaßen:

- Denkt euch einen kleinen dünnen Mann mit einem mumienfarbenen Gesicht, spitzer Nase, zusammengekniffenen Lippen, grünfunkelnden Katzenaugen, stetem wahnsinnigen Lächeln, altmodisch mit aufgetürmtem Toupet und Klebelöckchen frisiertem, stark gepudertem Haar, großem Haarbeutel, Postillon d'amour, kaffeebraunem, altem verbleichtem, doch wohlgeschontem, gebürstetem Kleide, grauen Strümpfen, großen abgestumpften Schuhen mit Steinschnällchen.¹⁴

Das Altertümliche zeigt sich sowohl in dem Aussehen wie in der Kleidung des Mannes. Später wird es nochmals betont, wenn der Verwalter mit alten, aus dem gewöhnlichen Kurs gekommenen Münzsorten bezahlt. Auch die wahnsinnige Hexe, die im Inneren bewacht wird, ist uralte. Das Haus selbst

bestand schon, als noch kein einziger Prachtbau der Umgebung vorhanden war. Auch die Inneneinrichtung ist altertümlich. Theodor berichtet darüber folgendermaßen:

und ich weiß selbst nicht, wie es geschah, daß ich mich plötzlich in einem mit vielen Kerzen hellerleuchtetem Saale befand, der in altertümlicher Pracht mit vergoldeten Möbeln und seltsamen japanischen Gefäßen verziert war. Stark duftendes Räucherwerk wallte in blauen Nebelwolken auf mich zu...¹⁵

Neben dem Altertümlichen finden wir als weiteres Charakteristikum des Gespensterhauses das Teuflische und das Dämonische. Der Verwalter spricht dauernd vom Satan. Auch die alte wahnsinnige Hexe ist für ihn "der alte Satan".¹⁶ Theodor, der sich mit dem Gespensterhaus beschäftigt, wird von einem bösen Zauber gefangen gehalten. In Gesprächen über den Magnetismus sucht er den dämonischen Kräften auf die Spur zu kommen. Ein alter Mann sagt ihm formelhaft: "Die Sünde macht uns untertan dem dämonischen Prinzip".¹⁷ Höchstes Zeichen der dämonischen Verfallenheit ist bei vielen Personen, die mit dem Haus zu tun haben, die Ohnmacht und der Wahnsinn.

Das Gespensterhaus selbst wird zum magischen Bereich, der verschlossen ist. Als Theodor ihn gewaltsam entdecken

will, sieht er nur einzelne Bilder. Eine altertümliche vergoldete Pracht schmückt ein Zimmer, Nebelwolken bewegen sich auf ihn zu, überirdische Stimmen ertönen, eine unwirkliche Gestalt tritt auf. Das Haus bleibt ihm unerklärlich. Er fällt plötzlich eine Falltreppe hinunter.

Laut wollte ich um Hilfe rufen, als der Boden unter meinen Füßen schwand, ich fiel eine Treppe herab und traf auf eine Tür so hart, daß sie aufsprang und ich in der Länge nach in ein kleines Zimmer stürzte.¹⁸

Alle Einzelbilder zielen darauf ab, das Magische dieses Hauses näher zu beschreiben. E.T.A. Hoffmann benutzt hierfür vor allem zwei Techniken. Er fügt Teile von Legenden und alten Volkserzählungen, von Hexen und Hexenmeistern, hinzu und schildert gruselige Gespenstererscheinungen. Der Verwalter⁷ versucht in einer Art mittelalterlicher Hexenküche Gold zu machen. Gestank und starke Rauchentwicklung sind draußen zu bemerken. Theodor sieht gespenstische Erscheinungen an den Fenstern des Hauses, u.a. einen nackten weißen Frauenarm und zwei überirdisch schöne Augen.

Das Gespensterhaus E.T.A. Hoffmanns ist also eine einzigartige Mischung von legenden- und sagenumwobenem magischem Ort und kulturhistorischem Bauwerk. Die kulturhistorische Zeichnung, die sich in der Architektur, in

den Einrichtungen und in dem Aussehen und der Kleidung der Bewohner zeigt, grenzt diesen E.T.A. Hoffmann - Ort von der Tieckschen Idylle ab.

Tieck beschrieb eine Dachkammer, die verträumt, verschwiegen und leer war. Das "Uralte" sollte anzeigen, daß dieses Zimmer zeitlos war. E.T.A. Hoffmanns Gespensterhaus ist dagegen zeitlich genau fixiert. Es ist deshalb nicht leer, sondern mit historischen Requisiten gefüllt. Es ist nicht idyllisch verträumt, sondern erschreckend und aufregend durch seine Gespenstererscheinungen. Das "Alte" ist dabei weitgehend grotesk verzerrt. Mit Vorliebe wird das Dämonische und Magische am Schauplatz und an Figuren beschrieben. Auch in anderen Erzählungen schildert E.T.A. Hoffmann oftmals spukhafte Erscheinungen in altmodisch ausgestatteten Zimmern, die seidene Draperien, Blumengewinde, vergoldetes Schnitzwerk und altes Mobiliar enthalten. Mit solchen Beschreibungen will der Erzähler Zeiterscheinungen karikieren. Seine Zeitsatire trifft das Altmodische genau so wie etwa die neugriechische Mode seiner Zeit. Tiecks Idyllen wollten zeitlose Sinnbilder sein, die Welt erklären, nicht besser machen. E.T.A. Hoffmanns Gespensterdarstellung ist scharfe Gesellschaftskritik.

Die genaue kulturhistorische Zeichnung der Gespenster-

räume zeigt den Erzähler am Beginn einer Entwicklung, die im 19. Jahrhundert in zunehmenden Maße die Geschichte als Thema der realistischen Darstellung verwendet.

In den Literaturgeschichten des neunzehnten Jahrhunderts gilt E.T.A. Hoffmann im allgemeinen nur als Dichter des Gespenstischen und Schaurigen. In Karl Goedeckes Grundriß sagt Alfred Rosenbaum, E.T.A. Hoffmann sei als Schriftsteller darauf ausgegangen, "das Absonderliche, Gril-lenhafte, Launische, Bizarre, mit einem Wort das geistig Ungesunde aufzufassen und darzustellen"¹⁹. Im zwanzigsten Jahrhundert behauptet Werner:

Vor allem die Stadt und der städtische Mensch erscheinen bei E.T.A. Hoffmann in gespenstischer Verzerrung. Angesehene Bürger sind in Wahrheit unheimliche Wesen, die eigentlich schon seit Jahrhunderten unter der Erde liegen müßten.²⁰

Im selben Sinne spricht Marianne Thalmann:

Alle Räume sind voll von Lichtern und Schatten, die nicht von Fenstern kommen, und voll von unerklärlichen Stimmen.²¹

Rosenbaum, Werner und Thalmann erwähnen nicht, daß neben

den Gespensterhäusern und Spukwohnungen eine durchaus reale Stadtwirklichkeit geschildert wird.

In "Das öde Haus" wird zu Beginn Berlin und die Lindenallee beschrieben.

"Ihr wißt"(so fing Theodor an), "daß ich den ganzen vorigen Sommer in ...n zubrachte. Die Menge alter Freunde und Bekannten, die ich vorfand, das freie gemütliche Leben, die mannigfachen Anregungen der Kunst und der Wissenschaft, das alles hielt mich fest. Nie war ich heitrer und meiner alten Neigung, oft allein durch die Straßen zu wandeln und mich an jedem ausgehängten Kupferstich, an jedem Anschlagzettel zu ergötzen oder die mir begegnenden Gestalten zu betrachten, ja wohl manchem in Gedanken das Horoskop zu stellen, hing ich hier mit Leidenschaft nach, da nicht allein der Reichtum der ausgestellten Werke der Kunst und des Luxus, sondern der Anblick der vielen herrlichen Prachtgebäude unwiderstehlich mich dazu antrieb. Die mit Gebäuden jener Art eingeschlossene Allee, welche nach dem ...ger Tore führt, ist der Sammelplatz des höheren, durch Stand oder Reichtum zu üppigerem Lebensgenuß berechtigten Publikums. In dem Erdgeschoß der hohen breiten Paläste werden meistens Waren des Luxus feilgeboten, indes in den oberen Stockwerken Leute der beschriebenen Klasse hausen. Die

vornehmsten Gasthäuser liegen in dieser Straße, die fremden Gesandten wohnen meistens darin, und so könnt ihr denken, daß hier ein besonderes Leben und Regen mehr als in irgendeinem anderen Teile der Residenz stattfinden muß, die sich eben auch hier volkreicher zeigt, als sie es wirklich ist. Das Zudrängen nach diesem Orte macht es, daß mancher sich mit einer kleineren Wohnung als sein Bedürfnis eigentlich erfordert begnügt, und so kommt es, daß manches von mehreren Familien bewohnte Haus einem Bienenkorbe gleicht.²²

Zu Beginn gibt der Erzähler von der Stadt Berlin²³ einen Gesamteindruck. Er erinnert sich vor allem an die Fülle von Freunden und Bekannten, von Anregungen, Ausstellungen, von Pracht und Reichtum, von Menschen und Gebäuden. Bei der Detailschilderung unterscheidet er zwischen der großen Stadt und einem besonderen zentralen Stadtteil, in dem sich Fülle und Reichtum konzentrieren. Die Allee "Unter den Linden" ist volkreicher, luxuriöser und prächtiger als die städtische Umgebung. Wir können von einem Stadtzentrum sprechen, in dem sich die vornehme Welt, die internationale Diplomatenwelt und der Reichtum treffen.

In den nächsten Berlinerzählungen "Die Brautwahl" und "Die Irrungen" verwendet E.T.A. Hoffmann originelle

Vergleiche bei der Schilderung der Stadt. In "Die Brautwahl" wählt er einen mittelalterlichen Schauplatz zum Vergleich. Er verlebendigt in dieser Erzählung zwei sagenhafte Berliner Gestalten aus dem sechzehnten Jahrhundert, den jüdischen Münzenmeister Lippold und den Goldschmied Leonhard Thurneysser. Letzterer ist befreundet mit dem Vater eines jungen Malers, der das Mädchen Albertine Voßwinkel liebt. Dieses ist einem alten närrischen Pedanten, dem Kanzleisekretär Tusman, versprochen. Der Goldschmied will dem alten subalternen Beamten die Braut wieder abjagen. Dies führt zu vielen drolligen und grotesken Situationen mit spukhaftem Treiben. Das Berlin zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts wird dabei mit dem Berlin des sechzehnten Jahrhunderts verglichen.

Die Erzählung "Die Irrungen" handelt von einer griechischen Prinzessin, die nach Berlin kommt und der die Stadt als sehr ungewöhnlich erscheint. Um in der satirischen Erzählung diesen Vergleich durchzuführen, erfindet E.T.A. Hoffmann eine turbulente Liebesgeschichte, in der er die Geschehnisse der Prinzessin mit denen des eitlen selbstgefälligen Berliner Barons Theodor von S. verbindet. Zufällig findet dieser im Tiergarten eine blaue Briefftasche, die jene griechische Prinzessin verloren hat. Er entschließt sich aufgrund einer Suchanzeige nach Grie-

chenland zu reisen. Auf der Fahrt stellt er fest, daß der Termin für den Treffpunkt mit der schönen Besitzerin schon verstrichen ist. Er lernt sie trotzdem kennen, da sie mit einem kleinen schrulligen Begleiter, der sich später als Vormund und Kanzleiassistent Schnüspelpold vorstellt, ein zweites Mal nach Berlin kommt. Er verliebt sich in sie; aber seine Liebe bleibt unerwidert, und er will aus Enttäuschung eine Einsiedelei im Tiergarten errichten.

Schließlich wird er doch erhört, soll jedoch sein Leben für die Prinzessin wagen. Da flieht er schnellstens aus ihrer Nähe. Die Märchenparodie endet mit dem Hinweis des Erzählers, daß der Leser auf die Rückkehr des Barons von einer Griechenlandreise, die dieser überraschenderweise unternommen habe, warten müsse, um Antwort auf eventuelle Fragen zu erhalten.

Das Berlinbild der Prinzessin wird in dem Brief, den der Baron in ihrer Handtasche findet, beschrieben.

Die Stadt ist im Ganzen schön gebaut mit schnurgeraden Straßen und großen Plätzen, hin und wieder trifft man Alleen von halbverdorrten Bäumen, die wenn der unheimlich sausende Wind dichte Staubwolken vor sich her treibt, ihr fahlgraues Laub traurig schütteln.²⁴

Dieses Bild paßt nicht so recht zur romantischen Labyrinth-

vorstellung, die Marianne Thalmann auch in der Stadtdarstellung E.T.A. Hoffmanns finden möchte. Tieck hatte in seinen Werken die Stadt nicht gegliedert. Für ihn war die Stadt ein Sinnbild des Durcheinanders und Gewühls, ein ungeordnetes Gebilde, das in eine Vielzahl von Einzelbauten zerfällt. E.T.A. Hoffmann gliedert das architektonische Bild um einen Mittelpunkt der Eleganz und des Luxus. Bei ihm sind die Straßenzüge gerade. Im Tieckschen Stadtlabyrinth war jedes Einzelhaus etwas Einmaliges, Besonderes, Individuelles; bei E.T.A. Hoffmann gibt es Straßen, die in einem Einheitsstil gebaut sind, z.B. die Lindenallee.

Trotzdem kann man nicht von einer objektiven Berlin-schilderung sprechen. E.T.A. Hoffmann beschreibt von Berlin nur das vornehme Viertel, die Ausflugsorte und die bekannten Kirchen, Gasthäuser und Geschäfte.

In "Ritter Gluck" und "Das öde Haus" stehen die Lindenallee und ein Ausflugsort im Tiergarten im Vordergrund. Die Erzählungen "Ein Fragment aus dem Leben dreier Freunde", "Brautwahl" und "Die Irrungen" haben den Tiergarten und die Innenstadt in der Rathausgegend zum Schauplatz. In "Des Veters Eckfenster" ist der große Marktplatz mit dem Theatergebäude die Szenerie. Von den Kirchen erwähnt E.T.A. Hoffmann die Marien- und die Nicolaikirche, von den bekann-

ten Wirtshäusern Sala Tarrone und das Webersche Zelt - die wir bei Alexis und Fontane wiederfinden -, von den Kaufhäusern Warnatz und Stobwasser und von den Ausflugsorten den Tiergarten, die Zelte und Moabit.

Obwohl E.T.A. Hoffmann das aktive Zentrum Berlins schildert, kann trotzdem nicht von einer Großstadtschilderung gesprochen werden. "Hoffmann hat wohl als erster deutscher Dichter", so behauptet zwar Werner, "das großstädtische Leben eindrucksvoll gestaltet".²⁵ Auch A. Luther stellt ähnlich fest, Hoffmann habe "das Wesen der modernen Großstadt überhaupt"²⁶ erfaßt. Aber E.T.A. Hoffmanns Stadtschilderung ist eher eine Abrechnung mit alten romantischen Konventionen als eine neue überraschende Sicht auf die Großstadt. Er beschreibt wie Tieck das Gewühl und die entlegenen Behausungen, aber er idyllisiert nicht, sondern verzerrt ins Grotteske oder wählt Vergleiche, die eine gegenteilige Auffassung darlegen. In "Die Irrungen" erscheinen die für Tieck zum Sinnbild des Gewühls gewordenen Märkte der Prinzessin öde, leer, klein und versteckt. Im Vergleich zu den orientalischen Bazars vermißt sie vor allem die prächtigen Gold- und Stoffgeschäfte. Auch das bisherige romantische Schwelgen im üppigen Grün der Gartenanlagen wird ironisiert, wenn Magus abstreitet, daß die fahlen Bäume im Tiergarten überhaupt Natur seien.

Als ich den Spaziergang rühmte, fuhr er mich hart an: Ich solle mir nicht törichterweise einbilden, daß das wirkliche Bäume, Büsche wären, daß das wirklich gewachsenes Gras, Feld, Wasser sei. Ich könne ja das schon an den stumpfen Farben sehen, daß alles nur in spaßhafter Kunst fabriziertes Zeug wäre.²⁷

Die Berliner schildert E.T.A. Hoffmann in seinen Erzählungen oft humorvoll. In seiner ersten Berlinerzählung "Ritter Gluck" zählt er die Spaziergänger auf, die auf der Lindenallee promenieren.

Dann sieht man eine lange Reihe, buntgemischt - Elegants, Bürger mit der Hausfrau und den lieben Kleinen in Sonntagskleidern, Geistliche, Jüdinnen, Referendare, Freudenmädchen, Professoren, Putzmacherinnen, Tänzer, Offiziere usw.²⁸

Aufgeführt sind jene Personen, die im Berlin des Jahres 1809 besonders häufig zu sehen sind. Nicht das zufällige und außergewöhnliche, sondern das typische sonntägliche Publikum ist beschrieben. Auch in den folgenden Erzählungen E.T.A. Hoffmanns finden wir oft typische städtische Gestalten. Besonders trifft das auf die Marktbesucher in "Des Veters Eckfenster" zu. In dieser Erzählung

unterhält sich ein junger Mann mit seinem kranken Vetter, der Schriftsteller ist, über die verschiedensten Marktbesucher. Die beiden beobachten von ihrer Poetenklause aus, die hoch in einem kleinen niedrigen Zimmer eines Eckhauses, aber nicht abgelegen und verschlossen wie bei Tieck, sondern im Zentrum der Stadt und offen ist, das Markttreiben. Sie gehen von romantischen Vorstellungen aus, wenn sie die Masse zunächst als scheckiges, sinnverwirrendes Gewühl und als wogendes Tulpenbeet bezeichnen. Aber schon bald ergeben sich anmutige und freche Einzelbilder, die mit dem Feldstecher noch genauer beobachtet werden können. Das romantische Gewimmel löst sich in einzelne lebende Bilder auf. Präzis werden das Aussehen und die Tätigkeiten einzelner, den Vettern unbekannter Berliner Frauen und Männer beschrieben und über deren gesellschaftliche Stellung gemutmaßt. Hoffmann schildert u.a. eine Restantin aus dem letzten Krieg, eine rabiante Hausfrau, mehrere Marktweiber, die Tochter eines Geheimen Oberfinanzrats, einen Studenten, eine Küchenguvernante, einen Blinden, alles städtische Typen aus Berlin.

Die Forschung hat vielfach untersucht, wie E.T.A. Hoffmann die Personen in seinen Erzählungen schildert. Sie ist sich darin einig, daß der Erzähler den städtischen

Menschen oft grotesk und gespenstisch verzerrt. Werner stellt fest:

Angesehene Bürger sind in Wahrheit unheimliche Wesen, die eigentlich schon seit Jahrhunderten unter der Erde liegen müßten.²⁹

S. 0

Diese Charakterisierung trifft vor allem auf die Bewohner des öden Hauses zu, die bei der Untersuchung der gleichnamigen Erzählung beschrieben worden sind. Neben den spukhaften Gestalten findet Werner "soziale Typen". Diese Bezeichnung kann irreführen. Die städtischen Typen in "Des Veters Eckfenster" sind keine Vertreter der vorherrschenden Gesellschaftsklassen. Die rabiante Hausfrau und die Marktweiber sind Berliner Figuren. Mit ihnen gibt E.T.A. Hoffmann Lokalkolorit.

Marianne Thalmann weist bei E.T.A. Hoffmann weniger auf die Typisierung der Personen als auf die Darstellung der städtischen Massen hin. Sie stellt fest:

Die Entdeckung der Stadt leitet zur Darstellung der Vielzuvielen, der Anonymen über, die in ihrer Geschäftigkeit die Straßen füllen... Die Gesichter sind ohne Eigenart... Sie sind sich alle ähnlich.³⁰

Wenig später spricht sie " vom Bürgertum als konservativer Masse"³¹ und von den Bürgern als "dem Moloch der Stadt"³².

Aber diese Ausdrücke sind eigentlich unpassend. Der aggressive Pöbel ist nur in zwei Beispielen angedeutet. In "Die Irrungen" beschreibt E.T.A. Hoffmann die "Gassenbublein" von Berlin, die harmlose Spaziergänger anpöbeln, um sie zu ärgern. Gefährlicher schildert der Erzähler den Pöbel von Paris in "Das Fräulein von Scudéri". In den Straßen sammelt sich eine erregte Menge, die nach Vergeltung und Blut schreit.

Von einer Darstellung der Masse kann jedoch kaum gesprochen werden. E.T.A. Hoffmann schildert die großstädtischen Erscheinungen, den vierten Stand, den Pöbel und das Verbrechertum nirgends.

Darstellungen des unheimlichen Ortes in der Stadt finden wir in abgewandelter Form bei Alexis, Fontane und Friedländer wieder. Das Lokalkolorit und die Berliner Typen eröffnen eine Tradition, die sich über Glassbrenner und Fontane bis zu Seidel und Lindau fortsetzt.

3. BETTINA VON ARNIMS UND HEINRICH GRUNHOLZERS ENTDECKUNG DES GROSSSTADTELENDIS: DIE ARMENKOLONIE IM VOGTLAND

1843 erschien unter dem Titel Dies Buch gehört dem König eine vieldiskutierte Schrift von Bettina von Arnim. Das

Buch enthält drei Teile. In den ersten beiden längeren Teilen reiht die Verfasserin langatmige Monologe und Dialoge verschiedener fiktiver Personen über die Religion und über die gesellschaftlichen und politischen Zustände aneinander. Bettina wollte ihren König Friedrich Wilhelm IV. auf die Mißstände im Staate aufmerksam machen. Sie wählte die höfliche Form der Allegorie. Sie spricht vom Jahr 1807, von Frankfurt am Main und Napoleon und läßt die Frau Rat, Goethes Mutter, die Kritik üben. Sie erfindet allerlei phantasievolle Gestalten, die ironisch und geistvoll radikale Gedanken vertreten. So wird uns eine französische Atzel, ein schwarzer Vogel mit klugen teuflischen Augen und kecker Federhaube, vorgeführt, der zu Frau Rat sagt:

Fürcht sie sich nicht, sie sitzt in der langweiligen Welt, die so schwach mit allem sich täuscht, statt ursprünglicher Größe in sich zu lauschen. Sie träumt und alle Wesen träumen vom Himmelsregiment und Weltregiment. Gleiche Kammern, gleiche Behörden, gleiche Staats- und Kabinettsberatungen und gleiche bornierte Resultate in beiden. Wenn Geisteskräfte, wenn Mut und Aufopferung sich über den Wellen halten, dann kommt das Weltregiment mit den reißenden Fluten der Willkür angeströmt und überschwemmen bald die Blüte-

kraft der Menschheit, aus der olympische Siegerkränze ihm wären ersprossen. 33

Bettina verschlüsselt ihre Forderungen nach politischen und sozialen Veränderungen in den ersten beiden Teilen so sehr, daß sie ihre beabsichtigte Wirkung verfehlen. 34 Der dritte Teil, der von einem Schweizer Studenten Heinrich Grunholzer verfaßt wurde und zu dem Bettina von Arnim eine kurze Einleitung schrieb, enthält den eigentlichen politischen und literarischen Sprengstoff. Dieser "Anhang" ist betitelt: "Erfahrungen eines jungen Schweizers im Vogtlande (Als Beilage zur Sokratie der Frau Rat)". Er besteht aus Notizen, die sich der Schweizer bei Besuchen in einem Berliner Armenviertel, dem sogenannten Vogtland, gemacht hatte. Das Vogtland war ein Stadtteil in Berlin, der zwischen dem alten Hamburger Bahnhof und dem Rosentaler Tor lag. Auf Veranlassung Friedrichs des Großen waren dort 1752 Häuser für die Handwerksgesellen, die aus dem sächsischen Vogtland nach Berlin kamen, gebaut worden. 1755 standen bereits sechzig einstöckige Häuser, die für hundertzwanzig Familien berechnet waren. Zum Armenviertel wurde dieses Quartier erst, als in den Kriegsjahren 1806 - 1809 die Berliner Bevölkerung verarmte, und als nach 1815 - während der großen Bevölkerungszunahme in Berlin - immer mehr arme Leute dort zu-

sammenkamen. 1820-1824 baute man die ersten großen Mietskasernen, die sogenannten Familienhäuser. Grunholzer beschreibt sie folgendermaßen:

Vor dem Hamburger Tore, im sogenannten Vogtland, hat sich eine förmliche Armenkolonie gebildet. Man lauert sonst jeder unschuldigen Verbindung auf. Das aber scheint gleichgültig zu sein, daß die Ärmsten in eine große Gesellschaft zusammengedrängt werden, sich immer mehr abgrenzen gegen die übrige Bevölkerung und zu einem furchtbaren Gegengewichte anwachsen. Am leichtesten übersieht man einen Teil der Armengesellschaft in den sogenannten 'Familienhäusern'. Sie sind in viele kleine Stuben abgeteilt, von welchen jede einer Familie zum Erwerb, zum Schlafen und Küche dient. In vierhundert Gemächern wohnen zweitausendfünfhundert Menschen.³⁵

Die Leute in der Armenkolonie leben zusammengedrängt, ausgestoßen von der übrigen städtischen Bevölkerung. Grunholzer berichtet etwa drei Dutzend Schicksale einzelner Ghattobewohner.

Wir erfahren den kurzen Lebenslauf eines Holzhackers, der beim Bau einer neuen Bauschule verunglückt war. Er hatte nicht mehr arbeiten können und war schnell verarmt.

Sein Bein blieb unheilbar gelähmt. Er hatte auf eine Unterstützung gehofft. Erst als er wirtschaftlich völlig ruiniert war, wurde ihm diese gewährt. Sie war jedoch so gering, daß er ins sogenannte Familienhaus ziehen mußte. Da er nur sporadisch arbeiten konnte, mußten seine Frau und seine Tochter das Geld für den Lebensunterhalt verdienen. Aber die Einnahmen waren insgesamt zu gering, um Heizung, Kleidung und Essen zu bezahlen. Der Holzhacker wohnte schließlich in bitterster Armut in der Kellerstraße 3.

Der alte Sinhold, der in Zimmer 113 des gleichen Hauses wohnte, war mit zerrütteter Gesundheit aus dem letzten Feldzug zurückgekehrt. Er hatte seine Arbeit in der Fabrik nicht mehr ausüben können. In seinem Kampf gegen die drohende Armut hatte er von Juden zwei Webstühle gemietet, die er im Familienhaus aufgestellt hatte. Er war jedoch immer schwächer geworden und hatte bald nicht mehr arbeiten können. Die Webstühle standen schließlich still, und es wurde ihm gekündigt. Die Charité erwartete ihn.

Im Dachstübchen Nummer 76 wohnte der Schuster Schadow. Als Sohn armer Eltern hatte er Berlin nie verlassen können; denn er hatte sie bis zu ihrem Tode versorgen müssen. Er hatte jung geheiratet und anfangs gute Geschäfte gemacht, aber seine Familie hatte sich schnell

vermehrt, und der Verdienst reichte bald nicht mehr dazu aus, die vermehrten Unkosten zu bezahlen. Da große Familien von den Hausbesitzern in der Stadt nicht geduldet wurden, hatte er seine Stadtwohnung aufgeben und ins Familienhaus ziehen müssen. Sein Unglück war von diesem Augenblick an ständig gewachsen. Fünf Kinder waren an Pocken gestorben. Während ihrer Krankheit hatte er keine Arbeit finden können. Da niemand ihn unterstützte, war er in Schulden geraten. Er hatte Hausgerät und Kleider verkaufen müssen, schließlich saß er entblößt von allem zu Hause und hütete die Kinder. Er hatte weder ein Hemd zum Anziehen noch Material zur Arbeit. Die Chancen, sich wieder aufzuschwingen, waren gleich Null.

Grunholzer stellt die geschilderten Fälle einfach nebeneinander. Er kommentiert kaum, Jedes Mal beweist er aufs neue die Armut der Leute und ihre Unschuld am sozialen Niedergang. Krankheit, Unfall oder Kinderreichtum waren erste Schicksalsschläge, denen weitere folgten. Gegen den fortschreitenden Abstieg in die Klasse der Ärmsten gab es für die drei erwähnten Beispiele keine Rettung aus eigener Kraft. Grunholzer berichtet noch von vielen anderen Schicksalen, die Leute aus verschiedensten Berufen betreffen: Holzhacker, Weber, Schuster, Glaser, Schneider, Seidenwirker, Stickmusterzeichner, Fabrik-

arbeiter, Knochensammler, Sandführer, Tagelöhner, Schirrmeister, Schlosser, Arbeitsmänner und Bergmänner. Der weitaus größte Teil der Verarmten übte den Weberberuf aus. Alle diese Leute wohnten in den Familienhäusern. Grunholzer schildert, wie sich dort kleine Räume wie in einem Zellen- oder Wabenbau aneinanderreichten. Es gibt Dachstübchen und Kellerräume, meistens nennt Grunholzer jedoch nur eine Nummer.

Am gleichen Abend machte ich noch einen Besuch beim Invaliden Bischoff (Stube Nr.141)... Anstatt des Bettes ist ein Lager von Stroh im Winkel.³⁶

Von der Einrichtung erfahren wir selten mehr, als daß ein Strohlager vorhanden ist. Eine Ausnahme bildet die Kellerwohnung des Glasers Weidenhammer.

92b, Stube Nr.8 (Kellerwohnung). Glaser Weidenhammer war nicht zu Haus; die Frau kochte eine Suppe für das Kleine in der Wiege. Es war Sonntag, aber die Stube nicht aufgeräumt. Das Bett sah schmutzig aus. Diesem gegenüber lag ein Bund frisches Stroh. Über diesem hing eine Schreibtafel, auf welcher die Worte "Trink und eß" fleißig kopiert waren. Neben derselben hing ein geflochtener Strick, der anstatt einer Rute für

den elfjährigen Karl gebraucht wird. Unter dem Spiegel, in Goldrahmen gefaßt, hängt der letzte Wille von Friedrich Wilhelm III.³⁷

Nicht alle Stuben sind schmutzig und unaufgeräumt wie diese. Von der Wohnung des Schneiders Engelman in der Gartenstraße 92a, Stube 71 berichtet Grunholzer:

Das Dachstübchen ist schön aufgeräumt, der Boden gefegt; die Bettdecken sind weiß.³⁸

Grunholzer hütet sich vor jeder Verallgemeinerung und Typisierung. Die Armenwohnungen sind für ihn teilweise schmutzig und unordentlich, teilweise reinlich und aufgeräumt. Der Schweizer berichtet, was er sieht. Er zeichnet keine Lasterhöhlen oder Verbrecherstätten, sondern schildert einfache Räume, in denen arme, biedere Leute wohnen. Manchmal erinnern diese Räume und das Treiben darin an die Dachkammer, die Tieck beschrieb, und an die Tieck-schen Genrebilder.

Im Dachstübchen Nr. 76 wohnt ein Schuster, Schadow. Ich sah lange Zeit durch die gespaltene Türe ins Zimmer. Er arbeitete fleißig; die Frau saß am Boden und nähte einige Lumpen zusammen; zwei kleine, halbnackte

Kinder saßen am Boden und spielten mit einer alten Tabakspfeife.³⁹

Neu bei Grunholzer ist, daß er genau lokalisiert und zeitlich einordnet. Dieses Vogtländer Dachstübchen, in dem der Schuster Schadow in auswegloser Armut, in bedrückender Enge und tiefem Elend wohnt, erinnert an den naturalistischen "locus amoenus", das Mansardenzimmer des armen Arbeiters - etwa bei Kretzer und Holz. Grunholzer berichtet das, was er zufällig beobachtet und erfährt. Ihm liegt es fern, künstlerische Techniken bei der Berichterstattung zu verwenden. Während Holz bei der Beschreibung der Thienwiebel-Mansarde in Papa Hamlet das Elend im Verlauf der Erzählung steigert und intensiviert, um die Aufmerksamkeit, die Spannung und das Mitgefühl des Lesers zu einem Höhepunkt zu führen, reiht Grunholzer wie ein Statistiker knappe Informationen aneinander. Grunholzers anmutiges idyllisches Bild von den spielenden Kindern und den fleißig arbeitenden Eltern zeigt die Armen im Grunde als normale bürgerliche Leute. Offensichtlich will er die Vorurteile ausräumen, daß sich im Armenviertel alles Anomale und Verbrecherische zusammenfindet. Er schildert die Elenden und die Armen als Menschen, die ihre kleinen Freuden, ihre Verzweiflung und ihren Humor haben.

Ich hörte keine Klage; der Hausvater trieb emsig das Weberschiffchen hin und her und erzählte mir scherzend, daß es ihm mit den Kindern gehe, wie dem bekannten Schuster Flick, der ein Kleines forttragen wollte und zwei zurückbrachte.⁴⁰

Die biedereren verständigen Leute sind dem Berichterstat-
ter oft sympathisch.

Ich unterhielt mich lange mit Unger und seiner Frau; er ist ein so verständiger und braver Mann, und sie so heiter und freundlich, daß es mir ganz wohl zu-
mute wurde.⁴¹

Besonders lobenswert findet Grunholzer die Hilfsbereit-
schaft der Armen.

Kreuzweis wird durch die Stube ein Seil gespannt, in jeder Ecke haust eine Familie, wo die Seile sich kreuzen, steht ein Bett für den noch Ärmeren, den sie ge-
meinschaftlich pflegen.⁴²

Wenn Grunholzer von Gesetzwidrigkeit und Unmoral der Armen spricht, weist er stets darauf hin, daß ein solcher Mißstand eine Folge der übergroßen Armut ist. Über die wilde Ehe einer Witwe berichtet er:

Frau Sch. schloß sich an einen Weber an, dem sie die Bobinen macht und so des Tags einen Silber Groschen verdient. Es ist hier darauf zu achten, daß diese Frau mit einem Manne, mit dem sie nicht getraut ist, zusammenleben muß, nur um nicht arbeitslos zu sein und vor Hunger umzukommen. Hat jener keine Arbeit, so ist sie auch ohne Brot.⁴³

Grunholzer appelliert mit solchen Schilderungen an das soziale Gewissen der Verantwortlichen. Alle Schicksale, Zeitumstände und Lebensverhältnisse, die er schildert, beweisen immer aufs neue, daß die Organisationen der Verwaltung und die staatliche Führung Fehler machen. Grunholzer klagt die Armenverwesung, den Mäßigkeitsverein, die Schulvereine und die Betstundenkreise besonders an. Allen beweist er, daß sie unwirksam sind, teils weil sie von altertümlichen Vorstellungen ausgehen, teils weil sie zum falschen Zeitpunkt eingreifen. Über die Armenverwesung stellt er fest:

Die Armenverwesung hat taube Ohren, sie läßt lange vergeblich sich anschreien vom Armen, was er ihr abdringt, das Leben zu fristen, läßt ihn nur langsamer sterben. Die Armenverwesung spart die milden Spenden zum Kapital und legt es auf Zinsen.⁴⁴

Grunholzer stellt den Armen immer die Frage, welche sozialen und politischen Änderungen nötig erscheinen. In der Antwort wird immer wieder betont, daß die bürokratischen Einrichtungen geändert werden sollen.

So entsteht ein großer Rechenschaftsbericht über die Verhältnisse in Berlin um 1843. Der Bericht wirkt um so stärker, da er jede Fiktion ausschließt und nur Tatsachen berichtet. Grunholzer protokolliert die Antworten auf einige Fragen, die er bei jedem Besuch stellt. Wie hoch belaufen sich die Einnahmen und Ausgaben der Familie? Wieviel Leute sind von dem Einkommen abhängig? Wie sind die Arbeitsbedingungen? Sein Bericht liest sich streckenweise wie eine ausgewertete Statistik.

Jetzt erhält er von der Armendirektion zwei Taler monatlich. In Zeiten, wo es die unheilbare Krankheit des Beines gestattet, verdient er einen Taler monatlich; die Frau verdient das Doppelte, die Tochter erübrigt anderthalben Taler. Die Gesamteinnahme beträgt also sechseinhalb Taler im Monat. Dagegen kostet die Wohnung zwei Taler; eine "Mahlzeit Kartoffeln" einen Silbergroschen neun Pfennig; auf zwei tägliche Mahlzeiten berechnet, beträgt die Ausgabe für das Hauptnahrungsmittel dreieinhalb Taler im Monat. Es bleibt

also noch ein Taler übrig zum Ankaufe des Holzes und alles dessen, was eine Familie neben rohen Kartoffeln zum Unterhalte bedarf.- ⁴⁵

Zur Dokumentation fügt Grunholzer einmal auch einen Ausgabenzettel bei, auf dem alle Ausgaben für eine Woche aufgeführt sind und gibt ein Gespräch zwischen zwei Armen wörtlich wieder. Diese "Montagen" erhärten die Objektivität des Berichts.

Der neue Stoffkreis ⁴⁶, der in diesem trockenen klaren Bericht vom Vogtland für die Stadtschilderung entdeckt wird, wurde später von Gutzkow, Alexis, Kretzer, Lindau und Holz wieder benutzt. ⁴⁷

4. KARL GUTZKOW: DIE GROSSSTÄDTISCHE GESELLSCHAFT

Karl Gutzkow hat Berlin in vielen kleinen Erzählungen und Aufsätzen und in einem neunbändigen Roman beschrieben. Kleinere Schilderungen finden wir in Vergangenheit und Gegenwart(1835/1839), "Ein Besuch bei Bettinen"(1837), Nach der Julirevolution(1839), "Tzschope"(1842), Zur Geschichte unserer Zeit(1848), Aus der Knabenzeit(1852), Reiseeindrücke(1854), Aus Empfangszimmern(1869), Das Kastanienwäldchen in Berlin(1869), "Bettinens Königsbuch"

(1873), Rückblicke auf mein Leben (1875). Gutzkow gibt darin meist aus der Erinnerung Erlebnisse vom alten Berlin der Jahre 1811-1829 wieder, u.a. schildert er detailliert und lebendig Lehreroriginale oder markante Berliner Bauten. Daneben schreibt er Reportagen von Zeitgeschehnissen z.B. von den Märztagen 1848, oder er zeichnet Portraits berühmter Berliner: Alexander von Humboldt, Bettina, Spener u.a..Ironisch analysiert er die Bildung und Kultur der Berliner um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Insbesondere beschreibt er das Theaterleben Berlins und die Berliner Gesellschaftszirkel.

In seinem Roman Die Ritter vom Geiste(1850/1851) malt Gutzkow ein großes fiktives Zeitgemälde von Berlin um 1840. Er schildert darin über hundert Schicksale, die sich in Berlin und der Umgebung der Stadt abspielen. Er erfindet Liebes-, Abenteuer- und Kriminalgeschichten, um die Einzelschicksale, um die es ihm eigentlich geht, zu verknüpfen. Oft wiederholt er einzelne Motive. Gleich zwei Väter finden verloren geglaubte Söhne wieder; oft kommen unwahrscheinliche Verwandtschaftsbeziehungen ans Licht; viele Personen tragen falsche Namen, Hochzeiten feiert man gleich dreifach; Morde und Gefängnisausbrüche, Verschwörungen und Liebesschwüre kehren in regelmäßiger Folge

wieder. Der Roman schließt mit einem Happy End größten Ausmaßes, mit Massenhochzeit und vielfachem Freundschaftsschwur.

Die labyrinthische Handlungsführung zielt darauf ab, die einzelnen Personen in möglichst viele städtische Milieus und Gesellschaftsschichten zu bringen. Im Zentrum der vielfältigen Geschehnisse steht der Lebensweg der Brüder Wildungen. Nach längerer Trennung treffen sich die beiden Brüder in der Residenzstadt. Dankmar, ein entschlossener und wendiger junger Referendar, bringt seinem älteren Bruder Siegbert, einem träumerisch veranlagten, begabten Maler, eine freudige Nachricht. In der Wand eines alten Gebäudes, das dem ehemaligen Templerorden gehört hatte, war ein wertvoller Schrein mit wichtigen Dokumenten aufgefunden worden. Dankmar hatte das Glück, alte Urkunden darin zu entdecken, welche die beiden Brüder als Erben eines Besitzes auswiesen, der früher dem Templer- und Johanniterorden gehört hatte. Der Schrein verschwand auf dem Wege zur Residenz auf ungeklärte Weise. Er wurde nach vielen Nachforschungen der Brüder in der Residenzwohnung des bekannten Justizrats Schlurck wiedergefunden und von dort von Dankmar entwendet. Die Urkunden benutzt der tatkräftige Referendar, um einen Prozeß gegen die Stadt zu führen und auf Herausgabe des

Erbes zu klagen. Erst in dritter Instanz gewinnt er diesen Prozeß. Bevor er jedoch die Schuldverschreibungen der Stadt erhält, wird er eingekerkert, da er Mitglied eines Geheimbundes geworden war. Freunde befreien ihn unter Lebensgefahr und entwenden ein zweites Mal den Schrein, in dem sich jetzt die Schuldverschreibungen befinden. Man trifft sich wieder auf dem Tempelstein, wo sich die Mitglieder des Geheimbundes, die Ritter vom Geiste, versammeln. Bei einem Gasthofbrand wird der Schrein mitsamt dem Inhalt vernichtet. Die beiden Brüder, die ihr großes Vermögen wieder verloren haben, finden ihr Lebensglück an der Seite zweier treuer Mädchen; Olga und Selma.

Auf der Suche nach dem Schrein treffen die Brüder mit Vertretern der verschiedensten Stände zusammen. Vom Adel begegnen ihnen u.a. der Graf von Hohenstein und Pauline von Harder, von der reichen Bürgerschicht der bekannte Justizrat Schlurck und dessen hübsche Tochter Melanie, von der armen Stadtbevölkerung das Findelkind Fritz Hackert und die Arbeiterfamilie Eisold.

Den Grafen von Hohenstein schildert Gutzkow zunächst in der Verkleidung eines Tischlergesellen. Der Adelige hatte lange Zeit in Frankreich als Tischler gelebt und

kommt jetzt zu seinen Gütern nach Deutschland zurück. In Berlin schließt er sich der ehrgeizigen Pauline von Har-der an, die sich einen politisch bedeutenden Zirkel ge-schaffen hat, in dem u.a. der Jesuit Rafflard, die Hoch-finanz und die führenden Politiker verkehren. Er wird schnell zum Mittelpunkt dieses vornehmen Zirkels, widmet sich ausschließlich der politischen Arbeit und vereint schließlich alle politische Macht in seinen Händen. Der krankhafte politische Ehrgeiz bringt ihn zwar in die höchste Machtstellung, entfremdet ihn aber von seinen alten Freunden. Bei seinen Amtsgeschäften bleibt ihm auf die Dauer das Glück fern; die wirtschaftliche und politi-sche Lage des Landes verschlechtern sich. Es kommt zu um-stürzlerischen Umtrieben in der Armee und zu Zusammenrot-tungen der Arbeiter, die in Schießereien enden. Der Graf reicht seinen Rücktritt ein und findet nach turbulenten Geschehnissen seine alten Freunde wieder. Mit diesen be-kennt er sich zum Geheimbund der Ritter vom Geiste.

Aus der reichen Bürgerschicht schildert Gutzkow den Justizrat Schlurck. Dieser verwaltet den städtischen Be-sitz des Templerordens und die Gelder reicher Mündel. Mit dem Verlust des Prozesses um den Ordensbesitz verliert er den größten Teil seiner Einnahmen. Das Geschick scheint

ihm noch einmal freundlich zu lächeln, als seine Tochter Melanie den Grafen von Hohenstein heiratet. Dessen Rücktritt trifft Schlurck hart. Sein Einfluß schwindet immer mehr, die Tochter wendet sich von ihm ab, ebenso sein Pflegesohn Fritz Hackert. Schließlich lebt er vereinsamt und arm in seinem alten Hause in der Stadt. Das ist für den Epikuräer, der gutes Essen, lustige Gesellschaft und Anerkennung gewohnt war, zuviel. Er begeht Selbstmord.

Den vierten Stand der Stadtbevölkerung schildert Gutzkow an den Schicksalen einzelner Bewohner der Brandgasse. Dort lebt die Familie Eisold unter Verbrechern, Flüchtlingen und Spionen. Louise Eisold sorgt für die große Familie; ihr Bruder verdient das Geld für den Lebensunterhalt in einer Fabrik. Bei einer Arbeiterversammlung kommt es zu Schießereien mit der Polizei, und der Bruder wird tödlich getroffen. Louise ist verzweifelt. Da hilft ihr der reiche Graf Dystra. Er besorgt ihr eine Stelle auf dem Lande.

Die Schicksalswege jeder Gestalt führen mehrmals nach Berlin. Die Erlebnisse dort bewirken teils einen Läuterungsprozeß, teils treiben sie die Protagonisten mehr und mehr ins Verderben. Vergleichen wir die vielen Schicksale mit-

einander, so sehen wir, daß aus jedem Stand einzelne Gestalten, die intelligent, gebildet, offenherzig, freisinnig und edelmütig sind, sich in der Stadt bewähren, während andere, die dumm, reaktionär, egoistisch und engstirnig sind, zugrunde gehen. Die Elite schließt sich in einem Bund zusammen, der seine Heimstätte außerhalb der Stadt hat. Die Mitglieder nennen sich die Ritter vom Geiste. Enthusiastisch lobt der Erzähler deren Bekenntnisse; ironisch und sarkastisch geißelt er die Ansichten und Lebensgewohnheiten der Reaktionären, die in der Stadt bleiben.

Die Hauptgestalten treffen in der Stadt immer an bestimmten Orten zusammen. Von der Stadt werden fast nur diese Örtlichkeiten beschrieben. Es sind einzelne für eine Großstadt charakteristische Bauten oder Straßen, die in dem Häusermeer durch ihre Eigenart auffallen. Es gehören dazu jene Orte, von denen das gesellschaftliche, politische und geistige Leben der Stadt gelenkt wird: die Salons der vornehmen Welt, der Diplomatenwelt und der Welt der höheren Bürokratie im Tiergartenviertel und im Stadtzentrum. Zum anderen sind es jene Örtlichkeiten, die für die entstehende Großstadtgesellschaft typisch sind: die Armenkolonie in der Brandgasse, die Idylle des kleinen

Mittelstandes in der Wallstraße und die Willing'sche Maschinenfabrik. Gutzkow beschränkt sich auf wenige Ausschnitte, die jeweils verschiedene soziale und gesellschaftliche Verhältnisse aufweisen. Die niedrigste Stufe nimmt die Armenkolonie ein. Gutzkow beschreibt sie folgendermaßen:

Das Viertel, das zwei Stunden früher Siegbert Wildungen aufgesucht hatte, ist das älteste in der Stadt. Die Brandgasse selbst ist so schmal, daß sich kaum in ihr zwei Wagen begegnen können, ohne bis dicht an die Häuser auszuweichen. Diese Häuser sind hoch und mit überhängenden Stockwerken so gebaut, daß sie sich oben mehr nähern, als unten. Alle diese Häuser, aus altem Sandstein und dicken geschwärzten Eichenbalken gebaut, haben eine ungewöhnliche Tiefe und werden meist noch durch Höfe verlängert, von denen einige neuer sind als die Vorderhäuser, da zu verschiedenen Zeiten in diesem alten Stadtviertel Feuersbrünste wütheten.⁴⁸

Die Brandgasse befindet sich im ältesten Viertel, also in der Innenstadt. Die Zeit hat das alte Stadtzentrum verwandelt, es ist jetzt veraltet und unmodern. Der Wagenverkehr ist dort kaum noch möglich, die Häuser stehen schief; sie öffnen sich ungewöhnlich tief; ihnen fehlt die klare

Raumgliederung; neue und alte Bauteile sind ineinandergelagert. Der frühere Stadtkern ist heute ein Fremdkörper. Gutzkow betont die Eigenart dieser Gasse, ihr Alter und ihr ungewöhnliches Aussehen, und er weist auf Gefahren hin, die in diesem Konglomerat von verschachtelten Formen herrschen. Er nennt zunächst die Feuersbrünste, wenig später die Verbrechen und Gewalttaten.

Ganze Tragödien spinnen sich hier an und enden, ohne daß sie ihren Dichter anders finden, als höchstens bei Jahrmärkten und Bänkelsängern. In den Criminalacten stehen die einzelnen Rollen geschrieben. Da heißt's: Aus Brandgasse Nr.9 ein Observat-- lernte im Zuchthaus eine Diebin kennen - sie hatte Kinder aus früherer Bekanntschaft - freigelassen, schließen sie eine wilde Ehe - er kehrt die Gassen und reinigt des Nachts die Cloaken - sie verdingt sich zu jeder groben Handtierung - die erwachsene Tochter der Frau - natürlich unehelich - geht in eine Fabrik - ein junger Arbeiter, ihr Liebhaber, zieht zu ihnen - die Mutter gefällt ihm wie die Töchter - wild geht das durcheinander - der Trunk erhitzt den Zorn - Eifersucht und blinde Wuth - der Gassenkehrer schlägt den Arbeiter - die Tochter würgt manchmal die Mutter - Und dies Gemetzel ist noch nicht so schlimm wie die spätere Versöhnung -

die Beruhigung bei so viel Verwirrung - Trinkgelage, lustiges Lachen - die Tochter verläßt die Fabrik und treibt sich auf den Gassen herum - der Vater zweischlächtiger Bastarde erhält seine Arbeiterstelle gekündigt - Dennoch fließen Mittel - Woher? - Heute Morgen wurde das ganze Nest ausgehoben, Jung und Alt davongeführt - der Gassenkehrer, die Mutter, die Tochter, der Liebhaber ins Zuchthaus - Die übriggebliebenen kleinen Kinder in die Besserungsanstalt.⁴⁹

Dieses Schicksal aus der Brandgasse ist nicht einmalig. Dem Laster, dem Verbrechen und dem Elend begegnet man hier auf Schritt und Tritt. Der Abschaum der Gesellschaft und alle asozialen Elemente kommen hier zusammen.

Welche Fülle des Elends! Wieviel körperlicher und sittlicher Jammer zusammengedrängt, Ergebung in sein Los neben Verzweiflung, Armuth und Verbrechen und zwischen beiden Laster an Laster. Hundert Nummern waren in diesem Hause an Bewohner ausgetheilt und jedes Zimmer bot ein anderes Bild des Elends und Jammers. Dort ein Kranker, ein Sterbender, hier nebenan das kreischende Lachen einer Dirne oder der tobsüchtige Ausbruch eines Trunkenbolds, der seinem Weib das Wenige, das sie besaßen, in Scherben an den Kopf wirft. Arme Käsemaden,

menschliche Infusorien, die sich noch im Toß einander selbst verfolgen, mit Gier verschlucken, einer von des anderen Armuth zehren und mit ihr wuchern wollen!⁵⁰

Im Vergleich zu Grunholzers Bericht von der Armenkolonie im Vogtland ist Gutzkows Brandgassenschilderung eine grobe polemische Verzerrung. In der Brandgasse gibt es zwar wie im Vogtland zellenartige Stuben, Mansarden und Kellerwohnungen, auch spielt sich in jedem Gemach ein anderes Schicksal ab, aber statt der bürgerlichen Gesinnung der Armen weist Gutzkow das Lasterhafte, Verbrecherische und Verderbte auf. Während Grunholzer feststellt, daß die Armen außerhalb der Stadt ungewollt in einem Ghetto leben, beschreibt Gutzkow die Brandgasse als Magnet im Stadtinneren, der alle bösen Elemente anzieht. Grunholzer rügte die Fehler der Verwaltung und der Regierung; Gutzkow folgt ihm dabei: Er läßt die Justizrätin Lasalli durch die Viertel wandern und das Elend erleben, wie es Grunholzer tat. Ihr Bericht lautet:

Man glaubt es nicht, was Alles auf den Ertrag dieser Höhlen der bittersten Armuth angewiesen ist. Ich versuchte sonst, sie zu durchwandern und mich nach den Leiden ^{ies} der hier eingepferchten Bevölkerung zu erkundigen; aber ich verzweifelte beim Anblick und hielt ihn

auf die Länge nicht aus. Zuletzt konnte ich nicht mehr thun, als mich an die Gesellschaft der Frauen anschließen, die sich zur Lebensaufgabe gemacht haben, diesen Armen beizuspringen, und gern würde ich thätiger im "Frauenverein" mitgewirkt haben, wenn ich nicht von diesen Damen immer hätte hören müssen, das Christentum wäre solchen Unglücklichen nützlicher als frische Wäsche. Zu dumm für solche Sätze, zog ich mich zurück und beschränkte mich auf Geldbeträge.⁵¹

Die Justizrätin resigniert. Gutzkow erzählt immer wieder von hilfsbereiten Menschen, die das Elend lindern wollen, denen aber ihr Vorhaben mißlingt. Einer der Wohltäter stellt fest:

In den statistischen Tabellen der Vereine, in ihren Programmen und Berichterstattungen nahmen sich diese Thatsachen wunder wie großartig aus. Da hieß es: Achtzig armen Wöchnerinnen Leinenzeug gegeben, dreihundert Kranke gepflegt, dreißig begraben und so und so vielen Waisen oder Witwen diese oder jene vorübergehende Wohlthat erwiesen -! Murray sah jedoch ein, daß auch diese Methode zu dem Lügennetz der Zeit gehörte.⁵²

Gutzkow bemüht sich, die Mißstände nicht nur beim vier-

ten Stand nachzuweisen, sondern sie an allen Zeiterscheidungen zu kritisieren. Die Armenkolonie ist ein Sinnbild der allgemeinen Zeitverderbnis; die Auswüchse sind charakteristisch für die ganze Großstadtgesellschaft. Deshalb steht die Brandgasse mitten in der Stadt.

Auch im niedrigsten Stand der großstädtischen Gesellschaft gibt es einzelne gute Menschen, die sich von der Umgebung abheben. In den Lasterhöhlen wohnen die Eisolds, eine hilfsbereite, geachtete Arbeiterfamilie. Sie bilden eine Insel der Tugend, der Nächstenliebe und des fortschrittlichen Denkens in all dem Verbrechen, dem egoistischen Verhalten, dem reaktionären Denken ringsumher. So wie Eisold werden auch einzelne andere Arbeiter in klaren häuslichen Verhältnissen beschrieben. Sie gehen pflichtgetreu ihrer Arbeit nach, sorgen sich rührend um die Familie und die Kollegen und sind für Mäßigung, wenn radikale Forderungen nach sozialen Umwälzungen gestellt werden. In der Brandgasse sind solche Arbeitergestalten eine Seltenheit. Der typische Ort des Arbeiters ist in Gutzkows Beschreibung die Willing'sche Maschinenfabrik, die ebenfalls in der Stadt liegt.

Welch' ein Gegensatz zu jenem rauschenden Gewühl der Sinnenlust, der Vergnügungswuth und des gedankenlo-

sen Übermaßes der Freude die dicht daneben befindliche große Willing'sche Maschinenfabrik! Am Tage, da rauscht es auch hier, lärmt und tobt es. Schwarze Wolken steigen da aus zehn thurm hohen Schornsteinen, die Eisenhämmer dröhnen aus den gewaltigen Werkstätten, in den Glühöfen siedet es, der große Ventilator, womit gegen hundert Schmiedefeuer zu lichterloher Glut geblasen werden, stößt ächzende, markerschütternd klagende Töne aus und zu dieser Musik der menschlichen Arbeit und des die Materie bewältigenden Gedankens wiehern die Rosse, die die hier gebauten Locomotiven in die entferntesten Gegenden achtspännig führen, um Kunde zu geben von der Thätigkeit vereinigter Menschenhände und der gefesselten Naturkräfte.⁵³

Gutzkow beschreibt nicht nüchtern ein funktionierendes modernes Industrieunternehmen, sondern schildert enthusiastisch ungewöhnliche atmosphärische Lichtspiele, überdimensionierte Formen und ein höllisches Geräuschkrauskel. Die übertriebene, phantastische Schilderung von atmosphärischen Erscheinungen einer Fabrik ist nicht neu. Tieck hatte in Franz Sternbalds Wanderungen eine Eisenhütte beschrieben und dabei ähnliche atmosphärische Lichtspiele geschildert. Gegen den nächtlichen Himmel

ragte dieses Industrieunternehmen in archaischer Felsenlandschaft hervor. Innen arbeiteten bei flackerndem Feuererschein die Arbeiter wie "waffenschmiedende Zyklopen".⁵⁴

Gutzkow übernimmt auch romantische Konventionen, wenn er den Fabrikkomplex als schlafenden Riesen bezeichnet und wenn er die Willing'sche Fabrik in nächtlicher Atmosphäre beschreibt.

Auch in dieser Nacht, während nebenan in der Fortuna die Trompete schmetterte und die Pauke ihre Wirbel schlug, war es zwar ruhig auf den vom Sternenlicht matt erhellten großen Höfen der Fabrik, aber im Innern ging es heute doch lebendiger her als sonst in der Nacht. In jenem Comptoir, beschienen vom blutrothen Abglanz der danebenstehenden in Thätigkeit erhaltenen Esse, sitzt eine Anzahl Männer in verschiedenen Gruppen beisammen. 55

Die Nacht, die bei Tieck völlig ruhig war, ist in Gutzkows Schilderung gestört. Statt des Tieckschen Genrebildes von den fleißig Arbeitenden schildert Gutzkow eine Gruppe von Diskutierenden, die sich über Produktionsprozesse in der Fabrik unterhalten. Während die Beschreibung der Fabrikgebäude noch an romantische Vorbilder erinnert, ist die

Art der Schilderung der Arbeiter und des Arbeitsprozesses neu. Gutzkow führt einzelne Arbeitsgänge an verschiedenen Arbeitsstätten vor.

Dicht an einem riesigen Kranen vorüber, an einem Brunnen, der aus einem großen viereckigen Thurm, dem großen Wasserbehälter, fließt und nur ein Zeichen der vielen Wasserarme ist, die hier unterirdisch in alle Werkstätten fließen und überall nur durch die Umdrehung eines Hahns jeder einzelnen Thätigkeit dies hier überall nothwendige Element zuführen, erhebt sich ein freundliches Gebäude mit großen, bis zur Erde herabgehenden Fenstern. Hier im Mittelpunkt des Ganzen ist das Comptoir, wo die Bestellungen angenommen, die Bücher geführt, die Zahlungen geleistet werden. Durch die großen Glasfenster kann man von allen Seiten die gewaltige Anlage übersehen. Hier liegen nur in der Nähe die Glühöfen, nicht die Werkstätten, wo das Eisen seine tausendfachen Formen empfängt.⁵⁶...

Solche genauen Beobachtungen der Fabrikräume und Produktionsprozesse finden wir in Gutzkows Roman häufig. Der Erzähler schildert verständnisvoll die Arbeitsbedingungen und die Probleme des einzelnen Arbeiters, u.a. die Härte der Arbeit, die lange Arbeitszeit, die Geldknappheit und

die Wohnungsnot.⁵⁷ Gutzkow beschreibt aber noch nicht das Millionengewimmel des Vierten Standes. Der Arbeiter ist für ihn nicht der Städter schlechthin wie später im Naturalismus, sondern eine neuzeitliche großstädtische Erscheinung unter vielen.

Zur Großstadtgesellschaft, die Gutzkow beschreibt, gehören auch besonders die Mitglieder des armen Mittelstandes. Der Erzähler zeichnet sie besonders liebevoll.

Im Hinterhofe des Hauses Wallstraße Nr. 14 begegnet dem, der sich daselbst nur eine Weile umsieht, sofort der freundliche, saubere Sinn des kleinen Mittelstandes. Den vordern Hof konnte man herrschaftlich nennen. Da gab es - schmutzige Wasserrinnen, lang an den Wänden herabtriefend, einen Pferdestall, ein ewig feuchtes Pflaster. Durch ein Zwischenhäuschen, in welchem der alte Tischler Märtens seine geräumige und immer von vier bis fünf Gesellen in Thätigkeit erhaltene Werkstatt hatte, kam man, wenn man einen großen mit Latten und Brettern überfüllten Thorweg durchschritt, in einen kleinern Hof, dessen Nebengebäude zwar nur mit Holzfachwerk, feuergefährlich genug, aufgeführt dastanden, die aber freundlich angestrichen und mit blumenbesetzten Fenstern geziert waren. Das Viereck

dieses Raumes war zu klein, um viel Licht aufzufangen. Dafür rückte jedes, was hier von Armen, meist arbeitenden Leuten wohnte, mit seinem Leben dicht ans Fenster und hob die wohnliche Traulichkeit dieses kleinbürgerlichen Hinterhofs zu einem Hause, das nach vorn hin ~~stattlich und imposant~~ aussah.⁵⁸

Die Hinterhöfe sind von der Straße doppelt abgeschnitten. Vorne steht das Haus an der Straße mit seiner stattlichen und imposanten Fassade, dahinter liegt ein unfreundlicher erster Hinterhof mit Pferdestallungen. Es folgt ein zweites kleines Haus, und erst hinter diesem liegt das friedliche Reich der kleinen Handwerker. Der doppelte Abschluß gegen die Straße versinnbildlicht die Abgeschlossenheit der Bewohner gegen das öffentliche Leben. Jeder dieser Leute lebt in seinem privaten Glück. Er sehnt sich nur nach Beständigkeit, Ruhe und Arbeit. Gutzkow bezeichnet dieses Arbeitsparadies selbst als Idylle.

Das Leben eines solchen kleinen Hofes ist, wenn auch keine Geßner'sche, doch eine Idylle. Unten hörte man das Sägen und Hobeln aus der Werkstatt. Gegenüber klopfte ein Schuhmacher auf seinem Kniebrett; ein armer Flickschneider, der mit kreuzweis geschlossenen Beinen wie ein Türke auf hohem Tisch vor einem offe-

nen Fenster saß, sang sich oder pfiff zuweilen ein schnurriges Lied... Eine Katze, die einmal irgendwo an einem Fenstersims oder am Dachrande ein equilibristisches Kunststück versuchte, war ein Ereigniß für den ganzen Hof. Man lachte, lockte, pfiff dem Tier und benutzte die Unterbrechung, um die Köpfe aus dem Fenster hinauszustecken und sein Zusammenleben manchmal harmonisch zu fühlen.⁵⁹

Gutzkow schildert in dieser Hinterhofidylle ein Lebensgefühl, das sich in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts in breiten Volksschichten ausgebreitet hatte. Man wollte das häusliche, private Glück, das langsame Vorwärtstommen durch steten Fleiß und Arbeit und schickte sich in die bescheidenen Verhältnisse. Politische Wünsche oder radikale Forderungen hegte man nicht. Gutzkow kritisierte dieses mangelnde politische Bewußtsein dieser Leute, obwohl er so liebevoll über ihre Bescheidenheit und ihren Frohsinn berichtete. Die Hinterhofidylle hat viele Ähnlichkeiten mit der Tieckschen Dachkammeridylle. Beiden gemeinsam sind die Abgeschlossenheit des Raumes und die vielen Genrebilder. Aber in Gutzkows Hinterhof wohnt nicht der träumende Poet, sondern die tätige Gemeinschaft. Gutzkow empfindet die Idylle als typisch für den kleinen Mit-

telstand. Immer wenn der Mittelstand beschrieben wird, schildert der Erzähler die Abgeschlossenheit der Wohnungen und die friedliche Bescheidenheit der Leute. Er ordnet damit das Idyll auf einer sozialen Stufenleiter ein.

Auch den höheren Mittelstand zeichnet Gutzkow in beschränkten und beengten Verhältnissen. Die Wohnungen sind ^Wär reicher ausgestattet, aber sie liegen oft in alten Häusern, die verbaut sind. Den Leuten selbst fehlt der Überblick über die politischen und sozialen Verhältnisse. Gutzkow rügt vor allem die Beamten, die nur Karriere machen, sich skrupellos durchsetzen und alten Zeiten nachweinen wollen. Im einzelnen sind dies die ordensgeschmückten Professoren, Offiziere und Regierungsräte, die sich kaufen lassen, die Beamten und Spekulanten, die dem augenblicklichen Staat aus Gewinnsucht huldigen und die vielen Rentiers, die sich geschmeichelt fühlen, wenn sie mit höheren Beamten verkehren dürfen.

Die besten Elemente in der Großstadt sind meist Intellektuelle. Sie beziehen ihre Bildung in den städtischen vornehmen Salons. Gutzkow beschreibt mit Vorliebe die Welt der Vornehmen in der Stadt. Diese lokalisiert sich entweder im Stadtzentrum, in der Friedrich-, Wil-

helm-, Leipziger Straße, an der Schloßfreiheit und Unter den Linden oder im Tiergartenviertel. Letzteres schildert der Erzähler folgendermaßen:

Die vielthorige, in breiter Fläche gelegene, laut rauschende Residenz hatte seit einigen Jahren ein neues Viertel gewonnen, das man seiner vielen schönen, von den vornehmsten Herrschaften bewohnten Häuser wegen das diplomatische nannte. Es lag außerhalb der längstdurchbrochenen Ringmauer in einer Gegend, wo früher nur Felder waren. Eine sich randschlängelnde Nebenstraße lenkte von der staubigen schnurgraden Hauptallee ab und bot rechts und links zwischen hohen Bäumen, Gärten und jungen Anlagen ein Gemisch von Villen dar, die, ohne nach einem bestimmten Plan angelegt zu sein, darin eine harmonische Wirkung übten, daß sie im Styl und der gefälligen Ausschmückung der nur aufs Comfortable gerichteten Theile sich wechselseitig überboten. Vor den Villen lagen kleine Gärten mit kleinen Springbrunnen oder einfache englische Boulingreens. Sogar in der gefälligen Verzierung der eisernen Gitter suchten sich die Besitzer oder die reichern Abmieter anderer auf Speculation gebauter Häuser zu übertreffen.⁶⁰

Die vornehme Welt lebt fern vom Gewühl der Stadt in einem

eigenen Viertel. Kunstvolle modische Gartenanlagen umgeben die herrschaftlichen Villen. Eine klare Gliederung, die vom Gesellschaftsritual bestimmt wird, ist festzustellen. Pforte und Gartenweg führen zu Vorräumen, diese wiederum zu Gesellschaftsräumen, die zur Veranda und zum Garten hinlaufen. In den Gesellschaftsräumen sammelt sich der Luxus, der Reichtum und die Eleganz.

Der nur einstöckige hintere Anbau des Hauses endete nach dem Garten zu in einem Salon und einer Veranda... In diesem Salon sah Der, der eintreten durfte, Divans, Causeusen und die ganze übliche Ausstattung einer reichen und, wenigstens nach der Mode beurtheilt geschmackvollen Ausstattung... An den Wänden, die mit eingebrannter Wachsmalerei geziert waren, rankten sich aus weißlackirten Untersätzen Epheustöcke empor und versteckten ihre äußersten Spitzen hinter den schweren gelbseidenen Gardinen, die, oben sich von den Fensterrundungen herab senkend, hinter schwere Resetten zurückgesteckt waren.⁶¹

Zierliche Schmuckformen an den Möbeln und in der Innendekoration und eine Ausstattung nach fremdländischem exquisitem Geschmack schaffen die vornehme Atmosphäre. Es häufen sich Gold, Damast, Spiegel und Teppiche. Gutzkow gefällt

sich in der Aufzählung von Details. In den Romanen der guten Gesellschaft hatte man die vornehmen Örtlichkeiten bisher nur mit einzelnen Stichworten beschrieben. Man nannte die Salons vornehm und modisch. Gutzkow beschreibt dagegen kulturgeschichtliche Einzelheiten.⁶² Gegenüber dem steifen, förmlichen Gesellschaftsritual, wie es im Roman der guten Gesellschaft beschrieben worden war, sind die Gutzkowschen Feste, Bälle und Empfänge aufgelockert und ungezwungen. Man lärmt, lacht, streitet sich und kämpft in den Salons und Klubzimmern.

Das war ein Lärmen, ein Fahren, ein Treppauf, ein Treppab, ein Thürenzuschlagen, ein Klingeln, ein Geschwirr...⁶³

Es bilden sich kleine Gruppen, die sich absondern, kleine politische Zirkel und große gesellschaftliche Zirkel, die teilweise miteinander in Verbindung stehen, Offizierskreise, Beamtenkreise, Diplomatenkreise und Hofkreise wetteifern um Macht und Einfluß. Über die gesellschaftliche Stellung von Pauline von Harder berichtet Gutzkow:

Ihre Zirkel, glänzender denn je, waren fast jeden Abend geöffnet; sie waren der Mittelpunkt der tonangebenden, nun sogar die Welt bewegenden Gesellschaft.

Ihr Ehrgeiz war nicht in die "kleinen Zirkel" gedrungen, aber die "kleinen Zirkel" mußten sich jetzt vor ihr beugen. ⁶⁴

Jeder in den Zirkeln beginnt eine Fülle von Einzelaktivitäten. Die einen widmen sich der inneren Mission, die anderen der vaterländischen Ertüchtigung, die dritten der Erziehung. Hinter jeder Aktivität zeigt Gutzkow niedere Beweggründe: Eigennutz und Vorteildenken, Prahlerei und Dünkel.

Frau von Reichmeyer und Lasally's Schwester hat sich auch entschlossen, mit einer philanthropischen Idee dem Hofe zu Gefallen zu leben und die innere Mission zu befördern, sowenig es ihr zusagen kann, sich an die Betten der Aussätzigen zu begeben und in die fünften Etagen steigen zu müssen. ⁶⁵

Da sich in Gutzkows vornehmen Zirkeln verschiedenste individuelle Lebensformen verwirklichen, gibt es kein positiv geseheenes Gesellschaftsritual mehr. Die Adeligen und Reichen sind auch nicht mehr alle vortrefflich, denn auch in ihren Reihen gibt es jetzt Verbrechen und Laster, selbst in den höchsten Ständen. Ein Emigrant, der aus Amerika nach Berlin zurückgekommen ist, stellt fest:

Diese Welt der Adligen-! Ein Chaos von gebrochenen Herzen, gebrochenen Schwüren, wilden Leidenschaften. Da werden Frauen verkauft, Gattinnen erkauft, Scheidungen kommen und gehen, Kinder aus dreierlei Verhältnissen nennen sich Geschwister, Jede Grille wird durch den Besitz ausgeführt, Verschwendung und Leidenschaft-⁶⁶

An der herrschenden Schicht der städtischen Gesellschaft schildert Gutzkow die Übelstände der zeitgenössischen Verhältnisse, da er gerade ihr ein reaktionäres Verhalten vorwirft.

Gutzkow zeichnet von Berlin und der großstädtischen Gesellschaft einzelne unterschiedliche Bilder. Er beschreibt die Eigenarten von besonderen Straßenteilen, Gebäuden und Wohnungen, nur wenige typische Örtlichkeiten: die Verbrecherhöhle und Armenbehausung, das Hinterhofidyll des Mittelstandes, die Fabrik als Ort des Arbeiters und die Salons der vornehmen Gesellschaft. Diese Orte stehen sich wie Fremdkörper gegenüber, da sie ohne umgebendes Häusermeer geschildert werden. Die einzelnen Ausschnitte können auf einer Skala sozialer Rangstufen eingeordnet werden.

Wenn der Dichter von der Großstadt insgesamt spricht, benutzt er zumeist die romantischen Floskeln "Gewimmel" und "Gewühl". Einmal schildert er einen Blick auf die Großstadt:

Die erste Frische eines Herbstmorgens war vorüber. Die Nebel, die das Aufsteigen der Sonne umschleierten, sanken auf die große Ebene nieder, in deren breiter Ausdehnung die Hauptstadt mit ihren Kirchthürmen, ihren Riesenschornsteinen, mit dem Dampf der Essen, mit dem aufgewirbelten Staub der Straßen und Plätze hingegossen liegt mit einer Hülle, die den schärfsten Pfeilen des Sonnengottes Widerstand leistet und mit ewigem Grau, zu jeder Jahreszeit, selbst gegen die reinste Bläue des Himmels Einspruch thut. Rings aber um die große Ebene und ihr Gewühl zog sich ein grüner Rand unentweihter, ^Vje entlegener er war von der Berührung mit den Menschen des Trottoirs.⁶⁷

Im grünen, friedvollen, unentweihten Land liegt die Stadt wie ein Riesenfremdkörper in weiter Ausdehnung. Von außen gesehen ist dieses Riesengebilde von einer Staub- und Dunstwolke umschlossen. Es ist grau und hebt sich gegen das Blau des Himmels und die frischen Farben der Natur ab. Darum herum lagern sich die Schlösser und Besitzungen der

vornehmen Welt und friedliche ländliche Dörfer.

Die Stadt wirkt für die Umgebung wie ein Magnet, der alle an sich zieht. Für die Reichen und Vornehmen sind das Tiergartenviertel und das Regierungsviertel die Zentren, in denen die Gesellschaft in Zirkeln zusammenkommt. Die Arbeiter treffen sich in der Fabrik. Dort ist für sie der Mittelpunkt, um den ihr Leben kreist. Für die Armen und Verbrecher ist es die Brandgasse, das Armenviertel.

Die Personen der verschiedenen Stadtzentren sehen verschiedene Stadtwirklichkeiten. So erscheint die Stadt in den Augen der Armen trostlos, im Geiste des Spitzels voller Verbrechen und Staatsfeinde, aus der Sicht der vornehmen Welt als Ort des kulturellen und geistigen Lebens, und vom Hofe aus als ein Ansammlungsort gefährlicher Meinungen und umstürzlerischer Ideen. Jeder hat einen verschiedenen, aber in sich geschlossenen Gesamteindruck von der Stadt.

Wie seine Vorgänger sieht Gutzkow in der Stadt das Fürchterliche und Schreckliche. Er findet es in allen Ständen. Die Schilderung des Schrecklichen, Verzerzten und Schauerlichen ist dabei zweifellos ein romantisches Erbe. Gutzkow bleibt auch in romantischen Konventionen,

wenn er bei seinem Gesamtblick auf die Stadt von einem schrecklichen Gewühl der Formen und vom dynamischen Ge-
woge in den Straßen spricht und wenn er phantastische at-
mosphärische Erscheinungen beschreibt.

Eine besondere Leistung des Erzählers, die der fol-
genden Generation Anregungen geben konnte, bestand darin,
seine im Grunde romantische Vision durch frühnaturalisti-
sche Motive zu bereichern. Die Mansarde in der Brandgasse
Nr. 9, in der Verbrechertum, Laster, Elend, Krankheit und
Armut herrschen, ist eine Vorwegnahme der naturalistischen
Örtlichkeiten bei Zola, Kretzer, Lindau und Holz. Neu sind
auch die Arbeiterschilderungen, die wir später im natura-
listischen Roman wiederfinden. Gutzkow beschreibt detail-
liert die Arbeitsstätten und die Probleme des Arbeiter-
standes. Er schildert einzelne Produktionswege in der
Fabrik und zeichnet das Industriegebilde als eigenstän-
diges Wesen, das einen eigenen Rhythmus und eine eigene
Atmosphäre hat. Auch hier greift Gutzkow den naturalisti-
schen Schilderungen vor.

Bei den Verbrecherfamilien Zech und Ried führt
Gutzkow die verbrecherische Tätigkeit auf Milieu und Ver-
erbung zurück. Die Milieugebundenheit und die entschei-

dende Rolle der Vererbung werden später von Zola, Kretzer und Holz aufgezeigt.⁶⁸

Für Gutzkow bilden Verbrecher, Arme und Arbeiter noch nicht ein Massenproletariat. Bei ihm steht das Individuum, im speziellen der gebildete Städter, im Zentrum des Romangeschehens. Im Stadtbild finden wir typische Örtlichkeiten, nicht eine anonyme graue Steinmasse.

Gutzkows Großstadt aber ist in ständiger Wandlung begriffen. Die Gebäude ändern sich oder werden ersetzt. Die Brandgasse, die als das älteste Viertel der Stadt bezeichnet wird, hatte einst reiche Häuser, die dem Templerorden gehört hatten. Zweihundert Jahre später stehen nur noch Armenhäuser dort. Das Haus des Justizrats Schlurck ist genau so alt wie die Häuser in der Brandgasse, aber es ist nach zweihundert Jahren reicher ausgestattet als beim Bau. Gutzkow schildert das wechselhafte Schicksal der Stadt an solchen alten historischen Bauten. Reiche Häuser werden arm, andere bleiben reich.

Reaktionäres und Fortschrittliches geschieht Seite an Seite. Gutzkow zitiert den ",sichern Bürgertrotz, jenes unwandelbare Selbstgenüge, woran sich im Mittelalter die Willkür der Fürsten oft den Schädel einrannte"⁶⁹ ;

und kritisiert die zeitgenössische feige Haltung der Stadtgemeinde gegenüber der Obrigkeit. Er lobt die Ruhe, den Frieden und die Gemütlichkeit früherer Zeiten und wendet sich gegen die Hast, die Unausgeglichenheit und den Egoismus der neuen Zeit.

Auch die Großstadtgesellschaft ist dauernden Veränderungen unterworfen. Einzelne Personen werden reich und wieder arm; sie schließen sich Gruppen und Zirkeln an und sondern sich wieder ab. Die Großstadtgesellschaft ist ein einziger Wirbel des Auf und Nieder.

Um die vielen simultanen Vorgänge, die Bewegungen und unentwegten Wandlungen des Großstadtlebens zu schildern, wendet Gutzkow eine neue Erzähltechnik an. Er erzählt viele einzelne Schicksale, die nur lose miteinander in Verbindung stehen.⁷⁰ Zu Recht bezeichnet er Die Ritter vom Geiste als einen "Roman des Nebeneinander". Nicht allein die verschiedensten Handlungsteile stehen nebeneinander, auch Lieder, Briefe und Reden werden als Kommentare eingeblenet. Diese frühe Montagetechnik wird von Döblin, Kästner, Benn und Johnson weiterentwickelt werden.

*

5. WILLIBALD ALEXIS: DAS AUFTRETEN DER GROSSSTADTMASSEN

Georg Wilhelm Häring (1798-1871), der unter dem Pseudonym Willibald Alexis schrieb, schilderte selten das Berlin seiner Zeit, das er fünfzig Jahre seines Lebens von 1809-1860 erlebte. In wenigen Artikeln, die er 1826 in der Zeitschrift Der Gesellschafter veröffentlichte, und in dem Aufsatz "Das alte und neue Berlin" (1859) schrieb er kritisch über die kulturellen Einrichtungen der Stadt, die Berliner Volksbühne, das Erziehungswesen und die Literaturkreise. 1837 und 1838 beschrieb er auch neuere Erscheinungen der Industrie in zwei Essays über die Eisenbahn von Berlin nach Potsdam und über Borsig, den Gründer der gleichnamigen Werke in Berlin. Einen größeren Raum in seinem Schaffen nehmen die phantastischen Erzählungen ein, darunter "Meine letzte Nacht in Berlin" (1827), in der die grotesken Einfälle E.T.A. Hoffmanns parodiert. Alle diese Werke sind heute nahezu unbekannt.

Der Name Willibald Alexis verbindet sich für uns mit dem Begriff vaterländischer Roman.⁷¹ Humorvoll und bissig schildert der Erzähler darin Geschehnisse aus der Geschichte Brandenburgs und Preußens vom vierzehnten bis zum Beginn des neunzehnten Jahrhunderts. Unter den

acht Romanen haben vier Berlin zum Hauptschauplatz. In Cabanis(1832, neu ediert 1855) erzählt Alexis von Friedrich dem Großen, in Der Roland von Berlin (1840) berichtet er über die Geschichte Berlins und Neuköllns um 1442, in Der Würgerwolf(1848) über das Berlin um 1525, in Ruhe ist die erste Bürgerpflicht (1852) schildert er die Zustände bei der Berliner Bevölkerung vor der Schlacht von Jena, 1806. Neben diesen Romanen ist Der neue Pitaval (1841-1890) bedeutend und bekannt. In sechzig Bänden werden neue Kriminalfälle aus den Gerichtsakten verschiedenster Länder und Städte, auch aus Berlin, geschildert. Diese Berichte über meist grausame Verbrechen, die gerichtlich geahndet werden, wollen nur historische Fakten wiedergeben, nicht Literatur sein.⁷²

Der Berlinroman Ruhe ist die erste Bürgerpflicht ragt unter Alexis' Werken als großes kritisches Zeitbild hervor. Alexis beschreibt darin Ereignisse, die fünfzig Jahre zurückliegen, und stützt sich meist auf geschichtliche Quellen, wenn er Massenbewegungen schildert, berühmte Paraden und Aufmärsche in Berlin, den Empfang des russischen Zaren durch den preußischen König, die Schlachten bei Saalfeld und Jena und den Einmarsch Napoleons in Berlin. Alexis fand den Satz "Ruhe

ist die erste Bürgerpflicht" in einem Anschlag, den der damalige Minister Graf Schulenberg an alle Berliner Litfaßsäulen heften ließ, bevor Napoleon mit seinen Soldaten in Berlin einzog.

Es geht dem Erzähler jedoch nicht allein darum, Paraden in Berlin getreu nachzuzeichnen und historische Persönlichkeiten zu schildern. Den größten Teil des Romans nehmen erfundene Geschichten ein, die von Schicksalen fiktiver Gestalten handeln. Zu diesen gehören u.a. die verwickelten Handlungen um den Geheimrat Lupinus, seine Schwägerin und die schöne Kriegsratstochter Adelheid Alltag.

Der verwitwete Geheimrat Lupinus, dem die Gefängnisse in Berlin unterstehen, hat einigen bevorzugten Gefangenen eigenmächtig Freiheiten zugestanden. Er hat ihre Türen geöffnet, hat Alkohol kommen lassen und selbst an den Zechereien teilgenommen. Ruchbar wird dieses ungegesetzliche Verhalten, als die Betrunkenen in ihrem Rausch Einrichtungsgegenstände des Gefängnisses zerschlagen. Dem Geheimrat droht die Entlassung. Seine Schwägerin, eine hochgebildete, raffinierte Frau, rät ihm, dem Vorgesetzten sofort persönlich von der Ange-

legenheit zu berichten. In dem Gespräch der beiden stellt sich heraus, daß sie gemeinsame Erlebnisse in einem öffentlichen Haus hatten. Lupinus wird daraufhin von seinem Vorgesetzten gedeckt. Er erhält noch weitere Protektion durch Familienverbindungen und wird gegen besseres Wissen rehabilitiert.

Die Schwägerin lebt in zerrütteter Ehe. Ihr Mann sondert sich in seinem Gelehrtenstübchen vom öffentlichen Leben ab. Die ehrgeizige schöne Frau sucht Zerstreuung in der Gesellschaft. Sie findet in dem Legationsrat von Wandel, einem verkappten Giftmörder, der nach Berlin eingewandert ist und sich in die Berliner Gesellschaft eingeschlichen hat, einen idealen Partner für ihre Pläne. Die beiden vergiften den Gelehrten und noch weitere Personen ihres Bekanntenkreises, bis sie beide verhaftet werden.

Der Legationsrat von Wandel lernt viele Berliner kennen, u.a. den Kriegsrat Alltag, einen Berliner Typ aus dem gutbürgerlichen Mittelstand. Dieser hat eine hübsche Tochter, Adelheid, die auf einem Ausflug die Bekanntschaft einer angeblichen Frau Obristin macht. Als auf dem Rückweg ein Platzregen eintrifft, nimmt diese hilfsbereit die schöne, unschuldige Adelheid mit

und führt sie in ihr Bordell. Der Legationsrat von Wandel befreit sie noch rechtzeitig aus dieser peinlichen Lage und bringt sie zu seiner Freundin, der Geheimrätin Lupinus. Diese erhofft sich von dem schönen Mädchen gesellschaftlichen Glanz. Sie nimmt sie in ihr Haus auf und vervollkommnet ihre Bildung durch Privatunterricht.

Der Privatlehrer, ein junger, idealgesinnter, gebildeter Mann namens Walter van Asten, beginnt Adelheid zu lieben. Diese verehrt ihn auch, aber ihre Liebe gilt dessen Freund Louis Bovillard. Walter van Asten verzichtet und widmet sich ganz der vaterländischen Arbeit. Er wird Sekretär des Freiherrn von Stein.

Die Odyssee Adelheids führt sie bald in das Haus der russischen Fürstin Gargazin, einer Spionin für Rußland, und schließlich an den Königshof. Die gebildete, schöne Tochter aus dem Mittelstand wird Gesellschafterin der Königin Luise und geht mit dieser nach dem Gefecht bei Saalfeld auf den Kriegsschauplatz.

Auf dem Höhepunkt ihrer gesellschaftlichen Karriere muß sie jedoch doppeltes Leid erfahren. Ihr Geliebter Bovillard erleidet einen Blutsturz nach einem Gewaltritt und stirbt, nachdem er als Totkranker noch in einer

Dorfkirche im Beisein der Königin mit Adelheid getraut worden war. Preußen verliert die Schlacht bei Jena und erlebt den Einzug der Franzosen.

Ihr Lebensweg führt Adelheid durch alle Schichten der Berliner Bevölkerung. Sie lernt die Prostituierten, die Armen, die Soldaten, die Bürger, die Reichen und Vornehmen und die Mitglieder des Königshauses kennen. Alexis benutzt diese Idealgestalt der Schönheit, der Tugend und der preußischen Gesinnung, um sie mit der verderbten Umgebung ringsumher zu vergleichen.

Der größte Teil der städtischen Gestalten wird von Alexis abschreckend geschildert. Der Erzähler zeigt die Entartung schon am Aussehen und Gebaren der Person. Madame Braunbiegler, die in den höchsten Gesellschaftskreisen dominiert, ist fett, belädt sich mit Schmuck und spricht Plattheiten im Berliner Jargon. Ihre Gäste sind zum Teil Spione, Mörder und Giftmischer, die in eine Kuriositätensammlung für außergewöhnliche Kriminalfälle passen würden. Im gehobenen Mittelstand gibt es viele Berliner Originale, die im seltsamen Aussehen und in der Propagierung von verrückten Ideen wetteifern. Einer baut sich einen Garten in eine Rousseaulandschaft um und läßt sich von seinen Kindern, die er nach den Ideen

des französischen Philosophen erziehen läßt, mit Steinen bewerfen. Ein anderer spielt den Berliner Haustyrannen, der alle Familienmitglieder hart arbeiten läßt und selbst behaglich den Genüssen des Lebens huldigt. Ein dritter verkörpert den Bücherwurm im Spitzwegidyll, der nur seinen Büchern lebt..

In dem Panoptikum von grotesken, skurrilen Gestalten ist Adelheid nicht die einzige Idealfigur, die sich kontrastreich abhebt. Es gibt noch mehrere Männer der jüngeren Generation, die Alexis idealisiert beschreibt. Zarte Liebesbande, edler Verzicht und erfüllte Liebe sind die Motive, mit denen der Erzähler die Geschehnisse dieser Idealgestalten verbindet. Die Schicksale der Sonderlinge und Verbrecher sind grausam und grotesk; Alexis nähert sich dem modernen "Thriller". Es kommen vor: Gattenmord, Giftmord, Aufruhranstiftung, Bestechung, Kuppelei etc. Alexis hat Schwierigkeiten, die meist simultanen Ereignisse im Nacheinander zu erzählen. Es entsteht eine sehr komplizierte Handlungsführung. Trotz der mosaikartigen Struktur fällt eine Erscheinung im Straßenbild auf, die immer wiederkehrt: die großstädtische Masse und die Soldatenmasse.

Alexis schildert, wie der junge Herr van Asten ein

sich wandelndes Straßenbild vom Fenster aus erlebt. Er beobachtet zunächst die friedlichen Spaziergänger.

Die Nachmittagssonne brannte von dem wolkenlosen Horizont auf die breiten Straßen Berlins. Die geputzten Spaziergänger, die nach dem Tiergarten eilten, suchten die schmale Schattenseite. Er hörte ihre Gespräche. Nicht einer, der nicht dem anderen zurief: "Das ist mal heiß!" Jener machte die Bemerkung: Anno 99 wäre es doch noch heißer gewesen.- "Ja, ja, so geht's!" schlossen zwei Bekannte mit einem vielsagenden Händedruck ein Gespräch, in welchem sie sich eben nichts zu sagen gewußt. "Schlechte Zeiten!" 73

Die Spaziergänger sind geputzt und promenieren auf einer Straße, die zum bekannten Treffpunkt der Berliner Gesellschaft führt, zum Tiergarten. Aber hier promenierte nicht mehr die Eleganz in Ruhe und Sicherheit nach den Regeln der Etikette. Jeder sucht der heißen Sonne auszuweichen. Nicht die geistreichen, geschliffenen Dialoge des Romans der guten Gesellschaft werden hier gesprochen, sondern alltägliche Wendungen und Plattheiten. Aus den Reden klingt nicht die Gelassenheit einer selbstbewußten Gesellschaft, sondern die Krisenstimmung kleiner unsicherer

Leute. Alexis beschreibt sie ironisch:

- Hinter den Geputzten schlenderte wie ein Opfertier, nicht eins, das erst gebraten werden sollte, sondern das gebraten war vom Sonnenbrand, ein junger Bursch im Sonntagsrock. Der Mund offen, die blaßblauen Augen unter den glatt herabhängenden Stirnhaaren der Ausdruck eines Minimum von Seele. Plötzlich aber belebten sie sich von Pfiffigkeit; halb pustete, halb piff er, und war seitwärts gesprungen nach dem Straßenbrunnen. Rasch klirrte die Pumpe, und seine Lippen schlürften aus Herzenslust an dem dickvorsprudelnden Wasserstrahl. Warum mußte er es so laut machen, daß die Schwestern sich umsahen: "Aber Karl, potz Wetter, wie unanständig!"-⁷⁴

Nicht die Etikette, sondern der Verstoß dagegen wird hier in einem ungewöhnlichen lebendigen Bild beschrieben. Die Eltern des Jungen, ein Schuster und eine Schneidermamsell, die gern als vornehm gelten wollen, rügen ihren Sohn und werfen ihm vor, er hätte sich wie ein Berliner Straßenjunge benommen. Die umstehenden Berliner Jungen beziehen den Tadel auf sich und fühlen sich beleidigt. Es entsteht ein Streit.

- Hätten die geputzten Damen nur geschwiegen! Aber sie schwiegen nicht, Sie mußten ihre Ehre verteidigen. Die Straßensjungen ließen sich in Berlin nicht überschreien. Die korpulente Mutter ermahnte ihre Töchter, sich mit dem "Kropzeug" nicht abzugeben. "Selbst Kropzeug!" war das Echo. Das war natürlich nicht zu ertragen. Die Frau rief aus Leibeskräften nach ihrem Manne.⁷⁵

Der Putz der Damen und ihre zur Schau gestellte Vornehmheit erweisen sich als Larve und Maske. Bei dem ersten Zwischenfall ist die zur Schau gestellte Ruhe, Gemessenheit und Selbstsicherheit dahin. Die Schimpferei zu Beginn wächst sich zu Handgreiflichkeiten zwischen den beiden Parteien aus. Die Leute laufen zusammen, und der Tumult steigert sich.

"Pöbel! Wer ist denn hier Ihr Pöbel!" griffen aber zehn Stimmen zugleich die Beleidigung auf.⁷⁶

Die Straßenszenerie wird immer tumultartiger. Eine schreiende und johlende Menge nimmt drohende Haltung an. Schließlich helfen gegen den wachsenden Schwarm nur noch Rufe nach der Polizei und schnelle entschlossene Flucht.

Alexis schildert in seinem Roman oft solch bewegte Bilder von Volksaufläufen, Verkehrsstauungen und dramati-

schen Affekthandlungen. Alexis greift dabei manchmal auf romantische Konventionen zurück, wenn er zum Beispiel das Gewimmel auf dem Fischmarkt beschreibt. Wie E.T.A. Hoffmann in "Des Veters Eckfenster" schildert Alexis den Blick durch das Fenster eines oberen Stockwerkes:

Der Lärm und das Gelächter draußen rief indes auch die Tante heran. An der Ecke war ein Fischmarkt, und es war nichts Ungewöhnliches, daß der altberühmte Witz der Fischweiber gegen Käufer und Neugierige eine Art Auflauf veranlaßte. Diesmal war eine bestimmte Person der Gegenstand der Lustigkeit. Der ältliche Herr hatte mit den sämtlichen Verkäuferinnen ein Geschäft angeknüpft und nachdem ^{er} sich aus jedem Fischkasten die fettesten Karpfen und Aale zeigen lassen, alle befühlte und mit allen ihren Besitzerinnen wegen des Preises unterhandelt. Wenn das schon nicht ohne beißende Bemerkungen von beiden Seiten abgegangen war, so steigerte sich das Gezänk in das, was man in Berlin ein "Aufgebot" nennt, als der Käufer sich endlich, wie sich von selbst verstand, für die Ware nur einer Verkäuferin entschied.⁷⁷

Alexis beschreibt hier nicht das zeitlose Gewimmel, das wir aus Tiecks Marktbeschreibungen kennen. Die volks-

tümlichen Berliner Fischweiber erinnern eher an E.T.A. Hoffmanns Typen aus "Des Veters Eckfenster". Auch Alexis betont die Originalität und die Typik eines solchen Auftrittes.

Ein schärferer Beobachter hätte indes darin keine Feindseligkeit, sondern nur ein Schauspiel entdeckt, das sich gewiß schon oft ereignet und zur gegenseitigen Herzenserheiterung noch oft wiederholen sollte.⁷⁸

Diese amüsanten Individuen werden jedoch unversehens zur Masse, zum aggressiven Pöbel, der sich drohend gegen einige Bordellmädchen wendet, die in einem Haus am Markt wohnen.

Der Lärm draußen wurde lauter; kein Aufruhr, aber ein wüstes Gelächter. Man rief Spottnamen hinauf; es schien, als ob von oben geantwortet würde. Darauf ein noch ausgelasseneres Gelächter, und einzelnes gelendes Pfeifen. Die Tante beschwor die Nichten, sich vom Fenster fern zu halten.⁷⁹

Die Massen lassen sich plötzlich nicht mehr halten; sie stürmen das Haus.

Es polterte von oben, es stürmte die Treppen herauf,

Leute waren eingedrungen ins Haus, schon sogar als ungerufene Zeugen ins Zimmer.⁸⁰

Die Erregung und der Lärm steigern sich immer mehr.

Der Lärm hatte inzwischen einen bacchantischen Charakter angenommen. Den Pöbel kitzelte die wilde Lust, hier die Nemesis zu spielen, zerstören zu können.⁸¹

Der Pöbel wird handgreiflich. Er zerschlägt sinnlos, was ihm unter die Finger kommt. Alexis beschreibt das Bild der Verwüstung, das sich hinterher bietet:

Im letzten Sonnenstrahl, der durch die oberen Scheiben drang, wirbelte der dichte Staub, der sich noch immer nicht gesetzt hatte. Es schwirrte in der Luft von Fasern und Federn, die Gardinen hingen zerrissen an den Fenstern, der Spiegel war zerschlagen, Stühle und Tische umgestürzt, den weiblichen Figuren auf den Gemälden hatte man mit Kohle große Bärte angemalt.⁸²

Diese zerstörerische, wilde gefährliche Masse, die sich plötzlich oft aus nichtigen Gründen bildet, ist nicht auf Arbeiterquartiere beschränkt. Alexis schildert in einem vornehmen Salon eine Panik, die bei einem Feuer ausbricht, und auf den Straßen ein Chaos, in das die durchziehenden

zunächst wohlgeordneten Kriegsscharen der Preußen geraten. Er beschreibt die entstehende Verwirrung des Heeres folgendermaßen:

Der Staub war unerträglich geworden, zu Wolken aufwirbelnd fiel er als trockener Regen nieder. Dazu war ein Toben, Peitschengeknall, ein Gewieher der Pferde und ein Gekreisch der Troßknechte, daß die Kommandoworte nicht mehr durch das Gewirr drangen. Was halfen die Flüche und Klagen der Offiziere, die auf den Rücken der Säumigen fuchtelten, wo alles stockte! Drei Batterien hatten, nachdem die Dragonerregimente das ihre getan, die Straße in Grund und Boden aufgewühlt, und jetzt, soweit das Auge vor und zurück sehen konnte, war sie mit Bagagewagen, Fourgons, mit Kaleschen und Küchenwagen bedeckt. So breit der Weg, hatten die Fuhrwerke sich doch verfahren und gerade am Garten war eine totale Stockung eingetreten.⁸³

Alexis schildert das Chaos; der Ordnungsdrill der Soldaten ist bald völlig vergessen. Die Aufregung steigert sich.

Die rohe Wut, die Leidenschaften waren entfesselt. Manches Gesicht glühte auch vom Branntwein, es konnte

aus der Zänkerei ein Kampf werden.⁸⁴

Auf dem Höhepunkt des Tumultes fällt ein Bagagewagen um, und dabei öffnen sich mehrere Hühnerkörbe, die mit heruntergefallen sind, und das Federvieh flattert davon.

Alexis kritisiert:

Wo war die Disziplin, wenn rohe Trainknechte über die Hecke auf den Tisch springen konnten, wenn die Gläser von Stabsoffizieren unterm wuchtigen Tritt ihrer gespornten Reiterstiefel zitterten, wenn sie ohne Rücksicht auf Orden und Epauletten, nicht einmal die Honneurs machend, auf die Erde platzten, wenn entlaufenes Federvieh für diese Menschen alle Rücksichten, die der Autorität gebühren, aufwog!⁸⁵

Da Alexis die Masse, die den Anstand, die Sitte und den Frieden des einzelnen nicht mehr achtet, immer wieder beschreibt, wird sie zum bestimmenden Motiv im Roman. Der Erzähler kennzeichnet mit ihr die unruhige Zeit. Die alten Ordnungen sind nur noch Masken, hinter denen das wahre, gefährliche Angesicht der Zeit, die Masse, sich verbirgt.

Alexis versucht, die ganze städtische Gesellschaft zu demaskieren. Sein Angriff richtet sich gegen die Em-

porkömlinge, Intriganten, Abenteurer und Verbrecher aus dem Bürgertum, dem Beamtentum, der Armee und der Hochfinanz, aber auch gegen die romantischen Träumer, die weltentrückten Pazifisten und die Anhänger Rousseaus, die an das Gute im Menschen glauben. Die Stadt wird zu einem Sammelpunkt all jener Gestalten, die Alexis mit seiner Kritik treffen will.

Zu diesen gehört auch Madame Braunbiegler. Ihre Gesellschaft im Salon beschreibt Alexis folgendermaßen:

Ein Hofmann hätte es eine gemischte genannt, sie bestand mehr aus dem Optimaten des Reichtums als der Geburt. Der Reichtum hing von den Decken als Kronleuchter, Armleuchter, Festons, Seiden- und Damastgardinen; er lastete in den Aufsätzen der Nischen und Ecktische, in den Teppichen auf dem Boden, vor allem auf und an der Wirtin. Zum Schildern ist nicht mehr Zeit. Die Juwelen, Ketten, Ringe; Aufsätze, die Madame Braunbiegler vom Wirbel bis zum Gürtel, von den Schultern bis zu den Fingerspitzen trug, waren in Berlin sprichwörtlich. Reichtum überall, wohin man sah, nicht ausgebreitet, sondern aufgeschichtet, lastend, prahlerisch, ohne Geschmack.

Den protzhaften Reichtum karikiert Alexis auch in anderen Wohnungen der Vornehmen. Die russische Fürstin Gargazin wohnt zwischen Einrichtungsgegenständen und Schmuckstücken aus vieler Herren Länder, so daß ihre Zimmer wie Museumsräume wirken.

Alle Weltteile hatten ihre Produkte, Kunstfertigkeit und Erinnerungen beigesteuert, um die Zimmer auszuschnücken. Das Etrurische und Pompejanische, vor kurzem die Modepuppe, ward hier paralysiert durch das Chinesische und Hindostanische. Porzellanfigürchen, Pagoden und Pfauenwedel; dazwischen die rein geschnittenen Schönheitslinien eines griechischen Basreliefs, römische Kaiser und Mohrenköpfe auf echten Konsolen, neben Federkronen von den Sandwichsinseln und urweltlichen Gerippen, Schamanenmäntel und Bogen und Köcher der naturwüchsigen Völkerschaften Sibiriens.⁸⁷

Alexis bleibt innerhalb der Konventionen des Romans der guten Gesellschaft, wenn er die Salons der vornehmen Gesellschaft als abgeschlossen, reich, modisch und extravagant beschreibt. Aber er verändert das Bild vom vornehmen Salon in einer Hinsicht entscheidend: Er übertreibt alles. Die Gesellschaft ist so abgeschlossen, daß sie

die Schrecken des Krieges, der draußen wütet, ignoriert. Die Räume sind so reich ausgestattet, daß sie überladen sind an Reichtümern. Sie sind so extravagant eingerichtet, daß sie zum kulturgeschichtlichen Museum werden.⁸⁸

Immer wieder kritisiert Alexis das Protzige und das Unzeitgemäße in diesen Salons und karikiert zugleich die Gesellschaft, die darin verkehrt. Er beschränkt sich dabei nicht auf die Zeichnung der Gesellschaftsräume. Meistens stellt er auch die Arbeitszimmer der hohen Beamten vor. Den Legationsrat von Wandel charakterisiert er näher durch die Darstellung seines Laboratoriums.

Er war in seinem Laboratorium, eine kleine alte Küche nach dem Hofe hinaus, die, unbenutzt zum gewöhnlichen Gebrauch, an sein Zimmer stieß. Es war kaum möglich gewesen, die Fenster mit Matten zu behängen; durch ihre, alle Farben schillernden, mit Staub und Spinnweben umzogenen Scheiben wäre kein Blick gedungen. Hier durfte kein Diener Ordnung schaffen, keine Aufwärterin den Staub wegkehren. Es ward niemand eingelassen, außer bei besonderen Gelegenheiten der Assessor und Apotheker Flittner, der Geheimrat Hermbstädt und andere bekannte Chemiker. Aber dann hatte die Küche ein etwas verändertes Ansehen. Um ir-

gend ein glänzendes Experiment zu zeigen, waren Töpfe, Tiegel fortgestellt, es war der übrige Apparat mehr theatralisch geordnet. Auch wurden ein Gerippe und zwei Frauenbilder, die an der Wand hingen, beseitigt.⁸⁹

Dieser Ort wird durch ein unheimliches Geschehen darin noch fremdartiger.

In dem einen Tiegel kochte ein Stoff. Er schob das Tuch höher und drückte den Turban tiefer in die Stirn, wenn er mit einem Span darin rührte, und neue Ingredienzien hinzutat. Alsdann schien er dem Kräuseln des Rauches, der sich in den Schlot verlor, mit Aufmerksamkeit zu folgen.⁹⁰

Der Raum wird als Hexenküche beschrieben. In dem Tiegel braut der Legationsrat einen Giftstoff, mit dem er Menschen umbringen will. Er führt dabei lange Gespräche mit seiner verstorbenen Frau, die er selbst vergiftet hat, und deren Bildnis und Skelett ihm gegenüberhängen. Sein Gesichtsausdruck verändert sich dabei.

- Sein Gesicht bekam einen furchtbar häßlichen Ausdruck; die Zähne fletschten zwischen den zurückgekniffenen Lippen wie die Hauer eines Ebers, die Augen sprühten das grünliche Feuer einer wilden Katze. Aber der Pa-

roxysmus der Wut und Angst war schnell vorüber, die aschgraue Urnenruhe lagerte sich wieder auf dem gelben Gesichte, die Finger entklammerten sich.⁹¹

Diese Giftküche erinnert an die Gespensterorte E.T.A. Hoffmanns. Bei Alexis liegt jedoch der gruselige unheimliche Ort in der Welt der Realität: ein Verbrechen findet hier statt. Die Schilderung dieser Hexenküche ist im Einklang mit dem verbrecherischen Tun des Legationsrats in der Vergangenheit und mit seinen mörderischen Zukunftsplänen.

Auch die romantische Idylle zeigt Alexis als einen Ort des Negativen, Unzeitgemäßen. Der Einsiedler, der sich bei Tieck und E.T.A. Hoffmann von der Welt abschließt, zufrieden für sich dahinlebt und sich seine Welt in der Phantasie schafft, existiert auch in Alexis' Stadtbild. Es ist der Geheimrat Lupinus, der seine Tage in seiner Studierstube verbringt. Der Erzähler beschreibt diese Stube folgendermaßen:

Es lag eine sonntägliche Heimlichkeit über der geweihten Stube. Kein Dienstbote durfte sie aus freien Stücken betreten. Die Frau Geheimrätin besorgte selbst das Abstauben der Bücher,... sie nahm jeden Band ein-

zeln heraus, trug ihn in das Vorzimmer und fegte ihn am geöffneten Fenster. Da lächelte er zufrieden, die anderen Bücher, die hinten bis an die Decke die Zimmerwände füllten, sollten nur dann und wann, und nur ganz oberflächlich abgestäubt werden.....Der chromatische Farbenspiegel der Scheiben und die Spinnweben an den Fensterecken gaben den vollgültigen Beweis dafür, daß, wie alle Passionen, auch die des Reinlichkeitssinnes einem Wechsel unterworfen sind. Oder waren es andere Gründe? Gerade diese Spinnen, der schillernde Glanz der Scheiben, der Duft des Unberührtseins war es, was dem Zimmer den Charakter sonntäglicher Heimlichkeit gab. Wohlverstanden der sonntäglichen Heimlichkeit einer alten deutschen Gelehrtenstube, in welche der Qualm des Tabaks noch nicht eingedrungen und den Büchergeruch noch nicht niedergedrückt hat.⁹²

Dieses Gelehrtenstübchen, in dem überall hohe Regale an den Wänden stehen, ist verstaubt wie das Zimmer vom Ritter Gluck aus der gleichnamigen Erzählung E.T.A. Hoffmanns. Der Staub sitzt auf allen Büchern und in der Luft. Der Geheimrat fürchtet ihn.

Der Geheimrat behauptete, nichts sei so gefährlich

der Gesundheit als der Staub; in demselben sammeln sich die Atome, die der organische Lebensprozeß nicht zu absorbieren vermöge, also das Tote, vielleicht das Tötende.⁹³

In diesen Staub mischt seine Frau das tötliche Gift, das der Geheimrat täglich zusammen mit dem Staub einatmet, bis er schließlich daran stirbt. Der Staub ist also gefährlich. Die Studierstube, in der sich der Staub sammelt, ist lebensgefährlich. Die abgeschlossene idyllische Örtlichkeit des Bücherwurms schildert Alexis als Ort des Unzeitgemäßen und Gefährlichen. Der Geheimrat paßt zu seiner Stube wie "die Seele zum Körper, oder die Spinne in ihrem Netze".⁹⁴ Er ist bedingungsloser Pazifist, der Ruhe für seine Studien haben will und den alles, was draußen vorgeht, nicht engagieren kann. Wenn Alexis diesen Raum als alte deutsche Gelehrtenstube bezeichnet, zeigt er deutlich seine Intention. Er schildert nicht eine friedliche Idylle, sondern übt Kritik an der altdeutschen unparteiischen Gelehrtenwelt.

Der Staub als Kennzeichen des Gefährlichen, Verwirrung Verursachenden zieht sich als Motiv durch den ganzen Roman. Er zeigt sich im ganzen städtischen Be-

reich, in den Stuben, auf den Straßen und in der Luft.

Alexis beschreibt in seinem Roman oft alte romantische Idyllen und Genrebilder. Aber stets werden diese zuerst harmlos-konventionell scheinenden Bilder ins Negative umgewertet. Das schwerelose Tanzen der "leichten anmutigen Kinder der Natur"⁹⁵ findet in einem öffentlichen Haus statt und erfreut eine zweifelhafte Männergesellschaft. Die verträumten Dachzimmerchen der Schubitze und der Obristin Lichtenau sind Sexhöhlen, in denen es obszön zugeht. Andere abgewertete Idyllen sind: die bürgerliche Idylle des Kriegsrats Alltag, das ärmliche Hofstübchen des jungen Bovillard und die Rumpelkammer der Geheimrätin Lupinus.

Im Grunde geht es Alexis um verschiedenste soziologische und psychologische Lebensformen in der Stadt und um eine Wertung dieser Erscheinungen. Alexis verwendet dabei immer dieselben Motive: turbulente Massen, Kriegsgeschrei und Verbrechen dringen in die so behutsam verschlossenen, abgelegenen Räume ein, zerstören diese oder töten die Bewohner. Alexis kopiert also nicht die konventionellen Bilder, sondern rechnet mit ihnen ab. Sein Stadtbild besteht aus zerstörten Idyllen und ent-

larvten Gespensterstuben. Trotzdem sieht Alexis das Neue, das sich am Horizont zeigt, nur vage. Die Stadt nennt er bezeichnenderweise "Babel"⁹⁶ und schildert Untergangsvisionen.

Rasch hatte die Wirtin das Fenster aufgerissen, und die Dächer der Häuser, die weite Stadt, so weit man sie übersah, schwammen in einem Blutrot. Wenn sie überrascht war, schien es nicht die Überraschung des Schrecks, sondern einer dämonischen Freude... "Sehen Sie!" - "Die Nebel zerteilen sich. Es wird ein schöner Herbsttag werden" - "Der Tag der Vergeltung! Er bricht an, Feuer und Blut gemischt. O, ich könnte mich freuen, ein entzückendes Schauspiel, wenn die wogenden Flammen über die Dächer sausten, das Lied der Vergeltung heulend. Des neuen Attila Mission ist groß, und ich sehe, sie ist noch nicht zu Ende. Die Leichen sollen sich noch zu Bergen türmen und das Blut in Strömen fließen, wo wir noch kein Bett dafür sehen. -⁹⁷

Diese apokalyptische Vision vom Massentod und vom Kriegsbrand erinnert an spätere expressionistische Stadtbilder von Heym. Die Schilderung der Stadt als Sündenbabel kehrt - intensiviert - bei Döblin und bei Dos Passos wieder.

Die Neuheit in Alexis' Roman ist das Auftreten des städtischen Pöbels. Bei Kretzer wird diese Masse wieder beschrieben werden. Dort wird sie jedoch in erster Linie für soziale Forderungen oder gegen politische Mißstände demonstrieren. Bei Alexis gibt es noch keine eindeutige Parole und keine klaren politischen und sozialen Forderungen, eher Chaos, blinde Wut und Zerstörungstrieb. Aber sein wilder Pöbel ist ein Teil der niederen großstädtischen Gesellschaftsschichten. Das Verhalten dieser Masse wird ganz im Sinne des Naturalismus erklärt: es ist das Resultat sozialer Zustände. Alexis schildert jedoch, im Gegensatz zu den Naturalisten, nicht nur die Arbeiterklasse oder das Proletariat. Er beklagt ironisch die allgemeine Verderbtheit der Sitten und der bürgerlichen Moral und den Verlust der vaterländischen Einstellung. Sozialkritik spielt eine Nebenrolle. Das Armenviertel Grunholzers und die Slums Gutzkows finden wir bei Alexis nicht.

6. WILHELM RAABE: DIE SPERLINGSGASSE

Wilhelm Raabe (1831-1910) wählte schon in seinem ersten Roman, der 1857 unter dem Pseudonym Jakob Corvinus erschien, Berlin zum Schauplatz des Geschehens. Der Chronik der Sperlingsgasse folgen mit "Holunderblüte" (1863), Der Hungerpastor (1864), Die Leute aus dem Walde (1863) und Die Akten des Vogelsangs (1896) drei weitere Romane und eine Novelle, in denen der Autor wie in seinem Erstlingswerk die Großstadt Berlin von der idyllischen deutschen Kleinstadt abgrenzt.

Der junge Raabe erfindet für Die Chronik der Sperlingsgasse eine Greisengestalt als Chronisten. Johannes Wacholder schreibt im Winter 1854/55 auf, was ihm an Gegenwärtigem und Vergangenen, an Wirklichem und Phantastischem in der Sperlingsgasse aufgefallen ist. Er reiht ähnlich wie Gutzkow und Alexis eine Fülle von Einzelschicksalen aus vielen Ständen, Zeiten und Landschaften aneinander und verknüpft die verschiedenen Lebensläufe miteinander. Wie seine Vorgänger benutzt er hierfür alte Motive. Aus dem Märchen: das Ringmotiv, das Liebesmotiv, das Todesmotiv; aus der Abenteuerge-

schichte: das Kampfmotiv und das Wandermotiv. Das vielfältige Romangeschehen sucht Raabe durch einen Trick zu vereinheitlichen: er beschränkt sich auf einen Hauptschauplatz, die Sperlingsgasse in der großen Haupt- und Universitätsstadt Berlin. Dem Chronisten ist sie, seitdem er vor dreißig Jahren dorthin zog, nicht nur Wohnort, sondern auch Bühne des Weltgeschehens. Wacholder erinnert sich meist wehmütig an die Bewohner von Sperlingsgasse 7, 11 und 12. Wir hören die Lebensgeschichte vom Maler Franz Ralff, von seiner Kindheit in einer Försterei, seiner Italienreise, seiner Heirat mit Marie Volkmann, einer von Wacholder verehrten Näherin in der Gasse, bis zu beider Tod: Der Chronist nimmt sich ihrer beider Tochter, Elise, an. Als Elise heranwächst, entsteht eine Freundschaft zum Nachbarjungen Gustav Berg, der nach und nach ein tüchtiger Maler wird. Die beiden heiraten schließlich, nachdem sich herausgestellt hat, daß sie denselben adeligen Großvater hatten.

Andere Gestalten berichten von Zeitereignissen. Margarete Karsten, die Schwiegermutter des Tischlermeisters Werner, der jetzt Hauswirt in Nummer 7 ist,

berichtet von der Franzosenzeit 1806-1813, den Nöten der Einquartierung und den Befreiungskriegen gegen Napoleon, in denen ihre beiden Söhne fielen.

Lehrer Reder, ein Volksschullehrer, vertritt seine freiheitlichen politischen Ansichten, so daß er schließlich nach Amerika auswandern muß. Auch Doktor Wimmer, ein Junggeselle, freier Schriftsteller und Mitarbeiter der Zeitschrift "Welke Blätter", wird verbannt. Er flieht nach München und arbeitet an der Zeitschrift seines dortigen Schwiegervaters mit.

Wacholder beschreibt wiederholt die Leidtragenden jener Zeit, die auswandern oder in sozialem Elend leben müssen. Er erwähnt den Arbeiter, der seine sterbende Frau allein lassen muß, um Geld für das Nötigste zu verdienen, und die Ballett-Choristin Rosalie, die aus Geldnot tanzen muß, während ihr Kind stirbt. Wacholder zeigt hinter der Vielfalt der Schicksale eine ordnende Macht, die alle Geschicke lenkt. In die tränenreichen, oft ins Sentimentale gehenden Geschichten um Kinderglück, Liebesglück und Elternleid werden die sozialen und politischen Ideen damaliger Zeit einge-

flochten, die allerdings bei Raabe nicht so stark in den Vordergrund treten wie bei Gutzkow. Die romantischen Traum- und Phantasieschilderungen nehmen gegenüber den sozialkritischen Predigten einen breiten Raum ein, ebenso die einfachen Erzählungen und die Stimmungsbilder gegenüber den Reflexionen über die künstlerische Arbeit.

Ähnlich wie die Erzähltechnik, die Thematik und die Stoffauswahl ist auch die Stadtschilderung zeitgebunden. Im Zentrum von Raabes Stadtschilderung steht ein idyllischer Ort. Der Erzähler kann seine Sympathie zur kleinen Gasse nicht verbergen. Er schreibt:

Ich liebe in großen Städten diese ältern Stadtteile mit ihren engen, krummen, dunklen Gassen, in welche der Sonnenschein nur verstohlen hineinzublicken wagt; ich liebe sie mit ihren Giebelhäusern und wundersamen Dachtraufen, mit ihren alten Kartauen und Feldschlangen, welche man als Prellsteine an die Ecke gesetzt hat. Ich liebe diesen Mittelpunkt einer vergangenen Zeit, um welchen sich ein

neues Leben in liniengraden, parademäßig aufmarschierten Straßen und Plätzen angesetzt hat, und nie kann ich um die Ecke meiner Sperlingsgasse biegen, ohne den alten Geschützlauf mit der Jahreszahl 1589, der dort lehnt, liebkosend mit der Hand zu berühren. Selbst die Bewohner des älteren Stadtteils scheinen noch ein originelleres, sonderbareres Völkchen zu sein als die Leute der modernen Viertel.⁹⁸

Der enge, umschlossene, vom großstädtischen Leben abgetrennte Raum, in dem originelle, individuelle Leute wohnen, erinnert uns an Tiecks Beschreibung einer Dachkammer in einer kleinen Gasse. Auch Raabe beschreibt wie Tieck einzelne interessante Phänomene: die Giebel, die Dachtraufen, die Kartaunen und Feldschlangen. 1857 hat sich allerdings schon die in ihren Anfängen bei E.T.A. Hoffmann, Alexis und Gutzkow gesehene historische Betrachtungsweise vermehrt durchgesetzt. Die Gasse wird als geschichtliche Erscheinung beschrieben, als früherer Mittelpunkt der Stadt. Raabe nennt zudem die Jahreszahl 1589, die er auf einem alten Geschützlauf findet.

Gutzkow hatte bei der Schilderung der Brandgasse vorweg einen historischen Abriß über eine bestimmte Häusergruppe gegeben und anschließend das Gedränge, das Elend und das Verbrechen dort veranschaulicht. Er typisierte dabei. Raabe beginnt mit einem Bekenntnis zu dem idyllischen Gäßchen und verweilt dann bei einzelnen Besonderheiten mit historischem Hintergrund. Er charakterisiert. Mit Vorliebe beschreibt er dabei das Krähwinklige, Krumme und Verschrobene. Bei ihm ist die Gasse nicht Ort des Schreckens, sondern des Vielfältigen.

Hier in diesen winkligen Gassen wohnt das Volk des Leichtsinns dicht neben dem der Arbeit und des Ernstes, und der zusammengedrücktere Verkehr reibt die Menschen in tollerem ergötzlicheren Szenen aneinander als in den vornehmeren, aber auch öderen Straßen. Hier gibt es noch die alten Patrizierhäuser - ...- welche^{nach} Veiner Eigentümlichkeit ihrer Bauart oder sonst einem Wahrzeichen unter irgendeiner naiven, merkwürdigen Benennung im Munde des Volkes fortleben. Hier sind die dunkeln, verräucherten Kontore der alten, gewichtigen Handelsfirmen,

hier ist das wahre Reich der Keller- und Dachwohnungen. Die Dämmerung, die Nacht produzieren hier wundersamere Beleuchtungen durch Lampenlicht und Mondschein, seltsamere Töne als anderswo.⁹⁹

Raabe betont die Buntheit des Bildes. Er schildert zwar einzelne Gegensätze, aber durchgehend finden wir interessante, individuell charakterisierte Einzelbauten. Er betont dabei oft das Seltsame und Wunderbare, so daß manches in dieser Gasse an die skurrilen, grotesken Gespensterhäuser E.T.A. Hoffmanns erinnert.

Die scharfen Schatten auf dem Pflaster und an den Häuserwänden, das Glitzern der Fensterscheiben, die ziehenden, beleuchteten Wolken am dunklen Nachthimmel, die flüsternden Gruppen in den Haustüren und an den Straßenecken, alles wird nun zu einem Bild für Gustav, zu einem Märchen für Elise. Da beleben sich die Straßen, Gassen und Plätze mit den wundersamsten Gestalten; auf den Ecksteinen lauern zusammengekauert grimmbärtige Kobolde; aus den dunklen Torwegen der alten Patrizierhäuser treten seltsame Gesellen mit nickenden Federn und weiten Män-

teln, und schöne Damen besteigen weiße Zelter, in die Nacht davonreitend; Söldner im Harnisch, die Partisanen auf den Schultern, ziehen über den Markt; Prozessionen vermummter Mönche winden sich langsam aus dem Domportal, und alles liegt morgen in den hübschesten Skizzen festgebannt auf Elisens Nähtischchen oder treibt sich auf dem Fußboden umher.¹⁰⁰

Die Geistergestalten in der Gasse werden nachträglich als Phantasiegeburten bezeichnet. Bei E.T.A. Hoffmann stand das Phantastische direkt neben dem Realen, das eine verwandelte sich in das andere, das Reale verzerrte der Erzähler ins Grotteske, das Phantastische beschrieb er als das Normale. Raabe schildert nicht die dämonischen Kräfte, sondern den idyllischen Märchenzauber. Die Liebenden sehen Traumbilder, in denen sich ihre Stimmung spiegelt.

Für den Chronisten gehören die Geister zur Atmosphäre der Gasse. Er sagt von seiner Sehweise Folgendes:

Die ganze Gasse war ein Gewirr von Tönen und Licht, und nichts von dem Leben und Weben des Geistervolks war mir mehr verborgen, und von Geistervolk lebte und webte alles! Dabei hatte ich auch nicht die Fähigkeit verloren, die gröbere, gewöhnliche Welt zu schauen und zu vernehmen; Ich kannte und belauschte die Leute in den Haustüren, die Kinderköpfe in den Fenstern, die schlafenden Sperlinge und Schwalben in ihren Nestern;¹⁰¹

Der Erzähler begnügt sich nicht damit, äußere Erscheinungen von der Gasse zu beschreiben, die "gröbere, gewöhnliche Welt" wiederzugeben. Er sucht das verborgene Leben, die leichten, feinen Töne, die geisterhafte Atmosphäre, die wechselnden Lichter und die Hintergründe des einzelnen Schicksals.

Gutzkow und Alexis ging es um den Aufweis der sozialen und politischen Verhältnisse. Sie zeigten deshalb den Menschen in seiner Beziehung zu Gruppen, Ständen, Ideologien und Weltanschauungen. In der Stadtwelt herrschte bei ihnen ein chaotisches Durcheinander von Gruppen und Organisationen.

Raabe fühlt sich von dem hastigen Treiben und dem Durcheinander abgestoßen. Er schildert keine funktionierenden politischen Gruppen oder Gesellschaftszirkel, sondern einzelne Stimmungsbilder, zufällige Geschehnisse, überraschende Begegnungen, kurz, was an vielfältigem Leben an ihm vorbeirollt. Der Erzähler geht dabei nicht in die einzelnen gesellschaftlichen Zirkel, er bleibt meist zurückgezogen in seiner Dachkammer oder macht allein Spaziergänge. Wir erfahren deshalb nichts von den Organisationen und Gruppen in der Stadt. Vom Stadtgebiet Berlin ist ein Detail, die Sperlingsgasse, beschrieben, weder andere Straßen noch Häuser, weder Denkmale noch Architekturen sind bemerkenswert. Was sonst von der Stadt erwähnt wird, kennen wir schon aus den Berlinschilderungen der Vorgänger: die Menge auf den Marktplätzen und lebende Bilder vom Berliner Brauchtum.

An der Ecke des Weihnachtsmarktes blieben wir stehen, in das fröhliche Getümmel, welches sich dort umhertrieb, hineinblickend. Im ununterbrochenen Zuge strömte das Volk an uns vorbei: Väter, auf jedem Arme und an jedem Rockschoß ein Kind, Handwerksge-sellen mit dem Schatz, den sie aus der Küche der

'Gnädigen' weggestohlen hatten, ehrliche, unbeschreiblich gutmütig und dumm lächelnde Infanteristen, feine, schmucke Garde-Schützen, schwere Dragoner und 'klobige' Artillerie. - Hier und da wanden sich junge Mädchen zierlich durch das Getümmel. Jedes Alter, jeder Stand war vertreten, ja sogar die vornehmste Welt überschritt einmal ihre närrischen Grenzen und zeigte ihren Kindern die Freude des Volks.¹⁰²

Das romantische Getümmel wird hier - ähnlich wie bei E.T.A. Hoffmann - in Berufstypen aufgegliedert; der Handwerksgehilfe, der Schütze, der Dragoner paradiereu vorbei. Fontane wird später diese lebendigen Berliner Bilder in weiteren Einzelheiten beschreiben und sie in seine ästhetische Konzeption einordnen. Bei Raabe stehen diese "tableaux" noch wie einzelne Edelsteine in einem bunten Mosaik. Die stimmungshaften Bilder wirken wie Fremdkörper im Vergleich zu einzelnen pathetischen Tiraden über die Armut.

Sieh dort an der Ecke die arme, mit Lumpen bekleidete Frau aus dem Volk, wie sie ihr Kind fester an sich drückt und flüstert: "Was sollte aus dir wer-

den, mein kleines Herz, wenn ich heute so still läge wie die, welche man da fortträgt." ¹⁰³

Sieh den Arbeiter, welcher dort das Beil sinken läßt und stier dem Zuge des Todes nachsieht. Schaffe weiter, Proletarier, auch dein Weib liegt zu Hause sterbend; schaffe weiter, du hast keine Zeit zu verlieren; der Tod ist schnell, aber du mußt schneller sein, Mann der Arbeit, wenn du sie in ihren letzten Stunden vor dem Hunger schützen willst. ¹⁰⁴

Zweifellos hat das soziale und politische Engagement Gutzkows und Alexis' auf Raabe nicht seine Wirkung verfehlt. Diese tristeren Töne in seinem bunten Bild von der Sperlingsgasse sind allerdings Mißtöne. Auch die pathetische Rede Dr. Wimmers auf die schreckliche Stadt ist literarische Konvention.

Ha, da liegt sie - die Undankbare, sie, in welcher ich meine Nächte durchwachte und meine Tage verschlief - Sänger und Sängerinnen, Schauspieler und Schauspielerinnen, Ballettänzer und Ballettänzerinnen lobte oder herunterriß - in welcher ich so manchen Leitartikel schrieb - ... Da liegt sie

wollüstig träumend im Morgenschlummer, während ich umherirre ... Nest! - Brüste dich mit deinen Gardeleutnants, deiner famosen Musenbude, die ich dort über die Dächer zwischen dem Pfeffer- und Salzfasse ragen sehe,¹⁰⁵

Die Personifizierung der Stadt und ihre Abwertung wegen Unmoral und Seichtheit kennen wir schon von Gutzkow her. Raabe bleibt stets, sobald er in Die Chronik der Sperlingsgasse von der Stadt spricht, bei konventionellen Bildern.

Das Leben der großen Stadt begann wieder seinen gewöhnlichen Gang; der Reichtum gähnte auf seinen Kissen oder hatte sich auch wohl das Herz ebenso schwer wie die Armut, die jetzt aus ihrem dunklen Winkel huschte, um einen neuen Ring der Kette ihres Leidens, einen neuen Tag ihrem Dasein anzuschmieden. Die Gewerbe faßten ihr Handwerkszeug; die großen Maschinen begannen wieder zu hämmern und zu rauschen; die Wagen rollten in den Straßen, und der Taufzug begegnete dem Totenwagen;¹⁰⁶...

Der Dichter gebraucht hier konventionelle Vergleiche, wenn er von den hämmernden Maschinen und der Kette

von Tagen spricht. Bezeichnenderweise betont er die dauernden Bewegungen, das Vorbeirauschen und -rollen, den Gang und das Huschen. Für ihn fließt vor allem in der Großstadt das Leben ununterbrochen vorbei. Das bewegte Vielerlei charakterisiert für ihn die Stadt. Er sucht diese Besonderheit herauszustellen, wenn er das Gegenbild, die ruhige ländliche Behausung, danebenstellt.

Auch in den späteren Werken betont Raabe die Eigen- gesetzlichkeit des städtischen Lebens gegenüber dem ru- higen, besonnenen ländlichen Leben. In Der Hungerpastor beschreibt er von der Anhöhe aus die Stadt mit ihrem ungeheuren Leben gegenüber der idyllischen Dorfbehau- sung. Die Stadt ist "Kampfplatz", "Arena"¹⁰⁷, voll zer- stampften Sandes. Auch hier noch flüchtet Raabe ins Pathos.

...aber mit Staunen und Schrecken starrte Hans auf den feurigen Schein vor ihm und horchte auf das dumpfe Rollen und Summen, welches aus einer unendlichen Tiefe dicht zu seinen Füßen zu kommen schien.¹⁰⁸

Raabe steigerte sich immer mehr in eine Ablehnung der Großstadt hinein. Im kleinstädtischen Leben sah er das Ideal verkörpert. Im Erstlingsroman sucht Raabe auch

noch dieses Ideal in der Großstadtgasse. Von den Dachzimmern in der Sperlingsgasse sieht man durch die Fenster auf Blumen und Blätterranksen. In der Nähe gibt es Parkanlagen. Die Leute in der Gasse kennen sich und nehmen am Schicksal des anderen teil. Das idyllische zurückgezogene Leben wird vor allem vom Chronisten geschätzt. Er hält Abstand zu allem Geschehen in der Gasse und sucht das Gesetz hinter dem Vielfältigen, was sich vor seinen Augen abspielt. Über die Gasse schreibt er:

Sie ist bevölkert und lebendig genug, einen mit nervösem Kopfweh Behafteten wahnsinnig zu machen und ihn im Irrenhause enden zu lassen; mir aber ist sie seit vielen Jahren eine unschätzbare Bühne des Weltlebens, wo Krieg und Friede, Elend und Glück, Hunger und Überfluß, alle Antinomien des Daseins sich widerspiegeln.¹⁰⁹

Im einzelnen Detail sucht der Erzähler die Beziehungen zum Weltganzen zu finden. Die Vergleiche des einzelnen Dinges und Erlebnisses zum Weltgeschehen nehmen in Raabes späteren Werken zu. Die Gegenüber-

stellung von internationalen oder ehemaligen Erscheinungen mit lokalen und zeitgemäßen führt zu einer realistischen Beschreibung. Das einmalige, besondere Detail wird erzählenswert. Diese Vergleichstechnik des Realismus wird bei Fontane wiederkehren. In vielem ist Raabe den Erzählern der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts verpflichtet. Raabes Bedürfnis, das verschlungene, verworrene, allzulebendige Großstadtleben vom ruhigen Platz aus zu entwirren, ist durchaus traditionell. Der Fensterblick war von E.T.A. Hoffmann, Gutzkow und Alexis im selben Sinne verwandt worden.

7. THEODOR FONTANE: VOM VILLENVIERTEL ZUM INDUSTRIEQUARTIER

Theodor Fontane (1819-1898) ist der bekannteste Schilderer Berlins. Fast sein ganzes Werk hat er dieser Stadt gewidmet. In vielen Briefen, Kritiken, Aufsätzen und Romanen beschäftigt er sich mit den Berliner Verhältnissen vom Beginn bis zum Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts. Er schildert besonders das zeitgenössische, politische, kulturelle und gesellschaftliche Leben der Stadt und berichtet u.a. auch über die sozialen Probleme seiner Zeit in den Briefen, Kritiken und Aufsätzen. Die Romane nehmen in Fontanes Werk eine besondere Stellung ein. Welches Berlinbild der Erzähler darin zeichnet, soll im Folgenden untersucht werden.

Zu den zehn Romanen, die Berlin zum Hauptschauplatz haben, gehören Vor dem Sturm (1878), L'Adultera (1882), Schach von Wuthenow (1883), Cécile (1887), Irrungen Wirkungen (1888), Stine (1890), Mathilde Möhring (1891), Frau Jenny Treibel (1895), Die Poggenpuhls (1896), und Der Stechlin (1898).

In Vor dem Sturm beschreibt Fontane die Ereignisse zwischen dem vierundzwanzigsten Dezember 1812 und dem Vorfrühling 1813, als sich überall in Preußen Leute fan-

den, die für eine Auflehnung gegen die geschlagenen Franzosen sprachen. Der Roman spielt größtenteils auf dem Lande. Berndt von Vitzewitz, ein finsterner, aufbrausender Landadeliger, ruft die Landbevölkerung zu bewaffneten Aufständen auf. Erst als die mehrfachen militärischen Aktionen in einem großen Fehlschlag enden, überwindet der alte Mann seinen dumpfen Völkerhaß. Die kommenden großen Völkerschlachten und Freiheitskriege sind nicht mehr seine Sache. Fontane erzählt sie nicht in seinem Roman. Er schildert die Geschicke einzelner Familienzirkel und Bevölkerungsgruppen in und um Berlin. Neben die Vitzewitz stellt er die polnische Adelsfamilie Ladalinski. Die Ladalinskis sind durch die letzte Teilung Polens heimatlos geworden, und der alte Graf hat seine Loyalität dem Preusenkönig zugewandt. Er siedelt sich in Berlin an und wird zum "Überpreußen". Die beiden adeligen Familien der Vitzewitz und der Ladalinski sind durch die Sympathien und Neigungen der Söhne und Töchter verbunden. Kathinka von Ladalinski glaubt Lewin von Vitzewitz zu lieben, Renate von Vitzewitz sieht sich von Tubal von Ladalinski geliebt, beide Verbindungen kommen jedoch nicht zustande. In die Mischung von Kriegs- und Liebesgeschichte fügt Fontane Erzählungen über die neue romantische Bewegung ein, auch

schildert er märkische Sitten und Gebräuche und erzählt Spukgeschichten und Anekdoten. Der Ausdehnung in die Breite, die Fontane dem Schöpfer des märkischen historischen Romans, Willibald Alexis, vorwarf, ist er dabei selbst nicht entgangen. Alexis kritisierte weitgehend und umfangreich die gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse in Berlin. Fontane tut dies auch, aber er beschränkt sich nicht auf die Schilderung der städtischen Gesellschaft. Er versammelt auf engem Raum zwischen Frankfurt an der Oder und Berlin Bodenständige und Eingewanderte, Bauern und Intellektuelle, Kleinbürger und Adelige, Geheime räte und Offiziere, Leute vom Lande und von der Stadt und gibt dabei einen Querschnitt durch die ganze preußische Gesellschaft. Allerdings zeichnet er dabei ein altertümliches Gesellschaftsbild mit deutlichen Wertakzenten. Träger des Staates sind der König, der Landadel und die Bauern. Die Bourgeoisie in den Städten, die Arbeiter und Handwerker und alle diejenigen, die mit der Geldwirtschaft zu tun haben, beschreibt er ironisch und unterzieht sie einer Kritik.¹¹⁰

Von den acht geschlossenen Gesellschaftszirkeln, die Fontane in seinen Roman einführt, gehören vier zum Lande: der adelige Familienzirkel der von Vitzewitz, die aristokratische Gesellschaft auf Schloß Guse, der idylli-

sche literarische Zirkel im Hause Pastor Seidentopfs und die Bauernrunde im Krug zu Hohenvietz. Vier gehören zum städtischen Bereich: der Familienzirkel der Ladalinskis, der Castalier-Club in Berlin, die schäbige Runde der Berliner Kleinbürger, die zu Gast bei Frau Hulen sind, und die Gruppe der Berliner Handwerker im Gasthofs auf dem Windmühlenberge.

Berlin ist für die alteingesessenen märkischen Landbewohner das kulturelle Zentrum. Der königliche Hof bildet den Mittelpunkt auch für die Gesellschaft auf dem Lande. Sie richtet sich nach ihm aus. Um dieses Zentrum lagern sich in weitem Abstand die Schlösser, die wiederum kleinere, autonome Gesellschaftszirkel bilden. Der Verkehr von dort nach Berlin ist leicht und rege. Er führt durch Dörfer und Wälder, von denen meist nur Landschaftsilhouetten beschrieben werden.

Die Stadtbevölkerung kommt innerhalb der Stadt in Gesellschaftszirkeln zusammen. Die vornehme Gesellschaft trifft sich u.a. im Haus der Ladalinskis. Fontane beschreibt es folgendermaßen:

Das Haus, das der Geheimrat von Ladalinski bewohnte, lag in der Königsstraße, der alten Berliner Gerichts-

laube schräg gegenüber. Es war ein aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts stammender, damals auf Geheiß König Friedrichs I. aufgeführter Spätrenaissancebau, der an seiner Fassade durch mannigfache geschmacklose Restaurationen gelitten, im Innern aber seine frühere Stattlichkeit vollkommen beibehalten hatte. Namentlich galt dies, neben Hof und Treppe, von dem ganzen ersten Stock, in dem die Empfangs- und Gesellschaftsräume lagen. Hier zeigten sich noch jene Stuckornamente, die den Barockbauten Schlüters so viel Reiz und Leben liehen, und vom Plafond herab grüßten, wenn auch stark nachgedunkelt, die großen, nach Giulio Romanoschen Originalen im Corte reale zu Mantua ausgeführten Deckenbilder, mit denen der prachtliebende König den ganzen ersten Stock hatte dekorieren lassen. An diese Gesellschaftsräume schlossen sich nach rechts und links hin zwei kleinere Zimmer, einfenstrig mit breiten Wandflächen, die, weil mehr benutzt, auch mehr eingebüßt und von ihrer ehemaligen reichen Ausschmückung nur die Deckenbilder, darunter ein "Nacht und Morgen" und einen "Sturz des Phaeton" gerettet hatten.¹¹¹

Der Erzähler bezeichnet den außergewöhnlichen Standort

des Gebäudes genau und schildert in einigen Stichworten die ungewöhnliche Baugeschichte. Er beschreibt, so muß es zunächst erscheinen, ein einzigartiges, geschichtlich einmaliges Haus. Vor allem der Damals-und-Heute-Vergleich, der eine Konvention des historischen Romans ist und auch bei Willibald Alexis und Walter Scott häufig formelhaft verwendet wurde, betont die Einmaligkeit. Fontane ist jedoch weit davon entfernt, ausführlich kulturhistorische Fakten zu beschreiben. Er begnügt sich mit Stichworten. So weist er auf ein bekanntes Gebäude hin, auf die alte Berliner Gerichtslaube, erwähnt eine bedeutende Gestalt aus der preußischen Geschichte, Friedrich I., und betont die Stattlichkeit des Baues. Er schildert auch, daß die Planung des Hauses auf königliches Geheiß hin geschehen sei und weist auf die stilvolle Bauweise und Ausstattung hin. Fontane berichtet also Einzelheiten, die alle zusammen einen harmonischen geschlossenen Gesamteindruck ergeben.

E.T.A. Hoffmann hatte in "Das öde Haus" einen Gesamteindruck von "Unter den Linden" wiedergegeben. Unter den typischen reichen Berliner Häusern schilderte er jedoch das kleine, befremdende Haus besonders. Während er bis ins Groteske verzerrte, meidet Fontane gerade die Ver-

zerrung; statt des Phantastischen schildert er immer wieder das Kostbare. Dabei liebt er es, Fakten aus der Kulturgeschichte zum Vergleich heranzuziehen. Das Stuckornament im Hause der Ladalinski, zeigt er, gleiche dem der Schlüterschen Barockbauten. Die Bilder in den Gesellschaftsräumen sind Kopien von italienischen Gemälden. Im Arbeitskabinett steht ein englisches Windspiel, an der Decke befinden sich Bilder mit allegorischen Titeln, in der Ecke steht ein altmodischer, mit Bildern aus der biblischen Geschichte geschmückter Ofen. Mit dieser Beschreibung der Zimmereinrichtung weist Fontane darauf hin, daß in der preußischen Kulturgeschichte englische und französische Einflüsse neben den eigenständigen Leistungen festzustellen sind.

Gutzkow und Alexis hatten auch eine Fülle kulturgeschichtlicher Einzelheiten geschildert, aber sie zählten nur auf und zeigten den übertriebenen Prunk und die baulichen Verschachtelungen. Mit der Darstellung der überladenen oder unübersichtlichen Wohnungen kritisierten sie die Bewohner. Fontane schildert nur ausgewählte Stücke. Er häuft nicht, sondern beschränkt sich, er karikiert nicht, sondern harmonisiert.

Wenn er das Arbeitszimmer des Geheimrats beschreibt, verweilt er bei jenen Gegenständen, die den Geheimrat an bedeutende Geschicke seines Lebens erinnern. Er beschreibt das Bildnis seiner geschiedenen Frau, den so oft gebrauchten Arbeitstisch und die für einen Junggesellen typischen Gegenstände. Auch das Haus selbst mit seinem versammelten preußischen Kulturbesitz ist typisch für den Geheimrat, der sich nach seiner Expatriierung zum Überpreußen gewandelt hat. Fontane zeigt also wie Alexis und Gutzkow eine Beziehung zwischen Haus und Bewohner auf. Im Gegensatz zu seinen Vorgängern beschreibt er aber die vornehme Welt positiv.

Er schildert nur einen kleinen Teil des Gebäudes, die Empfangs- und Gesellschaftsräume und das Arbeitskabinett. Letzteres wird für einen Gesellschaftsabend in einen Gesellschaftsraum verwandelt.

Es war das uns wohlbekanntes Arbeitszimmer des Geheimrats, das aber heute, um es als Gesellschaftsraum mit verwenden zu können, eine vollständige Umgestaltung erfahren hatte. Wo sonst das Windspiel und die Goldfischchen ihre bevorzugten Plätze hatten, standen Blumenkübel mit eben damals in die Mode gekommenen Horten-

sien, während von dem hohen, jeder Wegschaffung spot-
tenden Aktenregalen dunkelrote, mit einer schwarzen
griechischen Borte besetzten Gardinen ausgespannt wor-
den waren. Nur das Bildnis der Frau von Ladalinski
war geblieben. Der große Schreibtisch hatte einem viel-
farbigen Diwan und einer Anzahl zierlich vergoldeter
Ebenholzstühle Platz gemacht, die sich um einen chi-
nesisch übermalten Tisch gruppierten.¹¹²

Wie Alexis hatte Fontane zunächst neben den Gesellschafts-
räumen die Arbeitsräume geschildert. Aber die Gesellschafts-
räume nahmen in seinen Beschreibungen einen weit größeren
Raum ein. Die Umwandlung des Arbeitskabinetts in einen
Gesellschaftsraum ist ein weiteres Kennzeichen dafür, daß
Fontanes erzählerisches Interesse eindeutig den Orten
des gesellschaftlichen Lebens gilt. Der Erzähler gibt
diesen Orten die Attribute, die der Roman der guten Gesell-
schaft der vornehmen Örtlichkeit zugeordnet hatte: den
Reichtum, das Modische, das Zierliche und das Fremdländi-
sche.

Neben der Welt der Vornehmen schildert Fontane in
Vor dem Sturm drei andere Bevölkerungsgruppen. In dem
literarischen Zirkel Castalia¹¹³ versammeln sich dilet-

tierende Offiziere, Redakteure, Kandidaten und Balladendichter. Man liest regelmäßig aus eigenen Werken und diskutiert über Dichtungstheorien.

Von den Berliner Kleinbürgern schildert Fontane ironisch die aufdringlichen Wichtigtuere, die dauernd gegen die Gesellschaftsetikette verstoßen. Zu diesen gehören u.a. der Kammergerichtsbote Nuntius Schimmelpfennig, die Leihhausbesitzerin Ziebold und der Deckenflechter Grüneberg, alles beschränkte Krämerseelen.

Etwas sympathischer sind die einfachen Handwerker geschildert: der Schornsteinfegermeister Rabe, der Bürstenmacher Stappenbeck, der Posamentier Niedlich und der Vorkosthändler Schnökel. Sie sind Nachbarn und sitzen oft beim Bier zusammen. Mit dem nationalistisch gesonnenen Feldwebel Klemm geraten sie in Streit. Den Vorkosthändler Schnökel beschreibt Fontane folgendermaßen:

Den Schluß machte Schnökel. Er war der Baß dieses kleinen Männerkonzertes, in Stimme wie Figur. Ein großer, starker Mann mit kurzem Hals; das Bild des Apoplektikus, ein gründlicher Kenner in Sachen Berliner und Kottbuser Weißbieres. Er schmeckte nicht nur die Sorten, sondern auch die Lagerungstage heraus, trank,

rauchte und schwieg. 114

Die Bevölkerung war vor Fontane schon oft kritisiert worden. E.T.A. Hoffmann hatte die Bürokratie karikiert, Gutzkow die Reaktionären aller Klassen ins Grotteske verzerrt, Alexis die Bürokratie und die Offizierskreise und die Bourgeoisie als eine Ansammlung von Larven und Verbrechern gezeichnet. Fontanes Schnökel ist eine biedere Gestalt. Der Erzähler ironisiert zwar den engen Horizont und die schlechten Manieren, aber er wertet ihn nicht völlig ab. Dieses Berliner Original hat seinen Stamplatz im Wirtshaus, das wird folgendermaßen beschrieben wird:

In dem "Wieseckeschen Saal auf dem Windmühlenberge", in dem erst am Abend vorher der große Silvesterball stattgefunden hatte hatte, waren am Neujahrstage wohl an hundert Stammgäste mit ihren Frauen und Kindern versammelt. Alles war wieder an seinem alten Platz, und auf derselben Stelle, wo sich vor kaum vierundzwanzig Stunden die Paare gedreht hatten, standen jetzt, als ob der Ball nie stattgefunden hätte, die grüngestrichenen, etwas wackeligen Tische mit den vier Stühlen drum herum; und zwischen den Stühlen und Tischen, hin und her und auf und ab, preßte sich eine Schar von Verkäufern, die hier seit vielen Jahren heimisch

und fast ein zugehöriger Teil des Lokals geworden waren: alte Mütterchen mit Schaumkringeln und Zimmetbrezeln, primitive Tabulettkrämer, in deren vorgebundenen Kästchen Stahl und Schwamm, Schwefelfäden und blaue Glasperlen zum Verkaufe lagen, endlich Stelzfüße, die neben den beiden Berliner Zeitungen auch allerhand Flugblätter feilboten. Über dem Ganzen lag eine angesäuerte Weißbierluft, die durch den Lichterblak und Tabaksqualm ziemlich beschwerlich werdend, nur dann und wann sich auffrischte, wenn ein Glas dampfenden Punsches vorübergetragen wurde.¹¹⁵

Fontane fügt hier zu den bisher bekannten Beschreibungen viele neue Details aus dem Berliner Lokalkolorit hinzu. Eine solche Fülle präziser Beobachtungen ist neu. Fontane schildert auch hier mit Vorliebe, was fremd und eigenartig ist, nicht das Alltägliche, sondern das Besondere und Kostbare. Er schildert nicht das Trinken, Bestellen und Bezahlen, sondern das alte Mütterchen, den Tabulettkrämer und die Stelzfüße.

Auch wenn Fontane einen Einblick in die Straßen wiedergibt, beschränkt er sich darauf, seltenes Lokalkolorit oder Stimmungsbilder zu zeichnen:

... Lewin hörte nur noch das Knarren der Laternen, die sich in ihren über die Straße gespannten Ketten langsam im Winde hin und her bewegten. Er passierte den Hohen Steinweg, bog in die Klosterstraße ein und sah hier, immer sich rechts auf dem Bürgersteige haltend, mit halbem Auge nach der anderen Seite hinüber, wo er seit lange jedes Haus kannte. Bei Bäcker Lehweß war Licht, und der Geruch von frischgebackenem Brot zog aus dem offenstehenden Fenster der im Souterrain befindlichen Backstube quer über den Fahrdamm hin bis zu ihm herüber. Dicht daneben, vor dem als Magazin dienenden alten "Lagerhause" (dem ehemaligen kurfürstlichen Schloß) stampfte ein französischer Wachtposten, der sein Gewehr an das Schilderhaus gelehnt hatte, mit beiden Füßen in den Schnee und schlug sich mit den Armen über Kreuz, wie die Matrosen tun, wenn sie die Finger geschmeidig haben wollen. Dann kam das "Graue Kloster" und dann die Klosterkirche, deren beide Spitztürme eine hohe Schneehaube trugen;

116

Diese Stimmungsbilder haben ihre Vorbilder in romantischen Beschreibungen. Fontane vermeidet jedoch auch hier jede Übertreibung und jede Verzerrung ins Phantastische und Gruselige. Er schildert das Friedvolle und das Harmoni-

sche. Er veredelt und liebt oft die "Vergoldung" durch Sonnenuntergänge.

Es wurd' unserm Freunde nicht schwer zu warten, denn der ganze nordwestliche Himmel glühte noch, und die kleine, fast unmittelbar zu seiner Linken gelegene, ringsumher von Efeu umwachsene Klosterkirche stand wie ein Schattenbild in dieser abendlichen Glut und nahm seine Aufmerksamkeit gefangen. Von allen Seiten kamen Krähen heran, setzten sich auf die Zacken des Giebelfeldes und berieten sich, wie sie zu tun pflegen, für die Nacht. In der Straße war nur wenig Leben; die Laternen wurden an ihren langen Drahtketten herabgelassen, langsam angezündet und langsam knarrend wieder¹¹⁷ in die Höhe gezogen.

In diesem idyllischen Bilde entstammen die Bestandteile des Stimmungshaften und Idyllischen eher einem zeitlosen, ewigen Märchenzauber und einer Naturmagie als der Alltäglichkeit oder der Historie. Die Mietshäuser, der Schmutz der Gassen, die hastende Menschenmenge und das graue Steinmeer sind nicht geschildert. Die Beschreibung des Präziösen gehört zweifellos zu einer ästhetischen Gesamtkonzeption, der Fontane alles unterordnet. Nicht die geschichtliche Stadtwirklichkeit interessiert den

Erzähler besonders, sondern die kostbaren Bilder, die er in der Stadt vorfindet. Sein ästhetisches Ideal sucht er dabei gegen den Kitsch abzugrenzen. Die Gesellschaftsräume der Frau Hulen beschreibt er folgendermaßen:

Und Festräume waren es heute, ganz abgesehen von den Lichtern und Lichterchen, die bis in den Flur hinaus nicht gespart waren. In beiden Öfen war geheizt, und auf den Simschen schwelten Räucherkerzen, schwarze und rote, während alle Kunst- und Erinnerungsgegenstände, auf die Frau Hulen die besondere Aufmerksamkeit ihrer Gäste hinzulenken wünschte, noch eine besondere, ihnen angemessene Beleuchtung erfahren hatten. Unter diesen Gegenständen standen die Papparbeiten ihres verstorbenen Mannes, der Werk- und Küpenmeister in einer kleinen Färberei, in seinen Mußestunden aber ein plastischer Künstler gewesen war, obenan. Das meiste lag nach der architektonischen Seite hin. Außer einem offenen und figurenreichen Theater, das die Lager-Szene aus den "Räubern" darstellte, hatte er seiner Witwe einen dorischen Tempel und einen viertehalb Fuß hohen, in allen seinen Öffnungen mit rosa Papier ausgeklebten Straßburger Münster hinterlassen, der

nun heute mit Hilfe kleiner Öllämpchen bis in seine
Turmspitze hinauf erglühete.¹¹⁸

Fontane, der sonst die Lichterscheinungen in der Natur als schön beschreibt, ironisiert hier die effektvollen Spielereien. Die Anhäufung von Kitschgegenständen dient ihm dazu, die Wohnkultur der Frau Hulen als falsch verstandene Kultur zu kritisieren. Auch wenn er Gespräche in der Hulengesellschaft aufzeichnet, spottet er über das Unvermögen zu geistiger Unterhaltung. Frau Hulen muß ihre Gäste immer zum Sprechen auffordern. So steht die Kritik an der kitschigen Wohnung in engem Zusammenhang mit der Gesellschaftskritik. An der Einrichtung zeigt sich bei Fontane das geistige und sittliche Niveau der Leute. Der Spott und die Ironie richten sich dabei meist gegen die unteren Stände der Stadtbevölkerung. Schon in Vor dem Sturm hat die vornehme Welt die Sympathien des Erzählers. In seinem nächsten Roman L'Adultera zeigt sich dies noch deutlicher.

Fontane beschreibt darin eine Familientragödie, die sich in der reichen und vornehmen Berliner Gesellschaft der siebziger Jahre abspielt. Der Kommerzienrat van der Straaten, ein weltgewandter, gütiger aber zynischer Grandseigneur, lebt mit seiner um fünundzwanzig Jahre

jüngeren Frau, der schönen Tochter eines Adligen aus der französischen Schweiz, in einer scheinbar glücklichen Ehe. Sie haben zwei Kinder und genießen gemeinsam das Leben. Über ein Tintoretto'sches Gemälde "L'Adultera" - auf Deutsch die Ehebrecherin - äußert die junge Frau Melanie, es käme ihr vor, als ob die abgebildete Dame kaum ihre Schuld begreife. Als sich zwischen ihr und einem Frankfurter Geschäftsfreund ihres Mannes, dem jungen Ebenezer Rubehn, zarte Liebesbande knüpfen, erkennt auch Melanie ihre Schuld nicht. Im schwülen Palmenhaus van der Straatens gestehen sich beide ihre Liebe und planen die Flucht. Als Melanie am frühen Morgen Haus und Kinder verlassen will, wird sie von ihrem Gatten überrascht. Sie gesteht ihm ihre Pläne; er rät ihr zur Besonnenheit. Sie muß ihm innerlich recht geben, aber durch seine Ruhe und seinen Zynismus wird sie verletzt. Sie verläßt die Familie und geht mit ihrem Liebhaber nach Rom. Dort läßt sie sich trauen, bekommt ein drittes Kind und kehrt nach vielen Reisen in die Berliner Heimat zurück. Die Gesellschaft dort schneidet sie. Ihre beiden älteren Kinder verleugnen sie. Als das Bankhaus Rubehn seine Zahlungen einstellen muß, bringt die Armut weitere Erniedrigungen. Melanie muß in eine schlichtere Wohnung ziehen, aber sie bleibt

ihrer Liebe treu, und langsam erringen sie und ihr Gatte durch Tüchtigkeit Achtung und Ehre in der Berliner Gesellschaft wieder. Fontane konzentriert sich in diesem Roman auf ein Hauptmotiv: eine Frau zwischen zwei Männern, das er konsequent durchführt. Die strenge Ordnung und Konzentration zeigen sich auch bei der Gesellschaftsschilderung. Im Zentrum steht die Familie van der Straaten. Der reiche und eigenwillige Kommerzienrat hat zwei Wohnungen.

Die Wintermonate pflegten die van der Straatens in ihrer Stadtwohnung zuzubringen, die, trotzdem sie altmodisch war, doch an Komfort nichts vermissen ließ. Jedenfalls aber bot sie für das gesellschaftliche Treiben der Saison eine größere Bequemlichkeit, als die spreeabwärts am Nordwestrande des Tiergartens gelegene Villa.¹¹⁹

Fontane lokalisiert diese vornehmen Wohnungen nach der allgemeinen Erfahrung der Gesellschaftskunde, die Adel, Reichtum und Eleganz Berlins in die Nähe des Tiergartens und in die Stadtmitte verlegt. Die Stadtwohnung van der Straatens liegt in der großen Petri-Straße. Sie ist altmodisch, ehrwürdig und komfortabel. Fontane beschreibt sie als Insel der Geselligkeit und als Ort festgelegter

gesellschaftlicher Ereignisse. Von der Architektur des Hauses erwähnt er nichts, von der Inneneinrichtung nennt er einige Gegenstände, die den Reichtum des Hauses zeigen: die hohe Paneelierung und die Gemälde. Ausführlicher schildert er Melanies Zimmer:

Dieses Zimmer entsprach in seinen räumlichen Verhältnissen ganz dem ihres Gatten, war aber um vieles heller und heiterer, einmal, weil die hohe Paneelierung, aber mehr noch, weil die vielen nachgedunkelten Bilder fehlten. Statt dieser vielen war nur ein einziges da: das Porträt Melanies in ganzer Figur, ein wogendes Kornfeld im Hintergrund und sie selber eben beschäftigt, ein paar Mohnblumen an ihren Hut zu stecken. Die Wände, wo sie frei waren, zeigten eine weiße Seidentapete, tief in den Fensternischen erhoben sich Hyazinthen-Estraden, und vor einer derselben, auf einem zierlichen Marmortische, stand ein blitzblankes Bauer, drin ein grauer Kakadu, der eigentliche Tyrann des Hauses, sein von der Dienerschaft gleichmäßig gehaßtes und beneidetes Dasein führte.¹²⁰

Fontane gibt keine klare Raumgliederung und stellt auch keine vollständige Liste der Einrichtungsgegenstände auf.

Das Innere des Zimmers bleibt leer. Nur an den Wänden hängen Seidentapeten und ein Bild. Der Erzähler beschreibt seltene unverbindlich nette Einzeleindrücke, die alle eine besondere Atmosphäre haben. Sie sind heiter und hell. Die beschwingte Atmosphäre ist in der geräumigen Tiergartenvilla noch gesteigert.

Wohl liebte sie die Stadt und Gesellschaft und den Ton der großen Welt; aber wenn die Schwalben wieder zwitscherten und der Flieder wieder zu knospen begann, da zog sie's doch wieder in die Parkeinsamkeit hinaus, die wiederum kaum eine Einsamkeit war, denn neben der Natur, deren Sprache sie wohl verstand, hatte sie Bücher und Musik, und - die Kinder.

In der Nähe der Tiergartenvilla liegen die vornehmen Häuser der Gryczinskis und des Barons Duquede. Das Tiergartenviertel wird dadurch deutlich als Ort der Vornehmen und Reichen ausgewiesen. Die Villen selbst beschreibt Fontane nicht. Von dem Haus van der Straatens erwähnt er nur die geöffneten Türen, wodurch die frische Luft eindringt.

Alle Türen und Fenster standen auf, und von den frischemähten Wiesen her kam eine balsamische Luft. Anastasia

setzte sich an den Flügel und sang und neckte sich mit Rubehn, der bemüht war, auf ihren Ton einzugehen.¹²²

Melanie liebt an diesem Ort die Verbindung von Natur und Kultur. Sie erfreut sich immer wieder an der Musik und an dem Park.

...Melanie, die ... dann und wann von ihrer Handarbeit aufsaß, um das reizende Parkbild unmittelbar um sie her, trotzdem sie jeden kleinsten Zug darin kannte, auf sich wirken zu lassen. Es war selbstverständlich die schönste Stelle der ganzen Anlage. Denn von hundert Gästen, die kamen, begnügten sich neunundneunzig damit, den Park von hier aus zu betrachten und zu beurteilen. Am Ende des Hauptganges, zwischen den eben ergrünenden Bäumen hin, sah man das Zittern und Flimmern des vorüberziehenden Stromes, aus der Mitte der überall eingestreuten Rasenflächen aber erhoben sich Aloëen und Bosketts und Glaskugeln und Bassins. Eines der kleineren plätscherte, während auf der Einfassung des großen ein Pfauhahn saß und die Mittagsonne mit seinem Gefieder einzusaugen schien. Tauben und Perlhühner wa-

ren bis in unmittelbare Nähe der Veranda gekommen,
von der aus Riekchen ihnen eben Krumen streute.¹²³

Dieser große Garten, der sich hinter der Villa weit bis zum Fluß erstreckt, ist eine Insel des Friedens. Von der Stadt sieht man nichts. Sie ist aus diesem Bereich völlig ausgeschlossen. Der Garten wird folgendermaßen geschildert:

Dieser für allerhand Obstkulturen bestimmte Teil des Parkes lief, an sonnigster Stelle, neben dem Fluß entlang und bestand aus einem anscheinend endlosen Kieswege, der nach der Spree hin offen, nach der Parkseite hin aber von Spalierwänden eingefast war. An diesen Spalieren, in kunstvollster Weise behandelt und jeder einzelne Zweig gehegt und gepflegt, reiften die feinsten Obstarten, während kaum minder feine Sorten an nebenherlaufenden niederen Brettergestellen, etwa nach Art großer Ananaserdbeeren gezogen wurden... waren sie bis an die Stelle gekommen, wo, von der Parkseite her, ein breiter avenueartiger Weg in den langen und schmalen Spaziergang einmündete. Hier, im Zentrum der ganzen Anlage, erhoben sich denn auch, nach dem Vorbilde der berühmten englischen Gärten

in Kew, ein paar hohe, glasegekuppelte Palmenhäuser,
an deren eines sich ein altmodisches Treibhaus an-
lehnte.¹²⁴

Der Garten ist kein wilder Naturpark, sondern eine wohl-
geordnete und gepflegte Kulturlandschaft. Fontane beschreibt
einen Obstgarten, ein Palmenhaus, ein Aquarium und eine
Orangerie, also besondere, überraschende Einzelheiten.
Neben dem Palmenhaus steht ein altmodisches Treibhaus.
Fontanes Beschreibung könnte von Tieck stammen:

Wirklich, es war eine phantastisch aus Blattkronen
gebildete Laube, fest geschlossen, und überall an
den Gurten und Ribben der Wölbung hin rankten sich
Orchideen, die die ganze Kuppel mit ihrem Duft er-
füllten. Es atmete sich wonnig aber schwer in die-
ser dichten Laube; dabei war es, als ob hundert
Geheimnisse sprächen, und Melanie fühlte, wie dieser
berauschende Duft ihre Nerven hinschwinden machte.¹²⁵

In dieser abgeschlossenen romantischen Laubenidylle ge-
schieht das "Unglück" für Melanie. Sie gibt sich ihrem
Liebhaber hin und verstößt gegen den Sittenkodex ihrer
Zeit. Fontane wertet mit dieser Schilderung die romanti-
sche, verschlossene Idylle ab. Er lobt dagegen die freie,

offene, wohlgeordnete Gartenlandschaft mit ihren geraden Wegen und ihrer friedlichen Abgeschlossenheit. Für den Roman der guten Gesellschaft galten der geordnete Park, in dem alles Wuchernde ausgeschlossen war, und die Rasenflächen, die sich um die vornehmen Villen lagerten, als Bollwerke gegen die Stadtumgebung. Fontane beschreibt die Gartenlandschaft als friedliche Insel außerhalb der Stadt, in der versteckt das Gefährliche und Wuchernde noch zu finden ist. Für ihn ist der Garten nicht allein Ort des Gesellschaftsrituals, sondern ein Mosaik aus vielen überraschenden Einzelheiten. Auch hier konzentriert der Erzähler eine Vielfalt von Erscheinungen auf einen engen Schauplatz.

Fontane beschreibt in L'Adultera fast ausschließlich Örtlichkeiten des Romans der guten Gesellschaft: die vornehme Wohnung im eleganten Viertel und den gepflegten Park in der Umgebung. Darin verkehren reiche, gesittete Leute. Die Stadtbevölkerung ist meist nur durch diese eine Schicht der Vornehmen vertreten. Selbst die Dienerschaft tritt völlig in den Hintergrund. Der Erzähler konzentriert und vereinfacht also, im Vergleich zu Vor dem Sturm, sowohl die Handlungsführung wie die Stadt- und Gesellschaftsschilderung.

In seinem nächsten Roman, Schach von Wuthenow, ist diese Straffung noch stärker durchgeführt. Darin beschreibt Fontane das Berliner Gesellschaftsleben in einem reichen vornehmen Salon der Jahre 1805 und 1806. Verschiedene Mitglieder adeliger Regimenter, weitgereiste Herren und Verleger verkehren bei der schönen verwitweten Frau von Carayon und ihrer blatternarbigen Tochter Victoire. Besonders nahe steht den beiden Damen der geachtete sensible Rittmeister Schach von Wuthenow. Fontane wählt dieses Mal die Konstellation "ein Mann zwischen zwei Frauen" zum Zentralmotiv seines Romans. Schach macht zunächst der Mutter den Hof. Eines Tages aber, als er zufällig für längere Zeit allein mit der Tochter spricht, kommt es zur folgenreichen Annäherung. Victoire beichtet ihrer Mutter das Geschehene und diese fordert von Schach, der gesellschaftlichen Stellung wegen, die sofortige Heirat. Schach erklärt sich bereit. Der alte Junggeselle fürchtet jedoch den Spott seiner Kameraden und bangt davor, den Dienst quittieren zu müssen. Kurz vor dem Hochzeitstermin erscheinen anonyme Karikaturen über das Dreierverhältnis und machen das Geschehene zum Gesprächsstoff der Gesellschaft. Schach nimmt Urlaub und flieht vor der Verlobung auf seine Güter. Der schriftlichen Auffor-

derung Frau von Caryons, sein Versprechen zu erfüllen, kommt er nicht nach. Er hegt eine falsch Auffassung der "Ehre", die Fontane deutlich kritisiert. Erst als sich die verschmähten Damen an den König wenden und dieser, entrüstet über das Verhalten Schachs, die sofortige Heirat befiehlt, kommt der Rittmeister nach Berlin, heiratet Victoire und erschießt sich kurz nach der Hochzeit. Die junge Dame geht nach Italien und bringt dort ein Kind zur Welt.

Das Romangeschehen spielt fast ausschließlich in Berlin. Fontane beschreibt die Stadt folgendermaßen:

Diese lag schon in Dämmer, als man an den Abhang der Kreuzberghöhe gekommen war, und nur die beiden Gensdarmmentürme ragten noch mit ihren Kuppeln aus dem graublauen Nebel empor.¹²⁶

Hier wird nur ein Silhouettenbild geschildert. Von der gewöhnlichen, alltäglichen Stadt, von den Straßen, vom Verkehr, von den Menschen wird nichts gesagt. Die vielen Gassen, Querstraßen und Hinterhofhäuser werden nicht einmal erwähnt. Die Steinmasse verschwindet bei Fahrten durch Berlin in graublauem Nebel. Aus einer unbedeutenden, undifferenzierten Stadtumgebung ragt eine bedeutende Ört-

lichkeit hervor, der elegante Salon der Frau von Carayon.
Er liegt im Eckhaus Behrenstraße-Charlottenstraße.

In dem Salon der in der Behrenstraße wohnenden Frau von Carayon und ihrer Tochter Victoire waren an ihrem gewöhnlichen Empfangsabend einige Freunde versammelt...¹²⁷

Fontane gibt mit dem Straßennamen das Stichwort für den Leser, diese Wohnung in eine vornehme, aristokratische Gegend zu verlegen und sich die Eleganz des Hauses vorzustellen. Für die Nichteingeweihten erwähnt er später mehrmals das Aristokratische und Vornehme der Straße.

Von der geräumigen Wohnung der Frau von Carayon wird nur das Gesellschaftszimmer beschrieben.

Beide liebten das Zimmer und gaben ihm auf Kosten aller andern den Vorzug. Es hatte drei hohe Fenster, von denen die beiden untereinander im rechten Winkel stehenden auf die Behren- und Charlottenstraße sahen, während das dritte, türartige, das ganze, breit abgestumpfte Eck einnahm und auf einen mit einem vergoldeten Rokokogitter eingefassten Balkon hinausführte. Sobald es die Jahreszeit erlaubte,

stand diese Balkontür offen und gestattete, von beinahe jeder Stelle des Zimmers aus, einen Blick auf das benachbarte Straßentreiben, das, der aristokratischen Gegend unerachtet, zu mancher Zeit ein besonders belebtes war, am meisten um die Zeit der Frühjahrsparaden, wo nicht bloß die berühmten alten Infanterieregimenter der Berliner Garnison, sondern, was für die Carayons wichtiger war, auch die Regimenter der Garde du Corps und Gensdarmes unter dem Klang ihrer silbernen Trompeten an dem Hause vorüberzogen. Bei solcher Gelegenheit (wo sich dann selbstverständlich die Augen der Herrn Offiziers zu dem Balkon hinaufrichteten) hatte das Eckzimmer erst seinen eigentlichen Wert und hätte gegen kein anderes vertauscht werden können.

128

Von diesem Salon wird geschildert, was für das Gesellschaftsleben von Bedeutung ist: die Fenster und der Balkon mit dem vergoldeten Rokokogitter, vor dem sich die Paraden abspielen. Die Bewohner sind stets mit dem Geschehen in dieser aristokratischen Gegend verbunden. Der Salon selbst hat seine feste gesellschaftliche Stellung mit festgelegten Empfangsabenden und einem ausgesuchten Zirkel vornehmer, gesitteter Leute. Diese

bewegen sich nach dem Gesellschaftsritual und handeln nach dem Ehrenkodex der damaligen Zeit. Abgesehen von den Empfängen trifft man sich zu gemeinschaftlichen Reisen, die dann von diesem gesellschaftlichen Zentrum aus, vom Salon, angetreten werden und zu anderen Orten der Geselligkeit führen, zu umliegenden Landgütern, zu Restaurants, Modekurorten und zum Schloß. Diese Aufenthaltsorte in der oft weiteren Umgebung schließen sich zu einem locker verbundenen weitgezogenen Ring um das elegante Stadtzentrum zusammen. Sie gehören noch zum Bereich des städtischen gesellschaftlichen Lebens, da sich ein reger Verkehr zwischen ihnen und den Stadtsalons abspielt.

Fontane beschreibt den Salon auch als Privatraum an stillen Tagen.

Aber es war auch an stillen Tagen ein reizendes Zimmer, vornehm und gemütlich zugleich. Hier lag der türkische Teppich, der noch die glänzenden, fast ein halbes Menschenalter zurückliegenden Petersburger Tage des Hauses Carayon gesehen hatte, hier stand die malachitne Stutzuhr, ein Geschenk der Kaiserin Katharina, und hier paradierte vor allem auch der große, reich vergoldete Trumeau, der der schönen Frau täglich aufs

neue versichern mußte, daß sie noch eine schöne Frau
129
sei.

Anhand der Inneneinrichtungsgegenstände schildert der Erzähler die frühere glänzende gesellschaftliche Stellung der Familie. Die malachitne Stuhlwahl und der türkische Teppich erinnern an die mondänen Tage am Petersburger Hof. Die Einrichtungsgegenstände beschreibt Fontane dabei nicht primär aus kulturhistorischem Interesse, sondern offensichtlich aus dem Wunsch, die gesellschaftlichen Verhältnisse näher aufzuweisen. Die Vornehmheit besteht u.a. darin, daß die Familie weitgereist und welterfahren ist.

Auch die Lokalitäten und Figuren höchsten geschichtlichen Ranges interessieren den Erzähler wenig. Am Rande erscheinen zwar der König, die Königin und der Prinz; der Erzähler vermeidet es jedoch auffallend, die Personen als geschichtliche Erscheinungen zu zeichnen und die Örtlichkeiten, die prinzliche Villa im Moabiter Land und das Potsdamer Schloß, als außergewöhnlich zu beschreiben. Er verwendet dazu zwei Tricks. Statt der prinzlichen Villa beschreibt er fast ausschließlich die idyllische Umgebung, die weiten Wiesen und Werft-

weiden, den Ausblick auf die Spree und die Schattenrisse der Charlottenburger Schloßkuppel und der Stadttürme, die man bei Sonnenuntergang sieht. Der zweite Trick ist die Technik des verengten Blickfeldes. Bei der Beschreibung des Potsdamer Schlosses folgt Fontane dem Schloßbesucher und schildert nur dessen unmittelbare Umgebung.

... ging ohne Versäumnisse auf das Schloß zu. Hier trat er nach Passierung eines öden und von der Julisonne längst verbrannten Grasvierecks erst in ein geräumiges Treppenhaus und bald danach in einen schmalen Korridor ein, an dessen Wänden in anscheinend überlebensgroßen Porträts die glotzügigen blauen Riesen König Wilhelms I. paradierten. Am Ende dieses Ganges aber traf er einen Kammerdiener, der ihn, nach vorgängiger Meldung, in das Arbeitskabinett des Königs führte.
130

Die Architektur, die Raumgliederung und die Stellung in der Umgebung sind genau so wenig geschildert wie die Entstehung des Gebäudes. Es zeigt sich also deutlich die Tendenz, das Geschichtliche so weit wie möglich zu eliminieren. In Schach von Wuthenow schildert Fontane die Handlung, die gesellschaftlichen Ereignisse und die kulturhistorischen Einzelheiten stets, um eine

mondäne, geordnete Welt für gesittete, vornehme Individuen aufzuzeigen. Alles wechselhaft Geschichtliche, Ungeordnete, Massenhafte, Altmodische und Verbrecherische ist aus dem Roman und aus dem Stadtbild ausgeschlossen. Damit hat dieser historische Roman alle Züge eines Gesellschaftsromans.

In seinem nächsten Werk, Cécile, läßt Fontane vom historischen Hintergrund ab. Er schildert das Berlin seiner Tage, insbesondere die vornehme Berliner Gesellschaft um 1880. Wieder verwendet er ein bekanntes Handlungsmotiv. Zwei Männer bemühen sich um eine Frau. Die Frau ist die zwanzig Jahre jüngere Gattin eines Obersten. Als blutjunges Mädchen war sie von ihrer Mutter an den alten Fürsten von Welfen-Echingen und nach dessen Tod an seinen Neffen verkuppelt worden. Ihre Familie war dadurch reich geworden, und sie hatte gelernt, sich als Dame vollendet zu bewegen. Der Oberst a.D. von St. Arnaud verteidigt die angezweifelte Ehre seiner Frau in zwei Duellen. Beidesmal trifft er seine Gegner tödlich. Fontane schildert, wie es zum zweiten Duell mit dem Zivilingenieur von Gordon, einem weitgereisten jungen Mann, kommt. In einem Ausflugsort lernen der Oberst und seine Frau diesen jungen Ingenieur kennen. Sie wan-

dern gemeinsam. Gordon verliebt sich in Cécile. Dankbar nimmt er eine notwendige Geschäftsreise nach Bremen auf sich, weil er die verbotene Liebe unterdrücken möchte. Im Herbst trifft er jedoch Cécile in Berlin wieder. Nach Monaten offenbaren sich beide ihre Liebe. Cécile bittet Gordon, er solle sich von ihr trennen. Er tut es. Als er aber von seiner Schwester von dem Vorleben Céciles erfährt, will er keine Rücksicht mehr nehmen. Er fährt nach Berlin, trifft Cécile im Theater und stellt sie zur Rede. Der Oberst erfährt von der Unterredung und fühlt sich und die Ehre seines Hauses beleidigt. Er fordert zum Duell, erschießt Gordon und flüchtet nach Italien. Cécile, die ihm folgen sollte, verübt Selbstmord.

Die beiden Werber um Cécile sind aus verschiedenen Ständen. Der Oberst gehört der reichen vornehmen Gesellschaft Berlins an, Gordon ist weitgereister Zivilingenieur mit wechselndem Wohnsitz. Fontane schildert also nicht mehr nur eine Gesellschaftsschicht. Der Zivilingenieur mietet sich eine Wohnung im Tiergartenviertel. Sein Wohnzimmer an der Linnéstraße beschreibt Fontane folgendermaßen:

Nun war es Morgen, und er erschrak fast, als er in

sein Wohnzimmer trat und sich hier umsah. Alles lag noch gerade so da, wie's gestern, als der Besuch kam, gelegen hatte: Wäsche, zerstreut über die Stühle hin, Überzieher und Fracks an Schrankecken und Fensterriegel gehängt, und der Koffer selbst halb aufgeklappt zwischen Tür und Ofen.¹³¹

Diese Unordnung entspricht gar nicht dem Ideal der eleganten Welt. Auch die Umgebung des Zimmers wird kritisch gesehen.

Und damit trat er wirklich ans Fenster und sah hinaus. "Aber Häuser und Menschen in der Linnéstraße! Da hätt ich mir freilich einen anderen Stadtteil und vor allem ein anderes Visavis suchen müssen. Alles ist so still und verkehrslos hier, als ob es eine Privatstraße wäre mit einem Schlagbaum rechts und links."¹³²

Nicht mehr jede Wohnung und jede Straße im Tiergartenviertel ist also selbstverständlich elegant. Es genügt nicht mehr, eine Wohnung als elegant zu charakterisieren, indem man einfach ihre Lage nennt.

Auch die Stadt besteht nicht mehr nur aus vornehmen

und unbedeutenden Vierteln, von denen die letzteren einer Beschreibung unwürdig sind. In Cécile behandelt Fontane zum ersten Mal eine Eisenbahnfahrt. Er schildert zunächst die gesellschaftlichen Vorgänge:

Es war einer von den neuen Waggons mit Treppenaufgang, und der mit besonderer Adretttheit gekleidete Herr: blauer Überrock, helles Beinkleid und Korallentuchnadel, wandte sich, als er das Waggontreppchen hinauf war, wieder um, um seiner Dame beim Einsteigen behilflich zu sein. Die Kompartiments waren noch leer... Dann kam der Schaffner, um unter respektvoller Verbeugung gegen den Fahrgast, den er sofort als einen alten Militär erkannte, die Billets zu kupieren.¹³³

Der Anfang dieser Reiseschilderung entspricht noch den Konventionen des Gesellschaftsromans mit Beschreibung der Teilnehmer und der zeremoniellen Begrüßung. Im weiteren Verlauf beginnen die Reisenden zu schweigen und sie beobachten die Stadt vom Fenster aus.

Es hatte die Nacht vorher geregnet, und der am Fluß hin gelegene Stadtteil, den der Zug eben passierte, lag in einem dünnen Morgennebel, gerade dünn genug,

um unseren Reisenden einen Einblick in die Rückfronten der Häuser und ihre meist offenstehenden Schlafstufenfenster zu gönnen. Merkwürdige Dinge wurden da sichtbar; am merkwürdigsten aber waren die hier und da zu Füßen der hohen Bahnbögen gelegenen Sommergärten und Vergnügungslokale. Zwischen rauchgeschwärzten Seitenflügeln erhoben sich etliche Kugelakazien, sechs oder acht, um die herum eben so viel grün gestrichene Tische samt angelehnten Gartenstühlen standen. Ein Handwagen, mit eingeschrirtem Hund, hielt vor einem Kellerhals, und man sah deutlich, wie Körbe und Flaschen hinein - und mit ebensoviel leeren Flaschen wieder herausgetragen wurden. In einer Ecke stand ein Kellner und gähnte. Bald aber war man aus dieser Straßenge heraus, und statt ihrer erschäuen weite Bassins und Plätze, hinter denen die Sie-gessäule halb gespenstisch auftrug.¹³⁴

Wenn Fontane früher Nebel beschrieb, dann nur, um die Schattenrisse, die er gern beschrieb, zu rechtfertigen. Der Nebel verdeckt jetzt nicht mehr die Sicht auf die Stadt, er ist nur noch Stimmungsträger. Erstmals beschreibt Fontane Reihenhäuser, Hinterhöfe und enge Straßen im Kontrast zu den weitgelagerten Villen-

zügen. In den Hinterhöfen beschreibt er den Schmutz.

Die Stadtszenerie verlebendigt Fontane nicht allein durch diese Reisebeschreibung, er erwähnt des öfteren Eisenbahnbrücken, Plätze und Hotels. Lebendig schildert er ein Marktplatzgewühl:

Denn es war gerade Markt heute, der, wie gewöhnlich an dieser Stelle, zwischen Straßendamm und Häuserfront abgehalten wurde. Hier saßen die Marktfrauen in einer Art Défilee "gekeilt in Drang voll fürchterlicher Enge", durch welche Gordon nun hindurch mußte...

Weithin standen die Himbeertienen am Trottoir entlang, nur unterbrochen durch hohe, kiepenartige Körbe, daraus die Besinge blauschwarz und zum Zeichen ihrer Frische noch mit einem Anfluge von Flaum hervorlugten. In Front aber, und zwar als besondere Prachtstücke, prangten unförmige verspätete Riesenerdbeeren auf Schachtel- und Kistendeckeln, und dazwischen lagen Kornblumen und Mohn in ganzen Bündeln, auch Goldlack und Vergißmeinnicht, samt langen Bastfäden...¹³⁵

Nicht mehr das Tiecksche zeitlose Gewimmel der Menschen wird hier beschrieben, sondern ein buntes Marktbild vol-

ler Details. Eine ähnliche Buntheit und ähnlich viele Kontraste hat auch das Stadtbild in Cécile.

Im nächsten Werk Fontanes, Irrungen Wirrungen, wird die Freude am Detail noch offensichtlicher. In diesem Roman konfrontiert Fontane das Kleinbürgertum mit den Offizierskreisen in Berlin um 1880. Wieder entwickelt sich die Handlung nach einem bekannten Zentralmotiv, ein Mann zwischen zwei Frauen. Botho von Rienäcker, vornehmer Kürassier-Leutnant, lernt bei einer Bootsfahrt ein charaktervolles, einfaches, schönes Mädchen, Lene, kennen. Lene ist die Pflege Tochter der alten Frau Nimptsch, die auf dem Gärtnerewiesen der Dörres in einem kleinen altmodischen Haus lebt. Botho ist von der Natürlichkeit dieser kleinbürgerlichen Familie entzückt. Gegen das Salon- und Clubleben empfindet er dagegen Widerwillen. Finanzielle Schwierigkeiten in Bothos Elternhaus zwingen jedoch den Kürassier-Leutnant, auf die geliebte Lene zu verzichten und um ein reiches, hübsches, aber oberflächliches Mädchen aus dem Adel zu werben. Käthe von Sellenthin nimmt die Bewerbung an, und die glücklich Verheirateten reisen in ein sorgenfreies, unproblematisches Leben. Lene lernt einen wackeren Fabrikmeister kennen, den

sie schließlich heiratet.

Der Roman beginnt mit der Beschreibung des Dörrschschen Gärtnereiwesens.

An dem Schnittpunkte von Kurfürstendamm und Kurfürstenstraße, schräg gegenüber dem "Zoologischen", befand sich in der Mitte der siebziger Jahre noch eine große, feldeinwärts sich erstreckende Gärtnerei, deren kleines, dreifenstriges, in einem Vorgärtchen um etwa hundert Schritte zurückgelegenes Wohnhaus, trotz aller Kleinheit und Zurückgezogenheit, von der vorübergehenden Straße her sehr wohl erkannt werden konnte. Was aber sonst ^{noch} zu dem Gesamtwesen der Gärtnerei gehörte, ja die rechte eigentliche Hauptsache derselben ausmachte, war durch eben dieses kleine Wohnhaus wie durch eine Kulisse versteckt, und nur ein rot- und grün gestrichenes Holztürmchen mit einem halb weggebrochenen Zifferblatt unter der Turmspitze (von Uhr selbst keine Rede) ließ vermuten, daß hinter dieser Kulisse ¹³⁶ noch etwas anderes verborgen sein müsse....

Die Gärtnerei liegt mitten im vornehmen Tiergartenviertel. Das kleine Haus der Frau Nimptsch ist von Gärten umgeben ähnlich wie die elegante Villa. Es fällt dem

Beschauer sofort ins Auge und ist somit der optische Mittelpunkt. Auch das gesellschaftliche Leben spielt sich hier ab. Hier treffen sich Botho und Lene, Frau Dörr und Frau Nimptsch.

Frau Nimptsch selbst aber saß wie gewöhnlich an dem großen, kaum fußhohen Herd ihres die ganze Hausfront einnehmenden Vorderzimmers und sah, hockend und vorgebeugt, auf einen rußigen alten Teekessel, dessen Deckel, trotzdem der Wrasen auch vorn aus der Tülle quoll, beständig hin und her klapperte. Dabei hielt die Alte beide Hände gegen die Glut und war so versunken in ihre Betrachtungen und Träumereien, daß sie nicht hörte, wie die nach dem Flur hinausführende Tür aufging und eine robuste Frauensperson ziemlich geräuschvoll eintrat. Erst als diese letztere sich geräuspert und ihre Freundin und Nachbarin, eben unsere Frau Nimptsch, mit einer gewissen Herzlichkeit bei Namen genannt hatte, wandte sich diese nach rückwärts und sagte nun auch ihrerseits freundlich und mit einem Anfluge von Schelmerei: "Na, das ist recht, liebe Frau Dörr, daß Sie mal wieder'rüberkommen. Und noch dazu von's "Schloß". Denn ein Schloß is es und bleibt es. Hat ja 'nen Turm.

137

Nicht die festlich geschmückte Tafel steht hier im Mittelpunkt des Raumes, sondern der große Herd, der immer brennt. Nicht Kronleuchter und fremdländische elegante Einrichtungsgegenstände bestimmen die Atmosphäre, sondern der klappernde, alte, rußige Teekessel und die Ofenglut. Statt eines herzlichen, gemessen rituellen Empfanges mit geschliffener Rede und liebevoller Beachtung schildert Fontane gerade die Nichtbeachtung der hereintretenden Person, das geräuschvolle Auftreten und schließlich die unzeremonielle Begrüßung in der Umgangssprache. Diese Vergleiche drängen sich auf, da Fontane das "Schloß" erwähnt. So wie Frau Dörr mit ihrer überstattlichen Figur keiner Prinzessin gleicht, so wenig ist das Gärtnereianwesen ein Schloß. Mit dem Schloßvergleich ironisiert Fontane diese Örtlichkeit. Er gibt ihr zunächst alle äußerlichen Charakteristika der vornehmen Behausung, die Lage in der vornehmen Gegend, das schloßartige Aussehen, die Abgeschlossenheit durch die umliegenden Gärten und die zentrale Lage, aber nur im Dämmerlicht kann man zu dem Eindruck gelangen, daß diese Gärtnerei ein vornehmes Schloß sei.

Andern Vormittags schien die schon ziemlich hochste-

hende Sonne auf den Hof der Dörrschen Gärtnerei und beleuchtete hier eine Welt von Baulichkeiten, unter denen auch das "Schloß" war, von dem Frau Nimptsch am Abend vorher mit einem Anfluge von Spott und Schelmerie gesprochen hatte. Ja, dieses "Schloß"! In der Dämmerung hätte es bei seinen großen Umrissen wirklich für etwas derartiges gelten können, heute aber, in unerbittlich heller Beleuchtung daliegend, sah man nur zu deutlich, daß der ganze bis hoch hinauf mit gotischen Fenstern bemalte Bau nichts als ein jämmerlicher Holzkasten war, in dessen beide Giebelwände man ein Stück Fachwerk mit Stroh- und Lehmfüllung eingesetzt hatte, welchem vergleichsweise soliden Einsatze zwei Giebelstuben entsprachen. Alles andere war bloße Steindiele, von der aus ein Gewirr von Leitern zunächst auf einen Boden und von diesem höher hinauf in das als Taubenhaus dienende Türmchen führte.¹³⁸

Fontane spielt den ironischen Schloßvergleich immer weiter aus. Er hatte von L'Adultera bis Cécile die Beschreibung des Gesellschaftsraumes ziemlich genau vom Roman der guten Gesellschaft übernommen. Jetzt suchte er sich von seiner früheren Arbeitsweise zu

distanzieren. Wie früher beschreibt er die Lage, die Einrichtung und die Umgebung im Nacheinander, aber er schildert statt des vornehmen Raumes das verfallene, altmodische, enge, ungeordnete, erdnahe und unelegante Haus. Auch die Gartenumgebung bekommt andere Charakteristika.

... in der heißen Jahreszeit spielte sich das Leben der Familie, wenn man nicht gerade vor der Sonne Zuflucht suchte, zum großen Teile vor und in diesen Treibhäusern ab, weil hier alles am bequemsten lag: hier standen die Treppchen und Estraden... hier war der Stall mit Kuh und Ziege; hier die Hütte mit dem Ziehhund, und von hier aus erstreckte sich auch das wohl fünfzig Schritte lange Doppelmistbeet, mit einem schmalen Gange dazwischen, bis an den großen, weiter zurückgelegenen Gemüsegarten. In diesem sah es nicht sonderlich ordentlich aus, einmal weil Dörr keinen Sinn für Ordnung, außerdem aber eine so große Hühnerpassion hatte, daß er diesen, seinen Lieblingen, ohne Rücksicht auf den Schaden, den sie stifteten, überall umherzupicken gestattete.¹³⁹

Statt der wohlgeordneten, gepflegten, parkähnlichen Gartenlandschaft befinden sich hinter dem Anwesen ein Mistbeet und ein unordentlicher, ungepflegter Nutzgarten; statt der Eleganz "promenieren" die Hühner. Diese Verkehrung ins Gegenteil zeigt deutlich, daß Fontane Abstand zu den Konventionen des Romans der guten Gesellschaft gefunden hat. Jetzt lebt die vornehme Gesellschaft nicht mehr allein in ihrem eleganten Viertel; denn auch das unelegante Nimptsch-Haus befindet sich dort. Statt des Gegensatzpaares "elegante Welt - unelegante Welt" finden wir eine Auffächerung der Gegensätze. Eine Wohnung am Luisenufer 3 im obersten Stock eines dreistöckigen Mietshauses wird als halbelegante Wohnung beschrieben; das Charlottenburger Schloß ist vornehmer als die Mietwohnungen der Adelligen in der Bellevuestraße; im Tiergartenviertel befinden sich das unelegante Dörrsche Anwesen und die modisch elegante Wohnung der Rienäckers. Gleichzeitig mit dieser Auffächerung entdeckt Fontane neue Bereiche in der Stadt. Er schildert einen Rummelplatz mit schreienden Reklameflächen, offenen Werkstättenhäusern, bunten Vergnügungslokalen, u.a. einer Schweizer Schießhalle mit Tellbild, und Ausstellungsflächen mit Grab-

steinen.

Rechts, auf wohl fünfhundert Schritt Entfernung hin, zog sich ein Plankenzaun, über den hinweg allerlei Buden, Pavillons und Lampenportale ragten, alle mit einer Welt von Inschriften bedeckt. Die meisten derselben waren neueren und neuesten Datums, einige dagegen, und gerade die größten und buntesten, griffen weit zurück und hatten sich, wann auch in einem regenverwaschenen Zustande, vom letzten Jahr her gerettet. Mitten unter diesen Vergnügungslokalen und mit ihnen abwechselnd, hatten verschiedene Handwerksmeister ihre Werkstätten aufgerichtet, vorwiegend Bildhauer und Steinmetze, die hier, mit Rücksicht auf die zahlreichen Kirchhöfe, meist nur Kreuze, Säulen und Obelisken ausstellten... diesem Eindruck unterlag auch Rienäcker, der von seiner Droschke her, unter wachsender Neugier, die nicht endenwollenden und untereinander im tiefsten Gegensatze stehenden Anpreisungen las und die dazugehörigen Bilder musterte. "Fräulein Rosella, das Wundermädchen, lebend zu sehen; Grabkreuze zu billigsten Preisen; amerikanische Schnellphotographie; rus-

sisches Ballwerfen, sechs Wurf zehn Pfennig; schwedischer Punsch mit Waffeln; Figaros schönste Gelegenheit oder erster Frisiersalon der Welt; Grabkreuze zu billigsten Preisen; Schweizer Schießhalle:

Schieße gut und schieße schnell

Schieß und triff wie Wilhelm Tell"

und darunter Tell selbst mit Armbrust, Sohn und Apfel.¹⁴⁰

Es ist ein Bild des chaotischen Durcheinander. Ähnliche Gegensätze beschreibt Fontane bei einem Verkehrschaos vor Mietskasernen¹⁴¹ und bei einem bunten Markttreiben auf dem Magdeburger Platz.¹⁴² Dies sind die ersten zaghaften Versuche, das Großstadtgetriebe zu schildern. Seine kritische Einstellung dazu ist deutlich sichtbar.

Im nächsten Berlinroman, Stine, wird die Neuorientierung fortgesetzt. Hier beschreibt Fontane die Unmoral in den unteren Ständen der Berliner Bevölkerung um 1870. Die Witwe Pauline Pittelkow aus der Invalidenstraße läßt sich von ihrem Liebhaber, einem alten Grafen, aushalten. Auch die Schauspielerin Wanda Grützmacher, die in einer ärmlichen Hinterhofwohnung lebt, ist reichen Männern gegenüber sehr freizügig.

In diesen Kreisen ist Paulines Schwester Stine die Unschuld und Reinheit in Person. Mit dem Eintritt des Grafen Waldemar von Haldern, eines empfindsamen jungen Mannes, in das Haus der Pittelkow beginnt die Geschichte einer unglücklichen Liebe mit tragischem Ausgang. Waldemar fühlt sich zu der zarten stillen Stine hingezogen. Er besucht sie jeden Tag und erlebt bei tiefsinniger Unterhaltung und munterer Rede ungezählte Sonnenuntergänge. Stine bringt dem Grafen, der von seinem Elternhaus her nur Härte und Adelsstolz kennt, ihre ganze frauliche Wärme und Teilnahme entgegen. Die Liebe wächst, so daß Graf Waldemar aller Tradition zum Trotz das Mädchen heiraten will. Als die Familie die Verbindung ablehnt, möchte der Graf mit Stine nach Amerika auswandern, aber das arme Mädchen kann sich ihre Rolle als Gräfin Haldern in Amerika nicht vorstellen und lehnt ab. Der Graf schreibt Abschiedsbriefe und vergiftet sich.

Mit diesem Selbstmord zeigt Fontane, daß die Gesellschaftsschranken noch nicht überwunden sind. Dies weist er auch durch die Beschreibung der Pittelkowschen Wohnung auf.

Alles, was aus dem ihr zur Verfügung stehenden Ma-

terial gemacht werden konnte, war daraus gemacht worden und ließ wenigstens momentan übersehen, wie sehr und zum Teil auch in wie komischer Weise sich die hier aufgestellten Sachen untereinander widersprachen. Ein Büfett, ein Sofa und ein Pianino, die hintereinander weg, die von keiner Tür unterbrochene Längswand des Zimmers einnahmen, hätten auch bei "Geheimrats" stehen können; aber die von der Pittelkow eben gerade gerückten drei Bilder stellten das im übrigen erstrebte Ensemble wieder stark in Frage. Zwei davon: "Entenjagd" und "Tellskapelle" waren nichts als schlecht kolorierte Lithographien allerneuesten Datums, während das dazwischenhängende dritte Bild, ein riesiges, stark nachgedunkeltes Ölporträt, wenigstens hundert Jahre alt war ... Gegensätze wie diese zeigten sich in der gesamten Zimmereinrichtung, ja, schienen mehr gesucht als vermieden zu sein, und während sich an einem der Wandpfeiler ein prächtiger Trumeau mit zwei vorspringenden goldenen Sphinxen breitmachte, standen auf dem Bücherschrank zwei jämmerliche Gipsfiguren, eine Polin und ein Pole, beide kokett und in Nationaltracht zum Tanze ansetzend.¹⁴³

Von dieser Wohnung werden Möbelstücke, Bilder und Bücher beschrieben. In den Romanen vor Stine hat Fontane selten Einrichtungsgegenstände genannt. In den historischen Romanen Vor dem Sturm und Schach von Wuthenow hatte er zwar vom Arbeitskabinett Ladalinskis und vom Salon der Frau von Carayon einige wenige Gegenstände genannt. Sie dienten ihm dazu, die Familiengeschichte der Betreffenden zu erzählen und auf die frühere bedeutende gesellschaftliche Stellung hinzuweisen. In L'Adultera und Cécile war die Inneneinrichtung nicht beschrieben worden, es wurden nur Stichworte gegeben. In Irrungen Wirrungen hatte der Erzähler mit dem riesigen Ofen und dem rußigen alten Teekessel in dem Zimmer der alten Nimptsch die ganze Uneleganz der Behausung aufgewiesen. In Stine werden jetzt mehrere Einrichtungsgegenstände genannt. Fontane betont dabei, daß ein Buffett, ein Sofa und ein Pianino auch bei Geheimrats hätten stehen können. Auch der Bücherschrank mit französischen und englischen Büchern, der prächtige Trumeau und die Bilder sollen den Eindruck erwecken, es handle sich um eine modische, zierliche und wertvolle Einrichtung. Die Pittelkowsche Wohnung soll vornehm erscheinen. Sie ist es nicht. Fontane berichtet von kitschigen Gips-

figuren und von wertlosen Lithographien. Diese Gegenstände sollen die Uneleganz kennzeichnen. Der Erzähler mischt Gegenstände aus der vornehmen Welt und aus der uneleganten Welt. Auch das einzelne Einrichtungsstück ist nicht mehr eindeutig elegant oder ärmlich. Dies zeigt sich vor allem an den Bildern, die Fontane beschreibt. In L'Adultera, Schach von Wuthenow und Cécile waren alle Bilder geschmackvoll und in Barockrahmen aufgehängt. Sie waren stets Kennzeichen des vornehmen Hausstandes. Jetzt in Stine kritisieren die schlecht kolorierten Lithos die Einrichtung, sie sind Kennzeichen der Uneleganz. Fontane löst sich auch hier von der Konvention des Romans der guten Gesellschaft, die bestimmte Gegenstände stets als vornehm und mondän bezeichnete.

Von Stine an vermeidet es Fontane, extreme Verhältnisse zu schildern. Ihn interessieren nicht die Schlösser des obersten Adels und die Slums der Ärmsten. Er schildert in der mittleren Ebene zwischen kleinem Adel, Bourgeoisie und Arbeiterstand immer detailliertere Bilder von Berliner Wohn- und Gesellschaftsverhältnissen. Die Witwen, Arbeiter und Schauspieler wohnen in Mansardenwohnungen, Hinterhauszimmern und kleinen Mietwohnungen mit schlechten Lichtverhältnissen; die Wohnungs-

beleuchtung charakterisiert dabei oft die Zimmermieter. Die Polzinsche Wohnung hat drei Stuben, die Fontane folgendermaßen beschreibt:

Die nur drei Stuben zählende Polzinsche Wohnung erfreute sich des Vorzugs eines Korridors, der aber freilich nicht größer war als ein aufgeklappter Spiel-
tisch und augenscheinlich nur den Zweck hatte, drei auf ihn ausmündende Türen zu zeigen, von denen die links gelegene zu der verwitweten Privatsekretär Kahlbaum, die mittlere zu Polzins selbst, die rechts gelegene zu Stine führte. Diese hatte das beste Zimmer der Wohnung, hell und freundlich, mit dem Blick auf die Straße, während sich die Kahlbaum mit etwas Beleuchtung vom Hof her und die Polzinschen Eheleute mit einem schrägen Dachlicht begnügen mußten,...

Die linke Stube, die von der verwitweten Frau Kahlbaum bewohnt wurde, hat Hofbeleuchtung, die mittlere der unmoralischen und neugierigen Polzins hat gar kein Seitenfenster, die rechte dagegen liegt zur Sonnenseite und hat ein großes Aussichtsfenster. Darin wohnt das Sonnenkind Stine, die fleißig, sauber, innerlich rein und intelligent ist. Die verschiedene Helligkeit der

Wohnungen spiegelt jeweils den Charakter der Bewohner. In den früheren Gesellschaftsromanen Fontanes gab es nur helle Zimmer. Gardinen vor den Fenstern nahmen dem Licht das Grelle. Große Kronleuchter sorgten am Abend für die ausreichende Beleuchtung der Räume. Mit dieser Helligkeit verbanden sich wie beim vornehmen Ort des Romans der guten Gesellschaft Reinlichkeit und Geruchslosigkeit. Dunkelheit herrschte in den Kneipeneingängen. In Irrungen Wirrungen war die Dunkelheit erstmals als ein Kennzeichen ärmlicher primitiver Wohnverhältnisse in der Nimptschen Stube beschrieben worden. In Stine nun benutzt Fontane alle Schattierungen zwischen Dunkel und Hell, um die Wohnungen zu charakterisieren.

Mit diesen differenzierteren Möglichkeiten der Innenraumdarstellung schildert Fontane eine Fülle verschiedenster Wohnverhältnisse. In Diskussionen stellt er jetzt erstmals die Frage nach der besten Wohnlage in Berlin.

Aber freilich, seine der gesamten Wohnungsfrage geltenden Sorglichkeiten beschränken sich nicht auf Luftschicht und Hausruhe, sondern zeigten sich beinahe mehr noch in dem Raffinement, mit dem er bei der Wahl der Stadtgegend verfahren war und Zietenplatz und Mohrenstras-

se-Ecke gewählt hatte. Wie sich denken läßt, hielt er diese seine Kastellecke für nicht mehr und nicht weniger als den schönsten Punkt der Stadt und lag darüber mit dem alten Grafen in einer beständigen Fehde. Dieser seinerseits zog die Behrenstraße weit vor, unterlag aber bei den sich darüber entspinrenden Streitigkeiten jedesmal, weil er in der üblen Lage war, mit bloßen legitimistischen Sentiments gegen Tatsachen fechten zu müssen.¹⁴⁵

Baron Papageno beurteilt die Wohnlage nach der Luftschicht, der Hausruhe und der Aussicht, wobei letztere auf geschichtliche Plätze und Denkmäler gerichtet sein und einen weiten Ausblick erlauben muß. Sein Gesprächspartner, der alte Graf, teilt diese modernen Ansichten nicht. Er richtet sich nach der Etikette und wohnt in der aristokratischen Schloßgend. Seine "Sentiments" sind die alten konventionellen Vorstellungen, die Fontane in den ersten Gesellschaftsromanen auch vertreten hatte. Hier stellt er sie den neuen Ansichten gegenüber.

Hand in Hand mit der Beschreibung differenzierterer Gesellschafts- und Wohnverhältnisse geht die Entdeckung

neu erzählenswerter Örtlichkeiten. In Stine ist es das Haus des Onkels von Graf Waldemar, ein typischer Berliner Altbau mit einem System von Gittertüren. Im nächsten Werk Fontanes, Mathilde Möhring, werden die Berliner Häuser noch ausführlicher beschrieben. Fontane schildert ein mehrstöckiges Haus in der Georgenstraße, in dem typische Berliner Kleinbürger um 1880 leben. Zu diesen gehören Frau Möhring und ihre Tochter Mathilde. Seit sieben Jahren ist die Mutter Witwe und lebt vom Ersparten und vom Zimmervermieten. Als eines Tages der gutmütige mittelmäßig begabte Student der Rechte Hugo Großmann aus einem kleinen Städtchen, Owinsk, bei ihr einquartiert ist, sieht ihre Tochter, eine helle Urberlinerin mit Gemengesicht, ihre Chance. Sie pflegt den Studenten, als er krank wird, verwöhnt ihn und bedient ihn. Zu Weihnachten wird die Verlobung gefeiert, dann fürs Referendarexamen gepaukt. Mit Ach und Krach besteht er. Da Mathilde merkt, daß ihr Bräutigam dem Assessorenexamen nicht mehr gewachsen sein wird, besorgt sie ihm eine Stellung als Bürgermeister in dem westpreußischen Städtchen Wolkenstein. Vor der Abreise feiert man Hochzeit. An der neuen Wirkungsstätte schafft sich das junge Paar schnell Freundschaft und Anerkennung, nicht zuletzt dank der diplo-

matischen Fähigkeiten der jungen Frau. Sie gehören zu den Spitzen der Gesellschaft. Mathilde entwickelt Ideen und Pläne für eine glänzende Zukunft, als plötzlich ihr Mann an einer Lungenentzündung stirbt. Die junge Frau, deren hochfliegende Pläne zerstört sind, zerbricht nicht. Sie geht nach Berlin zu ihrer Mutter zurück, studiert dort und macht ein glänzendes Lehrereexamen. Sie bleibt eine treusorgende Tochter für die alternde Mutter.

Das Haus, in dem die Möhrings wohnen, schildert Fontane folgendermaßen:

Möhrings wohnten Georgenstraße 19, dicht an der Friedrichstraße. Hauswirt war Rechnungsrat Schultze, der in der Gründerzeit mit dreihundert Talern spekuliert und in zwei Jahren ein Vermögen erworben hatte. Wenn er jetzt an seinem Ministerium vorüberging, sah er immer lächelnd hinauf und sagte: "Gu'n Morgen, Excellenz... Da war er besser dran, er hatte fünf Häuser, und das in der Georgenstraße war beinah schon ein Palais, vorn kleine Balkone von Eisen mit Vergoldung. Was anscheinend fehlte, waren Keller und auch Kellerwohnungen. Statt ihrer lagen kleine Lä-

den, ein Vorkostladen, ein ^FBäbier-, ein Optikus- und ein Schirmladen in gleicher Höhe mit dem Strassenzug, wodurch die darüber gelegene Wirtswohnung jenen à deux mains - Charakter so vieler neuer Häuser erhielt.¹⁴⁶

Der Erzähler gibt an, wann das Haus gebaut wurde; er vergleicht es mit einem Palais und meint dies offensichtlich ironisch, denn die kleinen Läden und auch die neue Mischung von Privat- und Geschäftshaus ist für ein vornehmes Palais unpassend. Fontane bezieht sich bei diesem ironischen Vergleich wieder auf sein Idealbild. Offensichtlich steht ihm immer noch das Wohnmodell der guten Gesellschaft vor Augen, auch wenn er Mittelstandshäuser und Wohnungen beschreibt. Er zeichnet nicht mehr ein Idealbild auf, sondern mischt positive und negative Eigenschaften. Die positiven Eigenschaften hat er dabei vom Wohnmodell des Romans der guten Gesellschaft abstrahiert. Alles, was abgeschlossen, ruhig, gepflegt, ordentlich, weiträumig, geschmackvoll, harmonisch, modisch, freundlich, hell und geruchslos ist, beschreibt er als beispielhaft. Alles, was ungeschützt, lärmig, unordentlich, eng, unelegant, disharmonisch, geschmacklos, alter-

tümlich, dunkel und voller Gerüche ist, kritisiert er. Das Wohnzimmer der Möhrings beschreibt er folgendermaßen:

Es sah sehr ordentlich darin aus und auch nicht ärmlich. Vor dem hochlehnigen Kissensofa lag ein Teppich mit Rosenmuster, und neben dem Stehspiegel mit dem Riß in der Mitte standen zwei Ständer, in die eine rote und eine weiße Geranie gesetzt waren. Auf einem Mahagonischrank prangte ein Makartbukett, neben dem Schrank an der Wand eine Hängeetagere mit Perlenstickerei. Der weiße Ofen war blank, die Messingtür noch blanker, und zwischen Ofen und Tür an einer Längswand, dem Sofa gegenüber, stand eine Chaiselongue, die vor kurzem erst auf der Auktion eines kleinen Gesandten entstanden worden war und nun das Schmuckstück der Wohnung bildete. Daneben ein ganz kleiner Tisch mit einer Pendeluhr darauf, die einen merkwürdig lauten Schlag hatte...." Der Spiegel ist alt, und das Sofa ist alt. Da darf die Chaiselongue nicht so neu sein, das paßt nicht, das stört, das ist gegen's Ensemble." ¹⁴⁷

Das Möhringsche Zimmer zeichnet sich durch Gepflegt-

heit, Ordnung und Sauberkeit aus. Fontane fügt jedoch hinzu, daß das Modische und die Harmonie fehlen. Die elegante Chaiselongue paßt nicht zum alten Sofa, deshalb soll die Mutter sie oft benutzen, bis sie eine Sitzdelle hat wie jetzt schon das alte Sofa. Auch die Pendeluhr stört durch den Lärm, sie hat einen zu lauten Schlag. Die Möhringsche Wohnung hat typisch alltägliche Berliner Zimmer. Fontane schreitet in der Entdeckung des Alltäglichen in seinem nächsten Berlinroman, Frau Jenny Treibel, weiter fort. Darin wird eine neureiche Fabrikantenfamilie, die in Berlin um 1880 lebt, geschildert. Im Zentrum steht die resolute und sentimentale Frau Jenny Treibel, geborene Bürstebinder, die in einem kleinen Materialwarenladen in Berlin aufgewachsen war. Sie hatte ihrem Jugendfreund, dem späteren Gymnasialprofessor Schmidt, den Laufpaß gegeben und den Kommerzienrat und Berliner Blaufabrikanten Treibel geheiratet. Fontane beschreibt humorvoll, wie die ehrgeizige Dame ihren Lieblingssohn vor einer Heirat mit Corinna Schmidt bewahrt, da die Professorientochter ihr nicht reich genug ist. Corinna wird zur Gegenspielerin Jenny Treibels. Sie hat auch ihren Jugendfreund Marcel verlassen und geht resolut auf ihr

Ziel los, sich mit Leopold Treibel zu verheiraten. Bei einem Ausflug gelingt ihr die Verlobung. Frau Jenny Treibel ist entsetzt; sie verbietet ihrem Sohn jede Verbindung und setzt ihren Willen durch. Er schreibt zwar noch täglich Liebesbriefe, sucht aber seine Braut nicht mehr auf. Corinna erkennt, daß die berechnende Jenny Treibel sie als Schwiegertochter immer ablehnen wird, verzichtet auf Leopold und heiratet später ihren Jugendfreund Marcel. Für Leopold sucht die Mutter eine wohlerzogene, reiche Hamburgerin, Hildegard Munk, als Frau aus.

Die Treibelsche Villa wird folgendermaßen beschrieben:

Die Treibelsche Villa lag auf einem großen Grundstück, das, in bedeutender Tiefe, von der Köpenicker Straße bis an die Spree reichte. Früher hatten hier in unmittelbarer Nähe des Flusses nur Fabrikgebäude gestanden, in denen alljährlich ungezählte Zentner von Blutlaugensalz und später, als sich die Fabrik erweiterte, kaum geringere Quantitäten von Berliner Blau hergestellt worden waren. Als aber nach dem siebziger Kriege die Milliarden ins Land kamen, und die Gründeranschauungen selbst die nüchternsten

Köpfe zu beherrschen anfangen, fand auch Kommerzienrat Treibel sein bis dahin in der Alten Jakobstraße gelegenes Wohnhaus, trotzdem es von Gontard, ja nach einigen sogar von Knobelsdorff herrühren sollte, nicht mehr zeit- und standesgemäß, und baute sich auf seinem Fabrikgrundstück eine modische Villa mit kleinem Vorder- und parkartigem Hintergarten. Die Villa war ein Hochparterrebau mit aufgesetztem erstem Stock, welcher letztere jedoch, um seiner niedrigen Fenster willen, eher den Eindruck eines Mezzanin als einer Belétage machte... Die Nähe der Fabrik, wenn der Wind ungünstig stand, hatte freilich auch allerlei Mißliches im Geleite; Nordwind aber, der den Qualm herantrieb, war notorisch selten, und man brauchte ja die Gesellschaften nicht gerade bei Nordwind zu geben.¹⁴⁸

Fontane schildert hier einen geschichtlichen Prozeß, der die einmalige Gestalt der Villa erklärt. Diese historische Sicht bei der Ortsbeschreibung war in den ersten Romanen Fontanes nicht zutage getreten. Von Vor dem Sturm bis Cécile waren gerade die gesellschaftlichen Funktionen der Gebäude geschildert worden. Wenn am Rande geschichtlich bedeutende Gebäude wie das Schloß und das Prinzenpalais erwähnt wurden, ging Fontane nie auf die

Baugeschichte ein. Von den bedeutenden städtischen Gebäuden, von den Kirchen und Türmen, wurden nur Schattenrisse gezeichnet. Nur eine Wohnung, die Ladalinskis in Vor dem Sturm, war als Renaissancebau bezeichnet worden - um das typisch Preußische dieses Bauwerks aufzuzeigen. Erst bei der Schilderung des Dörrschen Gärtnerewesens in Irrungen Wirrungen lüftet der Erzähler den Schleier etwas, der über der Vergangenheit der Häuser liegt. Er beschreibt, wie einige jetzt verfallene Räume früher andere Funktionen besessen hatten. In Frau Jenny Treibel wird erstmals historisch beschrieben. Mit der historischen Sicht verbindet sich die Entdeckung der neuzeitlichen Erscheinungen der Industrie. Die Treibelsche Villa liegt zwar inmitten eines großen Grundstückes, umgeben von Vorgärten und parkartigen Hintergärten, die eine hohe Pappellwand gegen die Fabrik abschließt; aber bei Nordwind weht der üble Geruch und Rauch aus den Fabrikschornsteinen herüber. Der völlige Abschluß der mondänen Welt gegen die industrielle Umwelt ist nicht mehr vorhanden.

Die moderne Technik zeigt sich auch im Verkehrsbild.

Alte und junge Treibels, desgleichen die Felgentreus, hatten sich in eigenen Equipagen eingefunden, während Krola, von seinem Quartett begleitet, aus nicht ge-

klärten Gründen die neue Dampfbahn, Corinna aber
mutterwindallein - der Alte wollte nachkommen -
die Straßenbahn benutzt hatte.¹⁴⁹

Die zeitgemäßen Verkehrsmittel waren mit der Eisenbahnschilderung in Cécile eingeführt worden. In den Romanen Vor dem Sturm, L'Adultera und Schach von Wuthe-
now hatte Fontane statt des Straßenverkehrs pittoreske
Tableaux geschildert: den Weihnachtsverkehr auf der Spree,
das bunte Treiben auf einem Berliner Markttag, die Ab-
schiedsrevue der Friederizianischen Armee u.a.

In Irrungen Wirrungen beschrieb Fontane zum ersten
Mal eine Verkehrsstauung, in Stine den Dampfzug und in
Frau Jenny Treibel das Nebeneinander von Dampfbahn und
Stadtbahn.

In den folgenden Romanen nimmt die Schilderung des
zeitgemäßen Verkehrs noch breiteren Raum ein. In Die
Foggenpuhls schildert Fontane eine vielköpfige verarmte
Offiziersfamilie, deren Mitglieder teilweise moderne,
teilweise traditionelle Ansichten vertreten. Jedes Mit-
glied dieser Familie verkehrt in anderen Gesellschafts-
kreisen. Die Söhne eifern dem gefallenem Vater nach. Sie
schlagen die Offizierslaufbahn ein. Der Ältere ist dabei

zielbewußt und strebsam und avanciert, der Jüngere ist leichtsinnig und macht Schulden, ist manchmal in zweifelhafter Gesellschaft, und sein Onkel Eberhard muß ihm des öfteren finanziell beistehen. Von den drei Töchtern verkehrt Therese, eine standesbewußte junge Dame, in Generals- und Ministerfamilien, Manon in den jüdischen Bankierskreisen, wo sie als moderne Gesellschaftsdame fungiert, und Sophie, die künstlerisch begabt ist und malt, in Landadelskreisen auf Schloß Adamsdorf bei ihrer Tante. Durch den Verkehr der Kinder in den verschiedensten Gesellschaftsschichten wird eine Vielfalt städtischer Erscheinungen beschrieben. Fontane schildert dabei nicht nur die Bankiers, die Offiziere, die Minister und Adeligen, sondern vielmehr die kleinen Leute, die Portiers, die Droschkenkutscher, die Schauspieler und die Straßensoldaten. Erstmals diskutiert er Großstadtprobleme, den Einbrecher, die pöbelhaften Straßensoldaten und die groben Droschkenkutscher. Auch im Straßenbild schildert er das Alltägliche, die Litfaßsäulen, die Straßencafés, die Vergnügungslokale, die Mietwohnungen, den Weihnachtsmarkt usw. Besonders eindrucksvoll beschreibt er das Straßenleben von einem Hotelzimmer aus.

... die Pferdebahnen und Omnibusse kommen von allen

Seiten heran, und es sieht aus, als ob sie jeden Augenblick ineinander fahren wollten, und Blumenmädchen dazwischen - aber es sind eigentlich Stelzfüße -, und in all dem Lärm und Wirrwarr werden dann mit einemmal Extrablätter ausgerufen, so wie Feuerruf in alten Zeiten und mit einer Unkenstimme, als wäre wenigstens die Welt untergegangen - ja, Kinder, wenn ich das so vor mir habe, da wird mir wohl, da weiß ich, daß ich mal wieder unter Menschen bin, und darauf mag ich nicht gern verzichten.¹⁵⁰

Der Straßenwirrwarr wird hier erstmals seit der Romantik als Positivum gesehen. Der General sieht darin das pulsierende Leben einer Großstadt verkörpert. Fontane schildert hier nicht mehr preziöse reizvolle Bilder mit Berliner Lokalkolorit, sondern ein Verkehrsbild der Großstadt. Er sieht auch in den Wohnungen das Neue und Zeitgemäße.

Wie sich von selbst versteht, war auch die Poggenpuhlsche Wohnungseinrichtung ein Ausdruck der Verhältnisse, darin die Familie nun mal lebte; von Plüschmöbeln existierte nichts und von Teppichen nur ein kleiner Schniedeberger, der mit schwarzen, etwas

angefusselten Wollfransen vor dem Sofa der zunächst am Korridor gelegenen und schon deshalb als Empfangsalon dienenden "guten Stube" lag. Entsprechend diesem Teppiche waren auch die schmalen, hier und dort gestopften Gardinen ... Neben dieser "guten Stube" lag die eifensterige Wohnstube, daran sich nach hinten zu das sogenannte "Berliner Zimmer" anschloß, ein bloßer Durchgang, wenn auch im übrigen geräumig, an dessen Längswand drei Betten standen, nur drei, trotzdem es eine viergliedrige Familie war. Die vierte Lagerstätte, von mehr ambulatem Charakter, war ein mit Rohr überflochtenes Sofagestell, drauf sich, wochenweis wechselnd, eine der zwei jüngeren Schwestern einzurichten hatte. Hinter diesem "Berliner Saal" (Nottebohm selbst hatte den Grundriß dazu entworfen) lag die Küche mitsamt dem Hängeboden. Hier hauste das alte Dienstmädchen Friederike...¹⁵¹

Die Wohnung der Frau Majorin von Poggenpuhl hat ihren Mittelpunkt in der guten Stube, die zugleich Empfangsraum ist. Daneben und dahinter liegen die Wohnstube, das Berliner Zimmer und die Küche mit dem Hängeboden. Fontane schildert erstmals alle Wohnräume und geht

dabei auch bis auf Einzelheiten auf das dazugehörige Inventar ein. In seinen ersten Romanen beschränkte sich Fontane ~~auf die~~ Beschreibung der Zimmer, in denen sich das gesellschaftliche Leben abspielte, allenfalls erwähnte er noch das Arbeitskabinett. Die Räume selbst wurden ohne jede Gliederung genannt. In Frau Jenny Treibel wurden dann die Raumverhältnisse in der Treibelschen Villa und des Schmidtschen Hauses in der Adlerstraße ausführlich beschrieben. Fontane schilderte aus der Perspektive der Gäste, die empfangen werden, die Räumlichkeiten, zuerst den Vorgarten, dann die Freitreppe, die Veranda, den Empfangssaal, im Schmidtschen Hause die Treppe, den Hausflur, die Holzstiege, das Empfangszimmer, die Studierstube und das EBzimmer. In den Poggenpuhls beschreibt Fontane das Wichtige und Trefende der Wohnung. Er charakterisiert dabei die typischen Berliner Zimmer genau, die Küche mit dem Hängeboden und das sogenannte Berliner Zimmer.

In seinem letzten Roman Der Stechlin schildert er das Heraufkommen einer neuen Zeit. Das Romangeschehen spielt teils in Rheinsberg auf Schloß Stechlin, teils im Berlin der Jahre 1893-1895. Der Erzähler führt die neuen Zeitprobleme, vor allem das ~~Aufkommen der Sozial-~~

demokratischen Partei und der Industrie ein. Wie Blöcke setzt Fontane die Gespräche, die Betrachtungen und Beschreibungen nebeneinander und konzentriert das ganze Romangeschehen um die Familiengeschichte des Majors a.D. Dubslaw von Stechlin und seines Sohnes Woldemar. Auch hier verwendet er wieder das Motiv: ein Mann zwischen zwei Frauen. Woldemar hat in Berlin die Bekanntschaft der beiden Töchter des Grafen Barby gemacht. Er neigt zunächst zu Melusine, der Älteren, die nach kurzer Ehe mit dem italienischen Grafen Biberti geschieden worden war und nun wieder mit ihrem Vater zusammenlebt. Im Gegensatz zu der exotischen temperamentvollen Schönheit Melusines steht die Sprödigkeit Armgards, der Jüngeren. Woldemar entscheidet sich schließlich für diese. Nach der Hochzeit reisen die Jungvermählten nach dem Süden. Der alte Stechlin erkrankt und stirbt, der junge wohnt zunächst eine kurze Zeit in Berlin, zieht es aber dann vor, in das abgelegene Herrenhaus auf dem Lande zu ziehen, das sein Vater bewohnt hat. Armgard folgt ihm auf den Landsitz.

Der Schauplatz des Romans wechselt zwischen dem altehrwürdigen Schloß Stechlin und dem modernen Berlin. Fontane zeigt in der Stadt immer wieder die In-

dustrieerscheinungen auf. Über den Ausblick vom Barbyschen Haus erfahren wir in einem Gespräch Folgendes:

"... Aber die Lennéstraßenwelt ist geschlossen, ist zu, sie hat keinen Blick ins Weite, kein Wasser, das fließt, keinen Verkehr, der flutet. Wenn ich in unserer Nische sitze, die lange Reihe der herankommenden Stadtwaggons vor mir, nicht zu nah und nicht zu weit, und sehe dabei, wie das Abendrot den Lokomotivenrauch durchglüht und in dem Filigranwerk der Ausstellungsparktürmchen schimmert, was will Ihre grüne Tiergartenwand dagegen?" Und dabei wies die Gräfin auf einen gerade vorüberdampfenden Zug, und die Baronin gab sich zufrieden. ¹⁵²

Das Haus der Barbys am Kronprinzenufer ist vom flutenden Verkehr und vom fließenden Wasser umgeben. Man sieht von dort auf die Erscheinungen der modernen Technik, die Waggons und Lokomotiven und das Filigranwerk der Ausstellungsparktürmchen. Gegenüber dieser lebendigen bewegten Umgebung erscheint das Tiergartenviertel an der Lennéstraße, wo man auf die Bäume sieht, als statisch und langweilig. Der Vergleich von Lennéstraße und Kronprinzenufer ist kennzeichnend für den ganzen Roman. Hier wird die alte, abgeschlossene, elegante Gegend, die nach

der Gesellschaftskunde allgemein als vornehm angesehen wird, mit einem neuen, früher unbeachteten Platz, der die Schönheiten der neuen Zeit bietet, verglichen. Der Vergleich von Althergebrachtem und Neuem zieht sich in allen möglichen Variationen durch den ganzen Roman. Auf der Dienstbotenebene erzählt das Dienstmädchen Hedwig von den alten Badestuben und den altmodischen Hängeböden. Das Bad beschreibt sie folgendermaßen:

Aber 'ne Badestube is nie 'ne Badestube. Wenigstens hier nicht. Eine Badestube is 'ne Rumpelkammer, wo man alles unterbringt, alles, wofür man sonst keinen Platz hat. Und dazu gehört auch ein Dienstmädchen. Meine eiserne Bettstelle, die abends aufgeklappt wurde, stand immer neben der Badewanne, drin alle alten Bier- und Weinflaschen lagen. Und nun drippeten die Neigen aus. Und in der Ecke stand ein Bett-sack, drin die Fräuleins ihre Wäsche hineinstopften, und in der andern Ecke war eine kleine Tür. Aber davon will ich zu Ihnen nicht sprechen, weil ich einen Widerwillen gegen Unanständigkeiten habe, weshalb schon meine Mutter immer sagte: "Hedwig, du wirst noch Jesum Christum erkennen lernen."¹⁵³

Während Hedwig in der Rumpelkammer schlafen muß, hat eine andere Dienstbotin, Frau Imme, eine hübsche kleine Wohnung, die idyllisch abgeschieden auf dem Anwesen der Barbys liegt. Das Neue selbst wird nicht mehr als Negativum oder Positivum beschrieben, sondern die verschiedensten Beziehungen dazu aufgewiesen. Während von Barbys Fensterblick aus die neue Schönheit der Technik bewundert wird, zeigt Fontane mit der Schilderung der Badestube die Auswüchse an, die durch falsche Verwendung der technischen Errungenschaften auftreten können. Stets beschreibt Fontane neben dem Neuzeitlichen auch das Altmodische. Während einer Spreefahrt wird die Uferlandschaft folgendermaßen beschrieben:

... wo das Ufer kaiartig abfiel, lagen mit Sand beladene Kähne, große Zillen, aus deren Innerem eine baggerartige Vorrichtung die Kies- und Sandmassen in die dicht am Ufer hin etablierten Kalkgruben schüttete. Es waren dies die Berliner Mörtelwerke, die hier die Herrschaft behaupteten und das Uferbild bestimmten... An beiden Ufern hörten die Häuserreihen auf, sich in dünnen Zeilen hinzuziehen, Baumgruppen traten in nächster Nähe dafür ein, und weiter landeinwärts wurden aufgeschüttete Bahndämme sichtbar, über die

hinweg die Telegraphenstangen ragten und ihre Drähte
von Pfahl zu Pfahl spannten.¹⁵⁴

Die Bauten der Berliner Mörtelwerke bestimmen an ihrer Stelle das Uferbild. Ohne jeden Nebelschleier werden die Formen der Industrie und Technik hier beschrieben. Fontane stellt ein anderes Bild von einer ländlichen Vorstadt mit Baumgruppen daneben, aber auch darin ragen die aufgeschütteten Bahndämme und die Telegrafenanstangen sichtbar hervor. Das Neuzeitige wird auch hier bestimmend. Aber innerhalb der durch die Industrie charakterisierten Stadt und Vorstadt sieht Fontane noch Inseln der Idylle.

Der Dampfer, gleich nachdem er das Brückenjoch passiert hatte, setzte sich in ein rascheres Tempo, dabei die linke Flußseite haltend, so daß immer nur eine geringe Entfernung zwischen dem Schiff und dem sich dicht am Ufer hinziehenden Stadtbahnbogen war. Jeder Bogen schuf den Rahmen für ein dahinter gelegenes Bild, das natürlich die Form einer Lunette hatte. Mauerwerk jeglicher Art, Schuppen, Zäune zogen in buntem Wechsel vorüber, aber die Front aller dieser der Alltäglichkeit und der Arbeit dienenden

Dinge zeigte sich immer wieder ein Stück Gartenland, darin ein paar verspätete Malven oder Sonnenblumen blühten.¹⁵⁵

So wie der Erzähler viele durch die Stadtbahnbögen eingerahmte Bilder sieht, so ähnlich schildert er in seinem Roman die ganze Stadt in getrennten Einzelbildern, die er nebeneinander stellt. Diese Mosaiktechnik erlaubt ihm, Altes und Neues, die Idylle und die Industrielwelt in seine Schilderung einzubeziehen. Fontane findet erst spät zur Industriedarstellung. Er hatte sich von Beginn an für die ästhetische Konzeption des Gesellschaftsromans entschieden. In der Zeit des industriellen Gründertums waren Fontanes Gesellschaftsromane von L'Adultera bis Effie Briest in ihren Stadt- und Wohnbildern von den Konventionen der guten Gesellschaft bestimmt, d.h. überlebte Gesellschaftsbilder und Erscheinungen einer vergangenen Epoche dienten als Vorbilder, die - wenn nicht kopiert, so doch wenig abgewandelt - bis 1895 wirksam blieben. Bei der zeitgemäßen Ausschmückung der geschilderten literarisch konventionellen Vorgänge mußte Fontane in dauernder Versuchung stehen, moderne Erscheinungen der Großstadt und

der industriellen Entwicklung zu verwenden. In der abgeschlossenen Welt des Romans der guten Gesellschaft waren jedoch solche Elemente stilfremd. Fontane empfand das Fremdkörperhafte der Industrieerscheinungen innerhalb seiner Bilderwelt der guten Gesellschaft und suchte mit vielen Kunstgriffen - der Idyllisierung, der humorvollen Darbietung, der Technik des verengten Blickfeldes und der Technik der Verschleierung - dieser Gefahr stilfremder Einschübe zu begegnen.

In Cécile setzt Fontane sich humorvoll über die Feueressen und Rauchsäulen einer benachbarten Fabrik hinweg. Er erklärt, die Brise treibe den Qualm am Gebirge entlang und störe nicht den Reiz des Landschaftsbildes. Der anwesende Berliner wird an die Kuhnheimische Fabrik in der Heimatstadt erinnert und begrüßt den konservierenden Rauch, der ihn nach vierzehn Tagen Schmok zum Dauerschinken werden lasse.

In Irrungen Wirrungen setzt Fontane viermal mit der Beschreibung neuer industrieller Formen an, ohne zu einer wirklichen Schilderung zu gelangen.

1) Von weitem sehen Botho und Lene eine Schiffsbaustelle, auf der leckgeschlagene Kähne ausgebessert und geteert

werden. Während sie darauf zugehen, um sich die Arbeit näher anzusehen, läutet die Feierabendglocke, die Zimmermannsäxte hören zu schlagen auf, Lene und Botho beschließen, in der Abendstimmung zu bleiben und ihre Exkursion zur Schiffswerft aufzugeben. Die Arbeitswelt bleibt in der Andeutung stehen, die Schilderung bleibt beim Stimmungsbild, das sich in die Erzählwelt besser einfügt.

2) Graf Botho reitet querfeldein und trifft auf eine Fabrik. Fontane vermeidet bezeichnenderweise das Wort "Fabrik" und verlegt den Ritt in die Mittagspause.

Während er noch so sann, warf er sein Pferd herum und ritt querfeldein auf ein großes Etablissement, ein Walzwerk oder eine Maschinenwerkstatt, zu, draus aus zahlreichen Essen Qualm und Feuersäulen in die Luft stiegen. Es war Mittag, und ein Teil der Arbeiter saß draußen im Schatten, um die Mahlzeit einzunehmen. Die Frauen, die das Essen gebracht hatten, standen plaudernd daneben, einige mit einem Säugling auf dem Arm, und lachten sich untereinander an, wenn ein schelmisches oder anzügliches Wort gesprochen wurde.¹⁵⁶

Die Fabrik wird zunächst mit den stereotypen Stichworten, die uns schon von Cécile her bekannt sind - Feueressen

und Rauchsäulen - gekennzeichnet. Statt der modernen Industriegebäude und der proletarischen Arbeitswelt beschreibt Fontane ein ländliches Idyll. Entzückt sieht der Graf ein Bild, das Sonne, Schatten, Männer, Frauen und Säuglinge in Frohsinn und ländlichem Leben vereint. Die angedeutete Industriewelt wandelt sich in ein Sitzenbild, das sich in die ästhetische Konzeption des Romans einfügt.

3) Lenes Ehemann arbeitet in einer großen Fabrik an der Köpenicker Straße. So positiv ihn Fontane in vielen Charaktereigenschaften zeichnet, so entschieden ordnet er ihn außerhalb der vornehmen Gesellschaft ein. Er schildert das Ausgestoßensein an seiner Kleidung und an seinen Gesprächsthemen, die sich mit Gasanstalten, Kanalisation und anderen Stadtangelegenheiten beschäftigen. Industrielle und städtische Erscheinungen gehören nicht in die Konversation der guten Gesellschaft. Wenn sie trotzdem durchgesprochen werden, so ist dies ein Verstoß gegen die Regel.

4) Die junge Ehefrau Bothos bekundet ihre Oberflächlichkeit und gesellschaftliche Taktlosigkeit in dem Wunsch, Großindustrielle zu Tischnachbarn zu haben, da diese so

interessant von neuen Panzerplatten, unterseeischen Tele-
graphen und Tunneln sowie Klettereisenbahnen erzählen
könnten. Statt der modernen Industriewelt gibt Fontane
hier Bilderbuchskizzen romantisch anmutender Zukunfts-
visionen, die in geistreicher Konversation dargeboten
werden.

In Stine wandelt sich der Klassenkampf in ein lieb-
liches Bild treusorgender sozial denkender Arbeitgeber.
Stines Arbeitskolleginnen genießen das Geschichtenvorle-
sen in der Weihnachtswoche, die Maskenbälle und Theater-
stücke im Winter und die Landpartien im Sommer, weil
der Geschäftsherr so einsichtsvoll ist.

Die Eisenbahn, die von Stine bis zum Der Stechlin
zur beliebten Andeutung industrieller Gegenwart be-
schrieben wird, erscheint als weiße Dampfwolke mit
großen Feueraugen.

Das verhüllende Stimmungsbild wird auch in Frau
Jenny Treibel und Die Poggenpuhls verwandt, um die künst-
lerische Einheit der epischen Welt zu erhalten. In Frau
Jenny Treibel bleibt die Fabrik nur angedeutet:

... schräg über den hohen Pappeln, die den Hintergar-
ten von den Fabrikgebäuden abschnitten, stand die

Mondsichel.¹⁵⁷

Im übrigen verharret die Beschreibung beim Stimmungsbild.

In Die Foggenpuhls zeichnet Fontane ein Nachtbild:

...die Erdmannsdorfer Fabrik, in der auch die Nacht hindurch gearbeitet wird, leuchtete durch den Nebel, der zog. Es sah mittelalterlich romantisch aus, als ob eine uralte Piastenfamilie darin wohnte.¹⁵⁸

Das Stimmungshafte des Bildes wird durch die Vergleiche wieder aufgehoben, die Althergebrachtes und Modernes miteinander zu verbinden suchen. Diese Verbindung von Altem und Neuem ist charakteristisch für die Industriedarstellung in Fontanes Romanen nach 1895. In Der Stechlin stellt der Erzähler Bilder der Idylle, der Alltäglichkeit und der Industrie nebeneinander. Die Industrie wird also zunehmend in die Romane einbezogen.

Vergleichen wir das Stadtbild Fontanes in allen seinen Berlinromanen, indem wir alle Romane zusammensehen, so finden wir eine Fülle von Berliner Lokalitäten. Fontane wiederholt sich dabei kaum. Mit jedem neuen Roman führt er den Leser in einen bisher unbeschriebenen Lebenskreis mit entsprechender neuer Lokalität ein. In Vor dem Sturm schildert er hauptsächlich die Örtlichkeiten des Adels

und der kleinen Geschäftswelt, in L'Adultera die höheren Finanzkreise, in Schach von Wuthenow die Offizierskreise, in Cécile die pensionierten Offiziere, in Irrungen Wirrungen die kleinbürgerliche und die adelige Welt. In Stine berichtet der Erzähler die Wohnverhältnisse der armen Stadtbevölkerung, in Frau Jenny Treibel die der reich gewordenen Bourgeoisie und der Gymnasialprofessoren; in Die Poggenpuhls wird eine Vielfalt von Kreisen - vom Landadel über den verarmten Adel in der Stadt bis zu den Portiers - erwähnt. In Mathilde Möhring beschreibt er die Bürgerstuben und in Der Stechlin vergleicht er Weltstädtertum und Landadel. Im Gesamtwerk Fontanes finden wir also ein reiches Berlinbild. Dieses wird durch viele Tableaux mit Berliner Lokalkolorit verlebendigt. Zu diesen gehören: der Armengottesdiener in der Nicolaikirche und der Leierkastenmann im Tiergarten in L'Adultera, die Berliner Sommerfrischler in Cécile, das Verkehrschaos am Jakobikirchhof in Irrungen Wirrungen, die Pferdebahnen in Effie Briest, das Begräbnis in der Stadt in Der Stechlin usw.

Der Vergleich aller Fontaneschen Berlinromane läßt aber zugleich eine Entwicklungslinie erkennen. In den ersten Romanen verwendet Fontane das Stadtbildmodell des

Romans der guten Gesellschaft mit geringen Abweichungen. Vor allem in L'Adultera, Schach von Wuthenow und Cécile ordnet er die mondäne Welt den modisch eleganten Vierteln zu. Das einfache Nennen der Straße und des Stadtviertels und der Gebrauch von Stichworten wie "aristokratische Gegend" sind dabei literarische Konventionen des Romans der guten Gesellschaft. Fontane beschreibt nicht ausführlich, sondern schildert Einzelnes. Die Lokalfarbe Berlins ist weitgehend nicht erwähnenswert. In den späteren Romanen schildert Fontane zunehmend die Individualität und das Lokalkolorit Berlins. Die strenge Unterscheidung von modisch vornehmer Örtlichkeit und unbedeutender, uneleganter Umgebung wird fallengelassen und früher nicht erzählenswerte Stadtviertel beschrieben. Die Reise, die Fahrt und der Spaziergang durch die Stadt erhalten eine neue Funktion. Sie sind nicht mehr Teil des Gesellschaftsrituals, sondern dienen der Entdeckung des Alltäglichen, der lokalen Eigentümlichkeiten und des Zeitgemäßen. Moderne Stadt- und Industrieerscheinungen werden jetzt beschrieben. Besonders die Wohnmöglichkeiten des Mittelstandes und der Arbeiterklasse, der Verkehr und die Vergnügungsorte der kleinen Leute sind jetzt erzählenswert. Je

mehr das Alltägliche und Moderne geschildert wird, desto mehr setzt sich eine historische Betrachtung durch. Fontane schildert die Baugeschichte der Häuser und beschreibt sie als einmalige Erscheinungen, die aus gewissen Zeitumständen entstanden sind. Schon bei E.T.A. Hoffmann waren erstmals historisch gewachsene individuelle Formen in der Stadt beschrieben worden. Auch Gutzkow hatte seine Berliner Bauten historisch eingeordnet. Fontane findet verhältnismäßig spät zur historischen Betrachtung. Zur gleichen Zeit, als er seine Gesellschaftsromane schrieb, zeichneten Zola und Kretzer ihre naturalistischen Städtebilder. Fontane kannte sehr wohl die Probleme des vierten Standes - das können wir aus seinen Briefen ersehen, - aber er ignorierte in seinen Romanen die Proletarierviertel und die Pöbelmassen. So vermied er die Bereiche des Städtischen, die der Naturalismus in Besonderheit beschreibt. In Fontanes Stadtwelt herrschen die liebenswürdigen, durchschnittlichen Lokalitäten vor. Er erhält in seinen Romanen auch bei der Stadtschilderung die Reinheit einer ästhetischen Konzeption, die im Roman der guten Gesellschaft vorgebildet war. Mancher Kritiker hat ihm Anachronismus vorgewor-

fen, weil er wegen dieser altertümlichen ästhetischen Konzeption viel Zeitgemäßes ausgeschlossen oder nur andeutungsweise genannt hatte.

Aber es sollten bei Fontanes Schilderungen nie der Humor und die Ironie unbeachtet bleiben. Fontane ist weit davon entfernt, kritiklos altmodische gesellschaftliche Verhältnisse und altertümliche Örtlichkeiten zu verherrlichen. Besonders in den letzten Werken stellt er das Altmodische dem Zukunftsträchtigen entgegen und führt konsequent die für ihn so typische, urteilsbildende, wechselseitige Spiegelung von Gesellschaftlichem, Alltäglichem, Traditionellem und Neuzeitlichem durch.

8. MAX KRETZER: GROSSSTADT ALS SCHRECKGESPENST

Max Kretzer (1854-1941) schildert die Großstadtverhältnisse von Berlin in über dreißig Werken. Zu diesen gehören u.a.: Die beiden Genossen (1880), Die Betrogenen (1882), Die Verkommenen (1883), Berliner Skizzen (1883), Berliner Novellen und Sittenbilder (1883), Meister Timpe (1888), Der Millionenbauer (1891), Das Gesicht Christi

(1896), Großstadtmenschen (1900).

Wir sehen an der großen Anzahl von Berlinromanen, daß die Großstadt Kretzers bevorzugtes Stoffgebiet ist. Tatsächlich hat er sich in seinen Erzählwerken fast ausschließlich mit den Verhältnissen Berlins in den Jahren 1880-1910 beschäftigt.

Er griff dabei oft auf Tagesgesprächsstoffe, aktuelle Probleme und Themen zurück, die vom breiten Publikum zur Zeit diskutiert wurden. Deutlich zeigt sich dies in seinen bekanntesten Romanen Meister Timpe und Das Gesicht Christi.

Meister Timpe ist die Geschichte eines Handwerksbetriebes, der zunächst floriert und dann zugrunde geht. Er liegt im Berliner Osten und ist in den zwanziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts gegründet worden. In der zweiten Generation leitet ihn Johannes Timpe, ein selbständiger Drechslermeister. Um 1873 helfen dem Meister acht Gesellen bei der Arbeit. Für seinen Sohn Franz hat Timpe große Pläne. Er soll sich nicht mehr als Handwerker ablagen, sondern später als Kaufmann den Betrieb, der zur Fabrik vergrößert werden soll,

leiten. Der Vater hat ihn deshalb in die kaufmännische Lehre zu seinem Nachbarn, Herrn Friedrich Urban, geschickt. Dieser ist ein moderner Geschäftsmann, der auf dem Nachbargrundstück von Meister Timpes Haus eine Fabrik baut, in der er Maschinen für die Herstellung von Knöpfen, Horn- und Elfenbeinkrücken aufstellt. Er arbeitet darauf hin, die Monopolstellung für diese Gebrauchsgüter zu erlangen. Dieses bedeutet jedoch eine Kampfansage für die alten Handwerksbetriebe, die diese Gegenstände seit je hergestellt hatten. Bald kommt es zu Streitigkeiten zwischen Timpe und Urban. Kretzer zeigt an dem Kampf dieser beiden, der sich dramatisch zuspitzt, exemplarisch, wie der alte kleinere Betrieb von der großen Fabrik nach und nach ruiniert wird. Diesen zeitgemäßen Stoff sucht Kretzer für breite Leserschichten attraktiv zu machen, indem er eine rührselige Familiengeschichte unterlegt: er verwendet das Romeo-Julia-Motiv. Den verfeindeten Eltern stellt er die beiden sich heimlich liebenden Kinder entgegen. Neu ist jedoch seine Lösung der entstehenden Konflikte. Urban nimmt Franz als Schwiegersohn unter der Bedingung an, daß dieser sich völlig für ihn einsetzt. Franz sagt zu. Er ruiniert den eigenen Vater, indem er aus dessen Werkstatt Entwürfe und Modelle stiehlt, nach denen Urban

dann maschinell arbeiten läßt. Meister Timpe merkt es erst spät. Der sterbende Großvater vertraut ihm mit dem letzten Atemzuge das Geheimnis an, daß er Franz beim Diebstahl überrascht und erkannt habe. Vor Kummer altert der Vater um Jahre. Er vergibt seinem Sohn nicht, selbst als Franzens Braut um Vergebung bittet. Im Laufe der nächsten Zeit geht es mit Meister Timpe immer mehr bergab. Er wird gemütskrank, verschlossen und starrköpfig und beginnt zu trinken. Sein Geschäft geht immer schlechter. Er erhält keine Aufträge mehr, man kündigt ihm die Hypothek auf seinem Haus. Urban übernimmt die Hypothek und kündigt sie wenig später. Der Bankrott ist nicht mehr aufzuhalten. Timpe wird zum Sonderling; er vernachlässigt sein Äußeres. In einer Versammlung der Sozialisten hält er eine verzweifelte Ansprache, in der er den Maschinen und Fabriken die Schuld am Untergang des Handwerkerstandes zuschreibt. Timpe fordert die Versammelten auf, die Fabriken zu schleifen und die Maschinen zu zerbrechen. Die Menge jubelt, der Redner bricht zusammen. Die Polizei löst die Versammlung auf. Timpe erhält kurz darauf eine polizeiliche Vorladung. Als die Zwangsversteigerung des Hauses droht, verbarrikadiert sich Timpe des Nachts in seinem Keller und legt dort Feuer. Er selbst kommt

im Feuer um. Die Menge der Neugierigen, die sich vor dem Haus angesammelt hat, wird durch ein besonderes Ereignis von dem Toten abgelenkt. Der erste Zug der neuen Stadtbahn als Symbol einer neuen Zeit fährt vorüber. Die Menge bricht in laute Hurrarufe aus.

Das Heraufkommen einer neuen Zeit schildert Kretzer tendenziös. Er stellt die Vertreter dreier Generationen vor; er lobt dabei das Alte, Bürgerliche und verurteilt das Neue, Großstädtische:

Großvater, Vater und Sohn bildeten in ihren Anschauungen den Typus dreier Generationen. Der dreiundachtzigjährige Greis vertrat eine längst vergangene Epoche: jene Zeit nach den Befreiungskriegen, wo nach langer Schmach das Handwerk wieder zu Ehren gekommen war und die deutsche Sitte aufs neue zu beherrschen begann. Er lebte ewig in der Erinnerung an jene glorreiche Zeit, die nach Jahren voller Schrecken und Demütigung den deutschen Bürger zu einem bescheidenen Menschen gemacht hatte.

Johannes Timpe hatte in den Märztagen Barrikaden bauen helfen. Er war gleichsam das ^ervoltierende Element, das den Bürger als vornehmste Stütze des Staates di-

rekt hinter den Thron stellte und die Privilegien des Handwerks gewahrt wissen wollte.

Und sein Sohn vertrat die neue Generation der beginnenden Gründerjahre, die nur danach trachtete, auf leichte Art Geld zu erwerben und die Gewohnheiten des schlichten Bürgertums dem Moloch des Genusses zu opfern.

Der Greis stellte die Vergangenheit vor, der Mann die Gegenwart und der Jüngling die Zukunft. Der Erste verkörperte die Einfalt, der Zweite die biderbe Geradheit des Handwerkmannes, der sich seiner Unwissenheit nicht schämt, sich seines Wertes bewußt ist; und der Dritte die große Lüge unserer Zeit, welche die Geistesbildung über die Herzensbildung und den Schein über das Sein stellt.¹⁵⁹

Den drei typisierten Gestalten weist Kretzer auch jeweils ein anderes Stadtbild zu. Der Großvater erinnert sich an den Berliner Osten, wie er ihn in seiner Jugend erlebt hatte:

Vereinzelt standen die Häuser zwischen Gärten, Baustellen und Getreidefeldern. Selbst innerhalb der Stadtmauern zeigten sich lange Strecken öder Felder,

unterbrochen bis zu den Toren durch königliche Magazine, durch ein riesiges Familienhaus, das dazu bestimmt war, armen Handwerkerfamilien ein billiges Obdach zu gewähren, und hin und wieder durch eine der vielen Gärtnereien, deren blühende Obst- und Blumenanlagen das damalige Köpenicker Feld, auf dem heute ein Meer von Häusern sich erhebt, zu einem eigentlichen Fruchtfeld gestaltet hatte. Die Straßen glichen ländlichen Fahrwegen, auf denen man hin und wieder tief im Sand versank; und die ein- und zweistöckigen Häuser, die sich mit der Zeit zu Straßenzügen aneinander gekettet hatten, waren zum größten Teil von armen Handwerkern bevölkert, die notdürftig ihr Dasein fristeten.
160.

Der Großvater beschreibt Erscheinungen, die für einen ländlichen Stadtbezirk kennzeichnend sind, die Felder, die Gärten und die sandigen Fahrwege. Er, der bescheidene deutsche Bürger, der sich nach den Befreiungskriegen auf die deutschen Sitten besinnt, lebte also in einer soliden bäuerlichen Umgebung, in der, wie er später noch ausführt, das ehrbare Handwerk blühte. Kretzer schildert hier die typischen Verhältnisse in jener Epoche der Stabilisierung, in der der Großvater lebte. Mit

Gestalt- und Umweltbeschreibung charakterisiert er also die Zustände einer bestimmten Zeit. Von der Stadt schildert er entsprechend nicht das Zufällige, Interessante und Überraschende, sondern das Allgemeine und Kennzeichnende. Um 1870, in der zweiten Generation, wohnt Johannes Timpe in einem Gewirr enger Straßen:

Er befand sich in jenem Gewirr enger Straßen des Ostens von Berlin, die sich wie ein Überbleibsel aus alter Zeit bis heute noch erhalten haben. Altehrwürdige Giebeldächer mit Mansardenfenstern blickten auf ihn herab. Unregelmäßig standen die Gebäude am schmalen Trottoir, hier eines von schiefer Haltung, wie von der Last der Jahre vornübergebeugt, dort eines weit hinter die Front gerückt, geziert mit einem kleinen Vorgarten, dessen Efeu die schmalen Fenster umrankte und bis zum Dach hinauflief. Nur vereinzelt überragte ein vierstöckiger Steinkasten, wie ein schlank gewachsener Jüngling, zusammengeschrumpfte Greise, die vorväterlichen Wohnstätten, um einem stummen Wahrzeichen gleich den Segen der neuen Zeit zu verkünden.¹⁶¹

Die Häuserfülle und die Enge der Gassen stehen im Kon-

trast zu der weiten offenen Landschaft, die der Großvater beschrieben hatte. Wenn Kretzer hier geschichtliche Entwicklungen im Stadtbild zeichnet, beschreibt er sie durch Gegenüberstellung von Gegensätzen. Auch später greift er für die Stadtdarstellung immer wieder auf die Kontrastzeichnung zurück. Das Stadtbild zeigt die Spuren eines dauernden geschichtlichen Kampfes, den sich die aufeinanderfolgenden Generationen aufgrund gegensätzlicher Anschauungen liefern.

Der für die zweite Generation typische friedliche, bürgerlich-idyllische Stadtteil von Berlin ist 1874 schon bedroht. Es entstehen überall in der Umgebung als Zeichen einer neuen Zeit häßliche, lärmige, rauchige und schmutzige Anlagen. Meister Timpe sieht von seinem Haus aus folgendes Bild:

Über die Dächer der niedrigen Häuser hinweg konnte der Meister seinen Blick in die Ferne schweifen lassen. Wandte er den Rücken, so schaute er in das Treiben der Holzmarktstraße hinein, die sich längs der Spree hinzog. Rechts am diesseitigen Ufer tauchte das langgestreckte, schwarze Gebäude einer Eisengießerei auf; links davon in einiger Entfernung die

Riesengasometer einer Gasanstalt, die sich wie Festungsbollwerke ausnahmen; und hinter den ausgeh dehnten Holzplätzen eine Zementfabrik, deren ewig aufwirbelnde weißgelbe Staubwolken die Luft durchzogen und einen scharfen Kontrast zu den sich auf-türmenden Kohlenbergen der Gasanstalt bildeten. Und geradeüber, jenseits des Wassers, zeigte sich ein großes Mörtelwerk, im Hintergrund begrenzt von den Rückseiten hoher Mietskasernen, die, aus der Entfernung betrachtet, den Eindruck riesiger Bauklötze machten, an denen Schwarzgemalte Fenster prangen.

162

Zunächst sind die neuen Formen der Industrie und Technik nur in der Ferne sichtbar. Sie überragen dort an der Spree die alten idyllischen Plätze, die kleinen Villen mit umliegenden Gärten. Bald kommen sie auch in die direkte Nachbarschaft von Meister Timpe's Haus. Als die Stadtbahn gebaut wird, reißt man alle alten Giebelhäuser der Umgebung ab. In unmittelbarer Nähe entsteht eine große Fabrik. Der alte, idyllische, verschachtelte Bau wird schließlich zum Fremdkörper in einem modernen Industrieviertel. Meister Timpe sieht diese Entwicklung mit Schrecken. Er verurteilt seinen

Sohn, der für die Fabrik arbeitet. Mit den Bäumen, die im Garten des Nachbarn gefällt werden, damit dort die Fabrik gebaut werden kann, fällt für ihn das gute alte Berlin. Im Traum sieht er sich von den Hämmern der neuen Technik erschlagen. Er sieht nicht die neuen großen Formen, die entstehen, sondern die Trümmer der abgerissenen Häuser und die zerwühlten Gärten.

Kretzer zeigt auf, daß die neuen Anlagen immer mehr zu beherrschenden Erscheinungen in der Stadt werden. Die Fabriken, die Stadtbahn, die Mietshäuser und die Warenhäuser ordnen sich nicht organisch in das Stadtbild ein, sondern sind gefährliche lebendige Wesen, die das Alte zerstören. Wenn Kretzer also hier einen geschichtlichen Überblick gibt, der die Wandlungen des Stadtbildes innerhalb von drei Generationen zeigt, so folgt er einer bestimmten Idee. Er schildert typische alte städtische Verhältnisse als Relikte, die der modernen technischen Revolution weichen müssen. Dieses Gesetz - daß sich die moderne Entwicklung unaufhaltsam durchsetzt und das ganze Stadtleben bestimmt - wird Döblin eine Generation später bejahen. Kretzer dagegen ist pessimistisch eingestellt. Er stellt sich die Frage, wie sich das Neue in den sozialen Verhältnissen auswirkt. Seine Antwort

ten sind deprimierend. Er sieht statt der früheren gesunden bürgerlichen Verhältnisse Armutsbehausungen, Schmutz und Verbrechen. Für diese "Krankheitssymptome", die er speziell in der Großstadt entdeckt, macht er den Kapitalismus, den wirtschaftlichen Pragmatismus und die Industrialisierung verantwortlich. Kretzer macht es sich deshalb zur Aufgabe, in jedem seiner Romane aufs neue die Mißstände in der Großstadt aufzuzeigen. Er kritisiert immer Teilgebiete der Großstadt in einem einzelnen Werk, u.a. in Die beiden Genossen die Verhältnisse der Arbeiter, in Die Verkommenen die Ausbeutung durch die Juden in den Rückkaufgeschäften und das Elend in den Mietskasernen, in Drei Weiber das Dirnenwesen, in Irrlichter und Gespenster die Zustände an der Börse, in Die sechste Großstadtmacht das Pressewesen. In Das Gesicht Christi ist die Großstadtkritik besonders scharf. Thema des Romans sind die Verhältnisse einer Berliner Arbeiterfamilie. Am Ostersonnabend geht der arbeitslose Vater Andorf mit zwei hungernden und frierenden Kindern durch die Straßen, um für seine todkranke Tochter und für seine hilflose Frau etwas Eßbares zu suchen und für sich Arbeit zu finden. In der größten Not erscheint ihm plötzlich auf der Straße Christus und fordert ihn

zum Glauben auf. Der verbitterte, mit Gott hadernde Mann stellt fest, daß eine unerklärliche religiöse Wandlung in ihm vorgeht. Das hier eingeführte Saulusmotiv führt Kretzer weiter aus. Der Vater Andorf spricht überall, wohin er kommt, von seinem Glauben. In der Art eines Stationendramas beschreibt Kretzer, wie der Vater nacheinander in verschiedene Gesellschaften kommt, sich dort zum Glauben bekennt und abgewiesen wird.

Die erste Station spielt in einer Vorstadtkneipe. Ein mitleidiges Straßenmädchen lädt Vater Andorf und seine Kinder zum Essen ein. Er ißt sich satt und bekennt sich darauf vor den Kneipenbesuchern zu Christus; aber man verhöhnt und verspottet ihn. Nach Hause zurückgekehrt findet er seine Frau in tiefem Schmerz. Die jüngste Tochter ist gestorben und auf einem Strohsack aufgebahrt. Wieder erscheint Christus und tröstet die Familie. Als die Zimmervermieterin davon hört, lacht sie höhnisch.

Am Ostersonntag geht Andorf zum Armenvorsteher Cornelius Nickel, einem selbstzufriedenen, satten, in Luxus lebenden Bürger, der den Armen kein Verständnis entgegenbringt. Die beantragte kostenlose Beerdigung

Lottchen Andorfs wird abgeschlagen. Nickel lächelt geringschätzig über den religiösen Eifer des Vaters.

In der nächsten Station kommt Andorf zu einer Gruppe von Handwerkern, die sozialistische Ideen vertreten. Man nimmt den Armen zunächst gastfreundlich auf; als er jedoch von seinem Glauben an Christus spricht, lacht man ihn aus. Auch im Kirchenbüro, wohin er anschließend geht, wird er schlecht behandelt. Da ihm fünfundsiebzig Pfennig fehlen, kann er die Gebühren für die Beerdigung nicht bezahlen. Der hereinkommende Konsistorialrat Riebel weist ihn ab, als er um Stundung des kleinen Betrages bittet. Seine Gläubigkeit wird vom Vertreter der Kirche nur belächelt. Da erscheint Christus wieder und segnet Andorf. Der Küster gibt daraufhin Andorf die Quittungen mit zitternder Hand.

Am Ostermontag lädt Andorf den schlichten Kinder-sarg auf einen Handwagen, um seine verstorbene Tochter selbst zum Friedhof zu bringen. Unterwegs wird er durch einen pomphaften Leichenzug erster Klasse, den der Konsistorialrat Riebel leitet, aufgehalten. Hinter Andorfs Handwagen schreitet aber Christus - für alle sichtbar. Der Pöbel verspottet die Gestalt des Herrn; ein Polizist

will die Erscheinung packen, faßt aber ins Leere. Er greift zum Säbel, der ihm aber entfällt. Die Menge ergreift ehrfürchtiges Schweigen. Sie folgt dem Handkarren in Ergriffenheit. Am Grabe bittet Riebel nach einer ergreifenden Ansprache, Gott möge ihn auf den Weg der Wahrheit führen.

Die letzte Station spielt in dem Fabrikgebäude des Fabrikanten Saller. Andorfs erwachsene Tochter, Susanna, arbeitet dort für wenig Geld. Als sie um Vorschuß bittet, um die rückständige Miete zu zahlen, lädt Saller die unbescholtene Susanna zu sich ein, um sie zu verführen. Die breit ausgemalte Verführungsszene bricht kurz vor der völligen Entkleidung ab. Statt des Mädchenkörpers sieht Saller plötzlich die Gestalt des Gekreuzigten in seinen Armen. Er bricht tot zusammen. Unbemerkt verläßt Susanna das Haus.

Der Roman endet glücklich. Andorf erhält eine neue Arbeitsstelle und sieht optimistisch in die Zukunft, da er an den lebendigen Geist Christi glaubt, und sein Leben damit einen Inhalt hat.¹⁶³

Auf der Suche nach Brot und Arbeit wandert Andorf

oft durch die Straßen Berlins. Kretzer schildert die Eindrücke, die der arme Arbeiter auf den Großstadtstraßen empfängt.

Hier und da blinkte eine Laterne auf, leuchtete ein Schaufenster im fahlen Licht der Straße, das den letzten Kampf mit dem Abend führte. In matter Bläue wölbte sich der Himmel und hielt die Sterne noch verschleiert. Die Luft war dick von dem Qualm, den das Ungeheuer Berlin aus seinen tausend steinernen Lungen von früh bis spät ausgeatmet hatte, und von den Dünsten, die sich tagüber in den Straßen angesammelt hatten, gleichsam, als hätten die Hunderttausende, die unaufhörlich unterwegs waren, alles Unreine draußen gelassen.¹⁶⁴

Wenn Fontane die Abendstimmung schilderte, beschrieb er Genrebilder in leuchtenden warmen Farben; Kretzer zeichnet ein trostloses mattes Bild und weist auf die Spuren eines Kampfes hin, der am Tage in der Großstadt stattgefunden hatte. Bei ihm ist die Atmosphäre nicht golden verklärt, sondern fahl, der Himmel nicht rot, sondern mattblau. Er schildert nicht die Ruhe, sondern die Bewegung. Die Laternen blinken, die Luft ist voller Dünste

und Qualm. Wir werden an das Bild von Berlin erinnert, das Gutzkow von einer fernen Anhöhe aus schildert. In Die Ritter vom Geiste liegt die Stadt in einer Dunstglocke aus Rauch und Staub. Kretzers Romangestalten stehen aber nicht fern von der Stadt, sie sind mitten darin und erleben Berlin als gigantisches lebendiges Ungeheuer, das atmet und ausdünstet. Der Städter, der jetzt durch die Straßen geht, ist unangenehm berührt.

Arbeiter waren damit beschäftigt, schadhafte Stellen im Asphalt auszubessern, der Teerofen dampfte, und sein schwarzer übelriechender Qualm ringelte sich durch die Menschenkette, machte den Atem stockend, rief unterdrückte Flüche hervor und zerteilte sich dann in der Luft, aufgesaugt von der Strömung, die nach oben stieg. ¹⁶⁵

Die Stadtatmosphäre wird mit allen Sinnen aufgenommen. Andorf sieht den Dampf, riecht den Gestank und hört die Flüche. Viele Einzelimpressionen reihen sich aneinander.

Neben düsteren Gesichtern heimeilender Arbeiter laut schwatzende Mädchen, mitten hineinplatzend das Gebröhle eines Betrunknen, der, umringt von lärm-

den Kindern, von hellem Spott begleitet, seines Weges taumelte. Spielende Kinder vor den Hausfluren, behäbige Bürgersleute auf dem Wege zu ihrem Stammlokal, ein schrill pfeifender Schusterjunge auf dem Fahrdamm, und scheu an den Häusern entlang schleichend eine Dirne, die die Dämmerung zum ersten Fang hervorge- lockt hatte.

Und dieses ganze Menschengesumme, das man leise brausend vernahm, ohne seinen Sinn zu erraten, wurde erstickt durch das Rollen der Wagen, das unaufhörlich in den Ohren widerzitterte, den Kopf der Schwachnervigen dumpf und schwer, das eigene Wort unverständlich machte und dann grell unterbrochen wurde von dem scharfen Warnungssignal der Pferde-
bahn.¹⁶⁶

In Kretzers Großstadtbildern sind die idyllischen, friedlichen Örtlichkeiten, die Fontane so sehr liebte, in den Hintergrund gedrängt. Jetzt überwiegt das Häßliche und Schreckliche. Überall gibt es Schmutz, Lärm und üblen Geruch; auf den Straßen mehren sich die aggressiven Gestalten, die Betrunkenen, die Dirnen und die lärmenden Straßenjungen. Unversehens formen sich Massen.

Dunkle, lebende Knäuel schlossen sich zusammen, die sich gegeneinander wälzten und sich fortzutragen schienen. Jenes furchtbare Gedränge nach einem Punkte hin entstand, das durch etwas Außergewöhnliches hervorgerufen wird.¹⁶⁷

Die Stadt wird zum Ameisenhügel; aus allen Seitenstraßen strömen wie aus Löchern die Menschen zusammen.

Die Seitenstraßen glichen Menschenschleusen, aus denen der Strom der Neugierigen heranflutend sich ergoß. Es war, als eilte die ganze Vorstadt herbei, um sich nach Herzenslust zu ergötzen. Jene lärmend ausgeteilte Volksparole, daß etwas "los sei", ging von Mund zu Mund und erweckte selbst die Schlafenden im dunkeln Winkel des Zimmers.¹⁶⁸

Die Gier nach Sensation führt die Menschen zusammen. Die Parole "es sei etwas los" geht von Mund zu Mund. Je mehr Leute zusammenströmen, desto stärker wird die Erregung.

...,das Johlen und Pfeifen gellte aufdringlich durch die Luft. Die Wellen der Erregung gingen höher. Die Laune des Pöbels wurde schlimmer, weil nichts ein-

trat, was dem Skandalkitzel größere Befriedigung hätte geben können.¹⁶⁹

Aber die Erregung schlägt in Ergriffenheit um, als die Masse die Christuserscheinung sieht.

Wie betäubt schlich die Menge dahin. Niemand wagte laut zu reden, aus Furcht, die feierliche Stille zu entweihen. Man glaubte sich in eine tote Stadt versetzt, in der die Menschen als Schatten durch die Straßen wandeln.¹⁷⁰

Die Masse folgt ehrfürchtig dem Leitbild, Christus. Bei Alexis gab es den Großstadtpöbel als gefährliches Durcheinander an einem begrenzten Ort. Die Masse tobte sich aus, sie zerschlug sinnlos, was ihr vor die Finger kam und war nicht lenkbar. Kretzer sieht ein Wogen und Gedränge im ganzen Stadtbereich und zeigt, daß die Masse durch einen Führer geleitet werden kann. Für ihn ist der Pöbel nur eine von vielen Erscheinungen der Dekadenz. Der Einzelne steht abseits.

Nur Andorf stand allein mit seinem Leide, abseits von der breiten Heerstraße, unverstandenes Weh im Herzen, ein Mitglied dieser breiten Masse, die alltäglich den letzten Verzweiflungskampf um die Gü-

ter dieser Erde kämpfte, und ihm innerlich doch fremd geblieben war - ihm, dem Verlassenen unter der Herde von beinahe zwei Millionen,¹⁷¹

Dieses Gefühl, in einer anonymen Großstadtmasse allein dazustehen, wird als Grunderlebnis des großstädtischen Lebens dargestellt. Kretzer spricht immer wieder vom "dumpfen Erausen der tausendköpfigen flutenden Menge"¹⁷² und vom "Getöse des belebten Weltstadtbildes"¹⁷³, dem der einzelne hilflos gegenübersteht. Das Schreckliche und Häßliche in der Großstadt sieht der Erzähler weniger als Ästhet denn als Moralist. Die Kontraste in der Großstadt, die er immer wieder aufzeigt, sind für ihn Beispiele für eine Nivellierung aller Maßstäbe und Werte. Die Großstadt trennt nicht mehr Gutes und Böses, Altes und Neues. Sie nimmt alles ohne Unterscheidung in sich auf.

Die Sünde war auferstanden und schwirrte frech geschminkt durch die Straßen, das Lächeln der Ungläubigkeit auf den Lippen, den unreinen Glanz verlangenden Genusses in den lockenden Augen. Die Torwege der Häuser spien alle jene Verfehmten aus, denen die Nacht eine willkommene Beschützerin auf

dunklen Wegen ist. Und so ging die Ehrlichkeit gemeinsam mit dem Verbrechen, die Tugend mit dem Laster, die zarte Gebrechlichkeit mit der brutalen Kraft, der Leichtsinn mit der Sorge, die stumme Schwachheit mit der schreienden Gewalt, die Wahrheit mit der Lüge, die Aufrichtigkeit mit der Heuchelei friedlich ihres Weges dahin als Glieder derselben großen Gemeinde, als Untertanen ihres Fürsten und Herrschers.¹⁷⁴

Auch Gutzkow hatte in seinem Stadtbild die Gegensätze aufgezeigt. Aber bei ihm standen sie mosaikartig nebeneinander. Kretzer verwebt alles ineinander. Vom Beginn seines Romans an schildert er die Großstadt als eine Gesamterscheinung, die alle Gegensätze in sich aufnimmt und als häßlich, schrecklich und gefährlich empfunden wird. Diesen Eindruck versucht er dann im weiteren Verlauf des Romans immer mehr zu steigern. Er schildert oft phantastische, grotesk verzerrte Erscheinungen. Ein Hinterhof wird folgendermaßen beschrieben:

Der schmale und hohe Eingang zum Hause gähnte ihnen entgegen wie das Maul eines steinernen Ungeheuers, das die Bewohner zur Nacht verschlingen möchte, um sie am Morgen wieder auszuspeien. Und in ihm rechts

zeigte sich wie ein tiefer schwarzer Schlund der Unterstieg zum Keller, während vom obersten Absatz der ersten Treppe eine unsichtbare Gasflamme ihr kärgliches Licht auf die schmalen Stufen warf.¹⁷⁵

Kretzer sieht das Haus als lebendiges Wesen, als steinernes Ungeheuer mit Maul und Schlund. Er beschreibt nicht die Architektur, die Umrisse, die Konturen oder die Gliederungen, sondern einzelne Eindrücke, Kretzers Großstadtmenschen nehmen differenzierte Bauformen nicht wahr. Sie stehen oft in der Stadt vor Schächten, Öffnungen und riesigen verschlossenen Wänden. Mit ihnen erlebt der Leser ein Fülle von ins Maßlose gesteigerten phantastischen oder visionären Bildern. Statt zu beobachten bemüht er seine Phantasie. Wenn Fontane ein Haus beschrieb, so folgte er dem Besucher und führte das an, was vom jeweiligen Standpunkt aus gesehen werden konnte. Für Kretzer sind die Mauern entweder durchsichtig wie Glas, so daß man das Elend, das Laster, das Verbrechen in hundert Stuben gleichzeitig sehen kann, oder sie sind verschlossene Blöcke oder riesige Fassaden, die das Schreckliche verbergen. Nur einige idyllische Örtlichkeiten der soliden Bürger

bilden Ausnahmen - etwa das Haus Timpes. Die Großstadt verliert durch diese Phantasiebilder alle realen Konturen; sie wird zu einem großen Schreckgespenst, das die Menschen angreift und ängstigt. Aber nicht E.T.A. Hoffmanns skurrile Gespensterorte entstehen hier; Kretzer provoziert, er stellt mit Vorliebe die armseligen Verhältnisse vor. Der weitaus größte Teil der Stadt besteht aus den Wohnungen des Proletariats.

Konsequent betont Kretzer immer wieder die Ärmlichkeit, ob er einen Hinterhof, einen Flur oder eine Dachstube schildert.

In dem langen Flur mit den schmutzigen, früher blau getünchten Wänden flackerte das winzige Gasflämmchen... Und in dem Dunkel, zwischen zwei Möbelwagen hindurch wanden sie sich dem Hinterhause zu, durch einen stockfinsternen Torweg, der sie auf einen zweiten Hof führte, schmutzig und traurig wie der erste.¹⁷⁶

Im Unterschied zu Gutzkows Hinterhofidylle betont Kretzer das Schmutzige, Finstere, Traurige. Immer, wenn er die Armenbehausungen beschreibt, kehren diese Attribute stereotyp wieder. Er beschreibt meist wenige kennzeichnende Gegenstände, z.B. Schlafstellen:

Susanne begann im leeren Winkel des Zimmers die gemeinsame Lagerstätte für sich und die Schwester zu machen, indem sie ein altes Unterbett auf die Dielen ausbreitete und einen großen Beutel mit Flickern als Kopfkissen gegen die Wand drückte. Man mußte sich ohne Strohsack behelfen, solange die kleine Leiche noch auf demselben lag.¹⁷⁷

Die Armut zeigt sich in der ganzen Atmosphäre und wird mit allen Sinnen aufgenommen.

Es roch nach Armut im Zimmer. Und diese dumpfe, stockig riechende Stickluft war durchschwängert von einem scharfen Karbolgeruch und dem unangenehmen Duft einer süßlichen Medizin.¹⁷⁸

Um den Eindruck der Dürftigkeit noch zu steigern, weist Kretzer auf tausende von ähnlichen Verhältnissen hin.

Tausende hatten überhaupt keine andere Wohnung, als die Winkel um den Kochherd und mußten diese noch mit ihrer Familie teilen.¹⁷⁹

Als weiteres Mittel der Steigerung verwendet der Erzähler metaphorische Vergleiche. Er bezeichnet die Großstadt mehrmals als gigantische Gestalt. Er spricht vom

"Ungeheuer"¹⁸⁰ mit "tausend steinernen Lungen"¹⁸¹ oder vom "klippenreichen steinernen Meer"¹⁸², aber auch von der "toten Stadt"¹⁸³. Jeder dieser Vergleiche weist auf einen anderen Aspekt der Großstadt hin. Aktivität und bleierne Ruhe bestimmen miteinander das Großstadt-bild. Auch hier werden also wechselnde disharmonische Erscheinungen des Schrecklichen wiedergegeben.

Kretzer betont immer wieder, daß in der Großstadt die schlimmsten Verhältnisse herrschen müssen. An Einzelbeispielen versucht er seine These zu erhärten. Aus einer Trinkerfamilie kommen verrufene Kinder.

...War nicht meine Geburt schon eine Sünde, als man mich zur Welt brachte, nackt und bloß, und mir die Milch des Elends zu kosten gab, die mich langsam vergiftete? Als ich zwölf Jahre alt war, stellte man mir schon nach. Warum? Weil ich hübsch, arm und hilflos war. Sie wissen, daß Vater trank und daß dann alles bei uns drunter und drüber ging.¹⁸⁴

Das Milieu der Armen trägt die Schuld, daß dieses Mädchen auf die schiefe Bahn geraten ist.

Aber nicht nur die Armenbehausung ist für Kretzer

ein Ort, der die Menschen zu Verbrechern, zu Huren und Trinkern werden läßt, sondern die ganze Großstadt verführt und verlockt zur Sünde. Kretzer zeigt dies u.a. an den Geschehnissen in einer Kneipe. Andorf wird von einem leichten Mädchen zu einer Mahlzeit in der Kneipe eingeladen. Er weist das Angebot zurück, wird jedoch durch den Anblick der Leckereien im Schaufenster verlockt.

Die Zigarren hatten ihn schon halb bezwungen; und als er einen Blick auf das mäßig erleuchtete Schaufenster warf, in dem ein angeschnittener saftiger Schweinebraten, ein Teller mit gekochten Eiern und aufgehängte Würste verführerisch lockten, war er es ganz. Trotzdem fand er nicht gleich den Mut, den Fuß auf die erste Stufe zu setzen, obgleich ihm durch die geöffnete Tür ein eigentümlicher Schnaps- und Bierduft in die Nase zog, den er schon lange entbehrt zu haben glaubte.¹⁸⁵

Von der Kneipe wird zuerst nur das Schaufenster geschildert. Kretzer kennzeichnet sie als Ort der Verlockung. Vater Andorf kann nicht widerstehen, er tritt ein.

Der Lärm des Sonnabendabends schlug ihnen entgegen -

jenes betäubende Geräusch laut schwatzender und heftig trinkender Leute, die, den Wochenlohn in der Tasche, sich auf Stunden als kleine Millionäre dünken. Ein übler Qualm, in dem sich die Gerüche einer ganzen Menschenklasse vereinigt zu haben schienen, durchzog den vorderen Raum, umschwebte wie ein Nebel ganze Gruppen, verschlang den Hintergrund des Zimmers und umlagerte wie verdickter Dunst die drei Milchglas-
schalen der alten Gaskrone an der verqualmten Decke. 186

Den Lärm, den Qualm und den üblen Geruch gab es auch in den Straßen der Stadt. Kretzer verwendet also die gleichen Attribute für die Großstadt und die Kneipe. Die Gaststätte weist er somit als einen typischen großstädtischen Ort aus. Wie in der Großstadt erliegt jeder darin den Verlockungen. Vater Andorf kann den Speisen nicht widerstehen; die große Schar der Arbeiter mag sich nicht vom Alkohol trennen, so daß schließlich betrunkene Frauen, Männer und Kinder schreien oder schwerfällig lallen. Kretzer legt dabei den Betrunkenen die sozialistischen Ideen in den Mund. Da er die Partefanatiker als Trinker, Egoisten oder Schwachköpfe bloßstellt, liegt die Annahme nahe, daß er die neuen sozialen Forderungen kritisieren will. Die Hetzreden der

sozialistischen Arbeiter gehören zur Kneipenatmosphäre. Dirnen kommen herein und bieten sich an. Die Heilsarmee erscheint und predigt. Auf dem Höhepunkt des Tumultes tritt Christus als Mahner auf.

Kretzer zeigt, daß die Kneipe ein eigenes Wesen hat und ihre Atmosphäre allen Besuchern aufdrängt. Die Grobheiten und das Grölen nehmen ständig zu. Ehemänner beginnen ihre Frauen und Kinder zu schlagen; die Leute vergessen sich und ihre sozialistischen Ideen. Kretzer verwendet Bilder der Unkultur und der Unmenschlichkeit. Mit erhobenem Zeigefinger weist er schließlich darauf hin, daß die Freuden der Kneipe nur den Schein der Selbstbefriedigung haben und alle Beteiligten später um so tiefer ins Elend gestürzt werden. Nur die christliche Lehre vom Mitleid und von der Liebe biete eine echte Lösung.

Die Kneipenschilderung zeigt deutlich, daß Kretzer nicht an der wissenschaftlichen Objektivität Zolas interessiert ist. Statt genau zu beobachten und zu protokollieren, schildert er typische Szenen, urteilt, verdammt, mahnt, moralisiert und endet schließlich in einer prophetischen Schau. Sein Engagement zwingt ihn zu besonderen Stilmitteln. Immer wieder greift er auf Suggestiv-

bilder und Visionen zurück. Er steigert, anstatt nebeneinander zu stellen, er predigt, anstatt zu beschreiben. In Die Betrogenen heißt es pathetisch:

Und doch, wenn diese Häuser sprechen könnten, wenn sie erzählen könnten, was die verschweigen, die in ihnen wohnen! Wenn die schwarzen steinernen Ungeheuer ihre Mäuler aufsperrten würden...wenn sie plaudern würden vom lächelnden Hunger, vom verlogenen Elend, von der versteckten Gemeinheit und von den unsichtbaren Verbrechen. Wie würden sie brüllen und toben, um der Welt draußen die Maske vom Gesicht zu reißen... Was ließen sie übrig, wenn sie dem Babel den Flitterstab vom Leibe rissen.- Nichts als ihre eigene steinerne Ruhe und den Dampf und Qualm, der jedes Ideal erstickt - grausam unerbittlich.¹⁸⁷

Diese Anklage vereinigt fast alle Motive, die Kretzer zur Kennzeichnung der Großstadt benutzt: Dampf, Qualm, Lärm, Hunger, Elend, Verbrechen, Flitter und steinerne Ruhe. Es zeigt, wie stereotyp solche Motive, die wir auch schon im Roman Das Gesicht Christi gefunden haben, wiederholt werden. Auch wenn Kretzer oft in leeren Gesten und in hohlem Pathos steckenbleibt, muß anerkannt werden,

daß er eine Fülle neuen Stoff in den deutschen Roman einführt: die Börse, das Pressewesen, die Rückkaufgeschäfte usw. Neu sind auch die visionären Bilder, die auf die apokalyptischen Visionen der späteren Expressionisten hinweisen. Vor allem aber gestaltet Kretzer den naturalistischen locus amoenus aus, die armselige Mansardenwohnung, in der die Arbeiterfamilie in Armut, Elend, Krankheit und Arbeitslosigkeit dahinvegetiert. Arno Holz und Johannes Schlaf greifen in Papa Hamlet (1889) auf diesen bekanntesten naturalistischen Ort zurück.

Kretzer steht mit seinem reformatorischen Eifer zu seiner Zeit nicht allein in Berlin. Um 1880 setzt die Beschäftigung mit den durch das Wachstum Berlins immer deutlicher werdenden Großstadtproblemen vehement ein. Bis 1890 entstehen mehr als hundert Romane in Berlin, welche die Mißstände aufzeigen. Besonders produktiv war neben Max Kretzer Paul Lindau.

Die Berliner Elendsschilderung Grunholzers und Gutzkows findet in diesen naturalistischen Beschreibungen ihre Steigerung. Während jedoch die ersten Darstellungen der Armenviertel eine Kritik der Liberalen und Fortschrittlichen waren, ist die Kretzers und Lindaus reaktionär. Sie warnen vor dem neuerstandenen Schreckgespenst Großstadt und preisen das alte idyllische bürgerliche Berlin.

9. ARNO HOLZ: NEUE ERZÄHLTECHNIKEN BEI DER ELENDS-

SCHILDERUNG. SEKUNDENSTIL

Arno Holz (1863-1929) hat vor allem in Dramen und Gedichten über die Großstadt Berlin geschrieben. Nach dem Drama Familie Selicke(1890), das er gemeinsam mit Johannes Schlaf(1862-1941) herausbrachte, plante Holz einen großen Dramenzyklus: Berlin. Die Wende einer Zeit. Von den geplanten zehn Werken sind nur drei erschienen: Sozialaristokraten(1896), Sonnenfinsternis (1908) und Ignorabimus(1913). Außerdem veröffentlichte Holz mehrere Großstadtgedichte und fügte in seinem lyrischen Hauptwerk Phantasmus(1898-1926) Gedichte über Berlin ein. Der Prosaband Papa Hamlet (1898) ist zwar kein Roman, aber er wurde für einen großen Teil der vorexpressionistischen Literatur vorbildhaft. Unter dem Pseudonym Bjarne P. Holmsen zeichnen Holz und Schlaf darin drei Milieubilder.

In der ersten Studie beschreiben sie den Abstieg des Schauspielers Niels Thienwiebel ins bitterste Elend. Er lebt ohne Engagement im Dachzimmer einer Großstadt. Die primitiven, ausgeprägt Berliner Jargon sprechenden Nachbarn, die Zimmerwirtin Frau Wachtel und der Dekorationsmaler Ole Nissen, nehmen an der bohémhaften Gemeinschaft

teil, ohne dem alternden Schauspieler helfen zu können. Die Verfasser geben eine präzise psychologische Studie dieses Mannes, die Zug um Zug aufzeigt, wie er an den dürftigen Verhältnissen seelisch zugrunde geht. Scheinbar teilnahmslos sieht er das Elend ringsumher: die Schwindsucht seiner Frau, das verwehrloste Baby, die Armlichkeit der Wohnung und den Dreck und die Unordnung in der ganzen Umgebung. Zunächst trägt Thienwiebel alles mit Galgenhumor. Er deklamiert Shakespeare und redet mit seinen Mitbewohnern wie mit Shakespearegestalten. Er täuscht sich damit nicht über die bittere Armut hinweg, im Gegenteil: die innere Verzweiflung Hamlets im Monolog "Sein oder Nichtsein" paßt zu den Empfindungen Thienwiebels. Gerade weil die klassischen Verse in dieser Umgebung pathetisch übertrieben und unecht wirken, erscheint Thienwiebels Deklamieren als eine Flucht in die Kunst. Das äußere Elend kann allerdings dadurch nicht überwunden, ja nicht einmal vergessen werden. Thienwiebel fühlt sich bezeichnenderweise bei seinen Tiraden immer wieder durch den Anblick der Unordnung, durch das schreiende Baby, durch die Kälte usw. gestört. Er versucht mit allen Mitteln, das schreckliche Milieu zu verbessern. So veranstaltet er einen Skatabend mit seinen Nachbarn, der aber

nur um so mehr den Stumpsinn und die Langeweile dieser Gesellschaft aufzeigt. Der Abend endet mit sexuellen Anzüglichkeiten und mit einem Tobsuchtsanfall des Schauspielers. Dem schreienden Baby wirft er ein Kissen auf den Kopf, die Mitglieder der Skatrunde verlassen fluchtartig das ungastliche Zimmer.

Diese Anfälle wiederholen sich. Schließlich sucht Thienwiebel im Alkohol Vergessen. An einem Wintermorgen findet ein Bäckerjunge beim Semmelaustragen den großen Thienwiebel erfroren im Schnee vor einem Schnapsladen. Aus den zerlumpten apfelgrünen Frackschößen schaut noch die Flasche hervor. Holz und Schlaf zeigen, wie sehr der einzelne Mensch unter dem Milieu der Armut leidet, wie er sich anfänglich dagegen auflehnt, schließlich sich aber ins Unvermeidliche schickt und Vergessen sucht. Das Milieu erweist sich als stärker als der einzelne Mensch.

Die zweite Studie, "Der erste Schultag", stellt zunächst Rektor Borchert vor, der auf seinem Katheder sitzt und mit Genugtuung die Beschwerdebriefe von Eltern liest, die sich über die blauen Flecken der Schulkinder beklagen. Während des Unterrichts pult sich der Rektor die Nägel und steht wie ein Dompteur vor der

Klasse. Kein Kind darf sich rühren, auch der kleine Jonathan nicht. Dieser hatte sich gefreut, in die Schule zu kommen; jetzt, da er drei Stunden regungslos sitzen muß, fühlt er sich elend; er weint. Als darauf ein Schüler zu lachen beginnt, wird der Rektor wütend, er wirft laut schreiend sein Lineal in die Klasse und droht, die stählerne Rechenmaschine nachzuwerfen. Das Pausenzeichen erlöst die Kinder, die schnell vor den Racheakten des Rektors fliehen. Zur gleichen Zeit tritt auf dem Marktplatz ein bekannter Seiltänzer auf. Das Publikum versammelt sich; Kotel Thiem, ein älterer Schuljunge, wirft einen Stein, der das Fell einer Pauke durchschlägt. Einer der musizierenden Zirkusleute läuft hinter dem Jungen her und der ganze Jahrmarkt gerät in Bewegung - aber der Junge entwischt. Am Stadtrand trifft er den kleinen Jonathan, in dessen Hand er Geld sieht. Kotel veranlaßt den kleinen Schüler, indem er ihn mit einem Messer bedroht, ihm das Geld zu geben. Kotel läuft weg. Jonathan fürchtet sich immer mehr. Er sieht, wie eine Mutter ihre Kinder verprügelt. Bis zum späten Abend bleibt er hinter einem Busch versteckt. Dann sucht er einen alten Kräutersammler auf. Als er in dessen niedrige Stube eintritt, findet er den Alten tot. Ein Papagei bedroht ihn. Er flüchtet aus dem

Haus. Damit ist Jonathans erster Schultag zuende. Er war eine einzige Folge von Bedrohungen und Einschüchterungen.

Die dritte Skizze, "Ein Tod", schildert die Nachtwache zweier Freunde am Bett eines Kameraden, der im Duell durch einen Bauchschuß schwer verwundet worden war. Mit dem heraufkommenden Tag verschlimmert sich sein Zustand und er stirbt. Die Verfasser stellen den Todeskampf in die trostlose Stimmung in den ersten Stunden des Tages hinein. Der Sterbende verfällt in Fieberphantasien und wehrt sich eine Weile gegen den Tod. Draußen läuft ein Betrunkener durch die Straße und dann den Korridor entlang; die Hähne krähen; die Turmuhr schlägt; ein Student beginnt, Violine zu spielen. Die Bewohner erwachen und begrüßen sich. Als die Fliegen zu summen beginnen, stirbt der Student. Seine Mutter tritt kurz darauf ins Zimmer.

Alle drei Studien protokollieren mit äußerster Genauigkeit Milieu und Dialoge. Sie zeigen, wie alles, unabhängig vom Willen des einzelnen, nach bestimmten Gesetzen abläuft.

Im Vergleich zu Kretzer zeigen sich zunächst einige Gemeinsamkeiten. Holz und Schlaf wählen für die erste Studie einen typisch naturalistischen Ort: die enge Dach-

kammer in einem vierstöckigen Berliner Mietshaus. Auch die typischen Charakteristika der Kretzerschen Schilderung sind vorhanden. Die Dachstube ist ärmlich, die Bewohner sind krank, arbeitslos und arm. Es geht ständig mit ihnen bergab. Neu ist allerdings, daß die Hauptfigur Thienwiebel diesen Ort selbst analysiert und ihn mit naturalistischen Schlagworten charakterisiert, wobei er auf Milieu, Vererbung und proletarische Zustände eingeht. Mit Blick auf sein Baby stellt er fest:

"So! So! Jawoll doch! Gewiss! Bei unserm Leben! Den ganzen Tag lebt man von Kaffee und Butterbrot! Ich möchte wissen, wie das arme Wurm dabei gedeihen sollte!"

"Ha! Zu leben im Schweiß und Brodem eines eklen Betts, gebrüht in Fäulniss, buhlend und sich paarend über dem garst'gen Nest!"¹⁸⁸

Das Pathos erinnert an dasjenige in Kretzers sozialen Predigten. Aber direkt anschließend wird es ironisch entfremdet. Die Tür öffnet sich, und der Nachbar Ole Nissen tritt mit den Worten herein:

"Moi'n! Also lasst Euch nicht stören, Kinder! Bitte, Bitte! Keine Umstände, Njelchen! Keine Umstände! Weiss

schon! Probirt 'ne neue Scene ein! Also, wie gesagt...
Donnerwetter! Ist das Biest hart!"

Er hatte sich eben mitten auf das kleine Kattun'ne
plumpsen lassen....¹⁸⁹

Kretzer bezweckte mit seinen pathetischen Reden, die er in seine Elendsschilderungen einflocht, daß der Leser sich moralisch empörte. Er wollte das Gewissen der Leser wecken. Holz und Schlaf beabsichtigten keine direkte pädagogische Wirkung. Sie schildern anscheinend unbewegt und objektiv und überlassen es dem Leser, eventuelle Konsequenzen zu ziehen. Bezeichnend ist, daß die Unordnung in der Mansardenwohnung nie durch das Wort "Unordnung" gekennzeichnet wird, es werden statt dessen viele genau beobachtete kleine Details wiedergegeben.

Mit einem Ruck war jetzt der Shakespeare, den er sich eben aus seiner Schlafrocktasche gerissen, auf den Tisch geflogen, wo er die Gesellschaft einer Spirituskochmaschine, eines braunirdenen Milchtopfs ohne Henkel, eines alten, berussten Handtuchs, ~~einer~~ einer Photographie des grossen Thienwiebel in Morarahmen vorfand.¹⁹⁰

Hier ist ein Stilleben in Nahaufnahme gezeichnet. Vorder- und Hintergrund sind dabei nicht unterschieden. Alle Dinge stehen gleich nah im Vordergrund wie bei einer Großaufnahme mit Teleobjektiv.

Der Regen draussen, ... plätscherte, aus dem Fensterblech, unter das die reizende Ophelia natürlich wieder den Wasserkasten zu hängen vergessen hatte, war er jetzt allmählich sogar die graue Tapete hinab bis mitten unter das kleine Blaukattunene gekrochen. Auf seinem kleinen Teich drunter konnten die beiden angebrannten Schwefelhölzchen bereits in aller Gemächlichkeit rundherum Gondel fahren.¹⁹¹

Der Blickwinkel verengt sich während der Beschreibung immer mehr. Es werden nur einzelne Abläufe wiedergegeben, die sich entwickeln, ohne daß anscheinend Einfluß darauf ausgeübt wird. Dies hat für die Stadtschilderung weitgehende Folgen.

Da man im Kleinen genau beobachtet, gibt es kein Gesamtbild mehr von der Großstadt. Nur noch einzelne Details und Prozesse werden bruchstückhaft wiedergegeben. Nicht das großstädtische Treiben, der Verkehr,

die Stadtanlagen, die besonderen Bauwerke werden geschildert, sondern nur der Ausschnitt, den Thienwiebel von seinem Mansardenzimmer aus sieht: die Brandmauern, die Dächer der Häuser und ein Schornstein. Diese werden fünfmal beschrieben.

Der Himmel drüben über den Dächern war tiefblau; in den nassen Dachrinnen, von denen noch gerade der letzte Schnee tropfte, zankten sich bereits die Spatzen.¹⁹²

Die Sonne draussen ging gerade unter. Die Dächer sahen fuchsroth aus.¹⁹³

Die Dächer draussen hatten sich allmählich braun gefärbt. Die Sonne an dem grossen, runden Schornsteine drüben war verblichen.¹⁹⁴

Der Regen draussen, der die braunen Dächer drüben schon seit frühmorgens wie mit Glanzlack überzogen hatte, plätscherte, ...¹⁹⁵

Ein paar Dachgiebel hoben sich bleigrau drüben aus der Dunkelheit ab. Irgendwo in einem Fenster flimmerte noch ein Licht.¹⁹⁶

Immer vom selben Standpunkt aus werden stichwortartig Farben und Bewegungsvorgänge aufgezeigt: nicht die Architekturformen interessieren, sondern die Erscheinungen, die den Dingen Atmosphäre verleihen. Es wird nicht ausführlich und wahllos wiedergegeben, was gesehen werden kann, sondern besonders wirkungsvolle Erscheinungen, die sich verändern, werden aufgezeigt. Es geht um verdichtete Atmosphäre und um intensiven Ausdruck. Auch im Gespräch werden Stimmungen wiedergegeben. Die Hoffnungslosigkeit, in der sich Niels und seine Frau befinden, drückt sich in der folgenden Unterhaltung aus:

"Ach Gott, ja, aber ... aber, Du weißt ja! Er hat ja auch nichts! Was macht man nu blos? Man kann sich doch nicht das Leben nehmen?!"

Er hatte jetzt ebenfalls zu weinen angefangen.

"Ach Gott! Ach Gott!!"

Sein Gesicht lag jetzt mitten auf ihrer Brust. Sie zuckte!

"Ach Gott! Ach Gott!!"

Der dunkle Rand des Glases oben quer über der Decke hatte wieder unruhig zu zittern begonnen, die Schatten, die das Geschirr warf, schwankten, dazwischen glitzerten die Wasserstreifen ...¹⁹⁷

Dialog und Stilleben spiegeln beide ein und dieselbe Stimmung. Das Stammeln, Seufzen, Stöhnen, Ausrufen und Fragen, die Wiederholungen und die Pausen rhythmisieren die Sprache, so daß man von Sprachgesten sprechen kann. Bei dem Stilleben werden an den Gegenständen Bewegungen, Farb- und Lichtwechsel beschrieben, die den psychischen Vorgängen entsprechen. In allen drei Studien werden solche Gegenstandsbeschreibungen zwischen die Dialoge eingebaut. Holz selbst prägte den Begriff "erzählerische Zahlenarchitektur". Wir werden die Technik später bei Döblin wiederfinden.

Diese Beschreibungen, die den psychischen Vorgängen in den Figuren entsprechen, werden mit den Augen der beschriebenen Figuren gesehen. Dabei wird das Triebhafte und Halbbewußte, in dem der Mensch befangen ist, aufgewiesen. Kretzer bemühte sich darum, das Häßliche, Gewöhnliche, Niedrige, Brutale und Sinnlose an äußeren Erscheinungen zu zeigen; Holz und Schlaf wollen dagegen innere Verhaltensweisen, Stimmungen, Verzweiflungen, Gefühle und Instinkte zeichnen. Ihre Erzähltechnik wird oft als "Sekundenstil" bezeichnet. Neben der Alltagssprache haben auch die montierten Hamlettexte ihre Funktion. Nach der Schilderung der gewöhnlichen, dünnen, fettlosen

Kartoffelsuppe und dem Hinweis, daß die schlampige Frau Thienwiebel es nicht für nötig hält, Wäsche zu waschen, da man ja zu Hause sei, bricht es aus Thienwiebel heraus:

"O, schmelze doch dies allzu feste Fleisch,
Zerging' und löst in einen Thau sich auf!
Oder hätte nicht der Ew'ge sein Gebot
Gerichtet gegen Selbstmord! O Gott, o Gott!
Wie ekel, schaal und flach und unerspesslich
Scheint mir das ganze Treiben dieser Welt!
Pfui! Pfui darüber!" 198

Das Shakespearezitat illustriert die Stimmung Thienwiebels. Es ist eine Form von innerem Monolog. Die Worte aus der hohen Tragödie wirken jedoch in dieser kleinen, schmutzigen bohémehaften Dachzimmerwelt als Parodie. Das Shakespearezitat kommentiert einerseits die schlimmen sozialen Verhältnisse. Auf der anderen Seite entlarven gerade diese Verhältnisse den Shakespearetext als unwirkliche Kunstäußerung, die mit dem wirklichen Leben in der Dachkammer nicht in Beziehung zu setzen ist. Dem Zitat folgt eine Beschreibung:

Amalie, die sich wieder auf ihre kleine, mollige Fußbank neben den Ofen gesetzt und eben ihre Schmalz-

stulle in den Kaffee gestippt hatte, sah jetzt etwas verwundert in die Höhe.¹⁹⁹

Das Shakespearezitat zeitigt überhaupt keine Wirkung. So wie die pathetische Ausdrucksweise nicht zu entsprechenden dramatischen Aktionen führt, so wenig werden die Aussagen selbst als sinnvoll erkannt. Die sinnentleerte Kunst ist Kritik an den überlieferten bürgerlichen Bildungswerten. Döblin wird später Zitate in ähnlicher Absicht verwenden.

Holz und Schlaf haben als erste die naturalistische Thematik auch sprachlich und formtechnisch auf neue Art behandelt. 1905 schreibt H. Hart rückblickend über Holz' Sekundenstil:

Theoretisch verachtete man die Gunst der Masse, praktisch suchte man sie um so brennender ... das Bißchen Sozialismus war beinahe schon verbraucht. Nietzsche war noch nicht entdeckt. Da mithin ein neuer Gehalt nicht aufzubringen war, so mußte das Verblüffende, Imponierende aus neuer Form und neuer Technik heranwachsen.²⁰⁰

Mit den neuen Formen, dem Sekundenstil und der parodie-

renden Montage, entsteht zugleich ein neues Bild vom Städter. Hilflos steht dieser in einer völlig deterministischen Umwelt. Die Bildung versagt; nur die vitalen Triebe, die nicht kontrolliert werden können, bestimmen die Aktionen. Jede Initiative erscheint als sinnlos. Holz und Schlaf geht es darum, diese neuen Lebensformen des modernen Städters aufzuzeigen, weniger um eine Zeichnung des Großstadtbildes. Die Fülle von Details, die beschrieben werden, sollen ein Spiegel der Gesamtwirklichkeit sein. Über die Dachkammerwelt sagen Holz und Schlaf:

Die ganze Wirthschaft bei ihm zu Hause war der Spiegel und die abgekürzte Chronik des Zeitalters. ²⁰¹

Die Darstellung der Gesamtwirklichkeit im Spiegel der Erlebnisweisen ist eine höchst moderne Form. Wir werden sie u.a. bei Döblin, Benn und Johnson wiederfinden.

10. ALFRED DÖBLIN: GROSSSTADTWIRKLICHKEIT UND UTOPIE

Alfred Döblin (1878-1957) ist der Berliner Großstadtdichter par excellence. In einer ausgiebigen journalistischen Tätigkeit hat er immer wieder Artikel, Berichte und Kritiken über das Berliner Leben veröffentlicht²⁰², u.a.

"Berlin und die Künstler" (1922), "Östlich um den Alexanderplatz", "Berliner Ehen"²⁰³, "Selbstportrait" (1927), "Arzt und Dichter" (1927), "Eine kassenärztliche Sprechstunde" (1928), "Erster Rückblick" (1928), "Großstadt und Großstädter" (1953).

Mehrere Romane haben Berlin zum Hauptschauplatz. Zu diesen gehören: Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine (1918), Berge Meere und Giganten (1924), Berlin Alexanderplatz (1929), Giganten (1932), Pardon wird nicht gegeben (1935), November 1918 (1948/50) erschienen in drei Bänden a) Ver-ratenes Volk (1948), b) Heimkehr der Fronttruppen (1949), c) Karl und Rosa (1950).

In vielen autobiographischen Äußerungen hat Döblin seine Verbundenheit mit der Großstadt Berlin bezeugt und sich als ausgesprochenen Großstadtmenschen bezeichnet, der ohne das Fluidum des Großstädtischen nicht schaffen

könne. In "Bemerkungen zu Berge Meere und Giganten" spricht der seit seinem zehnten Lebensjahr in Berlin Wohnende von einem frühen Jugenderlebnis:

Ich kann mich noch erinnern meiner fast atemlosen Freude, als die ersten Drähte für die Elektrische in Berlin ausgespannt wurden und daß ich zum Spott einiger Kameraden mit wirklichem Entzücken ein halbes dutzendmal nach Kroll zog nicht aber zum Theater, sondern um neben dem Eingang in den Kellerraum zu sehen, wo eine Maschine stand, die ich gar nicht verstand, aber die mich auch gar nicht losließ.²⁰⁴

Döblin begeisterte sich noch mehr am Technischen und an der Maschine, als er im Kreise des Berliner "Sturm" von Marinettis futuristischen Ideen hörte.

In seinem späten Rückblick "Großstadt und Großstädter" stellt er fest, daß die Maschine für die Großstadt repräsentativ war.

Das war die Maschine. So sah sie aus. So! Geist vom Geiste der Großstadt.²⁰⁵

Die Verbindung von Großstadt und Technik zeigte er denn auch in einem Roman, der in zwei Teilen geplant war:

"Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine" und "Kampf mit dem Ölmotor".

Döblin nahm die ersten Vorstudien 1912, nach der Begegnung mit Marinetti im April, auf. Er trieb umfangreiche Menschen- und Tatsachen-Studien bei Siemens und Halske und schrieb bis 1916 den ersten Teil, der 1918 veröffentlicht wurde.

Thema in Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine ist der Großstadtmensch, der in turbulentem Existenzkampf den Wettlauf mit der Technik verliert. Döblin stellt zwei Parteien gegeneinander. Auf der einen Seite steht der Fabrikant Wadzek, seine Frau, seine Tochter Herta und sein Freund Schneemann, auf der Gegenseite der Fabrikant Rommel und dessen Freundin Gaby. Rommel läßt in seiner Fabrik Lokomotiven herstellen, kalkuliert wie ein moderner Geschäftsmann, eröffnet günstige Geschäftsverbindungen und bemüht sich erfolgreich, die Monopolstellung für seine Produktion zu erlangen. Wadzek unterliegt diesem kalt rechnenden Gegenspieler. Er versucht zunächst mit erlaubten und dann mit unerlaubten Mitteln dem wachsenden Betrieb Rommels beizukommen. So lauert er einem Botenjungen im Torweg auf und reißt diesem Briefe und Bestellungslisten Rommels aus der Hand.

Aber alles mißlingt. Schließlich gibt er den Konkurrenzkampf auf. Er verbarrikadiert sich mit seinem Freund Schneemann in einer Reinickendorfer Villa. Sie richten sich dort auf eine lange Belagerung ein. Proviant wird von einer Vertrauten eingeschmuggelt. Ein raffiniertes Warnsystem soll vor einem plötzlichen Überfall der Polizei warnen. Aber nichts geschieht. Die Männer in der Villa werden immer nervöser. Wadzek fühlt sich von allen bedroht. Als der Sohn der Vertrauten einmal das Essen bringt, schlägt er diesen nieder und schleppt ihn ins Haus. Eines Nachts beginnt Wadzek, vom Dachfenster aus auf Leute in der Umgebung zu schießen. Die Polizei kommt und verhaftet ihn und Schneemann, der sich nicht entscheiden kann, die vorbereitete Sprengladung, die das ganze Haus mit Insassen, Polizei und Neugierigen in die Luft sprengen soll, zu entzünden. Auf der Wache nimmt man Wadzek seine Erzählung nicht ab. Man protokolliert eine harmlose Version der Vorgänge und deutet Wadzeks Schießerei als "Spatzenschießen". Machtlos sieht der ehemalige Fabrikant, daß sein Märtyrertum nicht akzeptiert wird.

Seine Frau hat in der Zwischenzeit die zweifelhafte Bekanntschaft einer ordinären Frau gemacht. Mit dieser feiert sie bacchantische Orgien. Wadzek hört, als er

heimkehrt und schlafen will, entsetzt den Schreigesang seiner Frau: "Er ist tot". Das Leben kommt ihm wie eine Turbine vor. Alles dreht sich rastlos im Kreis. Er geht ins Wohnzimmer. Erschreckt fahren die Frauen auf, als er plötzlich vor ihnen steht. Er entfernt sich von dem Tumult und verläßt seine Familie. Auch von Schneemann trennt er sich. Mit Gaby, die sich von ihrem erfolgreichen Freund Rommel unter dramatischen Umständen trennt, zieht er durch Berlin. Sie fliehen gemeinsam nach Amerika. Damit endet die phantastische, ins Groteske zielende Geschichte.

Wadzek, der im ganzen Roman dem Fortschritt hinterherläuft, sich aber nicht anpassen kann, erlebt in der Stadt oft den modernen Verkehr:

Die Elektrische fuhr durch lange Straßenzüge aus dem Zentrum Berlins über wimmelnde Plätze auf breiten Dämmen. Das Leben der Stadt nahm kein Ende. Hinter leeren Baustellen stiegen neue Buden, Restaurationen auf. Ablegestellen für Kohlen, Eisen, wie ein Korallenstock vergrößerte sich die Stadt. Die verdrängten Bäume stellten sich in Gruppen, Reihen hin. Und dann gab es plötzlich ein feines Surren... Wie man weiterfuhr, stellte sich ein rückförmiges Schütteln alle fünf

Sekunden ein ... 206

Döblin beschreibt zunächst eine Straßenbahnfahrt auf langen, breiten Straßen. Diese Fahrtbewegung zeigt er als einen von vielen anderen Vorgängen in der Stadt. Auf den Plätzen bewegen sich die Menschen. Überall in der Stadt ist Leben, sind Bewegungserscheinungen zu sehen.

Im Zeitraffer sieht er das Wachstum der Stadt. Hier spricht er von inneren Kräften der Ausdehnung, die wirksam werden. Vor allem der Korallenstock-Vergleich deutet an, daß diese Wachstumsvorgänge organisch sind und Naturgesetzen folgen.

Aus dem Überblick über weite Zeitenräume springt der Erzähler in die Horchstellung. Er findet auch in der Luft, in der Atmosphäre feine Rüttelbewegungen. Von der naheliegenden Fabrik gehen die Impulse aus, die sich in die ganze Umgebung weiterpflanzen.

Döblin beschreibt also Vorgänge, Bewegungen, Dynamismen in der Großstadt, ganz gleich ob er beobachtet, Zusammenhänge im Zeitraffer sieht oder auf leiseste Regungen horcht. Arno Holz hatte schon die inneren Gesetzmäßigkeiten und Abläufe von Umgebung und Objekt geschil-

dert. Er beschrieb das Milieu anhand von kleinen Vorgängen aus dem alltäglichen Leben. Döblin wendet sich meist von der Schilderung kleiner Details ab. Er protokolliert nicht mehr nur, was er sieht, sondern zeigt die großen überall wirkenden Kräfte. Für das Stadtbild hat dies weitgehende Folgen. Döblin schildert keine Texturen und Strukturen, sondern sucht nach großen zusammenhängenden Formen. Das einzelne Objekt, das Haus z.B., interessiert ihn weniger. Wir finden in seinem Stadtbild Häuserreihen und Dächer, die sich unabsehbar dahinziehen, Flure, die sich wie Höhleneingänge öffnen, und Straßen, die zu Schluchten zwischen Steinmassen werden.

Zwischen den Steinmassen der Häuser, den fensteraufsperrenden Fronten der Friedrichstraße, eingesenkt zwischen die steilen Wände die langgedehnte Friedrichstraße... Der Abgrund zwischen den Häusern überspannt von metallenen Drähten, Bogenlampe hinter Bogenlampe, eine schwebende endlose Flammenlast. An den Straßenecken gußeiserne Kandelaber auf Steinblöcken montiert. Die Wogen der Menschen prallen dagegen, teilen sich. Vom Murren der Menschen ist das Tal der Straße erfüllt, von ihrem wonnigen Streifen Arm an Arm, Schulter an Schulter. Sie sehen rechts und links in die

geschlagenen Scheiben, lächeln eilen. Die Häuserfronten auseinandergerissen, durch Glasplatten durchsichtig gemacht, zwischen den Pfeilern laden die Häuser ihren Inhalt aus. Auf den wenigen Mauerresten zuckende grelle Ankündigungen.²⁰⁷

Häuserfronten, Straßen, Laternen, Menschengedränge und Reklameflächen sind seit je beschrieben worden. Wenn Fontane mit ihnen idyllische Stimmungsbilder schuf, dann arbeitete er stets mit Detailschilderungen. Döblin beschreibt große Massenbewegungen. Er spricht im Plural. Die Abkehr vom Einzelobjekt und die Hinwendung zur Menge machen das Geschilderte anonym. Nicht mehr die menschlichen Gefühle stehen im Vordergrund, sondern spezifische Formen. Die Häuser sind Massen, die Straßen sind Schluchten, die Fassaden steile Wände. Auch die Menschenmassen der Großstadt werden wie Objekte gesehen. Das Menschengetümmel ordnet sich zu Wogen, die branden und sich teilen. Überall werden hier Massen und Kollektivkräfte geschildert. Döblin stellt die technischen, statischen Objekte, wie Häuser, Lampen und Straßen, stets im Vergleich zu Naturerscheinungen, - Wogen, Schluchten, Massen, Blöcken - dar. Er zeichnet also

keine rein technische Welt, sondern schildert Beziehungen von technischen Details zu naturhaften Phänomenen, die empirisch nicht in der Stadt festzustellen sind. Nicht ein statisches, technisch konstruiertes Stadtbild entsteht, sondern eine **Aufeinanderfolge** von Aktionen, Bewegungen im städtischen Raum. Häuser, Straßen und Laternen sind nicht mehr Objekte, die technische Funktionen haben, sondern lebendige Wesen voller eigener Kräfte.

Döblin erfüllt mit solcher Beschreibung eine Hauptforderung Marinettis aus dem technischen Manifest des Futurismus.

Man muß die Objekte in Freiheit überraschen, ihre launenhaften Bewegungen, das Atmen, die Empfindsamkeit und den Instinkt der Metalle, der Hölzer, des Gesteins. Man muß die erschöpfte Psychologie der Menschen durch das Besessensein von Materie ersetzen.- Hütet euch, der Materie menschliche Gefühle zu unterschieben, sagt lieber ihre verschiedenen wirkenden Impulse aus. Man muß nicht Dramen der vermenschlichten Materie geben. Die Festigkeit einer Stahlplatte erweckt **unsere** Teilnahme durch sich selbst.²⁰⁸

Marinettis hier ausgesprochene Wendung gegen die Psychologie, die in seinen Augen die Materie nur beschmutzt, führt also bei Döblin (von dem differenzierenden Detail und von der motivierenden Analyse weg) zur Darstellung des Wichtigen, Kollektiven und Massigen. Döblin gibt dabei jeden milieuhaften Zusammenhang der Dinge auf, er schildert entseelte Realität. Die bekannte Friedrichstraßenschilderung enthält ein Bild des chaotischen Verkehrs.

Die Granitplatten des Trottoirs pressen, undurchdringlich für den Regen, ihre Kanten aneinander. In Strömen der schwarzbraune Asphalt aus den Gruben von Ragusa und Caserta über den Damm ausgestürzt, auf den grauen Zementboden gestampft, mit heißen Bügelrollen geplättet. Die Pferdehufe hallen darüber. Menschen zwischen den Häusern über den Granitplatten, Menschen neben den Wagenrädern, Menschen auf den Sicherheitsinseln. Über den nassen Rücken des Asphalts, der Riesenrampe, rollen die Kutschen. Pneumatiks, zum Platzen gebläht, schaukeln den Oberbau leichter Autos, die sich wie ein Einfall nähern, aus unsichtbaren Auspuffrohren hauchen blaugraue Wolken rückwärts giftige Gase, erstickendes Kohlen-

oxyd, stinkendes Akrolein schütteln sie in die Luft. Die Donnertürme des Autobus torkeln heran; um ihre Galerien ziehen sich weithin sichtbare Plakatschilder: Manolizigaretten, Zulins Seifen Niveakreme, die beste Glühlampe der A E G. Um diese stampfenden Gebäude schwirrt die Luft; ihre 100tonnige Last, Scheiben, Holzrahmen, Schutzbleche beben; schief auf die Seite gelegt walzen sie den Asphalt mit armdicken Rädern. Über den Köpfen der wimmelnden Tiere und Menschen, über den aufgeregten Schädeln, den flatternden Schalen, dem Wust von Flüstern, Schreien, Zeitungsrufen und Schimpfworten, Polizeipfeifen.²⁰⁹

Statt die stillen, kleinen, sonst unbeachteten Vorgänge zu schildern und den Determinismus in der Welt aufzuweisen, zeigt Döblin einen Großstadtraum mit spektakulären Bewegungen, mit Aggressivität und Dynamik. Hier ist radikal mit allen überkommenen idyllischen Straßenbildern aufgeräumt. Wir finden eine Fülle ungewöhnlicher Bilder. Der Erzähler wird immer von neuen Erscheinungen, Bewegungen und Vorstellungen gefangengenommen. In seiner Vorstellung pressen die Granitplatten des Trottoirs ihre Kanten aneinander. Seine Phantasie belebt die ruhig

daliegenden Asphaltdecken der Straßen. Er erinnert sich an den Arbeitsprozeß, wie der Asphalt auf den Fahrdamm gebracht wird. Aus diesen Phantasien lockt ihn das Bild eines belebten Menschenstromes. Er beobachtet nacheinander auf vielen verschiedenen Stellen die Menschen, sieht dann den Verkehr, Einzelheiten davon, die seine Phantasie beschäftigen. Auch das Unsichtbare wird genannt, die Wirkung der Gase beschrieben. Der reinen Protokollierung von Erscheinungen folgt ein Überblick über das chaotische Gewimmel, über die optischen und akustischen Aggressivitäten. Dieser schnelle Wechsel von Detailbeobachtung und Phantasietätigkeit, naher Betrachtung, Raffung und Überblick sorgt dafür, daß eine äußerste Vielfalt beschrieben wird. Eine Menge von Wissen, Erfahrung und intuitiver Erlebnisse wird zusammengebracht, von denen jedes einzelne einen eigenen Vorgang beschreibt, der in sich schlüssig ist. Die Vorgänge zusammen lassen jedoch keine zugrundeliegende Ordnung erkennen.

Das Straßenbild setzt sich so aus einer Fülle von simultanen Erscheinungen zusammen. Mit der Phantasie erschauete Vorgänge und beobachtete Abläufe stehen gleichbedeutend nebeneinander. Die einzelne geschilderte Bewegung wird nicht bewertet, sondern als "eine Wirklich-

keit von vielen"²¹⁰ beschrieben. Die Simultaneität der Erscheinungen entspricht der Nivellierung.

In Marinettis Manifesten war diese Darstellungsweise gefordert worden. Schon im 1909 veröffentlichten "Tu-
ons le claire de lune"²¹¹ war Marinetti in ein Lob des Fliegens ausgebrochen. Im technischen Manifest schrieb er: "Die aviatische Schnelligkeit hat unsere Weltkenntnis vervielfacht".²¹² Zugleich mit dem zunehmenden Wissen wuchs die Erkenntnis, daß es kein absolutes System mehr gebe. Der Satz "Es gibt nichts Absolutes noch Systematisches" spricht dies aus. Auch für Marinetti gibt es eine Fülle von Erscheinungen ohne zugrundeliegende Ordnung, so daß die Welt aus simultanen Vorgängen und Bewegungen besteht.²¹³

Die Darstellung der Simultaneität führt bei Döblin zu besonderen Erzähltechniken. Ein Straßenbild mit Laternen, Asphaltweg, Menschengewimmel und Autos ist an und für sich ein einheitlicher Wirklichkeitskomplex. Döblin schildert aber nicht ein einheitliches stimmiges Bild, sondern zahlreiche, möglichst disparate Augenblicksimpressionen und -vorstellungen. Der einheitliche Wirklichkeitskomplex wird zersplittert, die

"Bildsplitter" und die vorgestellten Details werden neu zusammengesetzt, montiert. Schwimmer nennt diese Zusammensetzung "analytische Montage".²¹⁴

Döblin benutzt diese Technik, um die Vielfältigkeit des Großstadtlebens einzufangen, und um die Zugehörigkeit der vielen Einzelimpressionen zu einer "Gesamtheit" zu zeigen. Wichtig ist vor allem, daß jede zeitliche und örtliche Grenze aufgegeben ist. Äußere Phänomene und innere Erscheinungen, vergangene Geschehnisse und möglichst zukünftige Entwicklung werden mit demselben Realitätsgrad nebeneinandergestellt. Das Großstadtbild wird dadurch ins Unermeßliche erweitert. Was dieses "Objekt" Großstadt ist, realisiert sich in der einzelnen Person, in deren Vorstellung, Phantasie, Erleben und Erkennen.

Döblin gibt mit Wadzek einen völlig neuen Typus des Städters. Wadzek bemerkt plötzlich "durch seine fühlende Sicherheit hindurch, daß er inwendig durchlöchert war, daß eine leere, weiße Stelle durch seine Brust ging von der Breite zweier dicker Fäuste".²¹⁵

Die Durchlöcherung des menschlichen Körpers ist ein Zeichen einer völligen Deformierung und Auflösung.

Döblin beschreibt immer wieder, wie Wadzek ruht

und sich innerer Vorgänge bewußt wird. Er sitzt zu Beginn des Romans nervös auf einem Stuhl und sucht "Anschluß an die Fransen der Tischdecke"²¹⁶. Aber die Dinge scheinen ihm zu entgleiten.

Er hatte das peinliche Gefühl, daß die Menschen und Möbel sehr weit von ihm entfernt waren.²¹⁷

Wadzek fühlt sich als eigenes Wesen, das isoliert ist. Seine Stimme "bezwang keine Umgebung, sie stieß nirgends an, erreichte keine Wand, gab kein Echo, war so weich und modulierend, daß sie instinktiv sofort die Farbe jeder Umgebung annahm".²¹⁸

Von diesem isolierten Wesen gehen Bewegungen, Kräfte aus. Die Stimme erscheint lösgelöst von dem Sprecher, sie hat eigene Vibrationen, die sich nach der Umgebung ausrichten. Auch die Augen haben eine vom Ich gelöste "Existenz".

Plötzlich rutschten Wadzeks Augen an dem Gestänge aus, fuhren an die Decke hinauf.²¹⁹

Die Sinnesorgane bestehen für sich, sind eigenen Gesetzen unterworfen. Ihre Funktionen können losgelöst vom Ich gesehen und beschrieben werden. Wenn die Stimme eine

Wand sucht, und wenn die Augen an die Decke hinauffahren können, dann zeigt dies eine neue Erlebnisweise. Der Mensch ist nicht mehr kompaktes Wesen aus Fleisch und Blut, sondern aus verschiedenen Teilen zusammengesetztes Objekt, in dem die Einzelteile Funktionen haben und Kräfte und Vibrationen ausströmen wie beim Motor. Nicht mehr die "erbärmliche Masse Mensch" wie bei Kretzer, sondern der mechanische Mensch mit fliegenden Teilen wird geschildert.

Döblin erfüllt auch hier eine Forderung Marinettis. Marinettis Lieblingsvorstellung in seinem Roman Mafarka le Futuriste (1909) ist, den Menschen aus Fleisch und Blut zu verlassen und selbst Flugzeug zu werden. In seinem technischen Manifest fordert er:

Durch die Intuition werden wir den scheinbar unverrückbaren Widerstand brechen, den unser menschliches Fleisch vom Metall der Motore trennt. Nach der Herrschaft der Lebenden beginnt das Reich der Maschinen. Durch die Bekanntschaft und Freundschaft der Materie, von der die Gelehrten nur die physikalisch chemischen Beziehungen kennen, bereiten wir die Schöpfung des mechanischen Menschen mit Ersatzteilen vor.²²⁰

Auch Wadzek sucht nicht mit Intelligenz und Gefühl, sondern mit Intuition die Großstadt ringsumher zu erfassen. Er erscheint uns eigentümlich unlogisch, zerfahren und nervös. Seine Gedanken sind unstetig, seine Erfahrungen impulsiv und undurchdacht.

Döblin wendet eine besondere Erzähltechnik an, um den auf seine inneren Vorgänge horchenden Wadzek zu beschreiben, die sogenannte "écriture automatique". Es sind reine Assoziationsketten, die keine logische Steuerung erkennen lassen. Als Wadzek nachts im Schlafzimmer ist und eine turbulente Party im Zimmer darunter hört, hat er folgende inkohärente Gedankenassoziationsketten:

Er sah greifbar hinter einer Kissenfalte seine Frau mit dem Strohhalm vor sich, hörte sie grölen: "Er ist tot"... Die Arme kreuzend ging er im Zimmer herum. Wanderer kommst du nach Sparta, berichte dorten Von Schneemann läßt sich wenig berichten ... Wie das so in den Ohren schmettert ... Was läßt sich von Schneemann sagen? Diese Nacht kann nicht endlos dauern. Was zunächst die Droschkenkutscher betrifft, so sind die Pferde schlecht ernährt ... Überhaupt soll Pferdefleisch süß schmecken. Man müßte es einmal

probieren... Unten kreischte und johlte es: Fimbe, fimbe mambam! Die Sachen sind alle nicht beachtenswert (gemeint war fimbe). Man kann auch mit bloßem Brot auskommen. Fakire hungern... Also das lasse man sich gesagt sein. Denn mit des Geschickes Mächten ist kein ewger Bund zu flechten... Vor seinen Augen drehte sich rastlos ein Kreis, ein Kreis mit Radian. Ein Rad. Ein Turbinenrad... Vielleicht ließ es sich mit einem Kolben kombinieren.²²¹

Wadzek wird mit den von der Großstadt auf ihn einstürzenden Eindrücken nicht fertig. Für ihn gewinnen alle Dinge ein Eigenleben, und damit werden sie für den nur aufnehmenden aggressiv und verletzend. Bei einem Gang durch eine Berliner Geschäftsstraße hat er den Eindruck, daß die Dinge "auf die Menschen losgelassen sind"²²². Ein andermal wird festgestellt: "Die Klingel, die Bäume, der Zaun, die Blätter, alles sein Feind"²²³. Wadzek verbarrikadiert sich schließlich und schießt auf Vorüberkommende. Es ist die folgerichtige Reaktion eines Mannes, der an seiner Umgebung verzweifelt, sich abkapselt und seine Stellung verteidigt. Die meisten anderen Gestalten des Romans leben getreu ihren Instink-

ten und Trieben. Sie leben mit den Vorgängen in der Großstadt. Wadzek flieht schließlich aus dieser Gemeinschaft und aus der Großstadt, die ihn mit ihren mächtigen Kräften bedrängt. Er folgt einem romantisch anmutenden Zukunftstraum vom neuen Leben in Amerika. Nach dem Hymnus auf die imposanten Bewegungen in der modernen Großstadt überrascht dieses Ende.

In seinem nächsten Roman über Berlin, Berge Meere und Giganten, schildert Döblin nicht mehr Einzelschicksale, sondern Kollektivvorgänge. Döblin stellt sich die Frage, was aus dem Menschen werde, wenn er so weiterlebe. Er berichtet in neun "Büchern", was er in seiner Phantasie sieht.

Der utopische Roman ist in drei Teile gegliedert. Im ersten berichtet Döblin von der Entwicklung der Technik. Zunächst wachsen die Städte und schließen sich zu Stadtschaften in Europa zusammen. Die Technik gibt den Menschen Apparate von ungeheurer Macht in die Hand, mit denen sie die anderen Völker unterwerfen können. Die Unterworfenen, "Unterentwickelten", zieht es in die glanzvollen europäischen Zentren. Ein Völkergemisch entsteht. Als die Fruchtbarkeit der weißen Volksstäm-

me nachläßt, machen sich farbige Rassen und Massen breit. Die Industrie wird immer mächtiger; ihre Führer übernehmen auch die Staatsführung und erheben sich zu einer Herrenklasse. Die Bildung der Masse wird eingeschränkt; man mästet und überfüttert sie bis zur Entartung.

Einzelne neue Herrschergestalten tauchen aus der Masse auf, gigantische, wollüstige Frauen, wie Melise von Bordeaux, in deren Leib ganze Scharen von Jünglingen und Jungfrauen eingehen, so daß ihr Körper, der innen voller Wesen ist, aufquillt, oder Targuniasch, der Ende des vierundzwanzigsten Jahrhunderts die Massen zum Verzweiflungsschlag gegen die Maschine aufruft. Diese Führergestalten werden ermordet.

Im fünfundzwanzigsten Jahrhundert tritt ein Umschwung ein. Ein neues Herrengeschlecht führt die Massen an die Bildung heran. Überall entsteht ein Drang zur Maschine, der schließlich ins Massenselbstmorden ausartet, als sich die Menschen scharenweise in die riesigen Apparate stürzen und zermalmt werden. Aufständische, die wie Heuschreckenschwärme auf das Land fallen, werden mit brutaler Gewalt niedergedrückt.

Die Technik wirkt sich immer stärker aus. Man ent-

wickelt Methoden, die Menschen zu einer einheitlichen vegetativen Menschenmasse umzuzüchten, um eine größere gleichgerichtete Kraft zu bekommen und um Gleichmäßigkeit und Glück des Einzelwesens garantieren zu können. Grausam und brutal geht man gegen alles Krankhafte und Anomale vor; man vernichtet es. Das ererbte Humanitätsgefühl schwindet. Die Menschen finden in neuen Gesellschaftsformen zusammen, in mächtigen Frauengesellschaften und schwächeren Männergesellschaften.

Die Erfindungen jagen sich. Ihre Krönung ist die künstliche Lebensmittelsynthese, mit der die Ernährung für jeden gesichert ist. Niemand braucht mehr zu arbeiten. Die alten Maschinen, Speicher und Mühlen werden gesprengt. Die Menschen schließen sich noch enger in den Stadtschaften zusammen, das Land liegt brach.

Um das "Schlaraffenland" zu schützen, kehren die Führer zu straffen Herrschaftsformen zurück. Die neuen Ernährungsfabriken als entscheidende Machtfaktoren bleiben allein in ihrer Hand.

Die arbeitslosen, zusammengeströmten Massen können auf die Dauer durch keinerlei Vergnügen mehr aus

ihrer wachsenden Apathie erlöst werden. Erst der Kriegsgedanke schreckt die wie Herdentiere Dahinvegetierenden auf. Die Herrscher sehen ihre Chance, die Massen durch einen Krieg zu verringern. Im uralischen Krieg im siebenundzwanzigsten Jahrhundert kämpfen die von der Achse London-New York befehligten Heere gegen die von China, Japan und Indien gekommenen Kriegsmassen. Millionen kommen in gigantischen Feuerwänden um. Am Ende ist das Land zwischen beiden Machtblöcken verwüstet.

Im zweiten Teil des Romans, im dritten und vierten Buch, zeigt Döblin exemplarisch am Wirken des Berliner Konsuls Marduk, welche Lehren aus dem Geschehen gezogen werden. Nach dem Mißbrauch der Technik, der bis zur biologischen Entartung der Menschen führte, wendet sich Marduk von der Industrie und Technik ab. Er entvölkert die Stadtschaften wieder, zerstört die Kraftzentren. Während die anderen Stadtschaften die Entwicklung der Stadtschaften weitertreiben und die Menschen dort zu plumpen, schwachen, großköpfigen und schwachbeinigen Wesen entarten, gesunden die Berliner, die aufs Land getrieben werden und wieder Ackerbau betreiben. Die Landbevölkerung gruppiert sich mit der Zeit zu kriegerischen, brutalen, bar-

barischen Stämmen, die das umliegende, fast menschenleere Land zwischen den einzelnen Stadtschaften erobern. Diesem kriegerischen expansiven Tun Berlins schauen die Nachbarschaften nicht untätig zu. In einem gigantischen Krieg mit phantastischen Waffen wird zwar Marduk getötet; der neue Herrscher von Berlin wird aber von der Bevölkerung gezwungen, die eingeschlagene Entwicklung, die Entstädterung, beizubehalten.

Was am Schicksal Marduks und Berlins exemplarisch aufgewiesen wurde, wird auch Thema des dritten Teiles. In Buch fünf bis neun schildert Döblin, wie die ganze Menschheit auf einen Weg geführt wird, der sie schließlich in die ländliche Idylle zurückführt.

Das Beispiel Marduks veranlaßt immer mehr Leute anderer Stadtschaften, in den unbewohnten Norden zu ziehen. Da taucht der Gedanke auf, ein ganzes Land aus dem Ozean zu graben. Grönland wird ausgesucht. Die isländischen Vulkane bringt man zum Ausbruch. Eine dicke, künstlich über dem Nordpol gelagerte Wolkenlage hält die Hitze fest. Das Eis schmilzt. Eine vorzeitliche Fauna entsteht; gigantische, aufgeschwollene Wesen quellen aus kilometerdicker urwaldähnlicher Flora

auf Grönland und überschwemmen das europäische Festland. Gigantische neue Kräfte werden aus verlebendigten Steinwesen gewonnen. Die neuen Kräfte sollen die Flut der häßlichen, quellenden Tierwelt aufhalten. Aber es gelingt nicht. Die Menschen flüchten in die Erde. Während draussen sich das Land verändert, bauen die Menschen in der Erde korallenartige Städte. Die Techniker verfallen in Hybris. Gigantengroße Menschentürme erstehen und unterdrücken die Menschen. Trotz ihrer körperlichen Größe sind sie nicht gereifter als die Menschen.

Als die Tierflut aus dem Norden verebbt, kommen die Menschen aus der Tiefe wieder hervor; sie pflügen nackt die wieder jungfräuliche, blühende Erde. Die Giganten wandern zum Norden und wachsen zu einem gigantischen Gebirge zusammen. Im teils mit Urwald, teils mit blühenden Wiesen bedeckten europäischen Land herrschen urtümliche paradiesische Lebensformen.

Obwohl sich die Vorgänge in ferner Zukunft abspielen, haben wir es nicht mit einem utopischen Roman im üblichen Sinne zu tun. Döblin geht es nicht um die logische Realisation einer bestimmten utopischen Konzeption. Manches Unlogische fällt auf. In den Jahrhunderten nach

dem Weltkrieg tritt eine große technische Entwicklung ein; aber die Häuser in den Städten verändern sich nicht. Es werden gigantische Anstrengungen unternommen, die Kommunikationstechniken zu vervollkommen, aber die Menschen leben dumm nebeneinander.

Die technischen Data der Entwicklung lassen sich im Stadtbild kaum ablesen. Von der oft angedeuteten utopischen Stadtlandschaft werden nur sehr wenige konkrete Erscheinungen genannt. Berlin ist eines von vielen Europa und Amerika bedeckenden städtischen Zentren. Es hat sich bis zum siebenundzwanzigsten Jahrhundert stark ausgeweitet.

Berlin erstreckte sich über die meilenweite wellige Ebene zwischen dem unteren Elbetal und der Oder.²²⁴

Der beherrschende Rhythmus der Großstadt erstreckt sich auf die umliegende Landschaft. Innerhalb dieser weiten Grenzen gibt es Landschafts- und Stadtteile, zwischen denen unsichtbare Verteidigungsanlagen liegen. Aus der Flugzeugperspektive erhält man folgendes Bild.

Die Stadtschaften lagen frei da. Aber unsichtbar umgab sich jede mit einem System von Verteidigungs-

anlagen. Die Peripherie der unübersehbaren Gebiete von Bergen und Niederungen Flüssen Seen Sümpfen, überrieselt wie mit einer Zuckerglasur von flachen Häusern, kilometerlangen Werken, dichten und lockeren Menschen-siedlungen, war überall scheinbar umzogen mit Reihen von Masten aus Holz. ²²⁵

In den Stadtzentren selbst gibt es riesige Plätze und Straßen.

Die Stadtschaft hatte zahllose weite Plätze und riesige Straßenkreuzungen. Mächtig wirkte an den großen öffentlichen Stellen das feierliche Bild eines Stiers, .. ²²⁶

Von den Häusern werden nur allgemein und vage Hallen, Verkaufshäuser und Wohnhäuser genannt. Alle diese Vorstellungen sind durchaus konventionell. Utopischer erscheinen manche Vorstellungen vom Stadtverkehr, andere wiederum sind nur gesteigerte Bilder des Straßenverkehrs um 1924.

Die Hauptausgänge der unterirdischen Bahnen in der Nähe des Nahrungsspeichers; Heraufdröhnen und Surren der Züge, die aus Fabriken und zentralen Speichern liefen, der Züge, die in tieferen Stockwerken radial und peripher die Versorgungsbezirke abstreiften,

Schacht und Aufzug in jedem Haus.²²⁷

Dieses unterirdische System von Straßen und Wegen wird später, wenn die Menschen sich aus Angst vor dem Kreidezeit-Ungetier in die Erde graben, noch phantastischer.

Zwischen die wechselnden Schichten der Erde trieb man Schächte wie in ein Bergwerk. Man baute an einem Korallenstock.²²⁸

In den Buchten Gewölben, den meilenweiten Gängen die Häuser Fabriken Plätze Alleen... In großem Bogen wand sich der Fluß durch die Betonstadt in dem Bett, das man ihm gezogen hatte.²²⁹

Trotz aller Phantastik orientiert sich Döblin bei diesen utopischen Vorstellungen an dem Landschafts- und Stadtbild seiner Zeit.

Die Räume und Konstruktionen, die er schildert, bleiben vage, unstrukturiert und ungegliedert. Er spricht stets von Entwicklungen und Verwandlungen, nie von genauen technischen Realisationen; er beschreibt Vorgänge, nicht Objekte. So hören wir von einer enormen technischen Entwicklung in den Städten. Immer größere,

mächtigeren Apparate werden gebaut, einzelne Stadtlandschaften sondern sich ab.

Dies war - gegen Ende des fünfundzwanzigsten demokratischen Jahrhunderts - die Zeit, wo die Sonderung unter den Stadtlandschaften sich unwiderstehlich durchsetzte, Glasstädte Lichtstädte Nahrungsstädte Kleidungsstädte entstanden. In den Versuchsstädten und abseits von den Sonderstädten begannen sich die Erfindungen zu häufen. Da stürzten in wenigen Jahrzehnten Blöcke und Pyramiden der Maschinen zusammen. Neue Naturkräfte, gasförmige strahlende, schon vor einem Jahrhundert aufgespürt, waren von den Zeitgenossen Mekis gefaßt, in Apparate gespannt worden. Die polternden Kolosse wurden durch Liliputapparate beschämt. Jahrzehnte Jahrhunderte von Kraft wurden wehrlos, gelähmt von dem Blick dieser Minuten. Man legte die großen Maschinenstädte nieder. Unscheinbar in geschützten Gewölben die feinen zierlichen Apparate, in denen die Naturkräfte gefangen waren wie Gespenster in der Flasche.²³⁰

Was Döblin unter "Glasstadt" oder "Lichtstadt" verstand, wird nicht ersichtlich. Wir erfahren allgemein nur von

einer Spezialisierung, einer Entwicklung der Maschinenkräfte und der schließlichen Beherrschung der Naturkräfte. Gerade die unsichtbaren Dynamismen, die strahlenden und gasförmigen Kräfte in der Materie, in der Natur interessieren Döblin. Mit diesen Kräften baut er seine Zukunftsbilder, ob er Strahlenwaffen, Fernsehen oder Energienetze beschreibt.

Marinetti hatte schon in seinen futuristischen Manifesten gefordert, die inneren wirkenden Impulse, die Kräfte der Kompression, Ausdehnungen, Kohäsion, Zersetzung, das massenhafte Rasen der Moleküle und den Wirbelwind der Elektronen darzustellen. Döblin gibt diese Kräfte wieder; er steigert sie ins Gigantische. Die in der Natur liegenden Wachstumsimpulse schildert er grotesk verzerrt. Als auf dem enteisten Grönland die Pflanzen zu wachsen beginnen, quillt alles zu kilometerdicken Schichten auf, die sich über die Stadtschaften Europas ergießen.

Kilometerdick waren die Pflanzenschichten, die pur-
231
purn grün braun das Meer überschaukelten.

In dieser Schicht wirken die Naturkräfte so stark, daß

alle Grenzen zwischen Organischem und Anorganischem, ja später selbst zwischen Menschlichem und Außermenschlichem verschwinden. Die Giganten wachsen zu Landschaftsteilen^d zusammen. Ähnlich übertriebene Kräfte und Impulse schildert Döblin in den Massen der Stadtschaften. Die Flieger über Norddeutschland sehen eine "murrende, gärende Menschenmasse getrieben zwischen Häuserreihen".²³² Diese Massen formieren sich unsichtbar, überfallen das Land wie Heuschreckenschwärme und verschwinden wieder undefinierbar; sie laufen aus plötzlichem Drang scharenweise in den Selbstmord, degenerieren, verlieren jede Humanität, schlagen sich tot, liegen apathisch da oder formieren sich zu wandernden Massen.

Das ganze Epos ist durchzogen von riesigen Massenbewegungen, Kollektivvorgängen, die Kräfte der Zersetzung, der Ausdehnung, der Kompression und des Rasens in gigantischen Ausmaßen aufweisen.

Marinettis Versuche in seinem Roman Mafarka le Futuriste und in seinen Manifesten, zu verwirklichen, was er selbst angeregt hatte, müssen im Vergleich zu diesen Döblinschen Bildern als schwache, nahezu konventionelle Vorstellungen angesehen werden. Wenn Marinetti davon sprach,

daß der neue Mensch fliegen müsse, so realisiert dies Döblin in seiner Zukunftsvision in ungewöhnlichen Bildern von Flugzeugen und riesigen Luftgeschwadern. Auch in anderen Vorstellungen überbietet Döblin seinen Anreger. Der Mailänder formuliert im futuristischen Manifest als elfte Forderung:

Wir werden die arbeitbewegten Mengen, das Vergnügen, die Empörung singen, die vielfarbigen, die vieltönigen Brandungen der Revolutionen in den modernen Hauptstädten; die nächtliche Vibration der Arsenale und Zimmerplätze unter ihren heftigen elektrischen Monden, die gefräßigen Bahnhöfe voller rauchender Schlangen, die durch ihre Rauchfäden an die Wolken gehängten Fabriken,...

233

Er umreißt hier einen größtenteils vom Naturalismus verwendeten Stoffkreis: die revolutionären Massen, die Bahnhöfe und Fabriken haben wir auch bei Kretzer gefunden. Neu ist die Betonung der technischen Erscheinungen, der Aktionen, die sprunghaften Vergleiche. Döblin übersteigert in jeder Einzelheit die Marinettischen Bilder. Die "arbeitbewegten Mengen" sind bei ihm riesige Massen, die nach Arbeit schreien, apathisch daliegen, wie Ameisen

sich in die Erde wühlen, in riesigen Scharen durch das Land ziehen oder sich scharenweise für Energienetze opfern. "Das Vergnügen" wird bei Massen und Einzelnen in Exzessen beschrieben. Sexuelle Orgien, Trivialitäten, brutalste Vergewaltigungen und Massenmästungen reihen sich aneinander. Besonders maßlos schildert Döblin dabei die Frauen, die zu tierhaften, triebhaften Wesen werden, oft blutrünstig und machtgierig ihren Vergnügen frönend. Die "Empörung" macht sich in orgiastischen Massengeschehnissen Luft, zu denen etwa der Sturm auf die Maschine und die Vernichtung ganzer Massen gehören. "Die Brandungen der Revolution in den modernen Hauptstädten" werden bei Döblin zu einem ewigen stürmischen Wellengang. Die ganze Zukunftsgeschichte ist Kriegs- und Revolutionsgeschichte. In den Stadtschaften gibt es immer verschiedene Schichten innerhalb der Massen, die oft in Machtkämpfe, die als Greuelthaten enden, verwickelt sind. Der Krieg als Menschheitshygiene wird im uralischen Krieg vorgeführt. "Bahnhöfe" und "Fabriken" haben bei Döblin riesige Ausmaße.

Am deutlichsten ist jedoch die Döblinsche Übertreibung, wenn er den neuen futuristischen Menschen zeichnet. Marinetti hatte stets zwei Seiten an diesem "mecha-

nischen Menschen"betont: die Gleichheit mit der Maschine und das Übermenschliche. Bei Döblin sind die Grenzen zwischen Technik und Natur, Mensch, Stein und Maschine fließend. Die Maschinen haben Empfindungen; in den Steinen schlummern lebendige Wesen mit unheimlichen Kräften; die menschlichen Wesen werden zu Giganten, diese zu Felsen. Der Mensch als Maschine wird in der Neufassung Giganten näher beschrieben. Die Arbeiter der Maschinenwelt sind selbst zu Maschinenteilen aufgesplittert.

Da war einer Gehirn oder Teil eines Gehirns, der andere ein anderer Teil des Gehirns, der eine war Auge, der andere Ohr, der war Oberarmmuskel, der war greifende Hand, der war Beinmuskel,...

234

Die neue Ordnung nach dem Grönlanderlebnis lautet: Der neue Mensch ist organisch maschinell einzusetzen.

In Berge Meere und Giganten wirken die deformierten aufgedunsenen Menschentürme der Giganten wie eine drastische Entlarvung der Übermenschen. Obwohl sie über die Erde herrschen und ihr enormes Wachstum selber bestimmen können, wächst ihr Verstand nicht mit. Das ganze futuristische Phantasiegebilde, das die Wirksamkeit der technischen und naturhaften Kräfte zeigen soll, endet in der

Idylle. Nicht riesige, funktionierende Stadtlandschaften, sondern blühende Naturlandschaften bedecken zu Beginn des vierten Jahrtausends Europa. Mit diesem friedlichen Bilde endet das Buch der Kriegsszenen und Greuelthaten. Döblin ging den Weg, den er im Wadzek beschritten hatte, konsequent weiter. In Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine wie in Berge Meere und Giganten wird ein Prozeß gezeigt, der in der Stadt bzw. in der Stadtschaft entsteht; in Berlin wandeln sich die Menschen, Wadzek und Marduk; die Kulmination der ganzen Vorgänge, der Abschluß des Prozesses, ist in beiden Romanen im außerstädtischen Bereich. Wadzek fährt ins gesunde Amerika. Die aus den Höhlen kriechenden Menschen betreiben in freier Natur Ackerbau. Zeigt diese Rückwendung zur Naturnähe und Idylle Döblins Unbehagen an der städtischen Wirklichkeit seiner Zeit, oder will er mit seinen Bildern vor falschen Entwicklungen und Vorstellungen warnen?

In seiner Bearbeitung des Romans von 1932 beschäftigt Döblin sich mit demselben Stoff und denselben Themen. Er kürzt den ursprünglichen Text etwa um die Hälfte und formuliert knapp und präzise. Die Sprache verliert dadurch an Dynamik. Manche Zukunftsvisionen beschreibt

er genauer. Er erfindet neue Einzelbilder von Maschinen und Schlachtengetümmeln und fügt einzelne absurde Erzählungen ein. Die Änderungen sind so tiefgreifend, daß er dem neudurchgeformten Roman einen neuen Titel gibt. Er nennt ihn Giganten.

Noch vor dieser Überarbeitung schrieb Döblin seinen berühmten Großstadtroman Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf (1929), worin das Großstadtleben an sich zum Thema erhoben wird. Während in Berge Meere und Giganten die Massen und Kollektivkräfte aufgezeigt wurden, schildert Döblin jetzt das Wechselspiel zwischen einem Einzelschicksal und den Massenvorgängen und Kräften der Großstadt. Er nähert sich damit teilweise seinem ersten Berlinroman Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine. Darin war allerdings das dynamische Leben der Großstadt hinter den phantastisch-grotesken Geschehnissen um einige wenige Personen zurückgetreten. In Berlin Alexanderplatz steht das Phänomen "Großstadt" im Vordergrund. Döblin hatte sich seit 1922 an Großstadtskizzen geübt. Er war sich der Bedeutung Berlins für sein Schaffen immer deutlicher bewußt geworden. 1922 schrieb er in seinem Aufsatz "Berlin und die Künstler", daß Berlin für ihn die Wirkung hätte, die für Sam-

son die langen Haare gehabt hätten.²³⁵

In der Folgezeit, besonders im Jahre 1923, veröffentlichte er unter dem Pseudonym "Linke Foot" eine Reihe Feuilletons für Berliner Tageszeitungen, insbesondere für das Berliner Tageblatt, die als Vorstudien für die Großstadtepisoden in seinem Roman Berlin Alexanderplatz angesehen werden können. Die Skizzen über das Großstadt-
leben haben meist einen begrenzten Ausschnitt Berlins zum Thema, etwa den Alexanderplatz, die nördliche Friedrich-
straße, den Schlesischen Bahnhof. Helmut Becker²³⁶ hat diese Feuilletons stilistisch untersucht und kommt zu dem Schluß, daß Döblin in ihnen zum ersten Mal "die Komplexität der modernen Großstadt in Sprache umzusetzen"²³⁷ versucht und dabei die stilistischen Experimente überzeugend abgeschlossen habe. Bis zum Beginn der Arbeit an Berlin Alexanderplatz schrieb Döblin nur noch eine kleinere Erzählung mit dem Schauplatz Berlin: "Der Kaplan" (1926). In der psychologischen Studie über einen jungen Kaplan, der einem Mädchen zufällig näher begegnet, seine innere Sicherheit verliert und schließlich bei einem Unfall umkommt, schildert Döblin das Großstadt-
leben ähnlich wie in Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine.²³⁸

1928 begann Döblin, die Geschichte von Franz Biberkopf niederzuschreiben. Der Transportarbeiter betritt viermal das große Berlin. Er ist dort aufgewachsen. Bei einer Auseinandersetzung mit seiner Braut Ida schlägt er dieser unglücklicherweise die Rippen ein, so daß sie kurz darauf stirbt. Das Romangeschehen setzt ein, als Biberkopf nach vierjähriger Gefängnishaft entlassen wird und Berlin zum zweiten Mal betritt. Ängstlich sieht er seinem neuen Leben entgegen; er weiß sich nicht zurückzufinden. Er macht sich an lockere Mädchen heran, geht ins Kino und findet sich plötzlich wieder an der Stätte seiner Tat. Idas verheiratete Schwester wohnt dort. Er vergewaltigt sie und fühlt langsam seine alte Stärke zurückkommen. Seine Selbsteinschätzung wächst in den nächsten Wochen, in denen er sich herausfuttert und seinen Lebensunterhalt als ambulanter Gewerbetreibender mit Textilwaren verdient. In den Kneipen am Alexanderplatz findet er Freunde. Seine Sinnlichkeit nimmt zu. Er schafft sich eine polnische Freundin an, deren Onkel Otto Lüders ihm eine große Enttäuschung bereitet. Biberkopf hatte beim Hausieren eine Witwe kennengelernt, mit der er ein hoffnungsvolles Abenteuer begann. Lüders verschafft sich unter dem Vorwand, er

komme von Biberkopf, bei der Witwe Zutritt und raubt ihr das Geld. Franz fühlt sich ein zweites Mal vom Schicksal geschlagen. Er ist in seiner Selbstsicherheit so erschüttert, daß er zu saufen anfängt. Bald kommt er mit einer Verbrecherbande in Kontakt. Reinhold, der gefährlichste von allen, wird sein Freund. Biberkopf übernimmt dessen Mädchen, wenn sie dem anomalen Verbrecherchef lästig werden - gewöhnlich nach einem Monat - und steht, ohne es recht zu wollen, bei einem Einbruch Schmiere. Auf der Rückfahrt wird er von Reinhold aus Furcht vor einem Verrat aus dem Auto geworfen und vom verfolgenden Auto überfahren. Freunde bringen den Verletzten in eine Klinik in Magdeburg. Ein Arm wird ihm amputiert. Er faßt es als gerechte Strafe auf. Niemandem erzählt er etwas über die Hintergründe seines Unfalls. Nach seiner Genesung kommt er ein drittes Mal nach Berlin. Er kauft sich ein eisernes Kreuz und täuscht Kriegsbeschädigung vor. Immer mehr wird er wieder in die Verbrecherlaufbahn hineingezogen. Er lernt eine junge hübsche Prostituierte kennen und wird ihr Zuhälter. Mieke liebt Biberkopf wirklich und möchte alles für ihn opfern. Er gewinnt Selbstvertrauen, möchte seine neue Kraft be-

weisen, wird Mitglied der verbrecherischen Pumpskolonne und nimmt an einem Einbruch teil. Reinhold, vor dem er sich brüstet, schwört ihm Rache und ermordet Mieze. Biberkopf wird unter Mordverdacht verhaftet. Er bricht zusammen. In seinen Angstträumen erscheint ihm die Gestalt des Todes, schlägt die Hure Babylon, eine Personifizierung der Stadt, in die Flucht und trommelt ihm die Wahrheit über sein verfehltes Leben bei. Franz erkennt seine Schuld, er weint und entschließt sich zu einem neuen Leben. Während Reinhold, dem man den Mord an Mieze nachweisen kann, ins Zuchthaus wandert, kommt ein neuer Franz Biberkopf nach Berlin zurück.

Die einzelnen Stationen führten Biberkopf durch alle Schwankungen zwischen den beiden Extremen, der Satttheit und Sicherheit im Vertrauen auf die eigene animalische Kraft, zum anderen der Angst vor dem Leben und "der blinden Walze des Schicksals".

Der neue Franz Biberkopf ist bereit, sich dem Großstadtleben anzupassen. Bei seinem vierten Eintritt in die Stadt sind ihm der Lärm, die Vielfalt und die Menschenmassen nicht mehr fremd. Er kann friedlich in Berlin leben.

In diese Haupthandlung sind viele kleine selbständige Geschichten, vor allem aus der Verbrecherwelt Berlins, eingeschoben, die einen Querschnitt vom Leben in Berlin um 1928 geben. Simultan laufen auch Bibelerzählungen und Vergleiche mit der klassischen Mythologie und Heldendichtung, naturwissenschaftliche Erklärungen und eine Fülle von Notizen, Bekanntmachungen und Statistiken nebenher. Döblin beschreibt zu Beginn, wie ein Individuum, Franz Biberkopf, nach Berlin kommt und diese Großstadt als aggressives Gegenüber erlebt. Biberkopf steht still, sieht und hört und denkt:

Gewimmel, welch Gewimmel. Wie sich das bewegte. Mein Brägen hat wohl kein Schmalz mehr, der ist wohl ganz ausgetrocknet. Was war das alles. Schuhgeschäfte, Hutgeschäfte, Glühlampen, Destillen. Die Menschen müssen doch Schuhe haben, wenn sie so viel rumlaufen, wir hatten ja auch eine Schusterei, wollen das mal festhalten. Hundert blanke Scheiben, laß die doch blitzern, die werden dir doch nicht bange machen, kannst sie ja kaputt schlagen, was ist denn mit die, sind eben blankgeputzt. Man riß das Pflaster am Rosenthaler Platz auf, er ging zwischen den andern auf Holzbohlen... Draußen bewegte sich alles, aber -

dahinter - war nichts! Es - lebte - nicht! Es hatte fröhliche Gesichter, es lachte, wartete auf der Schutzinsel gegenüber Aschinger zu zweit oder zu dritt, rauchte Zigaretten, blätterte in Zeitungen. So stand das da wie die Laternen - und - wurde immer starrer. Sie gehörten zusammen mit den Häusern, alles weiß, alles Holz.²³⁹

Döblin gibt keine detaillierte Beschreibung der Stadt. Wir erfahren nicht, woher die Menschen kommen, wo die Geschäfte stehen und wie sie aussehen, ähnlich wie in Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine gibt der Erzähler Bewegungen wieder und reiht Augenblicksimpressionen aneinander. Aber er fügt Gedanken und Empfindungen Franz Biberkopfs hinzu. Dieser sucht für sich eine Erklärung dieses Phänomens Großstadt. Er steht vor der Komplexheit der Erscheinungen, von denen er sich einzelne erklären kann, etwa die Schuhgeschäfte, da ja alle Menschen Schuhe tragen müssen. Aber zu all dieser Bewegung hat er keine Beziehung. Das Großstadtleben scheint ihm eine tote Materie zu sein, " alles weiß, alles Holz"²⁴⁰, unverbindlich und nichtssagend, eine seelenlose Materie.

In Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine waren auch

Dynamismen der Materie "Großstadt" geschildert. In Berlin Alexanderplatz wird gezeigt, wie diese Bewegungen auf den Einzelnen, der alles auf sich beziehen will, wirken. Die städtische Umwelt ist fremd und mächtig. Franz Biberkopf kann sich auf die Dauer nicht absondern. Die Eindrücke sind zu stark:

Die Wagen tobten und klingelten weiter, es rann Häuserfront neben Häuserfront ohne Aufhören hin. Und Dächer waren auf den Häusern, die schwebten auf den Häusern, seine Augen irrten nach oben: wenn die Dächer nur nicht abrutschten, aber die Häuser standen grade. Wo soll ick armer Deibel hin, er latschte an der Häuserwand lang, es nahm kein Ende damit.²⁴¹

Franz Biberkopf geht - besser er flieht - durch die Straßen. Dabei sieht er keine Einzelobjekte, keine Verschiedenheiten, Strukturen, Ordnungen, Schmuckformen und Individualitäten, sondern nur Massen, wuchtige Formen und Bewegungen.

Wie in Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine und in Berge Meere und Giganten wird also das Kollektive, Massenhafte beschrieben. Die Großstadt erscheint überall im Roman als ein großer monotoner Organismus, als rie-

siger Energiespeicher ohne feste Grenzen und ohne klare Gliederung, mit großen, sich ins Unendliche ziehenden Straßenketten. Döblin sagt, daß neunzig Prozent der Straßen das gleiche Aussehen hätten und beschreibt nicht ein einziges Haus im Detail. Er verzichtet auf die Zeichnung der äußeren Hülle konsequent. Weder Architekturformen noch Fassadenstrukturen noch Farben gibt es im Großstadtbild Döblins, wenn man von einer roten Gefängniswand und einigen gelben Verwaltungshäusern des Schlachthofes absieht. Selbst mit Lichtphänomenen und Atmosphärebeschreibungen, die Marinetti schätzte, spart der Erzähler. Die im neunzehnten Jahrhundert so beliebte Silhouettenform fehlt völlig. Die Konturlosigkeit hat aber ihren Grund. Döblin will das innere Leben aufzeigen. Wollen wir sein Berlinbild in Berlin Alexanderplatz verstehen, müssen wir darauf verzichten zu konturieren und unser Augenmerk auf die geschilderten Kräfte der Großstadt richten. Wenn Döblin von der endlosen Reihe der Häuser spricht, an der Franz Biberkopf entlangmarschiert, gibt er einen Fixierpunkt, den einzelnen kleinen Menschen an einer bis ins Unendliche reichenden Kette. Wir hatten in Berge Meere und Giganten die Vorliebe Döblins für das Gigantische, Gesteigerte, Maßlose gesehen. Hier

in Berlin Alexanderplatz finden wir eine ähnliche Überdimensionierung, aber selten. Nur wenn Franz Biberkopf dumpf triebhaft für sich hinlebt, beginnen die Dächer für ihn zu rutschen. Er sieht "durch den Türspalt drüben schon wieder die ollen Häuser, die wimmelnden Menschen, die rutschenden Dächer"²⁴². Hier zeigen sich deutlich Kräfte der Großstadt, die auf Franz wirken. Er sucht ihnen zu entrinnen, geht in Hinterhöfe, durch dunkle Treppen, in Einzelzimmer, findet sich aber nicht zurecht. Er versucht sich immer wieder zu verkriechen. Sein Blick geht in die Hausöffnungen und auf die Hinterhöfe, geht oder bleibt am Boden. Dort sieht er Baugruben, Dammgruben, Untergrundbahnbaustellen und Abbruchstellen. Im Gegensatz zu Dos Passos, der in Manhattan Transfer (1925) gerade die atmosphärischen Lichtspiele in den Wolkenkratzern beschreibt, konzentriert sich Döblin auf die Vorgänge in der Erde, in den Häusern. Dort sieht er das Aufreißen, Abreißen, Aufbauen, Umbauen - kurz, die dauernde Wandlung zwischen Entstehen und Vergehen in der Großstadt. Die Veränderungen passen zu den ersten Eindrücken vom Gewimmel auf den Straßen, dem "Toben der Wagen"²⁴³ und den vielfachen Geräuschen.

Die Worte, tönende Wellen, Geräuschwellen, mit Inhalt
gefüllt, schaukeln hin und her.²⁴⁴

Biberkopf wird mit der Zeit von diesen Bewegungen gefesselt. Er geht mit in die Gebäude, Kneipen, Kinos, durch die Straßen, läßt sich unbewußt und dumpf in dem Menschenstrom mitschieben. Döblin zeigt am Beispiel Biberkopfs, wie sich der einzelne den Gruppenemotionen anschließt. Er schildert im zweiten Buch "diesen merkwürdigen und kraftvollen Apparat"²⁴⁵ selbst. Zunächst gibt er eine Aufzählung der verschiedenen Verwaltungsdepartements der Stadt. Er fügt dann öffentliche Bekanntmachungen an. Anschließend schildert er Einzelheiten vom Rosenthaler Platz, u.a. lesen wir über einen Wetterbericht, über Straßenbahnlinien und Haltestellen, einen gerade noch verhüteten Verkehrsunfall und über Straßen, die vom Platz wegführen. Die ganze Stadtbeschreibung in diesem Buch ist in kleinste Erzähleinheiten unterteilt, so daß ein Mosaik aus kleinen Realitätsbestandteilen entsteht. Tatsachen stehen neben Phantasien, anonyme Massenerscheinungen neben Einzelschicksalen. Grundsätzlich behält Döblin die Technik bei, die er in Berge Meere und Giganten angewendet hatte: einzelne Erzählteile von Einzelschicksalen werden eingebettet in einen Strom von geschilderten

Massenvorgängen. Döblin benennt z. B. vier beliebige Menschen, die gerade in eine Straßenbahn einsteigen, beschreibt ihre jeweilige Lebenssituation und gibt bei dem vierten einen Vorausblick auf dessen Lebensende.

Der Junge, Max Rüst, wird später Klempner werden, Vater von 7 weiteren Rüst, wird sich an einer Firma Hallis und Co., Installation, Dacharbeiten bei Grünau, beteiligen, mit 52 Jahren wird er ein Viertel-Los in der Preussischen Klassenlotterie gewinnen, darauf sich zur Ruhe setzen und während eines Abfindungsprozesses mit der Firma Hallis und Co. mit 55 Jahren sterben. Seine Todesanzeige wird lauten:...

246

Der Erzähler berichtet von Beruf, Vaterschaft und einem schicksalhaften Ereignis, nichts von Charakter, Empfinden und Weltanschauung des Betreffenden. Alles Geistige und Emotionale scheint belanglos. Es entsteht der Eindruck, daß das Leben meist unbewußt-dumpf abläuft. Die Großstadt zwingt die Menschen in bestimmte Bahnen des Denkens und Empfindens, so daß die Gleichförmigkeit der Bewegungen auffällt.

Dann laufen andere Menschen da rum, klauen, was wat gibt, einige haben den Darm voll, andere überlegen,

wie sie ihn vollkriegen. Das Kaufhaus Hahn ist ganz runter, sonst stecken alle Häuser voll Geschäfte, sieht aber bloß aus, als ob es Geschäfte sind, tatsächlich sind es lauter Rufe, Lockrufe, Gezwitscher, knick knack, Zwitschern²⁴⁷ ohne Wald.

Der Erzähler berichtet hier überindividuelle Vorgänge, Gruppenbewegungen, Masseninstinkte, allgemeine Triebe. Die Menschen folgen ihnen ohne nachzudenken, ohne Sinngebung. Ein "Gezwitscher ohne Wald", eine Fülle von Bewegung, die verpufft und die trotzdem nie aufhört.

Dieser Rhythmus, der darin zutage tritt, ist für Döblin auch in einer Maschine zu finden, in der großen Ramme auf dem Alexanderplatz. Der Ablauf der Berlin-schilderung im ersten Kapitel des fünften Buches wird durch den Rhythmus der großen Ramme bestimmt. Die eintönige, gleichmäßige Schlagfolge wird onomatopoetisch vom Geräusch des Verkehrs aufgenommen.

Rumm rumm wuchtet vor Aschinger auf dem Alex die Dampftramme... Ruller, ruller fahren die Elektrischen, gelbe mit Anhängern, über den Holzbelegten Alexanderplatz, Abspringen ist gefährlich... Die Züge rummeln vom Bahnhof nach der Jamowitzbrücke, die Lo-

komotive bläst oben Dampf ab... ²⁴⁸

Die Ramme wird also nicht als ein einzelnes Objekt geschildert, sondern ihr Geräusch, ihr Rhythmus wird an vielen anderen Erscheinungen aufgezeigt. Auch die Menschen sind von der Tätigkeit der Ramme fasziniert.

Da stehen die Männer und Frauen und besonders die Jungens und freuen sich, wie das geschmiert geht:
ratz kriegt die Stange eins auf den Kopf. ²⁴⁹

Das Schlagmotiv taucht in den folgenden Montageszenen mehrmals wieder auf, zuletzt in der Schilderung der rhythmischen Schläge:

Rumm, rumm, ratscht die Ramme nieder, ich schlage alles, noch eine Schiene. Es surrt über den Platz vom Präsidium her, da nieten sie, da schmeißt eine Zementmaschine ihre Ladung um. Herr Adolf Kraus, Hausdiener, sieht zu, das Umkippen der Wagen fesselt
ihn enorm, du schlägst alles, er schlägt alles... ²⁵⁰

Mit den Dampftrammenschlägen zeigt Döblin ein grundlegendes Phänomen des Großstädtischen: die brutale maschinelle Macht und das hektische Aufdrängen, die bezwingende Kraft, die im Großstadtleben lebendig ist.

In der Großstadt gibt es nicht mehr das naturalistische Milieu, das von Sekunde zu Sekunde in der Alltäglichkeit sich zeigt, sondern eine große bezwingende Kraft, die so lange wirkt, wie die Großstadt besteht.

...seht durch die Lücke neben der Arztwaage auf diesen Schuttplatz, wo einmal Jürgens florierte, und da steht noch das Kaufhaus Hahn, leergemacht, ausgeräumt und ausgeweidet, daß nur die roten Fetzen noch an den Schaufenstern kleben. Ein Müllhaufen liegt vor uns. Von Erde bist du gekommen, zu Erde sollst du wieder werden, wir haben gebauet ein herrliches Haus, nun geht hier kein Mensch weder rein noch raus. So ist kaputt Rom, Babylon, Ninive, Hannibal, Cäsar, alles kaputt, oh, denkt daran. Erstens habe ich dazu zu bemerken, daß man diese Städte jetzt wieder ausgräbt, ... und zweitens haben diese Städte ihren Zweck erfüllt, und man kann nun wieder neue Städte bauen.

251

Der Rhythmus, innerhalb dessen sich Aufbau und Vernichtung vollziehen, erweist sich als Naturgesetz, dem auch die Städte selbst unterliegen. In Berge Meere und Giganten hatte Döblin die Kräfte der Technik und der Ma-

maschine darstellen wollen und war unversehens bei der Darstellung von Naturmächten gelandet. In Berlin Alexanderplatz begann Döblin mit dem Aufweis der Großstadtkräfte und sah diese in der Maschine wirksam wie auch in der Natur. Wadzek und die Giganten flohen noch aus der Stadt. Franz Biberkopf kann am Ende des Romans bewußt, kritisch und frei in der Großstadt leben, weil er sich den großen Kräften anschließt.

Als er mit dem Tode rang, hatte er schreckliche Angstträume. Die Hure Babylon kämpfte darin mit dem Tod. Die Hure, dieses Sinnbild einer triebhaften, exhibitionistischen Lebensweise, wird schließlich vom Tod in die Flucht geschlagen, als dieser getrommelt und sein Wesen gezeigt hat.

Und wie sie bockt und weiter geifert, bewegt sich der Tod, setzt sich in Fahrt, sein grauer riesiger Mantel flattert auf, da werden Bilder und Landschaften sichtbar, die um ihn schwimmen, ihn von den Füßen bis zur Brust umwinden. Und Schreie, Schüsse, Lärm, Triumph und Jubel um den Tod. Triumph und Jubel. Das Tier unter dem Weib scheut, schlägt um sich. Der Fluß, die Beresina, marschierende Legionen... Und immer die Ru-

fe: Es lebe der Kaiser, lebe der Kaiser! Das Opfer,
252
das Opfer, das ist der Tod!

Es folgen Bilder von Massen und einzelnen, die freiwillig in den Tod gehen. Die sich Opfernden folgen grossen Ideen und Bewegungen, die den Krieg und die Revolution tragen. Diese Haltung der Opferbereiten nimmt der neue Franz Biberkopf den Mächten der Stadt gegenüber ein. Er bejaht die Kräfte der Großstadt und ist zum Opfer für sie bereit. Jetzt kann er ein friedliches bescheidenes Leben in Berlin führen.

Sich in den Dienst der großen Kräfte stellen, selbst ein Teil davon zu sein, ist auch Döblins Wunsch. Sein Berlin Alexanderplatz ist der Versuch, die Großstadt Berlin selbst sprechen zu lassen. Beim Schreiben folgt er weitgehend ihrem Dynamismus und weist ihre Rhythmen und prägende Kraft an vielen Einzelheiten auf. Nicht die Ansichten eines Individuums, sondern der Großstadtmensch, der an den Gruppenemotionen in der Stadt teilhat, will berichten. Die Scheu vor jedem Subjektivismus, vor jeder Fixierung eines Standpunktes zeigt sich deutlich im Stadtbild. Die Stadt hat kein Zentrum, die Häuser keinen Orientierungspunkt, die Stadt kennt

keine Begrenzung, die Häuser haben keine Architektur, die Straßen sind nicht nach einem Stadtplan geschildert. Der Erzähler will überall mitten drunter sein, am gesamten Großstadtleben teilnehmen. Das setzt, da er ja seine Individualität nicht aufgeben kann, eine rasende dauernde Beweglichkeit voraus. Döblin wechselt fortwährend seinen erzählerischen Standort. Ein Verkehrsbild beschreibt er folgendermaßen:

Auf seinen erfolgten Ruck laufen über den Platz in Richtung Königstraße etwa dreißig private Personen... Ebenso viele haben sich nach Osten aufgemacht, sie sind den andern entgegengeschwommen, es ist ihnen ebenso gegangen, aber keinem ist was passiert. Es sind Männer, Frauen und Kinder, die letzteren meistens an der Hand von Frauen. Sie alle aufzuzählen und ihr Schicksal zu beschreiben, ist schwer möglich, es könnte nur bei einigen gelingen. Der Wind wirft gleichmäßig Häcksel über alle. Ja, viele biegen auch seitlich um, von Süden nach Osten, von Süden nach Westen, von Norden nach Osten. Sie sind so gleichmäßig wie die, die im Autobus, in den Elektrischen sitzen... Was in ihnen vorgeht, wer kann das ermitteln, ein ungeheu-

res Kapitel.²⁵³

Die Stadt wird wie ein Ameisenhaufen betrachtet, in dem eine Fülle von disparaten unverständlichen Bewegungen festzustellen ist. Bei der Annäherung ordnen sich diese Bewegungen. Döblin durchdringt die Oberfläche. Er verfolgt die Einzelschicksale, zeigt an Biberkopf z.B. die innersten Gedanken und Gefühle und damit die Wirkungen, die der Gesamtorganismus der Großstadt ausübt.

Die große Beweglichkeit des Erzählers fanden wir auch schon in seinen ersten Romanen. In Berlin Alexanderplatz schildert Döblin möglichst alles, was im Jahre 1928 passiert. Das Buch wurde teils wie eine "Life-Sendung" gemacht, mit dem Wunsch, eine mehr subjektive Stellungnahme zu vermeiden. Die aktuellen Geschehnisse während der Entstehung wurden einbezogen, so u.a. die Rede des Reichskanzlers Wilhelm Marx und der Boxkampf Tunney-Dempsey. Das erste Kapitel des siebten Buches gibt in Form einer Zusammenfassung von Zeitungsartikeln einen Überblick über die Ereignisse in Berlin um die Mitte des Monats August 1928. Ähnliche Aufschlüsse geben die Anfänge der Bücher II, IV und V. Döblin bemüht sich konsequent, keinen fixen Standpunkt einzuneh-

men, keine individuelle Betrachtungsweise anzuwenden. Ihn interessiert der Querschnitt, die Statistik.

Von einem Haus in der Luisenstraße schildert er die Gedanken und Schicksale aller Bewohner; im ersten Stock wohnt ein Rechtsanwalt, der sich tiefe Gedanken über die Zulässigkeit des Geschlechtsverkehrs bei unverheirateten Männern macht; im dritten Stock finden wir ein naturalistisches Elendsbild - einen Witwer mit einem schwindsüchtigen Jungen, einen Maurerpolier, der an Coronasclerose leidet; im vierten Stock wohnt ein Alkoholiker mit vielen Kindern, ein Bäcker Geselle mit Frau, die an Eierstockentzündung leidet usw. Diese Beschreibungen erinnern an Grunholzers Bericht vom Vogtland. Auch Döblin stellt nur fest. Sein Fragebogen umfaßt: Krankheit, Alkoholismus, verheiratet oder geschieden und "besondere Merkmale". Weitere Mittel zu einer objektiven Darstellung der Großstadt - ohne jede subjektive Verfälschung - sind die Statistiken und die amtlichen Bekanntmachungen. Die Sterbeziffern von Berlin aus dem Jahre 1927, die Bahnhofstatistiken und die Schlachthofstatistiken sprechen nur in Zahlen. Die Bekanntmachungen des Polizeipräsidenten, der Anhang am schwarzen Brett

des Rathauses und die Verkehrsvorschriften sind historische Fakten.

Ähnlich vorgeformte Realitätsteile sind Zeitungsschlagzeilen und Ausschnitte, Börsenberichte, Wirtschaftsnachrichten der Allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft, Schlagertexte, Zitate Schillers, Kleists und Hölderlins und - mit Abstrichen - wissenschaftliche Exkurse über die Potenz, die Bedeutung der Fette für die Ernährung und die Kommunistische Partei Deutschlands.²⁵⁴

Wie alle diese Tatsachen, Berichte, Erzählungen und lyrischen Einlagen montiert wurden, hat die Forschung, u.a. Becker, Muschg und Schwimmer untersucht und dargestellt. In Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine hatten wir schon die analytische Montage vorgefunden. H. Schwimmer führt viele Beispiele für Berlin Alexanderplatz an.²⁵⁵ Daneben beschreibt er die synthetische Montage. Einzelne Wirklichkeitsstücke aus verschiedenen, möglichst gegensätzlichen Wirklichkeitskomplexen stehen ganz unvermittelt nebeneinander.²⁵⁶ Solche synthetischen Montagen sind u.a. die Schlachthof-, die Babylon- und die Bibelmontagen, die bestimmte Kräfte des Großstädtischen vertieft deuten: die brutale Macht, die

Zerstörung und das Opfer. Diese Kräfte werden im Roman immer wieder genannt. Becker hat sie als "Leitmotive" bezeichnet und die Verknüpfung mit realen Leitmotiven wie das Dächermotiv, das Gefängnismotiv u.a. nachgewiesen.²⁵⁷

Für die Berlindarstellung hat diese Leitmotivtechnik große Bedeutung. Wie die Schläge der Ramme den Block einrammen, so versucht Döblin uns durch die dauernd wiederholende Darstellung der Kräfte des Großstädtischen in den großstädtischen Boden zu stoßen. Er beschreibt seine Kompositionsweise in dem Aufsatz "Der Bau des epischen Werkes":

Es werden da ganze Strecken von bestimmten Punkten aus vorweg empfunden, aber inhaltsleer, nur in ihrer Dynamik und ungefähr in ihrer Länge. Dahinein in diesen Schlauch strömt die Phantasie und füllt ihn aus. Ich möchte von einem Spannungsnetz, von einem dynamischen Netz sprechen, das sich allmählich über das ganze Werk ausdehnt, an bestimmten Konzeptionen befestigt wird und in dieses Netz werden Handlungen und Personen eingebettet.²⁵⁸

Am Kapitel von der großen Ramme läßt sich diese Arbeitsweise besonders deutlich ablesen. Hier dringt der Rhythmus durch alle Erzählteile. Martini und Becker zeigen, wie die rhythmische, vom Objekt her bestimmte Arbeitsweise des Dichters bis in sprachliche Einzelheiten zu finden ist. Die Großstadt bestimmt also nicht nur die Stoffauswahl, sondern zugleich die Sprache und den Erzählrhythmus.

Arno Holz' Schilderung der Wirklichkeitsvorgänge findet bei Döblin eine konsequente Fortführung. Holz und Schlaf gaben in ihrer psychologischen Studie Momenteindrücke von der Wirklichkeit wieder. Die Bilder aus der ärmlichen Dachstube zeichneten dabei keine intakte äußere Welt, sondern spiegelten innere Erlebnisse Thienwiewels wieder. Wenn Döblin Bilder und Fakten aus der Großstadtwirklichkeit aneinanderreicht, schildert er auch keine intakte, strukturierte Großstadt; alles ist in Bewegung aufgelöst. Aber in dem "stream of consciousness" von Biberkopf werden alle Einzelheiten wieder aufeinander bezogen, so daß die Gesamtheit "Großstadt" vom Leser erfahren wird.

In Pardon wird nicht gegeben (1934) gibt Döblin eine Familiengeschichte mit starken autobiographischen Zügen. Er greift ein Zolasches Motiv wieder auf, wenn er Leute vom Land beschreibt, die in die Großstadt kommen und dort die Wechselfälle von Auf- und Abstieg erleben. Im Roman kommt eine Mutter mit zwei Buben und einem Mädchen verarmt nach Berlin, kurz nachdem der lebenslustige, sorglose Vater unter Hinterlassung einer Menge Schulden verschieden war. Döblin zeichnet die Mutter als große mythische Gestalt, die zunächst in Verzweiflung den Gashahn öffnet, die aber, als der älteste Junge sie rettet, wild entschlossen bleibt, mit Hilfe ihrer Kinder doch noch das Lebensglück zu gewinnen. Sie setzt sich dabei über die Wünsche der Kinder hinweg. Der Älteste, Karl, der auf Arbeitssuche die Stadt, die Schlösser und die Armenviertel für sich entdeckt und in den Arbeiterbezirken, in denen er sich herumtreibt, die proletarische Jugend kennenlernt, findet einen Freund, Paul, der sich später als Führer einer linksgerichteten revolutionären anarchistischen Jugendgruppe entpuppt, hilft ihm zunächst, sein erstes Geld auf dem Markt als Laufjunge zu verdienen. Dann weiht er den harmlosen, unwissenden Bau-

ernjungen schrittweise in die sozialistische Gedankenwelt ein. Karl erkennt den Wert seines Freundes, der ihn überzeugt, für die Klasse der Armen und Entrechteten zu kämpfen; er will dem Freund folgen, dessen Parole "Pardon wird nicht gegeben" ihn innerlich begeistert. Die Mutter gibt aber ihren Ältesten nicht her. Im entscheidenden Augenblick schließt sie ihn nach einer dramatischen Aussprache ein, so daß er seinem Freund kein Geld bringen kann, das dieser dringend benötigt, als er wegen eines Attentats verhaftet werden soll und flieht. Das erste Buch endet mit der Niederlage Karls gegen die Mutter.

Im zweiten Buch schildert Döblin Karls gesellschaftlichen Aufstieg fünfzehn Jahre später. Die große Hochzeitsfeier Karls mit der schönen koketten Julie zeigt, wie sehr der arme Bauernjunge sich entwickelt hat; der vornehme Hausstand ist ein weiteres Kennzeichen seiner erfolgreichen Karriere. Hinter Karls Aufstieg steht seine Mutter. Sie sorgt dafür, daß er die Fabrikhallen des Onkels als Arbeiter verläßt und in das Büro, danach in die Fabrikleitung eintritt. Nach dem Tod des Onkels wird er Besitzer der Fabrik. Karl gewinnt auf

dieser Wanderung vom Arbeiter zum Angestellten und zum Arbeitgeber langsam Abstand zu seinen sozialistischen radikalen Jugendideen. Als Arbeiter lernt er die Gewerkschaftsorganisation kennen und die Gedanken der Arbeiter verstehen; als Angestellter lernt er das Gesetz der modernen Industrie kennen: den Konkurrenzkampf. Je höher er in der Hierarchie der Fabrikleitung steigt, desto mehr spürt er die Menschenverachtung, die bei den Herrschenden vorhanden ist. Der neue, erfolgreiche Karl hat sich an das Leben des Industrieherrn gewöhnt. Er hat eine festumschlossene private Welt, in der er seine Frau Julie nach festen Regeln als kostbaren lebenden Besitz behandelt, ohne daß er sich um sie und die heranwachsenden Kinder näher kümmert. Wie eine Maschine - nach strengen Regeln - arbeitet, lebt und liebt er - mit unverrückbaren Gewohnheiten.

Den Jahren der Prosperität folgt die Wirtschaftskrise, deren Folgen Döblin im dritten Buch beschreibt. Die Firma Karls hatte sich die modernsten Anlagen gebaut und ein Filialennetz über ganz Deutschland ausbreitet. Als die Kredite knapper werden, müssen Filialen zusammengelegt werden; Arbeiter werden entlassen. Karl schließt sich mit einer Gruppe von Industriellen zusam-

men und berät mit ihnen Maßnahmen gegen die wachsende Krise. Sein Einfluß wächst, er wird Schatzmeister des Industrieverbandes und hat enge Beziehungen zum Innenministerium. Auf dem Höhepunkt verläßt ihn seine Frau; sie läßt sich verführen und heiratet einen anderen; auch die Kinder entführt sie ihm. Der Verlassene begibt sich in leichtfertige Gesellschaft. Karl kommt schnell in geschäftliche Schwierigkeiten, als er fällige Gelder zahlen muß. Er beginnt ein Doppelleben. In der Fabrik ist er der ernste, sorgenvolle Chef; abends läuft er in einem billigen Straßenanzug den Dirnen nach, wohnt in einem schäbigen Vorstadthotel und betrinkt sich. Mit seiner Fabrik geht es in der allgemeinen Misere immer mehr bergab. In dieser Zeit des allgemeinen Abstiegs erscheint plötzlich sein Jugendfreund Paul wieder, der aus der Fremde nach Berlin gekommen ist, um im Verborgenen die Revolution zu leiten. Er macht ihm klar, daß es zwei Seiten gibt, die der Unterdrückten und die der Unterdrücker. Karl stellt sich zunächst auf die Seite der Reaktion, die sich gegen das unruhig werdende Proletariat wendet. Er bäumt sich noch einmal mit aller Energie gegen das drohende Unglück auf. Aber die rastlose Tätigkeit verdeckt nur noch für kurze Zeit seinen

Gewissenskampf. Bald steht er ein zweites Mal vor Paul, um sich zu rechtfertigen und erkennt, daß er sich verkauft hatte. Er will ein neues Leben beginnen. Die für Döblins Helden so typische Wendung am Ende des Romans tritt ein. Karl entschließt sich, für die Unterdrückten zu kämpfen, die in den Randbezirken der Stadt eine blutige Revolution gegen die organisierten Arbeiterverbände und den Staat begonnen haben. Auf dem Wege zu ihnen schließt er sich einer bürgerlichen Schutzwehr an, die gegen die Revolutionäre kämpfen soll. Bei der nächtlichen Straßenschlacht versucht Karl, überzulaufen. Er wird erschossen. Seine Leiche wird später nach Niederbringung des Aufstandes in allen Ehren bestattet. Seine Mutter verläßt verzweifelt die Großstadt und geht in ein ländliches Altersheim.

Die ersten Großstadteindrücke, die die Familie erhält, beschreibt Döblin folgendermaßen:

Die Kinder, aus dem Schlaf geweckt, entgeistert von der Weite des Bahnhofs, dem Lärm, der Menschenmenge, wollten nicht die Treppe herunter... Sie ratterten durch helle und durch finstere Straßen, die Kinder

hingen an den Scheiben, nur das Töchterchen weinte auf dem Schoß der Mutter. In einer breiten Straße, vor einem Haus, an dem eine rote Laterne brannte, hielten sie, der Mann schloß auf, sie stiegen vier enge Treppen hinauf, so hohe Treppen waren die Kinder noch nie gegangen, an dem Flur gab es viele schmale Türen mit Briefkästen, eine öffnete er, es war eine ganz kleine finstere und wüste Wohnung, die Küche gleich am Eingang, dann eine Stube.²⁵⁹

Döblin hatte in Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine und in Berlin Alexanderplatz stets eine Fülle von Straßennamen genannt und das Lokalkolorit durch eine Fülle von Details aus dem Berliner Geschäftsleben bereichert. Hier spricht er nur von hellen und finsternen Straßen, ohne genau zu bezeichnen, wie sie heißen, wo sie liegen, was Besonderes dort zu sehen ist. Im ganzen Roman vermeidet es Döblin, Namen zu nennen und Berliner Lokalkolorit zu geben. Bei seinen ersten Entdeckungsreisen in die Großstadt steht Karl fasziniert vor den großen Kaufhäusern.

Aber was Karl vor allem verblüffte, waren an der Ecke die beiden Kaufhäuser. Sie waren die ersten in der

Stadt, ihr Erscheinen hatte die gesamte Kaufmannswelt in der Stadt heftig erregt. Wie wuchtige Schildwachen in blitzender Uniform postierten sie schon an der Ecke. Die Magazine hatten eine riesige Breite, prunkvoll waren sie ausgestattet mit Fahnen, Girlanden und goldener Verzierung wie zu einem Jahrmarkt, Musik blies aus einigen Fenstern... Die Riesenströmung nahm ihn auf. Es wurde ausgerufen, musiziert, gekauft. Tausend Dinge waren ausgebreitet von den Dächern bis zum Boden, und über den Boden quoll es bis zu den Bord-schwellen vor. ²⁶⁰

Döblin beschreibt zwei besondere Häuser. Er gibt einen kurzen geschichtlichen Hinweis, daß diese Kaufhäuser die ersten in der Stadt gewesen seien. Er zeichnet sie dann im Gegensatz bzw. in ihrem Verhältnis zur Umwelt; denn sie wirken wie wuchtige Schildwachen. Er berichtet dann, daß sie in der Umgebung wegen der reichen Ausstattung, der Größe und der Mannigfaltigkeit auffallen. Er betont das Imposante, Großartige mit einem bestimmten Zweck. Der Junge vom Lande sieht hier die Großstadt verkörpert. Döblin bemüht sich, das Großstädtische dieses Schauplatzes herauszustellen. Er greift dabei auf Techniken und Stoffe

zurück, die vom Naturalismus schon erarbeitet worden waren. Stofflich setzt er dieselben Akzente wie Kretzer und Lindau vorher: die Kaufhäuser, die Börse, die Fabrik, das vornehme Schloßzentrum, der Straßenverkehr und die Märkte, die Arbeiterviertel und die Slums.

Döblins Großstadtbild in Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine und in Berlin Alexanderplatz war konturlos und ohne Zentrum. In Pardon wird nicht gegeben schildert er eine klare Ordnung, setzt Grenzen, zeichnet Konturen und Fassaden. Mit Karl entdecken wir, die Leser, die Stadt. Wir gehen von den Außenbezirken ins Zentrum der Stadt. Dort liegen die Schlösser.

Eine ungeheuer weite, mit herrlichen Ulmen bepflanzte Allee zog sich mitten durch diesen Bezirk, den sich der Staat ausgesucht hatte. Wenn man von der Stadt durch eine der Hauptstraßen auf diese Allee stieß, hatte man eine breite Marmorbrücke, einen Platz und dann einen gewaltigen Triumphbogen zu passieren, auf dem die Siege des letzten Krieges mit Namen und Figuren eingegraben waren. Vor dem Triumphbogen ruhte einmächtiger Steinlöwe, er war weit in den Platz vorgerückt und blickte von seinem Sockel einsam und

gefährlich nach der Stadt herüber.²⁶¹

Erschüttert und geheiligt verließ unser Wanderer dieses weite Quartier der Schlösser, das wie eine Insel und eine Festung in der Mitte der Stadt lag, reiche Parkanlagen schlossen sich nach der andern Seite an.²⁶²

Hier wird das Bild vom Zentrum einer beliebigen Großstadt gezeichnet. Es könnte Paris, Rom oder Berlin sein. Zu diesem typischen Zentrum gehören Schlösser, Parkanlagen, Plätze, breite Straßen und Denkmale; kennzeichnend sind der reiche Marmordekor und die Geschichtlichkeit des Ortes. Döblin vereinfacht hier bewußt, um ein typisches, stilisiertes Bild zu geben. Um dieses Zentrum lagern sich "breite, stille Straßen... mit vornehmen geschlossenen Wohnhäusern"²⁶³. In diesem gepflegten Wohnbezirk gibt es wie in Fontanes vornehmen Bezirken geordnete Gartenanlagen, Kieswege und Dienstboten. An den Randbezirken der Großstadt liegen die Arbeiterviertel und Slums.

Es gab Straßen, die sahen vorn wie gewöhnliche Straßen mit Häusern aus, aber es waren Burgen, die nur ihr Vorkastell zeigten. Kam man durch den Torweg, war

man in einem ersten engeren Hof, Stock über Stock hausten die Menschen, Blumentöpfe stellten sie auf ihre Fenster, Wäsche wehte heraus, ein Müllkasten stand an der Ecke, Kisten lagen herum, es gab Keller-
eingänge, da stiegen welche herunter, wohnten unten in dem Gemäuer, die Frauen riefen sich von Fenster zu Fenster zu. Aus diesem Hof führte ein breiter Torweg in einen zweiten, und wieder blickten sich von allen vier Seiten steile Wände an, Fenster waren geöffnet, und überall lebten Menschen, stiegen winklige dunkle Treppen herunter, saßen auf Stühlen auf dem Hof... In hinteren Höfen lagen noch Stallungen und Warenlager.²⁶⁴

Diese Milieuschilderung von dem Leben in den Hinterhofhäusern ist für Döblin neu. In den frühen Berlinromanen hatte er kollektive, massenhafte, gigantische Vorgänge, Abläufe und Bewegungen geschildert. In Berlin Alexanderplatz waren dazu Statistiken, Fakten und Tatsachen montiert worden. In Pardon wird nicht gegeben beschreibt der Erzähler kleine Vorgänge in begrenzten Räumen. Die Phantastik ist ausgeschlossen. Zwar kann Döblin nicht völlig seine Vorliebe für Massenerschei-

nungen verbergen; aber was er beschreibt, sind reale Vorgänge bzw. Erscheinungen. Die geschilderten Einzelheiten fügen sich zu einem wirklichen Gesamtbild zusammen, das spezifische, typische Züge trägt. Döblin beschreibt jetzt auch oft Einzelheiten von Bauten, z.B. Materialien und Kleinformen. Die versteckt in den Außenbezirken liegenden Slums zeichnet er folgendermaßen:

... aber dicht vor den Steinbauten zog sich eine Reihe von Baracken, Lauben hin. Da wimmelte es von Menschen. Aus bloßen Latten und Kistenbrettern waren Buden errichtet, Ofenrohre streckten oben ihre blechernen schwarzen Häuse heraus. Mehrere dieser Baracken waren einfache alte Wagen, deren Räder bis zur Mitte in dem Schutt, der hier den Boden bildete, vergraben²⁶⁵ waren.

Auch von den Stuben schildert er Inventar und Einrichtung, von den ärmlichen Stuben Tische, Schemel und Eisenbett, dazu mit Papier verklebte Fensteröffnungen, Löcher im Fußboden usw.

In seinem revolutionären Schwung unter dem Einfluß Marinettis hatte Döblin in den ersten Berlinromanen unerhörte, gewagte, phantastische Bilder verwandt. Dieser

Elan hat sich jetzt verlagert. In Pardon wird nicht gegeben drängt der Erzähler nicht zur extravaganten, alle Traditionen sprengenden Form. Er gibt sich jetzt Rechenschaft über eine revolutionäre Zeit. Die soziale Auflehnung wird das Thema des Romans. Die Stadtschilderung dient ihm dazu, die sozialistischen Ideen zu veranschaulichen. Er greift auf die naturalistischen Elendsschilderungen zurück, weil er sie für seinen Zweck der sozialen Anklage brauchbar findet. Er zeichnet in vereinfachenden Zügen eine stilisierte, typisierte Stadt, die vornehme Viertel und Slums hat. Nicht die fluktuierenden Menschenmassen werden zum Thema, sondern die revoltierenden Arbeiter; nicht der mit biblischen und apokalyptischen Visionen bereicherte aggressive Moloch Berlin ersteht hier, sondern das Porträt einer klar gegliederten Großstadt mit klar voneinander geschiedenen einzelnen Vierteln und Häusern.

Döblin spart dabei nicht mit Urteilen. Er zeigt bezeichnenderweise, daß die Siegeshalle, die im Zentrum der Stadt alle übrigen Gebäude überragt, im Inneren ein schreckliches riesiges Schlachtengemälde beherbergt. Der Besiegte steht vor dem Sieger.

Was von ihm übrig geblieben ist, sieht man, die umgeworfenen Kanonen zur Seite, die brennenden Häuser hinten. Das war sein, das und das geschlagene Heer, das man nicht sieht, hat er eingesetzt. Er will seinen Degen dem Sieger auf dem weißen Roß übergeben. Maßlos breit bedeckt das Bild die Längswand, die Menschen stehen stumm davor, sie atmen kaum, das Bild springt sie an. Sie kriechen mit dem einsamen Besiegten den Hügel hinauf, demütig.
266

Die Pose des Siegers auf dem Bild wird als Symbol der herrschenden Schicht beschrieben. Die einfachen Leute beugen sich vor dem Abbild.

Die proletarische Revolution beginnt weder im Zentrum, im Bereich der herrschenden Schicht, noch in den Fabriken, in denen die organisierten Verbände sind, sondern in den Außenbezirken, wo die Armen und Entrechteten leben. Der stark stilisierte Raumhintergrund erlaubt Döblin solche symbolischen Zuordnungen.

Die formalen Errungenschaften seiner früheren Werke verleugnet der Erzähler nicht völlig. Als Karl stirbt, löst sich die feste Stadtwelt für ihn in Bewegungen auf.

Und mit dem roten Blitzen, so fremd vor dem selbigen gelben Lächeln des Mondes in dem flockigen Himmelsmeer, rutschte wie ein loser Teppich das Eckhaus weg, legte sich schräg und rollte sich und löste sich unter einem tiefen Dröhnen in eine hohe blaue Stichflamme auf, die sein Bewußtsein verschluckte.²⁶⁷

Mit den extremen phantastischen Bewegungen schildert Döbblin den Todeskampf. Dies ist bezeichnend für die Art, wie er jetzt die stilistischen Mittel benutzt. Er zeichnet eine psychologische Studie und verfügt meisterhaft über Montage, Bewegungsschilderung, Assoziationsaufzeichnung, Beschreibung und Reflexion, um das Menschenbild zu verlebendigen.

Kurz vor der Wende, als Karl beginnt, sein Gewissen zu erforschen, entdeckt er auch die Umgebung:

Er wohnte hier so lange, hatte nie mehr einen Blick darauf geworfen, es hatte genügt, unklar davon zu wissen. Jetzt näherte er sich, näherten sich ihm alte Straßen (wie viele gab es noch), große Plätze (wie hatten sie sich geändert). Es stand an einer Straßenecke eine eiserne schwarze Laterne da, man

blickte an ihr hoch und - erinnerte sich, fühlte etwas, faßte es halb, und das ist so, als wenn man in dem heißen Reptilienraum eines zoologischen Gartens die Baumstümpfe liegen sieht, eine feuchte reglose Landschaft, und plötzlich bewegt sich ein eingesunkener Baum und es ist ein Krokodil, das seinen Rachen gähnend aufsperrt. So schlenderte er durch lange dunkle Straßen, ...²⁶⁸

Döblin schildert hier "unreale" phantastische Erscheinungen. Ein Objekt, die Straße, bewegt sich, ein visionäres Bild ist montiert. Aber diese phantastischen Erzählteile sind durch die psychologische Schilderung mit dem Erzählganzen verkittet. Nicht mehr das Rasen der Moleküle in der Materie, nicht die außermenschliche Wirklichkeit, sondern der menschliche Kern interessiert jetzt, und was im Inneren vorgeht. Die Großstadt ist nur Staffage, die dramatischen inneren Vorgänge zu verdeutlichen.

Döblins Großstadt in Pardon wird nicht gegeben ist denn auch keine wirkliche Großstadt. Der repräsentative Stadtkern, um den sich wie Kristallformen Ringe sozial verschiedener Wohngegenden lagern, ist eine Phan-

tasiegeburt, die mit dem wirklichen Berlin, wie es in Berlin Alexanderplatz geschildert ist, kaum etwas gemein hat.

Döblin hat im folgenden Berlinroman, November 1918, diese Einstellung beibehalten. In diesem Roman spielt die Stadt Berlin nur noch eine untergeordnete Rolle und ist nur soweit geschildert, wie es zur Verlebendigung des Romangeschehens notwendig ist.

Überblicken wir die Ergebnisse, so finden wir eine stetige Wandlung Döblins vom gewollt revolutionären Dichter in Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine und in Berge Meere und Giganten zu einem gemäßigten, die Tradition einbeziehenden Erzähler in Pardon wird nicht gegeben. Die einzelnen Stadien dieser Wandlung umfassen meist ein Werk. In Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine wird das Stadtbild in ungewöhnliche Einzelimpressionen aufgelöst. Döblin schildert dann in Berge Meere und Giganten und in Giganten die utopische, überfuturistische Stadt. In seinem bekanntesten Werk, Berlin Alexanderplatz, wird die Großstadt in Rhythmus und Sprache dargestellt. Schließlich in Pardon wird nicht gegeben wird die Großstadt fiktiv und typisiert beschrieben.

11. ERICH KÄSTNER: DIE LASTERHÖHLE UND DER RUMMELPLATZ

Erich Kästner (geb. 1899) hat einen Berlinroman geschrieben. Dies ist sein Frühwerk Fabian (1931). Auch in Drei Männer im Schnee (1935) wird Berlin zu Beginn erwähnt. Der Geheimrat Tobler hat dort einen Wettbewerb ausgeschrieben, an dem er unter einem Pseudonym selbst teilnimmt und einen Ferienaufenthalt in Bruckbeuren gewinnt. Aber das verwickelte Romangeschehen hat schließlich das Grandhotel in Bruckbeuren zum Schauplatz, nicht Berlin.

In Fabian zeichnet Kästner die grotesken Erlebnisse eines jungen Mannes in Berlin auf. Fabian, Doktor der Philosophie, ist zur Zeit in der Werbeabteilung einer Zigarettenfabrik beschäftigt. In seiner Freizeit lungert er viel in Kneipen, bei Freunden und in Vergnügungsetablissemments der Stadt herum. Obwohl ihm der Sexrummel mit Lesbierinnen, Homosexuellen und Supersexuellen nicht recht zusagt, begibt er sich doch immer wieder in Privatgesellschaften, Ateliers und Institute, die ihrerseits für nichts anderes als für anomale sexuelle Annäherung eingerichtet sind.

Kästner versucht die Moral seines Haupthelden glaub-

würdig zu machen, indem er ihn stundenlang mit seinem Freund Labude, einem Germanisten, der seit fünf Jahren an seiner Habilitationsschrift über Lessing arbeitet, diskutieren läßt. Die Menschen sollen anständig und vernünftig werden, stellen die beiden fest. Aber in der Wirklichkeit werden sie immer wieder mit einem brutalen Egoismus konfrontiert. Fabian verliert seine Geliebte Cornelia an einen Filmagenten, der ihr den Aufstieg zu Filmruhm anbietet. Sein Freund Labude verübt Selbstmord, als sein Nebenbuhler ihm fälschlicherweise mitteilt, seine Habilitationsschrift sei als ungenügend zurückgewiesen worden.

Als Fabian auch noch seine Arbeit in Berlin verliert, flieht er in die kleine Stadt, in der er geboren wurde. Dort wird er Zeuge eines Unfalls. Ein kleiner Junge fällt vom Brückengeländer in einen Fluß. Fabian springt hinterher und ertrinkt, da er nicht schwimmen kann. Der Junge kommt schwimmend ans andere Ufer.

Der Moralist Fabian geht also in dieser dem Laster und dem Untergang geweihten Welt zugrunde.

Die Stadt wird als Lasterhöhle, "Irrenhaus"²⁶⁹ und "Rummelplatz"²⁷⁰ bezeichnet. Ähnlich wie Döblin in Berlin Alexanderplatz gibt Kästner keinerlei Ordnungen, Stadtpläne, Architekturen und Häuserformen, sondern schildert das Innere der Gebäude: die diversen Lokalitäten und Ateliers. Im Zentrum stehen Bierlokale, Clublokale für abnormale Beziehungen, z. B. das Reiteratelier²⁷¹, das Clublokal Couscul²⁷², die Pension der Frau Moll²⁷³, Haupts Säle²⁷⁴, das Anbahnungsetablisserment²⁷⁵, Onkel Pelles Nordpark²⁷⁶ und die verschiedensten Organisationsformen der niedrigen Unterhaltungsindustrie, wobei Kästner mit seinen Bildern vom Pressewesen und vom "Kabarett der Verrückten"²⁷⁷ zeitsatirische Glanzstücke gelangen.

Bei Kästner tauchen die alten Themen des Naturalismus wieder auf: die soziale Frage und das Arbeiterelend, die Verrohung der Stadtbevölkerung und die Arbeitslosigkeit. Er sucht ähnlich wie Kretzer alles Negative, das er im Großstadtleben finden kann. Neben dem Elend und dem Verbrechertum betont er das Laster. Mindestens fünfzig Prozent der Beschreibungen gelten sexuellen Anomalitäten.

Ist es nicht fast wie zu Hause? fragte er. Aber Sie täuschen sich. Der Mondschein und der Blumenduft, die Stille und der kleinstädtische Kuß im Torbogen sind Illusionen. Dort drüben, an dem Platz, ist ein Café, in dem die Chinesen mit Berliner Huren zusammensitzen, nur Chinesen. Da vorn ist ein Lokal, wo parfümierte homosexuelle Burschen mit eleganten Schauspielern und smarten Engländern tanzen und ihre Fertigkeiten und den Preis bekanntgeben, und zum Schluß bezahlt das Ganze eine blondgefärbte Greisin, die dafür mitkommen darf. Rechts an der Ecke ist ein Hotel, in dem nur Japaner wohnen, daneben liegt ein Restaurant, wo russische und ungarische Juden einander anpumpen oder sonstwie übers Ohr hauen. In einer der Nebenstraßen gibt es eine Pension, wo sich nachmittags minderjährige Gymnasiastinnen verkaufen, um ihr Taschengeld zu erhöhen... Soweit diese ruhige Stadt aus Stein besteht, ist sie fast noch wie einst. Hinsichtlich der Bewohner gleicht sie längst einem Irrenhaus. Im Osten residiert das Verbrechen, im Zentrum die Gaunerei, im Norden das Elend, im Westen die Unzucht, und in allen Himmelsrichtungen wohnt

der Untergang. ²⁷⁸

Auch Döblin berichtet von Verbrechen und Unmoral in Berlin, aber er reiht meist Fakten aneinander oder schildert in Berlin Alexanderplatz die Erlebnisse Biberkopfs. Kästner häuft die pejorativen Zustände und verzerrt dabei ins Grotteske, Gigantische, so daß Berlin zum auserlesenen Ort der Unzucht wird. Nicht die Dynamismen des Großstadtlebens, sondern die ins Maßlose gesteigerte Unmoral charakterisieren die Großstadt. Wie Kretzer entwickelt Kästner dabei eine "Hüllentheorie". Das äußere Abbild ist Schein, Betrug und Verkleidung, die das Wirkliche, Lasterhafte verdecken. Kästner bleibt deshalb selten bei den äußeren Phänomenen, er will entlarven, d.h. hinter den Schein sehen. Alles Schöne in der Stadt ist für ihn dabei unecht, aller Schmutz, alle Unmoral echt großstädtisch.

Formal greift Kästner oft auf die futuristischen Techniken zurück.

Ein kleiner illuminiertes Zeppelin, auf dem in großer Leuchtschrift 'Trumpfschokolade' stand,

flog über den Köpfen der Stadt zu. Ein Zug mit hellen Fenstern fuhr unter der Brücke hin. Autobusse und Straßenbahnen passierten in langer Kette die Straße. Am Nebentisch erzählte ein Mann, dem der Nacken über den Kragen gerutscht war, Witze und ein paar Frauen, die bei ihm saßen, kreischten, als hätten sie Mäuse unterm Rock.²⁷⁹

Die Reihung simultaner Erscheinungen entspricht hierin völlig den im Futurismus entwickelten Formvorstellungen. Ähnlich wie Döblin in Berlin Alexanderplatz reiht auch Kästner Schlagzeilen von Abendblättern aneinander, sucht möglichst überschauende Bilder von Berlin wiederzugeben und schildert die Bewegungen und Dynamismen. Selbst die Döblinsche stark rhythmisierte Sprache sucht Kästner zu verwenden.

Anders als Döblin nimmt Kästner mit pejorativen Vergleichen bei fast jeder Beobachtung eine moralische Wertung vor.

Die Stadt glich einem Rummelplatz. Die Häuserfronten waren mit bunten Lichtern beschmiert und die Sterne am Himmel konnten sich schämen.²⁸⁰

Unter den Augen des Moralisten Kästner entsteht aufgrund solcher übertriebenen Wertungen ein satirisches, verzerrtes Großstadtbild, das mit modernen Mitteln gezeichnet ist. Für Döblin war die Großstadt um 1930 der ausgezeichnete Ort für den neuen, modernen Menschen. Sie war der Inbegriff moderner Lebensvorgänge.

Kästner schildert dagegen in seiner Moral-
satire das Berlin von 1930 als Beispiel eines
sicher hereinbrechenden europäischen Untergangs.

12. GOTTFRIED BENN: DIE ORGANISATIONEN IM ZERSTÖRTEM BERLIN

Der Charakter Berlins nach dem Zweiten Weltkrieg war durch zwei Gegebenheiten bestimmt, durch die Zerstörung der Stadt und durch die Trennung in West- und Ostberlin als Zeichen der ideologischen, wirtschaftlichen und politischen Auseinandersetzung von West und Ost.

In der deutschen Literatur über Berlin von 1945-1967²⁸¹ werden beide Themen häufig behandelt. Die zerstörte Stadt schildern u.a. Heinz Rein in Finale Berlin, Gottfried Benn in Der Ptolemäer (1949), Karl Friedrich Borée in Frühling 45 (1954), Günter Birkenfeld in Wolke, Orkan und Staub (1955), Paul Gurk in Ein ganz gewöhnlicher Mensch (1956). Die Ost-West-Auseinandersetzung in Berlin wird u.a. von Dieter Meichsner in Die Studenten von Berlin (1954), von Hans Scholz in Am grünen Strand der Spree (1955), von Ingeborg Wendt in Notopfer Berlin (1956), von Günter Weissenborn in Der dritte Blick (1956), von Franz Kain in Romeo und Julia an der Bernauer Straße (1955), von Peter Nell in Der Junge aus dem Hinterhaus (1956) und

von Uwe Johnson in Zwei Ansichten (1965) behandelt.

Aus diesen beiden Gruppen untersuche ich je ein Werk von Gottfried Benn und Uwe Johnson, zwei formal besonders interessante Arbeiten.

Gottfried Benn (1886-1956) hat fast dreißig Jahre in Berlin gelebt, aber kaum über die Stadt geschrieben. Sie wird zwar manchmal erwähnt, so in der Rede auf Else Lasker-Schüler und in den Morgue-Gedichten, aber eine Stadtschilderung finden wir nur in einem Prosawerk.

1949 veröffentlichte Benn das Buch Der Ptolemäer, in dem die Prosastücke "Weinhaus Wolf", "Roman des Phänotyp" und "Der Ptolemäer" enthalten sind. Der dritte Erzählteil trägt den Untertitel "Berliner Novelle, 1947" und enthält eine ausführliche Berlinschilderung.

Der Besitzer eines Schönheitsinstituts in der zerstörten Stadt Berlin berichtet von seinen Lebenserfahrungen und Träumen. Der Bericht setzt sich zumeist aus Meditationen, Thesen, Statistiken und der Schilderung von Empfindungen zusammen. Die alltäglichen Vorgänge des Geschäftslebens werden nur angedeutet. Da das Institut

auf billige Eitelkeit und Luxus ausgerichtet ist, hat es in der zerstörten Stadt, in welcher Nahrungs- und Wohnungsmangel herrschen und der schöne Schein noch unwichtig ist, wenig Bedeutung. Dieses Schönheitsinstitut und sein Besitzer sind also in dieser Mangelwelt periphere, unmaßgebliche, im Grunde sinnlose Erscheinungen, besonders im zerstörten Berlin. Es ist nur noch Grenzstadt und Durchgangslager. In diesem zerstörten, unmaßgeblichen Grenzgebiet lebt der einzelne isoliert. Dies ist der Ausgangspunkt in dem ersten der drei Erzählteile von "Der Ptolemäer": "Lotosland". Benn zeigt zunächst, wie sehr Berlin unter einem frostigen, schrecklichen Winter in der Besatzungszeit leidet, Die Bewohner können gegen die Kälte nichts ausrichten. Ihre Lage ist trostlos, alles liegt danieder: die Wirtschaft, die Verwaltung und die Moral der Leute. Der fiktive Ich-Erzähler, der Besitzer des Schönheitssalons, zieht die Konsequenzen; er verschanzt sich in seinem Hause, richtet ein Maschinengewehr auf die Straße und schießt alle Verdächtigen ab. Die Leichen bleiben auf den Trottoirs liegen; die Vorübergehenden finden das ganz natürlich. Währenddessen meditiert der Schönheitssalonbesitzer über die heutige moralische

Bewertung von Todesfällen, indem er sie mit der modernen Welterkenntnis vergleicht; er berichtet von Träumen, in denen er sich mit verschiedenen Weltbildern beschäftigt hat. Insgesamt liebt er das Spekulative, das Kombinieren, das Fiktive und die Selbstbefragung. Alles Denken und Fühlen findet er abhängig; wirklich frei sind für ihn nur die Träume. Der Name des Schönheitsinstituts ist deshalb bewußt gewählt. Lotosland erinnert an jenes Reich des Vergessens und Träumens, in das die Boten des Odysseus gelangten, als sie beim Besuch der Lotophagen Lotosfrüchte aßen. Während der Besitzer sich bewußt wird, daß er mit seinem Denken an Mythen, Weltbeziehungen und transzendente Sachverhalte sich in erstarrten Bahnen bewegt, beginnt er den Frost, den Schnee und die erstarrte Landschaft zu lieben. Er fürchtet den Frühling, weil mit dessen Erwachen ein altes introvertiertes Denken wieder aufkommen könnte. Die erste Studie endet mit dem Traum von einem zukünftigen Weltbild: "ein Zusammenhangsversuch... zwischen Mythenrealität, Paläontologie und Hirnstammanalyse"²⁸². Auch darin dominiert die Erstarrung und die "streng mathematisch-

physikalische Imagination"²⁸³. Die Winterlandschaft erhält durch dieses immerwiederkehrende Leitmotiv "Erstarrung" symbolischen Charakter. Das zukünftige Lotoland trägt Züge der Winterlandschaft.

Im zweiten Erzählteil, "Der Glasbläser", berichtet der Besitzer vom Leben im hochsommerlichen Berlin. Aus Amerika und Rußland strömen die seltsamsten Leute ins zerstörte Berlin. Sarkastisch wird festgestellt: "die Kultur ist wieder im Vormarsch".²⁸⁴ Während der Besitzer mechanisch seine Kunden bedient, kommen ihm eine Menge von Assoziationen. Immer wieder bemüht er sich, Zusammenhänge zwischen den disparaten Erscheinungen und Vorstellungen zu finden. Ein Gespräch mit einem regelmäßigen Kunden wird ihm deshalb besonders wichtig, weil auch hier die Frage nach einem System gestellt wird. Zeitläufe und geschichtliche Geschehnisse sucht dieser Herr im Zusammenhang zu sehen. Der Besitzer erkennt, daß die Frage nach Strukturen im gesamten Geschehen und Denken bei ihm nicht gestellt wird, um eine Antwort zu erhalten, sondern daß dieses Denken als Selbstzweck betrieben wird. Als er abenteuerliche Auswanderungspläne entwickelt, zweifelt er bei den Vorüberlegungen

schon an dem Wert von einzelnen Orten, Religionen und Kulturen. Er möchte in die "Einheit des Seins"²⁸⁵ zurückkehren und die Jahrhunderte der abendländischen Geschichte vergessen. Nur das, was er im Augenblick tut, ist für ihn wichtig. So wie der Glasbläser mit seinem Atem formt, so legt der Dichter alles in die Worte. Der ganze Sinn ist nur innerhalb dieser Worte vorhanden, er gilt nicht mehr einem Gegenüber. Nur für sich arbeitet der Dichter. Im zweiten Erzählteil erörtert Benn die Frage, ob der einzelne etwas beitragen kann, obwohl er in einer "reduzierten", erstarrten Welt lebt. Mit dem Flimmern in der hitzedurchfluteten Großstadt wird zuerst ein äußerer Bewegungsvorgang vorgestellt, der äußerst unruhig, bewegt, vibrierend ist. Ähnlich bewegt ist das Denken, das alles in weitester Umgebung umfaßt und Zusammenhänge sucht.

Im letzten Erzählteil, "Der Ptolemäer", ist der Berliner Hintergrund in herbstlich-warmen Farben gemalt. Zur Zeit der Ernte dringt Tabak- und Kartoffelgeruch in die zerstörte Stadt, aber auch schon ein Ahnen vom kommenden Winter. Der Besitzer zeichnet zunächst ein Zeitbild: Er schildert den Schwarzhandel,

geht auf wirtschaftliche Zusammenhänge ein und zählt die verschiedensten Entdeckungen auf. Ihm wird bewußt, daß er die Zersplitterung haßt und sich nach Einheit und Zusammenschau sehnt. Wieder wünscht er, aus der Großstadt, dem Ort der Zersplitterung, zu fliehen, diesmal an einen See. Er träumt von einer grenzenlosen Weite, an deren Horizont er wie eine Palmoase den Glauben an das Leben erkennt und aufnimmt; aber er sieht ein, daß er in seiner Welt, der Großstadt, in der er geboren ist und die ihn geprägt hat, bleiben muß. Hier, nah an den Dingen, vollzieht sich das Leben, läßt sich erkennen, was Wirklichkeit ist. Die Beobachtungsweise ist allerdings von "Ablaufmechanismen"²⁸⁶ des Denkens und Fühlens geregelt, die für den Besitzer durch das Erlebnis der Großstadt bestimmt sind. Rettung aus diesem circulus vitiosus ist nur möglich, indem man sich ruhig verhält und artistisch - spielerisch betrachtet. Nichts darf vom Betrachter hineingelegt werden; wie ein Prisma sammelt er das Vielfältige und wandelt es in seltenen Augenblicken durch die artistische Verknüpfung. Das Bild von der Ernte zu Beginn ist wiederum symbolisch zu sehen. Auch das Denken und Beobachten drängt auf eine

"Ernte" hin. Der Ptolemäer weiß dabei, daß sich "heute Alles um Alles dreht"²⁸⁷ und daß sich deshalb "nichts mehr außer um sich selber"²⁸⁸ dreht.

Alle drei Erzählteile kreisen um dieselbe Frage; wie ist heute noch Leben, Denken und Dichten möglich? Benn analysiert nacheinander die äußeren Umstände, die Tätigkeiten und die Resultate.

Überraschend beginnt jeder Teil mit einer kurzen Berlinschilderung. Über den Winter im zerstörten Berlin lesen wir im ersten Erzählteil:

Lotosland

Ein bössartiger Winter geht zu Ende, ... ein wahrhaft maligner Winter, dem alle Opfer an Möbelrudimenten, Kinderwiegen, Trümmerresten vergeblich fielen, der die Felle, die das Lebendige schützen sollten, mit 20° vier Monate langblutig riß...

Ein Winter in der Besatzungszeit. Der Magistrat verschanzte sich hinter die Besatzungsmächte, diese hinter die Elemente, diese vermutlich hinter das Hochland von Tibet, dies hinter irgendeinen Dalai Lama und so fort-, und darüber ging alles zu Grunde, die

Geschäfte schlofen ein, das Geld verschwand, Steuern wurden nicht mehr gezahlt, das Leben stockte. Mein Geschäftsbetrieb, Schönheitsinstitut einschließlich Krampfadern, war längst zum Erliegen gekommen. Im Behandlungsraum war wochenlang nicht geheizt,... Ich war froh. Schluß mit den erfrorenen Pedalen und den geschwollenen Fingern, dem Bauchjucken und den Aderknoten hinten und vorn! Endlich allein! Schließlich wurde mir auch das Geklingel und Geklopfe an der Tür noch lästig, ich richtete ein Maschinengewehr, das ich mir allen Nachforschungen zum Trotz aus dem großen Völkerringen gerettet hatte, verborgen auf die Annäherungsstraße und schoß alle Verdächtigen ab. Die Leichen sahen nicht viel anders aus als die der Erfrorenen und derer, die sich selbst erledigt hatten..²⁸⁹

Benn gibt keine Straßennamen an; überhaupt vermeidet er das Berliner Lokalkolorit. Statt dessen zeigt er, wie sich die Zerstörung und der Winter in einem Gemeinwesen, der Großstadt, auswirken. Beim einzelnen tritt ein Wunsch zur Abkapselung zu Tage. Man verschanzte sich. Der Besitzer des Schönheitssalons treibt

den Wunsch zur Isolierung so weit, daß er ein Maschinengewehr auf die Näherkommenden anlegt und sie niederknallt. Wir werden an Döblins Wadzek erinnert, der sich auch von allen ringsumher bedroht fühlte und sich mit geladenem Gewehr in seiner Villa verschanzte. Wadzeks "Erstarrung" vollzieht sich, während das Großstadtleben völlig normal weitergeht. Der sich verschanzende Besitzer des Schönheitssalons in Benns Werk ist dagegen nur ein Beispiel für die allgemeine Erstarrung ringsumher. So nehmen z. B. die Leute von den Leichen auf den Trottoirs keine Notiz. Sie gehen gleichgültig vorüber.

Im folgenden Sommer hören langsam die Erstarrung und Lähmung auf. Benn berichtet im zweiten Erzählteil von vielen Fremden, die in die Stadt kommen.

Der Glasbläser

Glühender Sommer und eine verdurstende Stadt. Versengte Rasen, stauberstickte Bäume, in den Trümmern lechzende Gestalten, das Salz aus den Poren schwitzend ohne Ergänzung durch Nahrungszufuhr, hinfällig, schattensüchtig, - zwischen Ohnmachten, Durchblutungsstörungen, Kreislaufschwäche.

Auf den Boulevards Steppenleben, - lebhaftes Bordelle und Uniformen. Das achte amurische Regiment, - Friedensgarnison Lo-scha-go -, macht Platzmusik, die langen Posaunen dröhnen. Die Bars füllen sich: Hawaii- und sibirisches Fleckblut. Weißer Wodka, grauer Whisky, Ayala und Witwe Cliquot aus ungespülten Römern. Gentlemans und Gospodins steppen auf rotem Glasparkett, Lichteffekte vom Boden, im Arm Nasen-Helene, Räuber-Sonja, Augen-Alexandra (sie trägt ein Glasauge). Die Bevölkerung sieht durch die Fenster gierig zu: die Kultur ist wieder im Vormarsch, wenig Mord, mehr ~~Sang~~ und Klänge. Auch innerlich wird den Geschlagenen viel geboten: ein transatlantischer Bischof kommt angereist und murmelt: meine Brüder; - ein Humanist zeigt sich und flötet: das Abendland; - ein Tenor knödelt: o holde Kunst--, der Wiederaufbau Europas ist im Gange.²⁹⁰

Benn vermeidet jede präzise Angabe zur Örtlichkeit. Keine Struktur, kein Stadtplan und keine Einzelheiten über Gebäude werden mitgeteilt. Die Stadt wird nur in vagen Stimmungsbildern vorgestellt. Dabei werden nicht

wie bei Döblin die Dynamismen geschildert, sondern einzelne Lähmungserscheinungen in einem Gesamtbild. Döblin atomisiert die Gesamtheit, Benn verallgemeinert. Die ganze Stadt verdurstet. Überall ist das Grün der Rasen und Bäume von einer Staubschicht verdeckt, liegen die Städter geschwächt in den Trümmern. Die Straßen sind nahezu ausgestorben. Die Veränderung setzt langsam ein. Von draußen, von anderen Ländern, kommt eine internationale Gesellschaft und trifft sich in den Bars. Ironisch beschreibt Benn einzelne Etappen des Wiederaufbaus, wobei er Berlin mit Europa gleichsetzt. Die Leute erwachen aus ihrer Lethargie, sie beginnen zuzuhören, interessiert zuzuschauen. Kunst und Kultur werden ihnen präsentiert.

Auch für Wadzek hatte die Großstadt Berlin dauernd Anregungen. Im Straßenverkehr strömte eine ununterbrochene Reihe von Bewegungen und Organismen auf ihn ein. Er konnte sich ihrer nicht erwehren und floh schließlich. Der Nachkriegsberliner Benns nimmt die Bewegungen gierig auf, er betrachtet die hereinströmenden Kulturträger als Hilfe aus dem Chaos; denn mit der Kultur kommen traditionelle Werte und Organisationsformen.

Im nahenden Herbst, den Benn im dritten Erzählteil beschreibt, wird der kommende Winter mit seiner Zerstörung gefürchtet.

Der Ptolemäer

Es wird wieder Winter werden, die Farbe und die Ruhe der Bronze liegt über der Stadt und die Spinnen treten hervor. Das Licht zieht fort auf den Federn der Schwalben, wer etwas Erde hat, der erntet seine Gärten, die Straßenzüge riechen nach Knollen und der Tabak hängt über die Balkone. Die Stürme werden einsetzen, der Frost beginnt, Hunger und Seuchen werden uns unter die Hufe nehmen, schon verstärkt der Magistrat weitsichtig die Totengräber und die Blumenläden hoffen auf großes Kranzgeschäft... das Einzige, das uns hochhält, ist der Schwarzhandel, er ist vorzüglich organisiert und die Preise sind nahezu stabil,..

Die Einzigen, die von ^{den} Zuteilungsrationen leben, sind offenbar die öffentlichen Organe, die Bezirksräte und die Preisprüfungsämter. ²⁹¹

Mit dem Herbst kommt wieder die Ruhe über die Stadt und mit dieser herbstlichen Ruhe die Furcht vor dem

Winter. Nicht die Stadt und die Bewegungen und Dynamismen werden gefürchtet, sondern die schreckliche Natur mit Stürmen, Frost, Hunger und Seuchen.

Der Mensch stellt dem Schrecklichen die Organisation entgegen. Der Magistrat beginnt zu verwalten; vorher besaß der Schwarzmarkt stabilisierende Funktion.

Die Organisations- und Verwaltungsformen werden in "Der Ptolemäer" immer wieder beschrieben. Über das Aussehen von Berlin gibt es wenig Angaben. Dagegen häufen sich die Aufzählungen und Schilderungen von Organisationen.

Eine Million menschenähnlicher Lebewesen noch in den Trümmern, doch alle ohne Beruf, unter vernagelten Fenstern, Ratten in den Lauben. Ein Gemeinwesen! Jetzt im Winter schritt ich abends manchmal durch den Schnee aufmerksam in der Mitte der Straßen, vor Frost und Windstärken barsten die Ruinen.

Schritt vorbei an den Wärmehallen, Flüchtlingskonzernen, Konglomeratbaracken, vorbei an den sie bewachenden Polizeirevieren, Bezirksbüros, Magistratsretiraden, Verwaltungsauswüchsen, Organisations-

exzessen, sah dahinter den Staat, völlig wesenlos,...²⁹²

Benn beschreibt nicht den einzelnen leidenden Menschen wie Döblin, sondern die Million Einwohner, die - ohne Ausnahme - in Trümmern und hinter vernagelten Fenstern wohnt und ohne Beruf ist. Er sieht sie als Gemeinschaft, die Stadt als Gemeinwesen; darin findet er einzelne Bauten von Organisationen: Wärmehallen, Flüchtlingskonzerne, Konglomeratbaracken.

Benns Schilderung endet bezeichnenderweise mit der Aufzählung der Organisatoren: Polizei, Verwaltung und Staat. Die ganze Erzählung handelt vom Wiederaufbau der Stadt. Der Dichter berichtet von diesem Prozeß, indem er zunächst schildert, wie alles daniederliegt. Kriterien sind die Isolation des einzelnen und das Fehlen der städtischen Verwaltung. Im zerstörten Berlin nimmt der einzelne keinen Anteil am Leben des anderen oder an den Vorgängen draußen. Er hält das Vieh verborgen in den Stuben, für das er nachts heimlich Gras auf den Straßen schneidet, und verrichtet seine Notdurft wegen der eingefrorenen Wasserleitungen aus den Fenstern. Jeder ist rücksichtslos. Es häufen sich die Verbrechen.

Der Magistrat entfaltet auch keine Initiativen. Er verschanzt sich hinter die Besatzungsmächte. Statt der Organisation gibt es Spitzelei und Denunziation. Im Gegensatz dazu herrschen im Zukunftsbild strengste mathematische Konstruktion und Durchorganisierung. Vom zukünftigen Stadtbild beschreibt Benn funktionierende Lifte in Luxusappartements. Bis dahin ist jedoch noch ein weiter Weg. Erst langsam bilden sich neue Organisationsformen nach der Zerstörung. Zunächst herrscht der Schwarzhandel. Langsam entwickelt sich das Geschäftsleben. Auch der Magistrat macht erste Versuche einer Planung und Organisierung.

In dieser Zeit des Wiederaufbaus stellt der Besitzer des Schönheitssalons sich die Frage nach einer neuen durchgreifenden Ordnung. Die großstädtische Organisation lehnt er zunächst ab.

Der Mensch will alles zusammen: sehn, zum Teufel mit den bezeichnungssüchtigen Zersplitterungen der Städte, den ewigen Objektöfferten aus Schaufenstern, Kramläden, eindrucksfrechen Kiosken, dem lästigen Eckennehmen, den dauernden motorischen Ausweichs-

zwängen vor diesen fischgesichtigen, bullaugigen,
haischwänzigen Limousinen,-²⁹³

Hier wird jenes Erlebnis Biberkopfs von der zersplit-
terten Wirklichkeit und der Simultaneität ausgesprochen.
Die Zersplitterungen und Aggressivitäten der Groß-
stadt stören den auf eine Ganzheit drängenden Besitzer
des Schönheitssalons. Aber diese Ablehnung wird wenig
später zurückgenommen. Der Mann erkennt, daß er in die-
se Großstadt gehört.

Das Geschäft, das Hochhaus, die see- und wälderzer-
blockende Metropole: hier hatte sich mein Leben ge-
gründet, hier wollte ich seinen Abschluß bestim-
men...²⁹⁴

Diese Großstadt hat ihre eigene Gliederung. Zugrunde
liegt die Zerblockung. Diese drückt sie wie einen
Stempel auf die Umgebung. Auch der Großstadtmensch wird
von ihr bestimmt. Während Döblin von den Gruppenemo-
tionen sprach, betont Benn die Gedanken, die durch die
Großstadt bestimmt werden.

In einer Stadt, wo nichts vorhanden ist als Aus-
ziehen und Blößen, wo die Verbrechen einleuchtend

werden und die Gefängniszellen knapp, treten andere Gedankenbedürfnisse ans Licht als in jenen Ländern, wo auf einem roten Samtsessel zwischen Salbeipflanzen in seinem Garten der Schah einen Nektarinenpfirsich schlürft...²⁹⁵

Gedankenbedürfnisse und "ideelle Ablaufmechanismen", die durch die Stadt bestimmt sind, entsprechen jener "Zerblockung", durch die die Großstadt ihre ganze Umgebung bestimmt. Die fiktive Erzählung des Schönheitssalonbesitzers ist eine Montage von Beobachtungen, Reflexionen und Sentenzen. Die kleinen Erzählteile stehen wie "Blöcke" nebeneinander.

Böckmann hat nachgewiesen, daß selbst in der sprachlichen Fixierung die Zerblockung nachzuweisen ist.²⁹⁶ In den Wortzusammensetzungen, z.B. "Magistratsretiraden", "Verwaltungsauswüchse", "Organisationsexzesse", werden jeweils verschiedene Wortbereiche verschränkt und das einzelne Wort seiner Sachgebundenheit entzogen. Die Verbindung von Gedachtem und Angeschautem, Gewußtem und Erfahrenem, Erlebtem und Analysiertem in der einzelnen Wortzusammensetzung schafft einen neuen entgrenzten Vorstellungszusammen-

hang meist ohne klare Bildlichkeit. Der Leser muß jedes einzelne dieser zusammengesetzten Worte für sich betrachten, da jedes Mal ein anderer Blickwinkel und eine neue Beziehung angedeutet werden. Jedes dieser Worte ist somit eine Einheit für sich, die oft ohne den syntaktischen Zusammenhang zu verstehen ist.

Benn liebt die Gegenüberstellung, die Verschränkung von Gegensätzen. Vom Konkreten ausgehend, vom Bild, von der Objektnennung, kommt er schnell zu Überlegungen und Gedankengängen. Jeder Erzählteil beginnt so mit einer Stadtbeschreibung und endet in Reflexionen. Immer wieder wird der Leser vom Diffusen, Vagen, vom relativierenden Denken, ins Feste, Objektgebundene, ins Bildhafte, gezogen. Dadurch entsteht eine straffe Durchgliederung, eine Zerblockung, die somit als prägendes Prinzip Großstadt und Dichtung bestimmt. Benns artistische Sprachbehandlung und Erzähltechnik stehen also in engem Zusammenhang mit seiner Großstadterfahrung.

13. UWE JOHNSON: DAS GETEILTE BERLIN

Uwe Johnson (geb. 1934) stellt in seinen Arbeiten über Berlin, dem Essay "Berliner Stadtbahn" (1961), der Erzählung "Eine Kneipe geht verloren" (1965) und dem Roman Zwei Ansichten (1965) stets eine besondere Problematik heraus: die Ost-West Spannung und ihre Auswirkung auf die Großstadt Berlin.

In dem Essay "Berliner Stadtbahn" schreibt er, daß die ersten Vorstellungen, die man mit dem Namen Berlin verknüpft, sich mit dem Schema Großstadt beschäftigen, daß aber schon bei Betrachtung der Grenze der Begriff Großstadt zerlegt werde. Berlin werde zu einer Art Insel, die vom Ostdeutschen Staat umschlossen sei. Es gebe nicht Berlin. Es gebe zwei Städte, die nach der bebauten Fläche und nach der Einwohnerzahl vergleichbar seien. Die Grenze, die durch Berlin laufe, trenne die beiden Ordnungen, nach denen heute in der Welt gelebt werden könne. Berlin werde somit zum "Modell" für die Begegnungen der beiden Ordnungen.

Auch in der Erzählung "Eine Kneipe geht verloren" schildert Johnson die Ost-West Trennung. Thema ist die

Fluchthilfe. Einer Studentin wird die Führung einer Kneipe anvertraut. Bald treffen sich die Studenten in dem Lokal, vor allem aber die Fluchthelfer. Die Westberliner Studentin tritt in deren Kreis ein. Ihre selbstlosen Hilfeleistungen zur Flucht Ostdeutscher nach Westberlin führen zum Konkurs des Lokals. Die Kosten der Unternehmungen sind zu hoch. Die junge Wirtin macht immer mehr Schulden und muß schließlich die Kneipe verkaufen.

Mit dieser Geschichte verbindet Johnson eine Fülle zeitpolitischer Ausführungen. Dabei schildert er die Großstadt und das Äußere der Kneipe selten. Bei den wenigen Andeutungen betont er das Unscheinbare und Alltägliche. Die Kneipe drängt sich "in dem leuchtenden Band aus Schaufenstern und Transparentzeilen, das abends den Platz unterhalb großmächtiger Miets- hausbauten von 1890, mindestens einstöckig mit Buden umstellte",²⁹⁷ nicht hervor. Sie gehört zu den vielen stillen Geschäften im Südviertel Westberlins. Hinter der unscheinbaren Fassade verbirgt sich jedoch ein lebendiges Innenleben, auf dessen Schilderung es Johnson hauptsächlich ankommt. Skatbrüder und Liebespaare,

Bier holende Ehefrauen und abenteuerlustige Studenten, Fluchthelfer und Spitzel werden detailliert beschrieben.

Von der Wirtin insbesondere gibt Johnson Gesichtsausdruck, Gestik und Kleiderwechsel wieder, er zeichnet ihre Reden und heimlichen Gedanken auf, so daß wir an ihrem Seelenleben teilnehmen können. Die Psychendarstellung dient ihm dabei zugleich zur Aufzeichnung von Ansichten und Kommentaren über die politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse.

Sie hatte Angst, im Ernst sich anzulegen mit der unbekanntem Staatsmacht, die die Stadt umstellt hielt. Es war ein Spiel gewesen, Räuber und Gendarm für Erwachsene, den Schießposten ein paar Bürger wegzutauschen unter den Augen, damit Liebschaften, Lebenspläne zusammenkamen, eine Nothilfe, Zusammenhalt unter Nachbarn, ein Vorgriff auch auf politische Handlungen, die den Alliierten Mächten, der Macht des westdeutschen Bundes zustanden, dagegen meine einzelnen Knochen: dachte sie, sagt sie. Ihre Erfahrungen mit öffentlichen Katastrophen, dem Blockadewinter 1948, dem ostdeutschen Aufstand

1953, dem ungarischen Aufstand 1956, den schmutzigen Kriegen des Westens in Indochina, Ägypten, Algerien, Laos, Vietnam, ihre Erfahrungen waren Empörung gewesen...²⁹⁸

Hier werden politisch-gesellschaftliche Vorgänge berichtet. Kinderspiele, Lebensabläufe, Nachbarverhältnisse, politische Betrachtungen über Zuständigkeiten, Ungerechtigkeiten, Machtkonstellationen werden zur Kommentierung der Geschehnisse herangezogen.

Die Verbindung von psychologischer Betrachtung und politisch-gesellschaftskritischer Schilderung finden wir auch im Roman Zwei Ansichten. Johnson erzählt darin abwechselnd Teile aus zwei fortlaufenden Geschichten um B. und D. Der Pressephotograph B., der in einer norddeutschen Kleinstadt seinen Beruf ausübt, hat neben anderen Freund- und Liebschaften auch eine Beziehung mit der Ostberliner Krankenschwester D. begonnen. Er kümmert sich jedoch nicht sonderlich um die Einundzwanzigjährige. Als er einen prächtigen roten Sportwagen ersteht, stellt er sich vor, wie sehr er D. imponieren könne. Auf einer Fahrt nach Westber-

lin wird ihm jedoch der prachtvolle Wagen gestohlen. Erst später erfährt er, daß er von Fluchthelfern für eine Flucht von Ostberlin nach Westberlin entwendet wurde.

B. ist in der Zeit nach dem Diebstahl niedergeschlagen und kaum fähig zu klaren Entschlüssen. Als er einen Abschiedsbrief von D. empfängt, fährt er zwar unverzüglich nach Berlin, gibt jedoch seine Suche nach D. bald auf und fährt zurück. Erst der Bau der Berliner Mauer bringt eine Wendung in die Beziehung der beiden. Was aus einer Laune entstanden war, wird jetzt zu einem Zwang, sich wiederzusehen und schließlich zur Vorbereitung der Flucht.

D. hatte sich vor dem Mauerbau in Ostberlin zu Hause gefühlt. Jetzt fühlt sie sich betrogen und eingesperrt. Trotzdem flieht sie nicht sofort, obwohl eine Westberliner Freundin ihr einen falschen Ausweis aushändigen will. Sie lehnt ab, weil sie mit B. noch nicht im reinen ist. Beunruhigt beobachtet sie die Veränderungen, die überall in der Stadt nach dem Mauerbau zu bemerken sind. Als ihr jüngerer Bruder nach Bayern flieht, wird sie von der Ostberliner Polizei

verhört. Sie muß ihren privaten Wohnsitz in Ostberlin aufgeben, der für sie stets ein Zeichen ihrer Unabhängigkeit gewesen war. Man zwingt sie, im Schwesternflügel der Krankenanstalt zu wohnen. Im Laufe der Zeit erlebt sie die geglückten Fluchtversuche dreier Freunde und gesteht sich ein, daß auch sie Ostberlin, diese Stätte der Unfreiheit und "Diktatur", verlassen möchte.

Der junge Herr B. erlebt unterdessen die Fluchtunwilligkeit, als er der Freundin eines Bauernburschen zur Flucht helfen will. Er beschließt, für längere Zeit in Berlin zu wohnen. In einer Kneipe trifft er, ohne es zunächst zu bemerken, auf einen Kreis von Fluchthelfern. Zu der Wirtin faßt er Vertrauen und sucht durch sie Zugang zu der ihm fremden Stadt zu gewinnen. B.s Hauptwunsch in diesen Tagen ist, sich einzuleben. Während er rastlos Aufnahmen von den Vorgängen an der Sektorengrenze schießt, häuft sich Geld auf seinem Sparkonto. Er plant, ein Berlin-Buch für Touristen zu veröffentlichen und macht hierfür Aufnahmen von Berliner historischen und modernen Bauwerken. Seit seinem Berlinaufenthalt wird er sich immer mehr bewußt, daß D. ihm etwas bedeutet. Er fühlt

sich schuldig, ihr nicht zu helfen, verfällt aber trotzdem in ein ziemlich leichtfertiges Leben. Er hat viele Liebschaften und besucht des öfteren Kneipen. Seine Unruhe steigert sich. Sein geschäftlicher Erfolg läßt bald nach, er fühlt sich schließlich äußerst unwohl in Westberlin. Bevor er es verläßt, möchte er noch etwas für D. tun. Er sucht Tunnelbauer und Fluchthelfer auf, ohne jedoch zu festen Vereinbarungen zu kommen. In der Kneipe wird ihm am Abfahrtstag ein Brief von D. übergeben. Darin bittet sie ihn um Fluchthilfe. Der Wirtin erzählt er davon; die Fluchthelfer treten in Aktion. Ungeduldig wartet er auf D.s Flucht, nachdem er fünfhundert Mark bezahlt hat.

D. hat nach langem Warten während eines Tischtennispiels eine Anschrift zugeraunt bekommen. Sie geht zur angegebenen Zeit hin und trifft die Fluchthelfer. Auf deren Anweisungen kleidet sie sich auf "westliche" Art und soll wenig später als österreichische Touristin nach Skandinavien fahren. Den Transit bis zur Ostsee hatte ihr ein "Reisebüro" besorgt.

Der erste Zeitplan kann nicht eingehalten werden. Beim zweiten Versuch gelingt die Flucht nach Kopenhagen.

B. hat sich ein funkelneues Auto besorgt und will D. damit abholen. Er fährt den Wagen nicht richtig ein, muß wegen einer Reparatur warten und kommt zu spät beim Treffpunkt an, den er mit D. in Berlin abgemacht hatte. Aus Hast läuft er gegen einen Bus und wird mit einer Gehirnerschütterung ins Krankenhaus gebracht. D. ist mittlerweile in Berlin eingetroffen; sie muß sich den Verhören der westdeutschen Behörden unterziehen, bekommt einen neuen Ausweis, wohnt bei einer Familie und besucht den kranken B. Aber sie denkt nicht daran, seinen Heiratsantrag anzunehmen. Auf der Zimmersuche in Berlin läßt der Leser sie allein.

Johnson beschreibt ein geräumiges Anwesen, in dem ostdeutsche Freunde der D. wohnen, folgendermaßen:

Das hölzerne Haus war vom Staat geliehen, die Möbel sahen aus wie in einem Schaufenster, zwar einem westlichen, an dem Wohnraum war nichts für eine Dauer verändert, die D. ließ sich doch anstecken

von der winterlichen Wärme, der Lichthöhle über dem mit Stopfsachen vollgeräumten Tisch, dem Gefühl von Verträglichkeit und gesichertem Haushalt.²⁹⁹

... sie blieb eingeschüchtert von den Bücherwänden, Zeitschriftenstapeln, Manuskriptbündeln, Diagrammen;³⁰⁰...

Der Erzähler betont weniger die Verbindung von Wohnraum und Bewohner als vielmehr die Reaktionen der Besucherin, die sich abgestoßen und eingeschüchtert fühlt. Bei Fontane hatte die Persönlichkeit der Bewohner ihre Wohnung geprägt. Die ostdeutschen Freunde haben kaum etwas an der ihnen zur Verfügung gestellten Wohnung verändert. Johnson beschreibt denn auch nur einzelne Gegenstände, die den Beruf des Ostdeutschen angeben. Die Manuskriptbündel, Diagramme und Zeitschriften machen deutlich, daß er ein Schriftsteller und Geistesarbeiter ist. Fontane gab stichwortartig die Straße, die Lage und die Ausstattung der Wohnung an. Johnson nennt keine Namen, er vermeidet das Lokalkolorit. Während Fontane insgesamt eine klare Raumordnung von der Stadt schilderte, genau lokalisierte und die gesellschaftlichen Verhältnisse präzise bestimmte,

legt sich Johnson bei der Stadtbeschreibung nie fest. Seine Örtlichkeiten sind immer irgendwo in der Stadt, die Lage und die Umgebung sind unbekannt. Auch von den Wohnungen D.s und B.s erfahren wir nichts. Bezeichnenderweise werden Örtlichkeiten erwähnt und kurz charakterisiert, wenn sie besondere Eindrücke vermitteln.

Als D. von der Abriegelung Ostberlins hört, fährt sie zum Ostbahnhof und erlebt dort die allgemeine Aufregung.

Der Ostbahnhof war überlaufen von Leuten, knallte mit Durchsagen, Uniformierte standen an den Wänden und Durchgängen und sahen den Zivilisten unters Kinn, über den Scheitel, kehrten gern den Rücken. Im Kopf der Stadtbahnzüge waren die Stationsschilder von Westberlin ersetzt von handgemalten. Sie machte keinen Versuch, näher an die Grenze zu kommen. Mit wie vielen natürlichen Einzelheiten auch in Gesprächen vorher sie sich ereifert hatte, die Stadt sei nicht zu trennen von der anderen Hälfte, die erste Nachricht hatte ihr die Einschließung unzweifelhaft gemacht. 301

Vom Ostbahnhof werden nur einzelne Vorgänge und Erscheinungen in der Bahnhofshalle beschrieben. Johnson zeichnet ein geschlossenes Stimmungsbild. Das Gefühl D.s, eingeschlossen zu sein, tritt schon darin zu Tage. D. sieht, daß Uniformierte an den Wänden einen äußeren Ring um sie bilden, die vielen Leute, die um sie herumstehen, einen engen inneren Ring, der sich um sie schließt. Bezeichnenderweise nimmt sie nicht das Gewöhnliche auf, das Gebäude, sondern nur das Außergewöhnliche, die Veränderungen, die Rückschlüsse auf die politische Lage zulassen. Wenn Döblin innere Verhaltensweisen schilderte, dann reihte er Fakten, Beobachtungen, Reflexionen und Phantasien aneinander. Johnson vermeidet jedoch auffällig die Montage von verschiedensten Bruchstücken. Er bleibt stets im Erlebnis- und Denkbereich seiner Person. Von Berlin schildert er stets nur, was die beiden jungen Leute, die Ostberlinerin D. und der Westdeutsche B., darin erleben. (Hier findet sich eher eine Beziehung zu James Joyce als zu Döblin.) Wir haben deshalb die Psychen der Personen zu untersuchen, wenn wir im einzelnen die verschiedensten Ansichten von Berlin analysieren wollen.

Für den Westdeutschen B. ist die Großstadt Berlin eine ununterbrochene Folge von akustischen und optischen Überraschungen. Johnson zeigt, wie der Berufsfotograph von vielen plötzlich hereinbrechenden, bedrängenden Eindrücken überrascht wird. Er fühlt sich von dem Lärm, den grellen Farben und den harten Lichtern abgestoßen und kommt sich immer mehr verloren vor. Der Autor motiviert damit die gesteigerte Beziehungslosigkeit B.s zu Berlin, der sich schließlich fast hauptsächlich mit seinen Stimmungen, Erinnerungen und Wünschen beschäftigt.

Zunächst versucht er, nur aufzunehmen und fühlt sich wohl in der Rolle eines Pressefotografen, eines Berufes, der ihn zum Schnappschuß und zur Dokumentaraufnahme zwingt. (Er selbst stellt später fest, daß die Stadtwirklichkeit für ihn nur in Aufnahmen zu begreifen war.)

Die Straße, oberhalb derer er wohnte, der lange Durchblick zwischen fünfstöckigen Wohnkarrees, unter Bahnbrücken hindurch, zum wuselig kurven- den Autoverkehr auf der Kreuzung von Hauptstraßen, alles war nur in den ersten Wochen vertraut gewesen,

erlernbar, in Aufnahmen zu begreifen;³⁰²...

Einzelne Architekturformen und Bewegungen in der Stadt werden von einem Punkt aus beschrieben, wobei B. eine fotografische Technik verwendet, wenn er einen Bildkomplex mit Vordergrund, Mittelgrund, Hintergrund und zentralem Blickpunkt schildert. Er beschäftigt sich dabei mit den äußeren Phänomenen. Das Hintergründige, Menschliche, Problematische und Besondere Berlins bleiben ihm fremd. Er läuft "wie ein Nichtschwimmer ohne Orientierungsmöglichkeit" durch die Stadt. Er sucht das Subjektive, Zufällige, Reizvolle, das Eindruck macht. Sobald er reflektiert, wählt er seine Bildausschnitte nach psychologischen Gesichtspunkten der Wirkung aus. Seine Fotos sollen Instinkte und Gefühle ansprechen. Er fotografiert die Kinder, die vor der Mauer Krieg spielen, den Alten, der seine Habe vor sich herkarrt, die Panzerrohre, die auf Ostberlin zeigen, den Stacheldraht, die Schießscharten, das Cafétreiben und die repräsentativen Bauten. Er flüchtet oft in den Traum, in die Phantasie und in die Erinnerungen, um sich nicht mit der Wirklichkeit auseinandersetzen zu müssen. Die Phantasietätigkeit führt oft zu überraschenden Verglei-

chen.

Inzwischen planlos, ging er lange durch eine Gegend, deren Hausfronten von Bäumen bis zum dritten und vierten Stockwerk verdeckt waren, in den Vorgärten erinnerten Rasensprenger an Zungenfehler, Kaffeegesellschaften auf Balkons und Veranden stellten geordnete Verhältnisse aus, Kinder und Hunde erzeugten kleinen, isolierten Lärm. Das dichte, verschattete Laub hängte einen langen Tunnel über den ungleich flirrenden Asphalt, wenig Passanten kamen ihm entgegen wie spazieren, Paare mit Kinderwagen suchten die Fassaden nach leeren Fenstern ab.³⁰³

Die Eindrücke, die B. beim Spaziergehen erhält, verursachen bei ihm dauernd Assoziationen. Dem Leser bleibt es vorbehalten, diese ungewöhnlichen Gegenüberstellungen von Rasensprenger und Zungenfehler, Kaffeegesellschaft und geordneten Verhältnissen, Hundebellen und isolierten Lärm zu deuten. Johnsons Beschreibung erinnert an die *écriture automatique*, die wir schon bei Döblin kennengelernt hatten. Auch Johnson zeigt dabei die Gefühle B.s: dessen Versagen, dessen Wunsch

nach Geborgensein und dessen Alleinsein. Mit der Aufzeichnung von Gedankenassoziationen macht der Erzähler deutlich, daß B. sich stark mit sich selbst, mit seinem Innenleben, beschäftigt. In dieser Hinsicht ähnelt er Wadzek, der wie B. vor der Großstadtwirklichkeit geflohen war.

Im Gegensatz zu B. hat D. als Berlinerin ein enges Verhältnis zur Stadt, in der sie aufgewachsen ist. Berlin war für sie von Kindheit an eine selbstverständliche Umgebung. Oft und gern erinnert sich D. ihrer Kindheit, der Spielplätze und der vertrauten Straßen. Der Autor berichtet von der Krankenschwester D. an einer Wende ihres Lebens. Sie ist einundzwanzig Jahre alt geworden und beginnt selbständig zu werden. Dabei verliert sie die kindliche Trotzhaltung gegen Lehrer und Staat und verhält sich diplomatisch, wenn es sein muß. Bezeichnenderweise verläßt sie ihre Familie und mietet sich ein eigenes Zimmer. Je mehr sie aus der Kinderwelt in die Erwachsenenwelt hineinwächst, desto stärker empfindet sie den Zwang des Regimes in Ostberlin. Sie ringt zunächst um ein neues, positives Verhältnis. Ihr erwachendes Selbstbewußtsein und das

wachsende Freiheitsverlangen werden aber durch den Mauerbau provoziert. Sie hat das Gefühl, eingesperrt zu sein. Der Lebensraum erscheint so verengt, daß D. plan- und ziellos umherfährt. Diese fluchtartigen Fahrten zeigen, wie sehr sie sich gegen eine Abkapselung wehrt, Das frühere unreflektierte Vertrautsein mit Berlin ist jetzt gestört. Sie muß sich zu einer neuen Einstellung zu ihrer Umwelt durchringen.

Unruhig und rastlos beobachtet D. die Wirklichkeit. Dabei fürchtet sie überall die Spitzel der kommunistischen Machthaber. An ihrer Umgebung bemerkt sie mit Schrecken die Veränderungen, die sie instinktiv als Zeichen der Bedrohung und Verschlimmerung auffaßt. Ihre Empörung und ihre Angst wachsen. Gerade diese verengenden Gefühle drängen zu einer dramatisch gesteigerten Suche nach einer Lösung. Gespannt analysiert D. alles, was sie sieht. Sie möchte Abstand gewinnen, größere Ordnungen sehen, systematisieren, aus dem Belanglosen das Allgemeine herauschälen, aus dem äußeren Phänomen innere Vorgänge ableiten. Die dadurch gewonnenen Kenntnisse und Schlüsse zeigen jedoch meist

nur gesteigert die Ausweglosigkeit der Lage und das Eingesperrtsein, und immer eindringlicher wird ihr Wunsch, Lösungen zu finden und die Angst und Empörung zu überwinden.

Johnson zeigt die gesteigerte Beweglichkeit D.s immer wieder. Es werden Beobachtungen, Erinnerungen, Kenntnisse, Träume und die Phantasie benutzt, um immer neue Linien und Perspektiven zu zeichnen. Die Schlüsse, Verallgemeinerungen und Systematisierungen schaffen eine Folge von Kommentaren, die ein Kaleidoskop von Einsichten wiedergeben. Die zweite Ansicht von Berlin, die Johnson durch die Psyche D.s motiviert entwickelt, ist durch diese Kommentarhaftigkeit gekennzeichnet. D. registriert nicht den ablaufenden Zeitfilm von augenblicklichen Erscheinungen und Bewegungen, sondern sammelt die Erfahrungen und gibt die Ergebnisse wieder, so daß die Berlinschilderung durch Analysen bereichert wird. Fassen wir die Ergebnisse zusammen, so ergibt sich folgende Gegenüberstellung:

B. nimmt die sich ihm aufdrängenden äußeren Phänomene auf und bezieht sie auf seiner Fluchtbewegung

vor der Wirklichkeit auf ästhetische Bildformungen und phantasievolle Vergleiche. Das beschriebene Wirklichkeitsteilchen wird durch diese Fluchtbewegung aus dem Wirklichkeitszusammenhang gerissen und in neue subjektive Ordnungen gefügt, denen formale und ästhetische Anliegen oder phantastische Assoziationsfolgen zugrundeliegen.

D. ist Berlinerin. Sie steht mitten in der Wirklichkeit und nimmt an allem teil. Von erhöhtem Standpunkt aus sucht sie nach Ordnungen und Systemen in den gesammelten Erfahrungen. Sie fragt also die Wirklichkeit nach den zugrundeliegenden Gesetzmäßigkeiten ab. Dem assoziativen Denken B.s stellt Johnson das analytische Denken D.s entgegen. B. berichtet von seinem ersten Berlinbesuch, daß er "von seinem Wagen auf den prächtig beleuchteten Straßenzug gesehen mit Genuß und mit Vorfreude auf die Stadt, die ihm gefiel".³⁰⁴ Am anderen Morgen "war der Platz unter dem dünnen Neongeflecht des Hotels leer",³⁰⁵ sein Wagen gestohlen.

Inmitten der Lieferwagen, Ampelfeuer, Ladenstraßen,

der bequemen Fahrbahn, im knittrigen Morgenlicht fehlte ihm unverhofft Vieles. ³⁰⁶

Für B. spiegeln die Lichtphänomene der Stadt seine Freude und seine Trauer. In seiner Freude sieht er die prächtige Beleuchtung der Straßen, in seiner Enttäuschung das verwirrende Neongeflecht, die wechselnden Ampellichter, das kalte "knittrige" Morgenlicht. Die geschilderten Wahrnehmungen entsprechen den Gemüthsstimmungen von B.; je nach seiner Gefühlslage nimmt B. andere Dinge wahr. Je öfter er sich Berlin nähert und je länger er dort bleibt, desto mehr schlägt ihn die Stadt mit immer neuen Eindrücken. Er sieht dabei effektvolle Einzelheiten im Stadtbild. In seiner Angst vor der fremden Stadt werden ihm die atmosphärischen Lichtverhältnisse bei der Landung, die ungewöhnliche, fremde Bilder von Berlin schaffen, besonders bewußt.

Bei der Landung erwischte er einen Spalt Sicht auf gelbe Dämmerung über farbigen Dächern, blau vernebelte Hauswaben bis in weitläufige Ferne hinter der schräg kippenden Tragfläche, die bevorstehende Fremde machte ihm Sorgen, ... ³⁰⁷

In Berlin registriert B. ähnlich wie die anonymen Gestalten in Dos Passos' Manhattan Transfer zunächst nur die wechselnden akustischen und optischen Phänomene. Johnson zeigt dies an der Schilderung von wechselnden, fluktuierenden Beobachtungen, die meist dramatisierte, übersteigerte Bilder von Momentansichten addieren.

In der hellen Nacht über dem Straßenkanal funkelte Staub. Öfters barst die Luft von niedrig einfliegenden Maschinen. Zwischen den Schaufenstern führen die Autobusse schnell und leer, unter den leuchtenden Schriften standen Paare am Glas und betrachteten hoffnungsvoll die ausgestellten Gegenstände.³⁰⁸

Das Stadtbild bleibt trotz der vielen Eindrücke für B. anonym und fremd, da sich nicht das organische Ganze vermittelt, sondern nur die Fülle der Einzelphänomene: das weiße Licht, das "durch Bombenlücken"³⁰⁹ schlug oder gegenlichtige Straßenkanäle, verschattete Biergärten oder der bunte Himmel, in dessen "Licht schon der Neonkranz der Optikeruhr, Wohnzimmerlampen, Schaufensterbeleuchtungen eindringen".³¹⁰ Auch die Schaufenster der Budiken und die "schattenhaften Bewegungen hinter den halbhoch verhängten Fenstern"³¹¹

gehören zu den oftmaligen Lichteindrücken. Überraschend oft werden die Farben Gelb, Rot und Braun auf Häuser, Wagen, Inneneinrichtungen und Bekleidungsgegenstände verteilt. Die grellen, kalten Farben entsprechen den bedrängenden akustischen Erlebnissen, denen B. ausgesetzt ist. Die Luft zittert mehrmals unter dem Geräusch niedrig auffliegender Flugzeuge, Düsenjäger werfen beim Durchbruch durch die Schallmauer einen "boxenden, schüttelnden Knall gegen den Boden"³¹². Das Geräuschecho der Straßen wird immer wieder beschrieben und für Vergleiche herangezogen, vor allen bei den Einreisen nach Berlin und beim Erwachen. So nimmt B. die wechselnden Phänomene des Lichtes, der Akustik und der Bewegung auf, die sich ihm bei seinen Gängen, Fahrten und mühevollen Gasthausbesuchen in Berlin aufdrängen. Stets sucht er neben Licht und Farbe die Stofflichkeit, Struktur und Form aufzunehmen. Er sucht seine Ausschnitte im alltäglichen Stadtleben:

Er fotografierte später auch abseits der Grenze, vielberedete Einkaufsstraßen, das Publikum der geheizten Bürgersteigcafés, Passantenströme auf Kreuzungen, in Tanzsälen, Kaufhäusern, Theaterfoyers,

in der Kongreßhalle schlich er umher mit Teleobjektiv, Weitwinkel, klickend, knarrend, der ärgerlichen Blicke wegen überlocker, er ging auch in die Neubauviertel, sammelte sogar Architektur, obwohl hier fast überall parkende Autos die untere Baukante verstellten, das Bild verdarben; er fotografierte die Flugzeuge über der Stadt, immer wieder die Flugzeuge, die noch waagrecht hereinglitten, schräg kurvten, sich mit Röhren und Stampfen steil nach oben zerrten, eilig die Luft freimachten für die folgenden, die sich in Ruinenlücken paßten, über Firstescherten, klassische Linien ausführten um Funkturm, Hochhaus, Stadtautobahn, ...³¹³

Alle Fotografien sind Ausschnitte, Splitter einer Wirklichkeit, die Schlaglichter auf äußere Phänomene und Vorgänge werfen, die sofort jedem Besucher auffallen. B. hat nie den Überblick über das Ganze. Statt dessen sieht er das Effektvolle, optisch Kontrastreiche. Er läßt sich nicht vom einzelnen schrecklichen Bild aus der Ruhe bringen, aber die Fülle der wechselnden Erscheinungen, die ununterbrochene Aufeinanderfolge, die Komplexheit der Bewegungen irritieren ihn. Des-

halb flieht er in den Innenraum.

Auf dem Wege dieser Flucht lernt der Leser verwohnte braune Mietzimmer, verkommene Innenhöfe mit Brandmauern und von Zäunen umschlossene Trümmergrundstücke, Treppen und vor allem eine kleine Kneipe kennen. In letzterer verkehrt B. fast täglich, so daß diese Kneipenatmosphäre dem ganzen Roman sein Gepräge gibt. Die Abgeschlossenheit und Verträglichkeit, die er in der Kneipe findet, sucht er auch in der Stadt.

... denn manchmal und insgeheim wollte ihm diese winzige Pinte mit ihrem verträglichem, auch besorgten Gesprächsgeräusch deutlicher für die Stadt vorkommen als was er tagsüber an Stelle der Stadt fotografierte.³¹⁴

Johnson zeigt also, daß B. in Berlin nur äußere Erscheinungen wahrnimmt. B.s Stadtbild besteht aus vielen Bildsplittern.

Ein völlig anderes Berlin erlebt die Ostberlinerin. D. stellt im Stadtbild Berlins immer wieder zwei Grundformen fest: die Trennungslinie und den in sich

geschlossenen Block. Berlin sind für sie zwei Städte, die wirtschaftlich, politisch und währungsmäßig getrennt sind. Die Trennungslinie ist die Mauer, die sie als einen aus der Umgebung herausfallenden Gürtel, eine Trümmerlandschaft, die durch Sperrbefestigungen und militärische Absperrung zum unüberwindlichen Hindernis geworden ist, sieht. Die Mauer zieht sich um ganz Westberlin. Parallel dazu kreisen die Züge nach Potsdam, die wie die Flugkörper, die die Erde umkreisen, Sputniks heißen. Die Stadt selbst ist in Viertel und Blocks eingeteilt. D. unterscheidet z.B. die mit schalfarbigem Kacheln verkleideten Wohnblocks im Zentrum von der mit steifen braunen Putzmustern verzierten Arbeitersiedlung aus den Zwanziger Jahren. In ihrer Erinnerung sieht sie im zerstörten Berlin "sonderbar unversehrte Villenviertel" ³¹⁵ neben "zusammengeschütteten Häuserfeldern" ³¹⁶ .

Im zeitlichen Ablauf stellt sie Schichten fest. Den Bau-schichten der Kriegszerstörung folgten die Befehlsbauten, diesen endlich die Neubauten. Auch der Arbeitsplatz ist eine abgeschlossene Einheit. Das Schwesternhaus wird für sie zur Innenwelt, dem die in Licht, Geruch, Geräuschecho, Klima und Leben andersartige Außenwelt gegenübersteht. Auch auf den gesellschaftlichen

Bereich sind diese Grundformen übertragen. Von ihrer Familie fühlt D. sich getrennt.

Seitdem meinte sie sich ungefähr ausgeschlossen von der Familie, der abends beleuchteten Insel, befestigt durch Sparkonten, Abzahlungsverträge, Feierabendgewohnheiten und die feste Erwartung eines bürgerlichen Lebens;³¹⁷

Auch die Familie vergleicht D. also mit dem Bild einer Insel, die sich gegen eine andersartige Umgebung abgrenzt. Die Trennungslinie und der geschlossene Block, die Inselbildung und die Absonderung sind also Grundformen, die immer wieder verwendet werden.

D. vergleicht oft die Verhältnisse in Ost- und Westberlin. Im Westen sieht sie die "vollgestopften Vitrinen des Kramladens"³¹⁸, den verschwenderisch mit bunten Zeitungen behängten Kiosk und reißerische Schlagzeilen in den Zeitungen. Sie fühlt sich von der Hohlheit und Überladenheit abgestoßen. Die Tyrannei des Ostens, die Todesangst und Terror verbreitet, geißelt sie ebenso. Sie wird nicht mit den Bildern der Mauerbefestigungen, an denen Menschen verbluten, ersticken und in die

Luft gejagt werden, fertig. D. kritisiert jedoch nicht nur, sie sucht zu verstehen. Deshalb beschäftigt sie sich nie mit dem Zufälligen und Belanglosen, sondern sucht das Wesentliche herauszufinden.

Vor dem Riß zwischen den Städten flatterte ein gefährliches Netz aus Posten, Kontrollstreifen, Sperrstunden. Über den Dächern im dick verwolkten Himmel fielen die westlichen Flugzeuge in ihre Landekurven, stiegen auf in den nördlichen Luftkorridor nach Westdeutschland; jetzt waren sie unerreichbar.³¹⁹

Hier wird nicht das zufällige, einmalige Ereignis beschrieben. Vielmehr komprimiert D. viele Einzelbeobachtungen zu Vergleichsbildern vom Netz, vom Riß zwischen den Städten und von den Linien über Berlin, die die unerreichbaren in Westberlin ein- und ausfliegenden Flugzeuge zeigen, und vom geöffneten Raum, dem nördlichen Luftkorridor.

D. sieht selten das Romantische, Atmosphärische, Geschichtliche und Künstlerische in Berlin. Die neue Erscheinung, die plötzlichen Veränderungen, die kleinen Bewegungen, die Gesten und der Gesichtsausdruck werden registriert.

Von dem äußeren Stadtbild werden vor allem die politischen Reibungspunkte, die Grenzbefestigungen und die Orte, wo sich Massen stauen, beschrieben. Die idyllischen Bilder aus der Stadt, z.B. die von der Sonne beschiene-
nen roten Dachfirste und die stillen grünen Hintergärten werden nur noch selten festgestellt, und dann überrascht, augenblickhaft gezeigt; sie sind eine fremde Welt. Dagegen werden immer aktuelle Bilder beschrieben. Auf dem Ostbahnhof stauen sich die Massen der Uniformierten und Zivilisten, an der Grenze die Armeesperren, Befestigungen, Posten, Bauarbeiter, Schützenpanzerwagen, Träger von Maschinenpistolen. Neben den Beobachtungen vermitteln die Gerüchte ein Bild der Veränderungen; es wird geflüstert, "wo Straßen aufgerissen wurden, vermauert, verdrahtet, verstellt, mit Hunden bewacht"³²⁰, und welche Stationen der Untergrundbahnstrecken, die mit der Weststadt Verbindung haben, verschlossen werden. Aus Nachrichten und Erzählungen zieht D. ihre Schlüsse über die Verwirrung und die Fehlbeurteilungen, Verzögerungen und Blockierungen nach dem Mauerbau. Immer wünscht sie, Zusammenhänge zu sehen und einen Überblick über das zu gewinnen, was offensichtlich und insgeheim

in Berlin vorgeht. Auf dem Höhepunkt der Spannung, als die Angst überhand nimmt, wird D. jede Nacht von Träumen gepeinigt. Diese Träume zeigen besonders klar die Schrecken der Wirklichkeit. D. träumt nicht nur von den Sperrzonen, Minenfeldern, Postenketten, Hindernisgräben, Sichtblenden und Stacheldrahtverhauen, die B. als optische Phänomene aufnimmt, sondern sie träumt von den Folgen dieser schrecklichen Mauer, von den Menschen, die sie überwinden wollen und dabei ertrinken, verbluten, ersticken oder von den Minen in die Luft gejagt werden. Die Problematik der geteilten Stadt wird in diesen Traumbildern am klarsten gezeichnet.

Johnson schildert also Berlin aus zwei verschiedenen Perspektiven. Die Berlinerin D. blickt hinter den äußeren Schein, gibt Überblicke und zieht Vergleiche. Der Westdeutsche B. sieht äußere Erscheinungen, reiht aneinander und erlebt das Aktuelle meist zufällig.

Im ganzen Roman steht Berlin im Mittelpunkt. Aber Johnson beschäftigt sich nur am Rande mit dem Großstädtischen und Typischen einer modernen Weltstadt. Das allen Großstädten Gemeinsame, das Kretzer vor allem betonte, wird bei Johnson nicht erwähnt. Die Berlinschil-

derung konzentriert sich auf die gesellschaftspolitischen Verhältnisse in diesem Stadtbereich, der durch seine einmalige Lage im Schnittpunkt der Ost-West-Spannungen ausgezeichnet ist. Immer wieder beschreibt Johnson Bilder vom Mauerbau. Sein Stadtbild ist durch zwei Tatsachen gekennzeichnet: die Zweigeteiltheit der Stadt und die Insellage Westberlins. Die Zweiteilung hat der Erzähler konsequent beibehalten. Das Berlinbild wird durch diese Gegenüberstellung zweier Ansichten sehr bereichert. Johnson verwendet dabei souverän die von seinen Vorgängern entdeckten Bilder. Wir finden die bei Döblin beliebten Häuserblöcke und Straßenkanäle, die bei Dos Passos vorkommenden Lichtspiele zwischen den Häuserblöcken und das Menschengewimmel. Zugleich werden wir gezwungen, uns ein Kaleidoskop verschiedenster Giebelformen und Fassaden, die teils biedermeierlich-bürgerlich, teils modern sind, vorzustellen. Eine Fülle moderner Wirklichkeitsfetzen wird genannt, ohne beschrieben zu werden: Neonröhren, Ampeln, Reklameflächen, moderne Verkehrsmittel mit Lärm und Geschwindigkeit.

Insgesamt ergibt sich eine lose Reihung von Bruch-

stücken, Einzelimpressionen, interessanten Einblicken, eine zerfetzte Großstadtwirklichkeit. Johnson vermeidet dabei auffällig das Lokalkolorit, wenn er Straßen, Plätze und Häuser schildert. Er nennt keine Straßennamen, deutet nur vage einzelne typische Besonderheiten an. Er schildert, wie Benn, einzelne Organisationsformen besonders eindringlich. Es geht ihm letztlich nicht um die Großstadt und um den Großstadtmenschen, sondern um den Brennpunkt einer zeitbedingten politischen und gesellschaftlichen Krise, um den Aufweis zweier Weltordnungen. So wie die Trennung zweier Machtblöcke das Thema ist, so bestimmen die Blockhaftigkeit und die Zweiheit die Struktur des Romans. Johnson arbeitet zwei getrennte Handlungsstränge aus, die er aus den Handlungen der Hauptpersonen flicht. Der einzelne Handlungsstrang ist in Abschnitte aufgeteilt, wobei zwischen zwei Abschnitte jeweils ein Abschnitt vom anderen Handlungsstrang gestellt ist. Die zweiteilige Gliederung wird also auch in der Abschnittfolge eingehalten.

Das Gesamtberlinbild ist aus zwei unterschiedenen Bildern montiert. Johnson entwickelt dabei konsequent die moderne "Montageform", wenn er auch zu-

gleich auf ältere Erzähltechniken der Psychologisierung zurückgreift. Ähnlich wie bei Gutzkow, Alexis und Kretzer überwiegt auch bei ihm das gesellschaftspolitische Engagement. Während jedoch diese Dichter des neunzehnten Jahrhunderts ein Nebeneinander von einzelnen Vierteln beschreiben, die jeweils die Mißstände in einem der vielen Stände aufzeigen, setzt Johnson aus einzelnen Ansichten die komplexe Stadtwirklichkeit zusammen. Trotz der Verschränkung zweier Berlinbilder, die durch die verschiedenen Erlebnisweisen von D. und B. entstehen, bleibt für den Leser doch der Eindruck einer zerrissenen Wirklichkeit. Mit der gespaltenen Stadt Berlin gibt Johnson ein Zeitbild von der politischen Welt um 1961.

III. SCHLUSS

Tieck beschreibt einzelne Stimmungsbilder, Idyllen und ironische Genrebilder vom städtischen Leben. Er wählt hierfür seltsame, zeitlose Schauplätze, die weder der Realität Berlins noch der einer Großstadt entsprechen. Sein Stadtbild hat keine klare Struktur: bei Nahbetrachtung erscheint die Stadt als Sammelraum des Verschiedensten und Seltsamsten, von fern gleicht sie einem Labyrinth. Häusermassen umsäumen die winkligen Straßen, die dem Wanderer wie unübersichtliche endlose Wege erscheinen. Das Zeitgemäße, das Historische und das Lokalkolorit werden deshalb eliminiert, weil Tieck seine ästhetische Konzeption, nach der er nur liebliche, zeitlose, harmonische Bilder wählt, auch bei der Stadtschilderung rein erhalten will. In der von allem Schmutz, von Krankheit und Verbrechen gereinigten Stadt kennt Tieck nur die seit eh bestehenden antinomischen Erscheinungen: Armut und Reichtum, Abgeschiedenheit und Getümmel, Müßiggang und Arbeit, Individuum und Gesellschaft. Die Örtlichkeiten entsprechen diesen Gegensatzpaaren: die Dachkammeridylle steht neben dem belebten Marktplatz, die ärmliche Künstlerklausur neben dem rei-

chen Salon, die Werkstätte neben den Gärten. Tiecks Stadtbeschreibung entspricht durchaus der der anderen Romantiker. Auch Jean Paul, Mörike und Achim von Arnim schildern das poetisch Reizvolle und weniger das Historisch-Eigentümliche.

E.T.A. Hoffmann ironisiert weitgehend die Tieckschen Vorstellungen vom Stadtbild. Er beschreibt zwar auch das Kontrastreiche, Abgeschiedene, Altmodische und magisch Zaubhafte, aber er übertreibt und verzerrt es ins Gespenstische und Unheimliche am einzelnen Objekt. Das Gespensterhaus wird durch diese "romantischen" Charakterisierungen effektiv von einer realen Berliner Umgebung abgesondert. In E.T.A. Hoffmanns Berlindarstellung steht meist der unheimliche Ort in einer durchaus historisch gezeichneten, genau lokalisierten Umgebung. Das Stadtbild setzt sich deshalb entschieden von dem Tieckschen Labyrinth ab. Von fern gesehen gliedert sich das architektonische Bild um ein Zentrum, das im Einheitsstil gebaut ist und mit höchster Eleganz und größtem Reichtum ausgestattet ist. Es wird als typisch für Berlin bezeichnet. Bei näherer Betrachtung zeigt sich das Lokalkolorit Berlins, aber auch jenes Auffallen-

de, Sonderbare und Gespenstische. Das Bild des Städters ist genau so schillernd wie das Stadtbild. Realistisch beschriebene Berufstypen leben neben ins Groteske verzerrten altertümlichen Hexen- und Gespenstergestalten. Der Städter wird von E.T.A. Hoffmann innerhalb einer festgegliederten, historisch gesehenen Gesellschaftsstruktur geschildert. Der Erzähler benutzt seine historische Sicht zu Vergleichen, die das Modische und das Verstaubte im gesellschaftlichen Leben zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts offenbar machen sollen. Er kritisiert die einzelnen Erscheinungen, indem er seine Berliner Typen wie Karikaturen zeichnet. Das kontrastreiche Nebeneinander von Realem und Phantastischem im Stadtbild und bei der Zeichnung des Städters dient dem Erzähler zur Gesellschaftskritik am Berlin des frühen neunzehnten Jahrhunderts.

Mit der Schilderung des Schaurigen, Unheimlichen steht E.T.A. Hoffmann deutlich in der Tradition des romantischen Schauerromans. Die Verbindung von unheimlichem Ort und realistisch beschriebener kulturhistorischer Umgebung erinnert an Walter Scotts Schilderungen. Auch die Ortsbeschreibungen Alexis' und Fontanes haben

die Verbindung. Die historische Betrachtungsweise zeigt E.T.A. Hoffmann am Beginn einer Entwicklung, in der man immer entschiedener historisch und objektiv schildern will und schließlich zu einer realistischen Darstellung gelangt. Bei Tieck hatten wir eine fast reine Literaturästhetik vorgefunden. Bei E.T.A. Hoffmann bestimmen Literaturästhetik und Gesellschaftskritik gleichermaßen die Gestaltung. Bei den Nachfolgern gewinnt die Kritik an Politik und Gesellschaft immer deutlicher an Raum.

Grunholzer will keine Literatur schreiben; er beschränkt sich darauf, über die Verhältnisse in der Armenkolonie, dem Vogtland, zu berichten. Die Örtlichkeit selbst interessiert ihn nur wenig. Stichwortartig erwähnt er einzelne Dachstuben und Kellerräume. Ihm geht es einzig um die Schilderung der Armengesellschaft, in der er viele differenzierte Lebensformen findet. Er vermeidet jede Verallgemeinerung und Typisierung, um desto deutlicher das individuelle Schicksal und Vorgehen zu zeigen. Dabei geißelt er die bestehenden bürokratischen Organisationen, da sie dem einzelnen nicht helfen.

Als einzige Ordnung wertet er das alte Abhängigkeits-

verhältnis von Volk und König positiv. Trotz des revolutionären Ansatzes, die Armen als vierten Stand und das Elend in den Armutsvierteln als Phänomen der sich wandelnden Großstadt aufzuzeigen, bleiben die Grundansichten bei den Lösungsversuchen reaktionär. Es wird angeregt, das alte Untertanenverhältnis neu zu beleben und eine besser organisierte Almosenverteilung einzuführen. Einige romantische Vorstellungen: die Standesschranken, das Stadt-Land-Problem, die Betonung des individuellen Lebens, sind für Grunholzer und Bettina von Arnim noch vorhanden. Wie bei Tieck wird vom Vogtland mehr das Funktionale und Individuelle, weniger das Strukturelle und Ständische beschrieben.

Die soziale Rechenschaft wurde um 1843 vielfach gezogen. Bettina von Arnim plante ein großes Armenbuch, das aber nicht veröffentlicht wurde. In Paris schrieb Eugène Sue seinen Bestseller Les mystères de Paris, in dem er mit starker romantischer Übersteigerung von den Lasterhöhlen des vierten Standes berichtete. Charles Dickens schilderte die Londoner Arbeiterschaft. Die sozialistischen und revolutionären Ideen fanden auch in der Folgezeit in der Berliner Literatur weitere lite-

rarische Verbreitung, so u.a. bei Gutzkow, Alexis und Ungern-Sternberg. Gemäßigte Gesellschaftskritik finden wir bei Hesekiel, Smidt, Spielhagen und Sondermann.

Gutzkow hat im Grunde genommen eine romantische Vision von der Großstadt. Sie ist ein Ort des Schrecklichen, eine Ansammlung von Verschiedenheiten und ein großes atmosphärisches Gebilde, das sich dauernd wandelt. Etwas geklärt wird das Stadtbild, indem der Erzähler sich auf wenige typische Örtlichkeiten beschränkt, die jeweils für eine soziale Stufe charakteristisch sind. Die verschiedenen Wohnblocks sind dabei oft nach literarischen Konventionen ausgestaltet. Im alten Zentrum der Stadt liegt das Armenviertel, das stark an das Vogtland erinnert, allerdings, ähnlich wie die Sueschen Behausungen, wesentlich mehr Verbrecher- und Lasterhöhle ist. Im Mittelpunkt der zeitgenössischen Großstadt stehen die Salons der vornehmen Gesellschaft und der politischen Spitzen. Diese vornehmen Wohnungen sind durchaus den Gepflogenheiten des Gesellschaftsromans entsprechend eingerichtet. Verstreut in der Großstadt finden sich die idyllischen abgeschlossenen Hinterhofwohnungen, in denen der Mittelstand wohnt, und die Industriestätten,

von denen teilweise ein phantastisches romantisches Szenarium, teilweise die labyrinthischen Arbeitsgänge beschrieben werden.

Die besondere Leistung Gutzkows bestand darin, Berlin erstmals als Großstadt und als gesellschaftliches, wirtschaftliches und politisches Zentrum geschildert zu haben. Wenn er allerdings das Bild eines gigantischen, fluktuierenden, wirbelnden Riesengebildes zeichnet, das sich von der friedlichen, idyllischen, ländlichen Umgebung kontrastreich absetzt, bleibt er in durchaus konventionellen Vorstellungen.

Für seine Kritik an damaliger Politik und Gesellschaft wählt Gutzkow oft Mittel, die uns von E.T.A. Hoffmann und Grunholzer her bekannt sind: die Verzerrung ins Unheimliche, den Vergleich des Zeitgenössischen mit historischen Gegebenheiten, die Reihung von Einzelschicksalen und die pathetische Verurteilung der Organisationen. Gutzkows Ideen sind aber fortschrittlich. Er führt erstmals in Deutschland frühnaturalistische Motive ein. Seine Personenzzeichnung mutet uns wegen der Milieuschilderung und der vertretenen Vererbungstheorie für die damalige Zeit modern an.

Alexis überträgt die Anregungen, die er von Walter Scotts Schlachtenbeschreibungen und E.T.A. Hoffmanns Pöbelschilderungen erhalten hatte, auf die Großstadt Berlin. Er zeigt, daß die zur Schau gestellte Gemessenheit und Selbstsicherheit der Berliner nur Larve und Maske ist. In Wirklichkeit kriselt es überall, rotten sich die Menschen in den Straßen zusammen, geraten die geordneten Soldatenaufzüge in chaotische Unordnung. Der johlende Pöbel, der nicht auf die Arbeiterquartiere beschränkt ist, bestimmt die ganze Atmosphäre in der Großstadt. Alexis charakterisiert damit die Zeit vor dem Einzug Napoleons.

Auch im Stadtbild sind zunächst noch die alten Ordnungen und traditionellen Örtlichkeiten vorhanden: die Salonwelt im Zentrum der Stadt, wie wir sie vom Gesellschaftsroman her kennen, die Orte der Tieckschen Idylle und die Hoffmannschen Gespensterhäuser. Aber Alexis ironisiert alle konventionellen Erscheinungen. Die vornehme, abgeschlossene Welt karikiert er, indem er ihren protzenhaften Reichtum und ihre unpatriotische, unzeitgemäße Haltung beschreibt. Die Idyllen werden als Hirngespinnste gekennzeichnet oder wandeln sich zu Orten des Verbre-

chens. Nach dieser alles erfassenden Entlarvung sind die konventionellen Bilder von der Stadt zerstört; bezeichnenderweise schildert Alexis eine apokalyptische Untergangsvision der brennenden Stadt. Ähnlich wie Gutzkow hat der Erzähler weder klare strukturelle Vorstellungen vom Großstadtbild, noch übernimmt er kritiklos die alten literarischen Konventionen. Um 1850, einer Zeit des Aufbruchs, sucht man offensichtlich im Zuge einer generellen Neuorientierung am Gegebenen nach fortschrittlichen Lösungen. Alexis' Verdienst besteht darin, in seiner Zeitanalyse die Großstadtmasse und ihr Verhalten als Resultat sozialer Zustände geschildert zu haben.

Raabe schildert wie Tieck die idyllische Dachkammer in der engen Gasse. Die Rückkehr zu diesem traditionell romantischen Ort bringt zugleich die bei Tieck üblichen genrehaften tableaux und idyllischen Bilder mit sich. Bei Raabe werden sie nicht mehr wie kurz zuvor bei Alexis und Gutzkow umgewertet oder ironisiert, sondern durchaus in die eigene ästhetische Gesamtkonzeption einbezogen. Das Unheimliche und Gespenstische, das seit E.T.A. Hoffmann wirkungsvoll das Stadtbild mitbestimmte, wird zum lieblichen Märchenzauber und zum geistreichen Phantasie-

bild gewandelt. Die Kritik an zeitgenössischer Gesellschaft und Politik wird an den Rand gedrängt. Die seit E.T.A. Hoffmann bemerkten historischen Vergleiche werden dagegen vermehrt, Erscheinungen fremder Länder den geschilderten lokalen Verhältnissen gegenübergestellt. Das bunte Bouquet von Geschichten und Bildern, das der Chronist in der Sperlingsgasse zusammenstellt, repräsentiert die Welterfahrung des jungen Dichters. Nicht die Gasse, auch nicht Berlin stehen im Mittelpunkt des Interesses, sondern die Frage nach den Lebensbedingungen jener Zeit. Vor allem die Erwägung, ob das ländliche Leben nicht dem städtischen vorzuziehen sei, wird vielfach erörtert. Raabe verurteilt dabei das wirbelnde, dahinrasende Leben in der Stadt und lobt das beschauliche idyllische Leben auf dem Lande. Da er das Berliner Leben mit dem Stichwort "vorbeirasendes Leben" charakterisiert, hält er sich folgerichtig nicht bei der Beschreibung einzelner Objekte auf. Er nennt alles, was dieses Rasen veranschaulicht, den Verkehr, die Massen und die Arbeit. Vorstellungen von der Struktur des Stadtbildes entwickelt er dabei nicht. Die historische, vergleichende Beschreibung vieler Details macht jedoch einen Teil der Stadt, jene Sperlingsgasse, anschaulich. Die

Technik der realistischen Beschreibung weist auf die kommenden Darstellungen Fontanes hin. Die Tradition, Berliner Idyllen und typische Gassengeschichten zu schildern, wird von Heinrich Seidel und Julius Stinde in ihren Romanen fortgesetzt. Den künstlerischen Höhepunkt bilden Fontanes Romane.

Auch Fontane beschreibt Berlin und seine Gesellschaft in Vergleichen. In den ersten Romanen verwandte er das Stadtbildmodell des Romans der guten Gesellschaft mit geringen Abweichungen, um eine beispielhafte, reine, ästhetisierte Gesellschaftswelt vorzustellen. In der Darstellung des Wertvollen und Harmonischen griff er auch auf die literarischen Konventionen der Romantik zurück. Seine ästhetische Konzeption verbot ihm dagegen die Einbeziehung des Häßlichen und Brutalen, alles dessen, was gerade im Naturalismus erzählenswert wurde. Erst in den späteren Romanen wird zunächst das Lokalkolorit verstärkt und dann das Alltägliche und Zeitgemäße einbezogen. Die Stadtwirklichkeit wird jetzt dargestellt, indem das Althergebrachte und das Neue, die Idylle und die Industriewelt, der Landadel und das Weltstädtertum in vielerlei Aspekten und Perspektiven gezeichnet und

miteinander verglichen werden. Bei dieser Erzähltechnik wird die historische Betrachtung immer bedeutender. Indem Fontane die Weltverhältnisse und die Anschauungen vieler Epochen zum Vergleich heranzieht, ordnet er alles Lokale und Zeitgemäße in größere Zusammenhänge ein. Auch bei der Zeichnung des Stadtbildes wird deutlich, daß bestimmte Vorstellungen, die sich an literarischen Konventionen gebildet haben, immer noch die Seh- und Denkweise des Dichters bestimmen. Das vornehme Viertel als Zentrum der städtischen Gesellschaftswelt war schon im Roman der guten Gesellschaft durch Reichtum, modische, kostbare, zierliche und fremdländische Ausstattung und Exklusivität gekennzeichnet worden. Fontane verwendet Zeit seines Lebens diese Charakteristika als Wertmaßstäbe, die er bei der Beschreibung an das einzelne Stadtteil, an die Wohnung und an das Zimmer anlegt. Er modifiziert zwar in den Spätwerken immer deutlicher und schildert vor allem stets differenziertere Verhältnisse, aber letztlich bleibt er bei der Technik, alles im Vergleich zu gewissen Grundmustern und Grundvorstellungen zu schildern. Diese Grundmuster bildeten sich weitgehend durch die Anregungen, die Fontane vom

Gesellschaftsroman, vom historischen Roman und von den romantischen Schilderungen Tiecks und E.T.A. Hoffmanns erhalten hatte.

Bei Fontane finden wir deshalb ein bewußtes Zurückgehen auf die Tradition. Besonders bei der Stadtdarstellung zeigen sich jene alten konventionellen Strukturen und Motive, die wir schon bei Tieck, E.T.A. Hoffmann, Alexis u.a. kennengelernt hatten. Fontane ordnet jedoch alle Anregungen einer ästhetischen Konzeption unter, nach der er das Extreme eliminiert. Von Berlin erfahren wir deshalb das Liebenswürdige, Durchschnittliche, Bürgerliche und - mit Vorliebe - das Vornehme, Beispielhafte.

Kretzer beschreibt die Großstadt Berlin als den Ort, an dem sich die neuen Zeiterscheinungen, das Arbeiterelend, die Armut großer Massen, die Isolation des einzelnen, die Sittenverrohung und die Sünde am ehesten und deutlichsten zeigen. Die Erkenntnis, daß die Großstadt der ausgesuchte Ort der neuzeitigen sozialen und wirtschaftlichen Kämpfe ist, wird ständig in den Romanen wiederholt. Kretzer geht es dabei um grund-

sätzliche Aufweise. Er zeichnet die allgemeine Entwicklung von einer gesitteten, bürgerlichen Kleinstadt zur sündigen, frivolen Industriegroßstadt. Statt eines festgelegten Stadtbildes werden deshalb einzelne sich wandelnde Bilder von der Stadt geschildert. Die neuen Erscheinungen, die Fabrik, die Stadtbahn, die Mietshäuser, die Warenhäuser verdrängen dabei immer mehr die alten bürgerlich idyllischen Örtlichkeiten. Das dynamische Gesetz der Moderne wandelt auch die Menschen in der Großstadt, die von Generation zu Generation sündhafter, egoistischer, ärmer und unsicherer werden. Die Großstadt erscheint ihnen als lebendiges Wesen, das die Atmosphäre und die Lebensbedingungen bestimmt. Kein einzelner Ort in der Großstadt kann sich von dem magischen Einfluß dieses Ungeheuers "Berlin" lösen. Die Häuser erscheinen dem Städter nicht einmal mehr als selbständige Objekte. Sie sind nur innerhalb der Stadtatmosphäre erlebbar. Man sieht Schächte, Öffnungen, Schlünde, Mäuler und riesige verschlossene Wände. Kennzeichnend für die Großstadt ist, daß sie alle disharmonischen, disparaten Erscheinungen in sich aufnimmt. Größte Aktivität und Totenstille, Sünde und Un-

schuld, Masse und Individuum bestehen nebeneinander.
Alle Werte sind in ihr nivelliert.

Die Beschreibung der Großstadt als lebendiges Wesen und die Milieuschilderung entsprechen durchaus der naturalistischen Tradition, die Zola in Frankreich begonnen hatte. Fontanes ästhetische Konzeption hatte neben dieser extremen Zeitkritik keinen Platz mehr. Kretzers reaktionäre Einstellung führte allerdings zu einer eigentümlichen Erzähltechnik. Mit übertriebenem Pathos wurde das Neuzeitliche, Großstädtische verdammt und die kleinstädtische bürgerliche Idylle gepriesen. Die Schilderung der grellen Gegensätze und der Vielfalt in der Großstadt finden wir auch in der folgenden Generation noch oft, u.a. bei Heinrich Mann, Martin Kessel, Alfred Döblin und Erich Kästner. Etwas Neues kommt mit Holz' und Schlafs Papa Hamlet in die Berlinschilderung.

Holz und Schlaf zeigen das Halbbewußte, die Triebe und Instinkte des Großstadtmenschen auf, der in naturalistischem Elend dahinvegetiert. Mit den Lebenserfahrungen dieser Person erscheinen alles Pathos und jede Kunstsprache sinnentleert. Auch der Überblick über

die Großstadt- und die Weltereignisse hilft nicht aus der trostlosen Lage und ist unnötig. Nur was am Erlebnishorizont der Großstadtkreatur abläuft, wird von den Erzählern protokolliert. In einer Art von innerem Monolog werden die schwankenden Stimmungen und triebhaften Gefühlsausbrüche registriert. Nur was innen vorgeht, hat dabei Zusammenhang; die Vorgänge in der äußeren Wirklichkeit folgen bestimmten eigenen Gesetzen, die unabhängig vom Willen des einzelnen Betrachters ablaufen und im Grunde unerklärlich sind.

Die Außenwelt zerfällt deshalb in einzelne Abläufe, Bruchstücke und Detailprozesse, deren Zugehörigkeit zueinander nicht beschrieben wird. Von der Großstadt erfährt der Leser nur einzelne zufällige Einblicke und Details von funktionalen Vorgängen, keine Strukturen, Architekturen, Aufrisse und keine Verallgemeinerung oder Typisierung. Die Großstadt selbst steht nicht im Mittelpunkt des erzählerischen Interesses, sondern die Gesamtwirklichkeit, soweit sie sich in der Erlebnisweise des einzelnen spiegelt.

Mit diesem Sekundenstil beginnt die moderne Großstadtdichtung. Indem jetzt die inneren Vorgänge zusam-

menhängend geschildert werden und die äußere Wirklichkeit aufgesplittert wird, entstehen neue Erzähltechniken, die in der Folgezeit konsequent weiterentwickelt werden: die Montage, der innere Monolog, die erzählerische Zahlenarchitektur, die Rhythmisierung der Prosa, das Miteinander von Prosa, Lyrik und dramatischen Dialog, die Mischung von hoher Kunstsprache und Slang u.a. Durch diese Techniken wird auch das Großstadtbild verändert. Vor allem die ausdrucksvollen Erscheinungen werden beschrieben, welche Erlebnisse spiegeln. Die verwandten Bilder müssen jetzt unverbraucht sein, damit sie im neuen Sinne wirken. Man vermeidet dementsprechend die alte konventionelle Bildlichkeit der Romantik und des Naturalismus. Vor allem überraschende Licht-, Geräusch- und Bewegungsqualitäten werden geschildert. Die Großstadt wird schließlich dort, wo sie zum Thema wird, durch die Fülle der in ihr zutage-tretenden Dynamismen geschildert.

Von Holz führt ein direkter Weg zu Döblin. Zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts wird jedoch von der Mehrzahl der Berliner Schriftsteller jener alte Gegensatz weiter ausgefeilt, der zwischen Fontane und

Kretzer entstanden war. Die einen schildern die Großstadt gesellschaftskritisch, so u.a. Robert Sandek in Dämon (1906) und Rudolf Lothar in Herr von Berlin (1909), die anderen zeichnen ein Berlinbild voller Idyllik in ihren Gesellschaftsromanen, u.a. Georg Hermann in Jettchen Gebert (1906) und Adele Gerhard in Die Familie Vanderhouten (1910).

Die Gesellschaftskritik wird verschärft in den Zeitanalysen Heinrich Manns vorgetragen. Mit Im Schlaraffenland (1900) karikiert er das Berliner Börsen- und Journalistenleben, später in der Trilogie Der Untertan (1911), Die Armen (1912), Der Kopf (1925) die gesellschaftlichen Zustände des wilhelminischen Reiches. Das Zerbrechen der bürgerlichen Gesellschaft in Berlin schildert Hermann Broch in Pasenow oder die Romantik 1888 (1931). Kritik übt auch Hans Fallada in seinen Romanen Kleiner Mann-was nun? (1932), Wolf unter Wölfen (1937) und in Jeder stirbt für sich allein (1946), in denen er hauptsächlich den kleinen Mittelstand beschreibt.

Döblin schildert die Kräfte und Dynamismen, die er überall in der Großstadtwirklichkeit sucht und fin-

det. Er schaltet in den ersten Romanen möglichst jede Psychologie und jeden milieuhaften Zusammenhang aus, um rein die Impulse und Bewegungen der Materie zu erfassen. Dies führt zur Beschreibung des Wuchtigen, Massigen und Kollektiven. Nicht die einzelne Bewegung im Detail, sondern die spektakuläre Vielfalt überdimensionalisierter gigantischer Kräfte wird geschildert. In späteren Werken gestaltet Döblin immer stärker innere Verhaltensweisen und benutzt schließlich in Pardon wird nicht gegeben jene in früheren Werken entwickelten Erzähltechniken zur Darstellung differenzierter Seelenvorgänge.

In der Mitte dieser Entwicklung wählt sich Döblin die Großstadt zum Thema eines Romans. Er schildert die großen Energien und Kräfte dieses gigantischen Organismus mit einer Fülle von Material. Praktisch alles, was dem Erzähler während der Niederschrift begegnet, wird einbezogen. Die verschiedensten Erscheinungen stehen simultan nebeneinander. Alle Wirklichkeitssplitter werden durch den "stream of consciousness" Franz Biberkopfs aufeinander bezogen, so daß für den Leser ein Gesamteindruck von der Stadt Berlin um 1928 entsteht.

Döblin schildert besonders die großen zeitlosen Kräfte, die wie Naturgesetze die Denk- und Erlebnisweisen des Großstädtlers bestimmen: die dauernden Wandlungen zwischen Entstehen und Vergehen, die Machtausübung der Gewalt und das organische alles erfassende Wachstum. Der einzelne muß sich den Kollektivvorgängen unterwerfen, oder er wird vernichtet. In hunderterlei Einzelheiten wird das brutale Gesetz des Großstadt verdeutlicht. Nicht die Strukturen, Texturen, Gliederungen und Ordnungen, nicht das Einzelobjekt interessieren den Erzähler, sondern die Wandlungen, die wuchtigen Formen, die Massenbewegungen und die Rhythmen.

Döblin verwendet eine revolutionäre Erzähltechnik, wobei er offensichtlich die Anregungen Holz' und Marinettis aufnimmt und extrem in die Praxis überträgt. Das Dynamische, Phantastische und Grotteske in der Großstadt wird auch von Iwan Goll in seinem Romanfragment "Die letzten Tage von Berlin" (1916) und von Egon Friedländer in dem Schlüsselroman Die graue Magie (1922) beschrieben. In der Lyrik finden wir entsprechende Gestaltungen bei Heym.

Kästner beschreibt die Großstadt Berlin als ausge-

suchten Ort des kommenden abendländischen Unterganges. Dort häufen sich der Schmutz, das Elend und vor allem die Unmoral. Der Erzähler sieht hinter die Fassade, um Beispiele für seine Lasterhöhlentheorie zu finden. Die diversen Lokalitäten der Stadt und die verschiedensten Organisationsformen bieten ihm genügend Material für seine zeitsatirischen Ausführungen. Ähnlich wie Döblin schildert auch Kästner die Kräfte und Dynamismen der Großstadt und vermeidet die Beschreibung von Einzelobjekten, Gliederungen und Architektur. Statt ins Gigantische zu steigern, verzerrt er allerdings ins Groteske. Nicht die zeitlosen Kräfte stehen im Vordergrund, sondern jene schon im Naturalismus geschilderten zeitbedingten Erscheinungen des Großstadtelends.

Nach dem Zweiten Weltkrieg interessiert weniger die Auseinandersetzung zwischen den Ständen und die Abwertung der Großstadt aus moralischen Gründen. Jetzt fragt man nach Weltanschauungen und Ideologien. Vor allem die ostdeutschen Autoren Kain und Nell betonen - wie Uhlig ausführt - die ideologische Auseinandersetzung in ihren Berlinromanen. Statt der großstädtischen Gesellschaftskritik finden wir eine Analyse, in wel-

chem Stadium sich die jeweilige Welt befindet. Der Ausnahmezustand Berlins, der durch die Zerstörung oder durch die Teilung charakterisiert ist, wird als beispielhaft für die heutige Welt beschrieben.

Benn entwickelt aus der Erfahrung des zerstörten Berlin ein Zukunftsbild von einer Welt, in der die strengste mathematische Konstruktion und die Organisation bis ins Detail bestimmend sind. Gemessen an diesem utopischen Wunschbild erscheinen die Desorganisation in der zerstörten Stadt und die Splitterhaftigkeit in einer normalen Großstadt unzulänglich. Ausgehend von den chaotischen Zuständen in der Stadt und den drohenden Naturereignissen, sucht er den Halt, den er vermißt, in Organisationsformen zu finden. Er schildert von der Stadt die mehr und mehr funktionierende Verwaltung und hofft auf die funktionierende Organisation, welche die bestehenden Mängel behebt und die drohenden Gefahren beseitigt.

Benn bleibt nicht bei dieser Analyse und dem Wunschdenken stehen. Er fragt nach der Grundstruktur der Großstadt und findet alles dort durch ein System bestimmt:

die Zerblockung. Diese hat, so läßt er seinen fiktiven Ich-Erzähler feststellen, selbst das Denken in bestimmte Ablaufmechanismen gezwungen. Auch Benns Diktion und Sprachstruktur sind letztlich dadurch bestimmt, wenn er immer wieder danach fragt, wie heute noch echtes Leben, Denken und Dichten möglich seien.

Johnson schildert Berlin als Schnittpunkt der Ost-West-Spannungen. Er legt zwei Querschnitte durch die komplexe politische und gesellschaftliche Wirklichkeit des Jahres 1961. Mit dem ersten versucht er den Zeitfilm aufzuzeichnen, der vor dem unbeteiligten Beobachter abrollt. Die dramatischen Höhepunkte sind dabei der Mauerbau, die Abschließung des Ostens gegen den Westen und die Fluchtversuche. Mit dem zweiten Querschnitt beschreibt er die Erlebnisse der Beteiligten, die trostlosen Kommentare, die verzweifelten Bemühungen, den Sinn des Ganzen zu erfassen und irgendwo ein System zu sehen.

Beide Ansichten montiert Johnson ineinander. Aber aus diesen beiden zusammenhängenden Berlinbildern ergibt sich kein drittes einheitliches Bild. Gerade durch die-

ses Nebeneinander wird die Spaltung der politischen und gesellschaftlichen Welt immer aufs neue verdeutlicht. Der Erzähler greift zum Teil auf ältere Erzähltechniken und strukturelle Vorstellungen zurück - mit dem Ziel, den Leser z.B. durch die psychologische Beweisführung zu engagieren oder mit den montierten Wirklichkeitsfetzen die zerrissene Wirklichkeit umso deutlicher zu machen.

Es bleibt, nach den Gemeinsamkeiten der analysierten Berlinschilderungen zu fragen. Zwischen Tiecks ästhetischer Konzeption von der zeitlosen, sinnbildhaften Idylle im Stadtgewimmel und E.T.A. Hoffmanns skurrilem Ästhetizismus des Gespensterhaften im entdeckten Berlin im Zusammenhang mit seiner derben Gesellschaftskritik, zwischen Gutzkows romantischer Vision vom Großstadtwirbel und Grunholzers sozialkritischem Protokoll von den Verhältnissen des vierten Standes oder Alexis' Pöbelbeschreibung als dem großen Sinnbild einer untergehenden Zeit, zwischen Raabes spielerisch zusammengestelltem Mosaik aus freundlichen und trüben Bildern der Sperlingsgasse und Fontanes an der Tradition geschulter ästhetischer Konzeption, die immer intensiver an den neuen zeitgemäßen Erscheinungen geprüft wird, zwischen

Kretzers Vision vom Schreckgespenst der Großstadt als einer dynamischen neuzeitlichen Machtgestalt, die allen ihr schreckliches Wesen aufdrängt, und Kästners Zeitsatire von der zum Untergang bestimmten Lasterhöhle Großstadt, zwischen Holz' Dichten aus dem Erlebnishorizont des naturalistischen Menschen und seiner konsequenten Darstellung des Determinismus in der Stadtwelt und Döblins Darstellung der Kräfte in der Materie und des Wichtigen und Kollektiven als zeitloses Grundgesetz der Großstadt, zwischen Benns Traum von einer utopischen alles beherrschenden mathematischen Konstruktion als Ausweg aus der zerstörten, zerblockenden Großstadt und Johnsons zeitpolitischer Darstellung von der Spaltung Berlins aus zwei verschiedenen Erlebnisweisen gibt es nichts, was allen gemeinsam ist. Grundsätzlich unterscheiden sich die Schilderungen von Tieck bis Kretzer von denen, die später folgen. Von Holz bis Johnson zeigen sich wieder starke Verbindungen.

Von Tieck bis Kretzer wird die Stadtdarstellung durch die ästhetische Konzeption und die Gesellschaftskritik bestimmt. Bei Tieck, E.T.A. Hoffmann, Raabe

und Fontane steht die Literaturästhetik im Vordergrund, bei Gutzkow, Alexis, Grunholzer und Kretzer dagegen die Politik und die sozialen Ideen.

Für Tieck bedeutete die ästhetische Konzeption eine begrenzte Auswahl von Motiven und Stoffen für die Stadtschilderung, für E.T.A. Hoffmann eine bestimmte Verbindung grotesker und realistischer Elemente in der Stadtwirklichkeit, für Fontane klare strukturelle Vorstellungen, nach denen Berlin geschildert wurde.

Die Gesellschaftskritik äußerte sich bei Grunholzer in einer protokollarischen Schilderung der Verhältnisse, bei Gutzkow in einem Aufweis der gesamten wirtschaftlichen, politischen und gesellschaftlichen Zustände in der Großstadt, bei Alexis in einer Analyse der zeitbedingten politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse in Berlin und bei Kretzer in der Darstellung der neuzeitlichen Großstadtextension und der zunehmenden Verschlechterung der sozialen Zustände in der Stadt.

Von Tieck bis Kretzer zeigt sich eine ziemlich gradlinige Entwicklung, die immer stärker die historische Betrachtung in den Vordergrund stellt. Während Tieck

noch das Zeitlose in der Stadt schilderte, hatte E.T.A. Hoffmann schon eine historische Sicht, die von den Nachfolgern noch vertieft wurde. Nur Fontane gelangte verhältnismäßig spät dazu, die historischen Erscheinungen einzubeziehen.

Zusammen mit dem Wunsch, die geschichtlichen Zusammenhänge aufzuweisen, wuchs die Objektivität bei der Beobachtung. Seitdem E.T.A. Hoffmann Berlin entdeckte, machten die Nachfolger immer ausgiebigere und oft differenziertere Studien an diesem Objekt Großstadt. Kretzers visionäre Gestaltung bildet allerdings eine Ausnahme.

Historische Betrachtung und wissenschaftliche Objektivität waren nur möglich und erstrebenswert, solange man eine einheitlich zu erfahrende Wirklichkeit hatte. Seit Holz zerfällt diese Einheit in einzelne Determinismen, gesetzmäßige Abläufe. Nur noch in den Erlebnisweisen des einzelnen Menschen läßt sich eine Gesamtheit erkennen und darstellen. Von Holz bis Johnson wird deshalb die Stadtdarstellung durch die Psychenschilderung und die Beschreibung der im Objekt

Großstadt erkennbaren Kräfte und Dynamismen bestimmt. Holz, Kästner und Johnson zeichnen den Erlebnishorizont des Städters, Döblin und Benn zeigen die strukturellen und funktionalen Phänomene an der Großstadt auf.

Holz schildert mit den Erlebnissen des naturalistischen Menschen eine triste enge Mansarde, also einen Ausschnitt aus dem Großstadtleben. Kästner läßt uns die Untergangsstimmung des Mittelständlers erleben und führt uns dabei in die Lasterhöhlen Berlins. Johnson zeigt an den Erlebnisweisen zweier Durchschnittsmenschen die politische und gesellschaftliche Spaltung Berlins und der Welt von 1961. Die Großstadt als wuch- tige dynamische Kraft, die den einzelnen zu einem Kollektivwesen macht, ist Döblins Thema. Wenn er die Dynamismen und Bewegungen in Bild und Sprache schildert, macht er deutlich, daß der fossile Großstadtmensch dieser Macht völlig ausgeliefert ist. Auch Benns "ver- hirnter" Mensch kann sich dem bestimmenden Gesetz der Großstadt nicht entziehen. Er denkt in Ablaufmechanis- men, die von der Großstadt geprägt sind.

Während die einzelne Berlinschilderung des neunzehnten Jahrhunderts durch den Aufweis von Themen, Motiven und literarischen Konventionen geklärt wurde, mußte für das zwanzigste Jahrhundert die Erzähltechnik stärker beachtet werden. Zwischen der fortschrittlichen Gesellschaftskritik Gutzkows und der reaktionären Kretzers bestehen hauptsächlich thematische Unterschiede: Dem Gutzkowschen Großstadtchaos steht die Kretzersche Sündhaftigkeit der neuen Großstadtzeit entgegen. Für die ästhetischen Konzeptionen Tiecks, Raabes und Fontanes sind unterschiedliche literarische Konventionen bedeutend, u.a. die uralten Idyllen für Tieck und Raabe und die strukturellen Vorstellungen des Gesellschaftsromans für Fontane. Von Holz bis Johnson ist die Montage die wichtigste Erzählform, die jede Berlinschilderung prägt.

IV Anmerkungen

- 1 Bernd Trautmann: Die Stadt in der deutschen Erzählkunst des 19. Jahrhunderts (1830-1880)(Diss. (Basel, 1956), 6-7.
- 2 Helmut Uhlig: "Romanthema Berlin" in Merkur XI (1957), 793.
- 3 a.a.O.
- 4 Wilhelm Kosch: Deutsches Literatur-Lexikon: biographisches und bibliographisches Handbuch 2. Aufl. (Bern, 1947-58), 4 Bde.

Arthur Luther: Deutsches Land in deutscher Erzählung; ein literarisches Ortslexikon, bearbeitet von Arthur Luther (Leipzig, 2. Aufl., 1937).

Waldemar Kuhn: Berlin, Stadt und Land. Handbuch des Schrifttums. Hrsg. im Auftrag des Senators für Bau- und Wohnungswesen Berlin (Berlin, 1952).
- 5 Johann Ludwig Tieck: Tiecks Werke, hrsg. G.L. Klee, Meyers Klassiker-Ausgaben in 150 Bänden (Leipzig und Wien, 1892f) III, 74-75.
- 6 a.a.O., 76.
- 7 a.a.O., 75.
- 8 a.a.O., 85.

- 9 E.T.A. Hoffmann: Sämtliche Werke, 11 Bde., hrsg. und eingeleitet von Rudolf Frank, (München und Leipzig, 1924), II, 24.
- 10 a.a.O., II, 11.
- 11 a.a.O., II, 21.
- 12 vgl. Wolfgang Schöne: Über das Licht in der Malerei (Berlin, 1954).
- 13 E.T.A. Hoffmann: Sämtliche Werke, IX, 170.
- 14 a.a.O., IX, 175-176.
- 15 a.a.O., IX, 193.
- 16 a.a.O., IX, 193.
- 17 a.a.O., IX, 188.
- 18 a.a.O., IX, 194.
- 19 Karl Goedecke: Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung, 2. Aufl. VIII, 8. Buch, 1. Abtg. (Dresden, 1905), 473.
- 20 H.G. Werner: E.T.A. Hoffmann, Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk (Weimar, 1962), 119.
- 21 Marianne Thalmann: Romantik und Manierismus (Stuttgart, 1963), 219.
- 22 E.T.A. Hoffmann: Sämtliche Werke, IX, 169-170.

- 23 vgl. Robert Mühlher: Nachwort zu E.T.A. Hoffmanns
Nachtstücke, rororo, Klassiker Bd. 15,
105.
- 24 E.T.A. Hoffmann: Sämtliche Werke, VII, 319.
- 25 a.a.O., VII, 119.
- 26 A. Luther: Studien zur deutschen Dichtung (Kuppen-
heim, o.J.), 51.
- 27 E.T.A. Hoffmann: Sämtliche Werke, VII, 321.
- 28 a.a.O., II, 11.
- 29 a.a.O., VII, 119.
- 30 a.a.O., VII, 124.
- 31 a.a.O., VII, 127.
- 32 a.a.O., VII, 127.
- 33 Bettina von Arnim: Werke und Briefe, Hrsg. von G. Konrad, 5Bde.
(Frechen, 1963), III, 223.
- 34 Werner Vordtriede berichtet in dem Aufsatz "Bettina
von Arnims Armenbuch", der im Jahrbuch des
Freien Deutschen Hochstifts 1962 (Tübingen,
1962), 379f, erschien, von einem geplanten
Armenbuch Bettinas. Im Nachlaß findet sich
eine Sammlung von Listen über die Zustände
der Armen, von Artikeln, von
Armenpapieren, Auszügen aus Zeitungen und

Mitteilungen. Erst 1852 ließ Bettina ihre Gespräche mit Dämonen. Des Königbuches zweiter Band erscheinen, in dem sie dann Gedanken und Motive aus diesen Vorarbeiten verwendet. Im gewissen Sinne ersetzt dieses spätere Buch das nicht zur Vollendung gediehene Armenbuch.

35 Bettina von Arnim: Werke und Briefe, III, 229.

36 a.a.O., III, 234.

37 a.a.O., III, 236.

38 a.a.O., III, 234.

39 a.a.O., III, 231.

40 a.a.O., III, 230.

41 a.a.O., III, 230.

42 a.a.O., III, 227.

43 a.a.O., III, 232.

44 a.a.O., III, 227.

45 a.a.O., III, 229.

46 Sue griff in seinem Roman ^{les} Mystères de Paris (Paris, 1842-1843) diesen Stoffkreis gleichzeitig auf.

47 E. Edler stellt in seiner Diss. Eugène Sue und die

deutsche Mysterienliteratur, Diss. Teildruck, (Berlin, 1932) fest, daß die Vogtlandbeschreibung sich auch in fast allen deutschen Mysterienromanen wiederfindet. Er schreibt auf Seite 18: "Es ist bezeichnend, daß in den Mysterien kaum des eigentlichen alten, des kleinbürgerlichen Berlin um die Nicolai- und Marienkirche herum gedacht wird, sondern daß die Großstadtschilderung sich... in der Hauptsache auf das Vogtländer Elendsmilieu und den Glanz der Friedrichsstadt erstreckt."

48 Karl Gutzkow: Die Ritter vom Geiste, 6. Aufl., (Berlin, 1878), Bd. I-IV, II, 159.

49 a.a.O., II, 165-166.

50 a.a.O., II, 163-164.

51 a.a.O., I, 307-308.

52 a.a.O., IV, 339.

53 a.a.O., II, 217.

54 Ludwig Tieck: Franz Sternbald's Wanderungen, Ludwig Tiecks Schriften, XVI, 946.

55 Karl Gutzkow: Die Ritter vom Geiste, II, 218.

56 a.a.O., II, 218.

57 Dickens schilderte schon vorher in den Sketches by Boz (1836) und in Barnaby Rudge (1841) die Arbeiterviertel und das Londoner Proletariat. Die Probleme des Vierten Standes sind aber bei Dickens nur angedeutet und bei weitem nicht so detailliert behandelt wie bei Gutzkow.

58 Karl Gutzkow: Die Ritter vom Geiste, II, 322-323.

59 a.a.O., II, 324.

60 a.a.O., I, 319.

61 a.a.O., I, 320.

62 Willibald Alexis beschreibt in seinem Roman Ruhe ist die erste Bürgerpflicht auch kulturgeschichtliche Details der Berliner vornehmen Salons.

63 Karl Gutzkow: Die Ritter vom Geiste, IV, 73.

64 a.a.O., IV, 71.

65 a.a.O., IV, 37.

66 a.a.O., IV, 40.

67 a.a.O., IV, 218.

68 Vorher finden wir diese naturalistischen Motive schon in Eugène Sues ^{Les} Mystères de Paris.

- 69 Karl Gutzkow: Die Ritter vom Geiste, IV, 331.
- 70 John Dos Passos verwendet später in seinem Roman Manhattan Transfer (1925) eine ähnliche Technik.
- 71 Zu diesen gehören Cabanis, Der Roland von Berlin, Der falsche Woldemar, Die Hosen des Herrn von Bredow, Der Würgerwolf, Ruhe ist die erste Bürgerpflicht, Isegrimm und Dorothee.
- 72 In den ersten Jahren war Julius Eduard Hitzig (1780-1849) ein sehr zurückhaltender Partner von Alexis bei der Herausgabe dieses Werkes. Lionel Thomas schreibt in seiner Alexisstudie Willibald Alexis, a German Writer of the Nineteenth Century auf Seite 82: "Der neue Pitaval is probably Alexis's most lasting achievement a valuable contribution to the creation and popularization of the modern detective story".
- 73 Willibald Alexis: Ruhe ist die erste Bürgerpflicht (Berlin, 1911), 565.
- 74 a.a.O., 565-566.
- 75 a.a.O., 566.
- 76 a.a.O., 567.

77 a.a.O., 133.

78 a.a.O., 133.

79 a.a.O., 143.

80 a.a.O., 147.

81 a.a.O., 148.

82 a.a.O., 155.

83 a.a.O., 720.

84 a.a.O., 720.

85 a.a.O., 721.

86 a.a.O., 656.

87 a.a.O., 485.

88 Seit E.T.A. Hoffmann zeigt sich ein wachsendes Verständnis für historische Erscheinungen.

Auch Gutzkow hatte schon ausführliche kulturhistorische Beschreibungen in seinem Roman Die Ritter vom Geiste.

89 Willibald Alexis: Ruhe ist die erste Bürgerpflicht, 611.

90 a.a.O., 611.

91 a.a.O., 613-614.

92 a.a.O., 169-171.

93 a.a.O., 169.

94 a.a.O., 171.

- 95 a.a.O., 49.
- 96 a.a.O., 716.
- 97 a.a.O., 698.
- 98 Wilhelm Raabe: Werke in vier Bänden hrsg. von Karl Hoppe, (Freiburg, 1955), I, 13.
- 99 a.a.O., I, 13-14.
- 100 a.a.O., I, 133.
- 101 a.a.O., I, 136.
- 102 a.a.O., I, 43.
- 103 a.a.O., I, 24.
- 104 a.a.O., I, 24-25.
- 105 a.a.O., I, 68.
- 106 a.a.O., I, 23.
- 107 a.a.O., II, 179.
- 108 a.a.O., II, 178.
- 109 a.a.O., I, 14-15.
- 110 Willibald Alexis hat in Ruhe ist die erste Bürgerpflicht den bürgerlichen Mittelstand gegenteilig beschrieben. Seine Heldin Adelheid Alltag trägt alle Vorzüge eines zukunftssträchtigen Bürgertums, die höheren Kreise werden als dekadent und steril bezeichnet.

- 111 Theodor Fontane: Werke (München, 1959), I, 286.
- 112 a.a.O., I, 319.
- 113 Der Castalia Club ähnelt dem historischen "Tunnel
an der Spree" in Berlin, dem auch Fontane
angehörte.
- 114 Theodor Fontane: Werke, I, 277.
- 115 a.a.O., I, 275.
- 116 a.a.O., I, 326.
- 117 a.a.O., I, 314.
- 118 a.a.O., I, 297.
- 119 a.a.O., IV, 9.
- 120 a.a.O., IV, 16 .
- 121 a.a.O., IV, 38.
- 122 a.a.O., IV, 74.
- 123 a.a.O., IV, 39.
- 124 a.a.O., IV, 67-68.
- 125 a.a.O., IV, 72-73.
- 126 a.a.O., II, 303.
- 127 a.a.O., II, 273.
- 128 a.a.O., II, 289-290.
- 129 a.a.O., II, 290.
- 130 a.a.O., II, 371.

- 131 a.a.O., IV, 224.
- 132 a.a.O., IV, 225.
- 133 a.a.O., IV, 129.
- 134 a.a.O., IV, 130.
- 135 a.a.O., IV, 226.
- 136 a.a.O., III, 95.
- 137 a.a.O., III, 95-96.
- 138 a.a.O., III, 98.
- 139 a.a.O., III, 98-99.
- 140 a.a.O., III, 210.
- 141 a.a.O., III, 211.
- 142 a.a.O., III, 179-180.
- 143 a.a.O., III, 246.
- 144 a.a.O., III, 239.
- 145 a.a.O., III, 275.
- 146 a.a.O., VI, 223.
- 147 a.a.O., VI, 229-230.
- 148 a.a.O., VII, 15-16.
- 149 a.a.O., VII, 99.
- 150 a.a.O., IV, 316-317.
- 151 a.a.O., IV, 288-289.
- 152 a.a.O., VIII, 101.
- 153 a.a.O., VIII, 137.

- 154 a.a.O., VIII, 128-129.
155 a.a.O., VIII, 128.
156 a.a.O., III, 171.
157 a.a.O., VII, 40-41.
158 a.a.O., IV, 340.
159 Max Kretzer: Meister Timpe (Leipzig, 1887), 21-22.
160 a.a.O., 12-13.
161 a.a.O., 3-4.
162 a.a.O., 73-74.
163 Die Erlösungssehnsucht wird im letzten Jahrzehnt des
19. Jahrhunderts oft literarisch dargestellt,
u.a. in Gerhard Hauptmanns Hanneles Himmelfahrt (1893) und Versunkene Glocke (1890),
in Felix Holländers Jesus und Judas (1891)
und in Hans Lands Der neue Gott (1890).
164 Max Kretzer: Das Gesicht Christi (Leipzig, 1919), 213.
165 a.a.O., 214.
166 a.a.O., 213-214.
167 a.a.O., 162.
168 a.a.O., 165.
169 a.a.O., 167.
170 a.a.O., 169.
171 a.a.O., 86-87.

- 172 a.a.O., 4.
173 a.a.O., 4.
174 a.a.O., 2.
175 a.a.O., 45.
176 a.a.O., 45.
177 a.a.O., 57.
178 a.a.O., 48.
179 a.a.O., 221.
180 a.a.O., 213.
181 a.a.O., 213.
182 a.a.O., 2.
183 a.a.O., 169.
184 a.a.O., 8.
185 a.a.O., 17-18.
186 a.a.O., 18.
187 Max Kretzer: Die Betrogenen (Leipzig, 1882), 43.
188 Bjarne P. Holmsen: Papa Hamlet (Leipzig, 1889), 23.
189 a.a.O., 24.
190 a.a.O., 17.
191 a.a.O., 36-37.
192 a.a.O., 16.
193 a.a.O., 17.

- 194 a.a.O., 19.
- 195 a.a.O., 36.
- 196 a.a.O., 75.
- 197 a.a.O., 85.
- 198 a.a.O., 31.
- 199 a.a.O., 31.
- 200 H. Hart: Gesammelte Werke, 4 Bde., (Berlin, 1907),
III, 67.
- 201 Bjarne P. Holmsen: Papa Hamlet, 72-73.
- 202 vgl. Nachwort von W. Muschg zu Alfred Döblin: Die
Zeitlupe (Freiburg, 1962).
- 203 in Die Zeitlupe, 60-65, Zeitung und Datum nicht
festgestellt.
- 204 Bemerkungen zu Berge Meere und Giganten in Die Zeit-
lupe.
- 205 Minotaurus, Dichtung unter den Hufen von Staat
und Industrie, hrsg. von Alfred Döblin
(Wiesbaden, 1953), 231.
- 206 Alfred Döblin: Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine
(Berlin, 1918), 23.
- 207 a.a.O., 387.
- 208 Paul Pörtner: Literaturrevolution 1910-1925 (Darm-
stadt, 1960), II, 52.

- 209 Alfred Döblin: Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine, 387.
- 210 Alfred Döblin: "Mireille oder zwischen Politik und Religion" in Minotaurus, Dichtung unter den Hufen von Staat und Industrie, 23.
- 211 Paul Pörtner: Literaturrevolution 1910-1925, II, 69-81.
- 212 Paul Pörtner: Literaturrevolution 1910-1925, II, 48.
- 213 Döblin entwickelt ähnliche Gedanken von verschiedenen Wirklichkeiten, die gleichberechtigt nebeneinander bestehen, in seinem Aufsatz "Mireille oder zwischen Politik und Religion", a.a.O.
- 214 vgl. H. Schwimmer: Erlebnis und Gestaltung der Wirklichkeit bei Alfred Döblin (München, 1960), 64-67. Schwimmer sieht in der "analytischen Montage" wie Martini eine filmische Kompositionsweise, die vor allem Eisenstein und D.W. Griffith ausgebildet hatten. In der berühmten Treppenszene in Eisensteins "Panzerkreuzer Potemkin" wird das analytische Montageverfahren benutzt, mehrere Wirklichkeitsvorgänge, die räumlich getrennt sind, nebeneinander zu stellen, so daß beim

Betrachter der Eindruck eines simultanen
Geschehens entsteht.

215 Alfred Döblich: Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine, 409.

216 a.a.O., 9.

217 a.a.O., 29.

218 a.a.O., 406.

219 a.a.O., 409.

220 P. Pörtner: Literaturrevolution 1910-1925, II, 56.

221 Alfred Döblich: Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine,

368 f. Die écriture automatique wendet

Döblich selten an. Helmut Schwimmer hat in
seiner Dissertation diese Assoziationstech-
nik näher untersucht und zwischen visueller
und auditiver Assoziation, sowie einer Asso-
ziation durch das Tastgefühl unterschieden.
vgl. H. Schwimmer, a.a.O., 56 f.

Die écriture automatique wird von den
Surrealisten Aragon, Breton und Eluard u.a.
zur literarischen Doktrin erhoben.

222 A. Döblich: Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine, 229.

223 a.a.O., 229.

- 224 Alfred Döblin: Berge Meere und Giganten (Berlin, 1924), 121.
- 225 a.a.O., 22.
- 226 a.a.O., 122.
- 227 a.a.O., 138.
- 228 a.a.O., 487.
- 229 a.a.O., 489.
- 230 a.a.O., 94.
- 231 a.a.O., 452.
- 232 a.a.O., 90.
- 233 P. Pörtner Literaturrevolution 1910-1925, II, 39.
- 234 Alfred Döblin: Giganten (Berlin, 1932), 17.
- 235 Alfred Döblin: Die Zeitlupe, 59.
- 236 H. Becker: Untersuchungen zum epischen Werk Alfred Döblins am Beispiel seines Romans Berlin Alexanderplatz (Frankfurt, 1962), 150-155.
- 237 a.a.O., 155.
- 238 a.a.O., 155-156.
- 239 Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz (Freiburg, 1961), 13-14.
- 240 a.a.O., 14.
- 241 a.a.O., 15.

242 a.a.O., 16.

243 a.a.O., 15.

244 a.a.O., 91.

245 Alfred Döblin: "Der Geist des naturalistischen Zeitalters" in Aufsätze zur Literatur (Olten, 1960), 62-83.

246 Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz, 54.

247 a.a.O., 399-400.

248 a.a.O., 179-180.

249 a.a.O., 179.

250 a.a.O., 183.

251 a.a.O., 181-182.

252 a.a.O., 488-489.

253 a.a.O., 182-183.

254 vgl. H. Schwimmer, a.a.O., der im einzelnen diese montierten Fakten untersucht hat.

255 vgl. H. Schwimmer, a.a.O., 65f.

256 Diese synthetische Montage hat zweifellos Ähnlichkeit mit den von Marinetti geforderten Analogieketten.

257 vgl. H. Schwimmer, a.a.O., 56f.

- 258 Alfred Döblin: "Der Bau des epischen Werkes" in
Aufsätze zur Literatur, hrsg. von W.
Muschg (Freiburg, 1963), 103-132.
- 259 Alfred Döblin: Pardon wird nicht gegeben (Frei-
burg, 1960), 16.
- 260 a.a.O., 23.
- 261 a.a.O., 27.
- 262 a.a.O., 28.
- 263 a.a.O., 26.
- 264 a.a.O., 53.
- 265 a.a.O., 54-55.
- 266 a.a.O., 27-28.
- 267 a.a.O., 367.
- 268 a.a.O., 305-306.
- 269 Erich Kästner: Fabian in Gesammelte Schriften in 7 Bänden
(Köln, 1959), 80.
- 270 a.a.O., 12.
- 271 a.a.O., 71f.
- 272 a.a.O., 76f.
- 273 a.a.O., 112f.
- 274 a.a.O., 42f.
- 275 a.a.O., 13 f.

276 a.a.O., 132 f.

277 a.a.O., 57 f.

278 a.a.O., 80.

279 a.a.O., 157.

280 a.a.O., 12.

281 vgl. H. Uhlig: "Roman-Thema Berlin" in Merkur 11
(1957), 729-796.

282 Gottfried Benn: Der Ptolemäer (Wiesbaden, 1949), 103.

283 a.a.O., 105.

284 a.a.O., 107.

285 a.a.O., 123.

286 a.a.O., 134.

287 a.a.O., 91.

288 a.a.O., 91.

289 a.a.O., 89-90.

290 a.a.O., 107.

291 a.a.O., 125-126.

292 a.a.O., 96-97.

293 a.a.O., 127.

294 a.a.O., 130.

295 a.a.O., 133.

296 vgl. Paul Böckmann: "Gottfried Benn und die Sprache

des Expressionismus" in Der deutsche Expressionismus: Formen und Gestalten, hrsg. von Hans Steffen (Göttingen, 1965), 63-87.

297 Uwe Johnson: "Eine Kneipe geht verloren" in Kursbuch I (Frankfurt, Juni 1965), 47.

298 a.a.O., 55.

299 Uwe Johnson: Zwei Ansichten (Frankfurt, 1965), 101.

300 a.a.O., 103-104.

301 a.a.O., 50.

302 a.a.O., 157.

303 a.a.O., 73.

304 a.a.O., 14.

305 a.a.O., 9-10.

306 a.a.O., 10.

307 a.a.O., 32.

308 a.a.O., 32-33.

309 a.a.O., 69.

310 a.a.O., 74.

311 a.a.O., 177.

312 a.a.O., 144-145.

313 a.a.O., 144.

314 a.a.O., 148.

315 a.a.O., 96.

316 a.a.O., 96.

317 a.a.O., 125.

318 a.a.O., 189.

319 a.a.O., 58.

320 a.a.O., 58.

V Literaturverzeichnis

PRIMÄRLITERATUR

Alexis, Willibald Gesammelte Werke, 20 Bde. in 8, (Berlin, 1874).

_____ Ruhe ist die erste Bürgerpflicht (Berlin, 1911).

Arnim, Achim von Arnims Werke, Bd. I und II, hrsg. von Alfred Schier (Leipzig, o.J.).

Arnim, Bettina von Werke, hrsg. von Gustav Konrad (Frechen, 1963), Bd. I-III.

Benn, Gottfried Gesammelte Werke in vier Bänden, hrsg. von Dieter Wellershoff (Wiesbaden, 1958-1961).

_____ Der Ptolemäer (Wiesbaden, 1949).

Birkenfeld, Günter Wolke, Orkan und Staub (Darmstadt, 1955).

Borée, Karl Friedrich Frühling 45 (Darmstadt, 1954).

Broch, Hermann Gesammelte Werke (Zürich, 1953-1961), 10 Bde.

Dickens, Charles Works (Bost., n.d.), Bd. 8, Bd. 16.

Döblin, Alfred Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine
(Berlin, 1918).

_____ Berge Meere und Giganten (Berlin, 1924).

_____ Berlin Alexanderplatz (Freiburg, 1961).

_____ Pardon wird nicht gegeben (Freiburg, 1960).

_____ Giganten (Berlin, 1932).

_____ November 1918 (Wiesbaden, 1948-1950).

_____ Die Zeitlupe (Freiburg, 1962).

_____ Minotaurus. Dichtung unter den Hufen von
Staat und Industrie, hrsg. von Alfred Döb-
lin (Wiesbaden, 1953).

_____ Aufsätze zur Literatur (Olten, 1960).

Dos Passos, John Manhattan Transfer (London, 1933).

Fontane, Theodor Sämtliche Werke, Bd. I - XXII
(Augsburg, 1959-1964).

Fallada, Hans Kleiner Mann - was nun? (Berlin, 1932).

_____ Wolf unter Wölfen (Berlin, 1937).

_____ Jeder stirbt für sich allein (Berlin, 1947).

- Glassbrenner, Adolf Buntes Berlin (Berlin, 1910).
- _____ Berlin wie es ißt und trinkt (Leipzig, 1850).
- _____ Berliner Volksleben (Berlin, 1841).
- Goll, Iwan "Die letzten Tage von Berlin", in Ahnung und Aufbruch Expressionistische Prosa, hrsg. von Karl Otten (Neuwied, 1957), 410-415.
- Gurk, Paul Berlin (Halle, 1934).
- _____ Ein ganz gewöhnlicher Mensch (Berlin, 1956).
- Gutzkow, Karl Gutzkows Werke, Meyers Klassikerausgaben, Bd. I-IV (Leipzig, o.J.).
- _____ Berliner Erinnerungen und Erlebnisse, hrsg. von Paul Friedländer (Berlin, 1906).
- _____ Die Ritter vom Geiste, 6. Aufl. (Berlin, 1877), Bd. I - IV.
- Hart, Heinrich Gesammelte Werke, 4 Bde. (Berlin, 1907).
- Hermann, Georg Jettchen Gebert (Berlin, 1906).
- Hesekiel, George Vier Junker (Berlin, 1865).
- _____ Vor Jena (Berlin, 1859).

- Heym, Georg Dichtungen und Schriften, Bd. I - III,
hrsg. von Karl Ludwig Schneider (Ham-
burg und München, 1962).
- Heyse, Paul Kinder der Welt, 2 Bde. (Stuttgart
und Berlin, o.J.).
- Hoffmann, Ernst, Theodor Amadeus Sämtliche Werke,
11 Bde., hrsg. von Rudolf Frank (Mün-
chen und Leipzig, 1924).
- Holz, Arno Werke, 7 Bde., hrsg. von Wilhelm Emrich
und Anita Holz (Berlin, 1961).
- Holmsen, Bjarne P. Papa Hamlet (Leipzig, 1889).
- Johnson, Uwe "Eine Kneipe geht verloren", in Kursbuch I
I (Frankfurt, Juni 1965).
_____ Zwei Ansichten (Frankfurt, 1965).
- Joyce, James Ulysses (Paris, 1924).
- Kain, Franz Romeo und Julia an der Bernauer Straße
(Berlin, 1955).
- Kästner, Erich Gesammelte Schriften in sieben Bänden
(Köln, 1959).

- Kretzer, Max Meister Timpe (Leipzig, 1887).
- _____ Das Gesicht Christi (Leipzig, 1919).
- _____ Die Betrogenen (Leipzig, 1882).
- _____ Die beiden Genossen (Berlin, 1880).
- _____ Die Verkommenen (Leipzig, 1883).
- _____ Berliner Skizzen (Berlin, 1883).
- _____ Berliner Novellen und Sittenbilder (Jena, 1883).
- _____ Im Sündenbabel (Leipzig, 1886).
- _____ Der Millionenbauer (Leipzig, 1891).
- _____ Irrlichter und Gespenster, 3 Bde. (Weimar, 1892-1893).
- _____ Großstadtmenschen (Berlin, 1900).
- Lindau, Paul Der Zug nach dem Westen (Berlin und Stuttgart, 1886).
- _____ Arme Mädchen (Berlin und Stuttgart, 1925).
- _____ Spitzen (Berlin und Stuttgart, 1926).
- Mann, Heinrich Im Schlaraffenland (München, 1900).
- _____ Der Untertan (Leipzig, 1914).

- _____ Die Armen (Leipzig, 1917).
- _____ Der Kopf (Wien, 1925).
- Meichsner, Dieter Die Studenten von Berlin (Hamburg, 1954).
- Mörrike, Eduard Sämtliche Werke, hrsg. von Herbert G. Göpfert (München, 1954).
- Musil, Robert Der Mann ohne Eigenschaften (Berlin, 1930-1932).
- Mynona Graue Magie. Berliner Nachschlüsselroman (Dresden, 1932).
- Nell, Peter Der Junge aus dem Hinterhaus (Weimar, 1956).
- Paul, Jean Sämtliche Werke, 33 Bde. (Berlin, 1840).
- Raabe, Wilhelm Werke in vier Bänden (Freiburg/Br., 1955).
- Scholz, Hans Am grünen Strand der Spree (Berlin, 1958).
- Scott, Walter Poetical Works (Edinburgh, 1833-1834), 12 Bde.
- Seidel, Heinrich Leberecht Hühnchen (Leipzig, 1882).
- Smidt, Heinrich Herr Rentier Rosenstippel und seine beiden Neffen. Komischer Roman aus den harmlosen Tagen des goldenen Berlin (Berlin, 1859).

Spielhagen, Friedrich Problematische Naturen (Berlin, 1861).

_____ Sonntagskind (Leipzig, 1893).

Stinde, Julius Die Familie Buchholz (Berlin, 1884).

Sue, Eugène Les Mystères de Paris (Paris, 1842-1843).

Tieck, Ludwig Ludwig Tiecks Schriften (Berlin, 1828-1854).

Ungern-Sternberg, Alexander Freiherr von Diana
(Berlin, 1842).

Weissenborn, Günter Der dritte Blick (München, 1956).

Wendt, Ingeborg Notopfer Berlin (Hamburg, 1956).

Zola, Emile Nana (Paris, 1958).

_____ Au bonheur des dames (Paris, 1948).

SEKUNDÄRLITERATUR

Arnold, Arnim Die Literatur des Expressionismus

Sprachliche und thematische Quellen

(Stuttgart, 1966).

Auerbach, E. Mimesis (Bern, 1946).

Beach, Joseph Warren The Twentieth Century Novel

(New York, 1960).

Becker, Helmut Untersuchungen zum epischen Werk Alfred

Döblins am Beispiel seines Romans Berlin

Alexanderplatz (Diss. Marburg, 1962).

Böckmann, Paul "Der Zeitroman Fontanes", Deutschunter-

richt XI (1959), 59-81.

"Gottfried Benn und die Sprache des Expres-
sionismus", Der deutsche Expressionismus:

Formen und Gestalten, hrsg. von Hans

Steffen (Göttingen, 1965).

Demetz, Peter Formen des Realismus: Theodor Fontane

Kritische Untersuchungen (München, 1964).

Edler, E. Eugène Sue und die deutsche Mysterienlite-

ratur (Diss. Berlin, 1932).

- Emrich, Wilhelm Deutsche Literatur in unserer Zeit
(Göttingen, 1959).
- _____ Protest und Verheißung (Frankfurt, 1960).
- Friedman, Melvin Stream of Consciousness, Study in
Literary Method (New Haven, 1955).
- Gelfant, B.H. The American City Novel (Oklahoma, 1954).
- Gerig, H. Karl Gutzkow 'Der Roman des Nebeneinander'
(Diss. Bern, 1954).
- Goedecke, Karl Grundriß zur Geschichte der deutschen
Dichtung, VIII (Dresden, 1905).
- Haase, K. Die Zeit- und Gesellschaftskritik in den
sozialen Romanen von Max Kretzer (Diss.
Würzburg, 1953).
- Harich, Walther E.T.A. Hoffmann (Berlin, o.J.).
- Heimatchronik Berlin, Bd. XXV der Reihe Heimatchroniken
der Städte und Kreise des Bundesgebietes
(Köln, 1962).
- Ihering, H. "Das andere Berlin", Aufbau II (1946),
247- 264.
- Kahn-Wallerstein, Carmen Bettine (Bern, 1952).

Kayser, Wolfgang Das Grotteske in Malerei und Dichtung
(Hamburg, 1960).

Kosch, Wilhelm Deutsches Literatur-Lexikon: biographisches und bibliographisches Handbuch
(Bern, 1947-1958).

Krammer, Mario Berlin im Wandel der Jahrhunderte. Eine Kulturgeschichte der deutschen Hauptstadt, ergänzt von Paul Fechter (Berlin, 1956).

Kricker, Gottfried Theodor Fontane, von seiner Art und epischen Technik (Berlin, 1912).

Kuhn, Waldemar Berlin, Stadt und Land, Handbuch des Schrifttums, hrsg. im Auftrage des Senators für Bau- und Wohnungswesen Berlin (Berlin, 1952).

Lämmert, Eberhard Bauformen des Erzählens (Stuttgart, 1955).

Lüther, Arthur Studien zur deutschen Dichtung (Kuppenheim, o.J.).

Deutsches Land in deutscher Erzählung, ein literarisches Ortslexikon, bearbeitet von Arthur Luther (Leipzig, 1937).

- Maenner, Ludwig Karl Gutzkow und der demokratische Gedanke (München und Berlin, 1921).
- Martini, Fritz Der Raum in der Dichtung Wilhelm Raabes (Diss. Berlin, 1934).
- _____ Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart (Stuttgart, 1960).
- May, Helmut Max Kretzers Romanschaffen nach seiner Herkunft, Eigenart und Entwicklung (Diss. Köln, 1931).
- Maync, Harry Theodor Fontane 1819-1919 (Leipzig und Berlin, 1920).
- Meyer-Hepner, Gertrud Der Magistratsprozess der Bettina von Arnim (Weimar, 1960).
- Mühlher, Robert "Nachwort", E.T.A. Hoffmann Nachtstücke (rororo XV, 105f).
- Muschg, Walter "Zwei Romane Alfred Döblins", Von Trakl zu Brecht: Dichter des Expressionismus (München, 1961), 198-243.
- Pörtner, Paul Literaturrevolution 1910-1925. Dokumente, Manifeste, Programme (Neuwied, 1960 und 1961).

- Raabe, Paul Expressionismus: Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen, hrsg. von Paul Raabe (Olten und Freiburg i.Br., 1965).
- Ricci, Jean F.A. E.T.A. Hoffmann l'homme et l'oeuvre (Paris, 1947).
- Richter, Wilfried Das Bild Berlins nach 1870 in den Romanen Theodor Fontanes (Diss. Berlin, 1955).
- Roch, Herbert Fontane. Berlin und das 19. Jahrhundert (Berlin, 1962).
- Schelowski, Herbert Das Erlebnis der Großstadt und ihre Gestaltung vom Beginn des Naturalismus bis zum Ausgang des Expressionismus (Diss. Würzburg, 1937).
- Schöne, Wolfgang Über das Licht in der Malerei (Berlin, 1954).
- Schulze, Ferdinand Charles Dickens als Schilderer der Londoner Armen- und Verbrecherwelt (Diss. Halle, 1909).

Schwimmer, Helmut Erlebnis und Gestaltung der Wirklichkeit bei Alfred Döblin (Diss. München, 1960).

Shears, Lambert, Armour The Influence of Walter Scott on the Novels of Theodor Fontane (New York, 1922).

Spiero, H. Theodor Fontane (Wittenberg, 1922).

_____ Das poetische Berlin. Altberlin (München, 1911).

Tau, Max Der assoziative Faktor in der Landschafts- und Ortsdarstellung Theodor Fontanes (Oldenburg, 1928).

Thalman, Marianne Romantik und Manierismus (Stuttgart, 1963).

_____ Romantiker entdecken die Stadt (München, 1965).

Thomas, Lionel Willibald Alexis, a German Writer of the Nineteenth Century (Oxford, 1964).

Trautmann, Bernd Die Stadt in der deutschen Erzählkunst des 19. Jahrhunderts (1830-1880) (Diss. Basel, 1956).

- Uhlig, H. "Roman-Thema Berlin", Merkur XI (1957),
792-796.
- Vordtriede, Werner "Bettina von Arnims Armenbuch",
Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts
(1962), 379f.
- Watzke, H. Die soziologische Problematik bei Max
Kretzer (Diss. Wien, 1958).
- Wellek, René Concepts of Criticism (New Haven, 1963).
- Werner, H.G. E.T.A. Hoffmann. Darstellung und Deu-
tung der Wirklichkeit im dichterischen
Werk (Weimar, 1962).