

Schaurige Abendröte
 Im Sturmgewölk.
 Ihr sterbenden Völker!
 Bleiche Woge
 Zerschellend am Strande der Nacht,
 Fallender Sterne.

Auch hier eine Beschwörung – »Ihr großen Städte« – nicht irgendeiner Stadt, sondern *der* modernen Großstädte und sie als Orte des Sprachverlustes, einer Entwurzelung, einer gewaltig gesteigerten Angst, gefaßt im Naturbild der »schaurigen Abendröte« und des »Sturmgewölks«, das direkt übergeht in die politisch-geschichtliche Vision:

Ihr sterbenden Völker!

Auch bei Trakl ist die Stadt Ort einer universalen Zerstörung – darin der Lyrik Heyms vergleichbar –, wenn auch das Bild der destruktiven Energie bei Trakl nicht zu einer mythischen Personalallegorie gerinnt wie bei Heym. Die hereinbrechende Zerstörung aber ist auch hier das Thema, die vorherrschende Befindlichkeit die einer »gewaltigen Angst«. Dabei ist die wahrscheinlich letzte Dimension dieser typisch expressionistischen Angst nicht nur politisch als Angst vor dem Weltkrieg aufzulösen. Es ist eine auch diese zeitgeschichtliche Erscheinung transzendierende Angst der Moderne um eine vielleicht noch tiefere Zerstörung der Menschheit, die in den Gedichten Trakls waltet, die ihm am Erscheinungsbild der »großen Stadt« aufging und die er bis zur Selbstzerstörung am eigenen Leib erleiden mußte. Das Gedicht »Abendland« endet denn auch mit Bildern des Sterbens, des Zerschellens, des Zerbrechens, des Fallens. Der »Heimatlose«, der diesem Prozeß »sprachlos« folgt, wahrt seine Identität vielleicht nur noch in der Intention, das Gesehene Grauen und die Angst vor der Zerstörung, so übermächtig sie auch ist, in die Sprachform zu bannen.

3.5 Rilkes *Malte Laurids Brigge*

Ein der Großstadterfahrung des literarischen Expressionismus verwandter Prosatext sind die »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge« von *Rainer Maria Rilke*. Dieser als »Roman« apostrophierte, aus tagebuchartigen Aufzeichnungen zusammengesetzte Text gehört, zusammen mit Döblins »Berlin Alexanderplatz«, zu den wichtigsten Prosatexten der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, die sich am Thema Großstadt abarbeiten. Entstanden sind die »Aufzeichnungen« in den Jahren 1904 – 1910, ihr Ort ist: Paris. Dort hat Rilke die »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge« auch 1908 – 10 vollendet. In der Biographie Rilkes vollzieht sich mit diesem Text der Durchbruch zur Entfaltung seiner tiefsten literarischen Möglichkeiten.

Vor allem die ersten fünfzig Seiten dieses Prosatextes beschreiben die große Stadt im Medium der Erfahrung der fiktionalen Figur eines jungen skandinavischen Adligen, der, entwurzelt und seiner Tradition beraubt, sich dem Angriff der Stadt aussetzt und dabei fast selbst zerstört wird. Malte Laurids Brigge schafft aber inmitten der bedrohlichen Stadt in einem Akt der Sammlung und durch das Schreiben eine Gegenwelt, ein geistiges Exil, in dem er die destruktive Erfahrung auffangen und in eine neue Identitätsstiftung umbiegen kann.

Bedrohlich besetzt die Stadt Paris das Ich vor allem über Bilder der Krankheit, des Morbiden, aber auch des Überlauten, Lärmenden. Der das Erfahrungs-Ich penetrierende Lärm wird gleich zu Eingang des Textes zum Symbol für die ganze Stadterfahrung:

So, also hierher kommen die Leute, um zu leben, ich würde eher meinen, es stürbe sich hier. Ich bin ausgewesen. Ich habe gesehen: Hospitäler. Ich habe einen Menschen gesehen, welcher schwankte und umsank. [174]

Die großstädtische Masse, wenn man davon sprechen will, erscheint hier in einer Folge von Bildern kranker, entstellter Menschen, die ein Geruch von Billigspeise und von Angst umgibt:

Die Gasse begann von allen Seiten zu riechen. Es roch, soviel sich unterscheiden ließ, nach Jodoform, nach dem Fett von Pommes frites, nach Angst. [175]

Stadt als ein Ort der Krankheit, der von Geschwulsten überwucherten Menschen, der Aussätzigen – die Wahrnehmungsperspektive des Protagonisten assoziiert sich auch hier, wie vielfach im Expressionismus – mit den sozialen Außenseitern, die ihrerseits ihn, den Entwurzelten, als einen der ihren erkennen:

[174] Rainer Maria Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Da eine historisch-kritische Ausgabe dieses Textes und der Werke Rilkes nicht vorliegt, zitiere ich nach der Taschenbuchausgabe (München 1962), das Zitat S. 7. Zur Großstadterfahrung in diesem Roman siehe Inca Rumold: *Die Verwandlung des Ekels. Zur Funktion der Kunst in Rilkes ›Malte Laurids Brigge‹ und Sartres ›Nausée‹*. Bonn 1979, Andreas Freisfeld: *Das Leiden an der Stadt. Spuren der Verstädterung in deutschen Romanen des 20. Jahrhunderts*. Köln u.a. 1982, S. 75ff. Freisfeld sieht in Rilkes Darstellung des Leidens an der Stadt ein »Verfahren der Stadtpoetisierung«, einen »besonderen Verklärungsmodus« (S. 76f). Wenn Freisfeld Rilkes Roman auch konzidiert, daß die »besondere Leistung des Romans« darin liege, daß sich »Erfahrungen der städtischen Entfremdung« darin nachweisen lassen (S. 78), so zeigt der Verfasser für die Moderneproblematik, die in Rilkes Roman gerade anhand der Großstadterfahrung aufbricht, wenig Verständnis. Freisfeld pathologisiert den Protagonisten: er sei von »Verfolgungswahn« heimgesucht (S. 101), bade sich in der »Widerlichkeit als Erlebnismotiv« (S. 101f). Leider ist dabei die Erkenntnishaltigkeit der spezifischen Ästhetik des Häßlichen dieses Romans gänzlich unterbestimmt und als eine beliebige Obsession des Autors mißverstanden. Die *Malte-Studien* von Helmut Naumann (Rheinfelden 1983 und 1989) gehen auf die Großstadterfahrung in diesem Roman kaum ein. Dagegen liefert die Interpretation von Wilhelm Loock *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (München 1971) eine gezielte Interpretationshilfe gerade auch der Großstadtpassagen für den Deutschunterricht.

[175] *Malte*, S. 7.

Aber es gibt doch ein paar Existenzen, auf dem Boulevard Saint-Michel zum Beispiel und in der rue Racine, die lassen sich nicht irremachen, die pfeifen auf die Gelenke. Die sehen mich an und wissen es. Die wissen, daß ich eigentlich zu ihnen gehöre ... [176]

Zu den Bildern der sozialen Außenseiter, der »Fortgeworfenen«, gehören ekelhafte Bildmomente, gehört eine extrem gesteigerte Ästhetik des Häßlichen:

Es sind Abfälle, Schalen von Menschen, die das Schicksal ausgespien hat. Feucht vom Speichel des Schicksals kleben sie an einer Mauer, an einer Laterne, an einer Plakatsäule, oder sie rinnen langsam die Gasse herunter mit einer dunklen, schmutzigen Spur hinter sich her. [177]

In der Wahrnehmung des Protagonisten entstellen sich so die »Fortgeworfenen« selbst zu dem, was sie in der sozialen Hierarchie sind: »Auswurf«. Bilder des Schleimigen – »als hätte ihr ein Kranker grünen Schleim in die blutigen Lider gespuckt« – des Schmutzes, der wuchernden Krankheit, auch der Blendung, bewirken auch beim Leser Ekel. Dieser Ekel hat Erkenntnisfunktion. Er provoziert das Erkennen einer sozialen Unterschicht, die noch unter dem »Bettler« angesiedelt ist und überhaupt keine andere soziale Identität hat als die, zu den »Fortgeworfenen« zu gehören, eine Schicht unter dem vierten Stand. Daß gerade diese Schicht des sozialen »Abfalls« ins Zentrum der Wahrnehmungsperspektive rückt, ist signifikant für Maltes Erfahrung von Paris und Rilkes Darstellung der Stadt als eines Ortes radikaler Entwurzelung und des Identitätsverlustes. Die Großstadt als Ort der Moderne ist zugleich der Ort der Entmenschung, der Ort, an dem Subjekte zu »Schalen von Menschen« auszehren. [178]

In »Malte« vollzieht sich aber von Anfang an ein Reflexionsprozeß: die Reflexion auf das Sehen, auf das Sehen-lernen. Und auf das Schreiben:

Ich lerne sehen. [179],

heißt es gleich zu Beginn des Textes und wenige Seiten weiter:

Ich glaube, ich müßte anfangen, etwas zu arbeiten, jetzt, da ich sehen lerne. [180]

Das neue Sehen, das Malte sich hier erschreibt, kann an einem Beispiel dargestellt werden. Wie arbeitet die neue Wahrnehmung? Und was verarbeitet sie, sehen lernend?

[176] *Malte*, S. 30.

[177] *Malte*, S. 31. Dort auch das folgende Zitat.

[178] Soziologisch verweisen diese Schilderungen Rilkes auf die Folgen der großen Migrationsbewegungen, die Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts viele Menschen aus ländlichen Bereichen in die Städte trieb, die sich dort vielfach aber nicht verankern konnten und sozial verelendeten. Auch Paris ist von solchen Zuwanderbewegungen heimgesucht, auch aus den osteuropäischen Ländern, dies vor allem in den Jahren nach 1880. Die Stadt verfügt um 1850 über 1 Millionen Einwohner, überschreitet um 1877 die Zweimillionengrenze und wächst bis 1911 auf 2,88 Millionen Einwohner an.

[179] *Malte*, S. 8.

[180] *Malte*, S. 17.

Ich bin immer unterwegs gewesen. Weiß der Himmel in wie vielen Städten, Stadtteilen, Friedhöfen, Brücken und Durchgängen. Irgendwo habe ich einen Mann gesehen, der einen Gemüsegewagen vor sich herschob. Er schrie: Chou-fleur, Chou-fleur, das fleur mit eigentümlich trüben eu. Neben ihm ging eine eckige, häßliche Frau, die ihn von Zeit zu Zeit anstieß. Und wenn sie ihn anstieß, so schrie er. Manchmal schrie er auch von selbst, aber dann war es umsonst gewesen, und er mußte gleich darauf wieder schreien, weil man vor einem Hause war, welches kaufte. Habe ich schon gesagt, daß er blind war? Nein? Also er war blind. Er war blind und schrie. Ich fälsche, wenn ich das sage, ich unterschlage den Wagen, den er schob, ich tue, als hätte ich nicht bemerkt, daß er Blumenkohl ausrief. Aber ist das wesentlich? Und wenn es auch wesentlich wäre, kommt es nicht darauf an, was die ganze Sache für mich gewesen ist? Ich habe einen alten Mann gesehen, der blind war und schrie. Das habe ich gesehen. Gesehen. [181]

Der Text thematisiert nicht nur das Gesehene, sondern den Wahrnehmungsvorgang selbst und in gewissem Sinne die Beglaubigung des Gesehenen durch die explizite Bezeugung des Schlußworts: »Gesehen«. Im erkennenden Sehen aber wird der Vorgang vertieft: der alte Mann, selbst blind, in das Ausschreien der Waren vertieft, wird für das sehende, erkennende Auge zu einer aus solchen Funktionszusammenhängen gelösten Figur des existentiellen Aufschreis. Semantisch vollzieht sich diese Verwandlung durch den Wegfall des Objekts:

Er war blind und schrie.

Die blinde, kranke, automatenhaft agierende Figur dieser Großstadt wird so für das sehende, erkennende Auge des Protagonisten zum Zeichen eines existentiellen Aufschreis und als solches zum Zeichen einer Epoche, der »elenden Zeit«, die auch ihn, den Protagonisten, überfallen hat:

Meine Eingeweide sieden und hören nicht auf; mich hat überfallen die elende Zeit ... [182]

Vermag doch auch er, Malte, die Tiefendimension der Wahrnehmung der anderen Menschen nur auszuloten, weil er selbst die typisch moderne Erfahrung der Entwurzelung in sich aufgenommen hat.

Der Schock der Wahrnehmung in diesem Großstadttroman angesichts der zerstörten Gesichter der Menschen – auch hier, wie bei Baudelaire, dessen Gedicht »Une charogne« Malte ausdrücklich nennt [183], neben den Bildern der Krankheit und des körperlichen Zerfalls, das Blindenmotiv. Der Schock solcher Bilder resultiert letztlich, wie bei Baudelaire, aus einer metaphysischen Wahrnehmungsebene: zeigt sich doch in all diesen Bildern der zerstörten Menschen nicht nur der innere Zustand des Sehenden selbst, Malte, sondern in den Bildern des »Auswurfs« der Gesellschaft ein Bild der Moderne, hinter deren Fassade die Wahrnehmung Krankheit, Angst, Deformation ausmacht. Es ist ein weiter Weg von der naiven Faszination der großen Stadt London bei einem Autor wie Lichtenberg zur Erfahrung der

[181] *Malte*, S. 34f.

[182] *Malte*, S. 41.

[183] *Malte*, S. 53.

modernen Stadt Paris bei Rilke. Sein Blick identifiziert die Stadt nicht mehr als Ort des Luxus, sondern erkennt sie als Ort einer extremen geistigen und körperlichen Not.

Eben auch einer geistigen. Eine der Schlüsselszenen des Textes spielt im antiken Theater von Orange. Auch hier das Motiv des Schreiens als Zeichen einer geistigen Not der Moderne. Die Szenenwand des Theaters wird für Malte zur Chiffre einer entgötterten Moderne, die damit auch aus tragenden Bezügen der abendländischen Kultur, die diese Mauer als Abbruchrest des im religiösen Ritual fundierten antiken Theaters noch in der Erinnerung hält, herausgefallen ist. Diese Tradition wird, angesichts der Szene des Theaters, fast epiphanieartig vergegenwärtigt:

Ich ließ mich hin vor glücklicher Bestürzung. Dieses Ragende da mit der antlitzhaften Ordnung seiner Schatten, mit dem gesammelten Dunkel im Mund seiner Mitte, begrenzt, oben, von des Kranzgesimses gleichlockiger Haartracht: dies war die starke, alles verstellende antikische Maske, hinter der die Welt zum Gesicht zusammenschloß. Hier, in diesem großen, eingebogenen Sitzkreis, herrschte ein wartendes, leeres, saugendes Dasein: alles Geschehen war drüben: Götter und Schicksal. [184]

Dagegen der geistige Ort der Moderne:

Laßt uns doch aufrichtig sein, wir haben kein Theater, so wenig wir einen Gott haben: dazu gehört Gemeinsamkeit. Jeder hat seine besonderen Einfälle und Befürchtungen, und er läßt den andern soviel davon sehen, als ihm nützt und paßt. Wir verdünnen fortwährend unser Verstehen, damit es reichen soll, statt zu schreien nach der Wand einer gemeinsamen Not, hinter der das Unbegreifliche Zeit hat, sich zu sammeln und anzuspannen. [185]

Genau besehen spricht Malte hier von einem anderen Schrei: es ist nicht nur der von der Elendsfigur der Stadt ausgestoßene, mehr unbewußte Schrei der Existenznot, sondern der Schrei, der sich überhaupt erst artikulieren müßte als bewußter Schrei »nach der Wand einer gemeinsamen Not«. Die Darstellung der Stadt als Ort der Moderne aber ist in der Wahrnehmung Maltes überall dieser »Not« auf der Spur, eine Not, die aber von den Figuren der Großstadt gerade nicht explizit und bewußt erfahren wird. Die Figuren der Not in diesem Großstadttroman stellen diese Not für das Erkennen und Sehen des Auges des Protagonisten dar, aber haben selbst kein klares eigenes Bewußtsein davon. Sie sind Zeichen der Not, aber erkennen sie nicht selbst. Daher bleiben sie, in ihrer Not, isoliert voneinander. Die Not, von der Malte im Theater in Orange spricht, wäre der bewußte gemeinsame Vollzug der Seinslage der Moderne und damit die Utopie eines anderen Anfangs.

Diesen anderen Anfang erarbeitet sich Malte seinerseits eher einsam und in bewußter Aufarbeitung der Tradition: der Tradition seiner Familie – die Bilder der Kindheit, darunter die bewußte Konfrontation mit dem Tod des langsam sterbenden Großvaters Christoph Detlef Brigge, aber auch die Tradition einer Erfahrungsform und einer Literatur, die in der abendländischen Geistesgeschichte eher eine Rander-

[184] *Malte*, S. 156.

[185] *Malte*, S. 157.

scheinung war: die Geschichte der großen liebenden Frauen. Der »Malte« wird im zweiten Teil zu einem Hymnus auf die Liebe als einer säkularisierten Form der Religiosität (siehe Kap. II.3).

Rilkes Großstadterfahrung ist typisch modern: die Erfahrung der Entwurzelung, des Sinnentzuges, der amorphen Bedrohung und der Angst, in der sich aber das schöpferische Ich des Protagonisten Malte – schreibend – behauptet und zunehmend festigt. Typisch modern ist so eben nicht nur die Negativität der Erfahrungsstruktur, die *Destruction*, sondern auch die Positivität der schöpferischen Selbstbehauptung, die Identitätsfindung des Ich und die *Konstruktivität* des Textes. Der Abgrund der Negativität der Erfahrung ist geradezu die Voraussetzung der schöpferischen Produktivität und Texterzeugung der Moderne. [186]

3.6 Döblins *Berlin Alexanderplatz*

Der wohl komplexeste Großstadttroman der deutschen Literatur überhaupt ist *Alfred Döblins »Berlin Alexanderplatz von 1929*. [187] Dabei weist dieser Roman in der

[186] Ich möchte in diesem Zusammenhang auf einen anderen deutschen Parisroman hinweisen, Yvan Golls *Die Eurokokke* von 1927. Die »Eurokokke« steht für einen kulturzerfressenden Bazillus der Moderne, den Wertezerrfall und die Sinnentleerung. Die unvermittelte Direktheit, mit der diese kulturkritischen Thesen hier in der Form von Bargesprächen zwischen den Protagonisten ausgetauscht werden, läßt sie aber eher als unverbindliche Phrasen erscheinen. Von der Arbeit der Erkenntnis, der Ichfindung und des Schreibens, die dem *Malte* Spannung verleiht, ist bei Goll nichts mehr zu verspüren. Golls Roman ist eher Ausdruck jener Sinnentleerung auch der Sprachformeln der Kulturkritik, die Musils *Mann ohne Eigenschaften* beschreibt, als deren kulturkritische Analyse.

[187] Der Roman wurde daher auch in der Forschung zur deutschen Großstadtliteratur mehrfach eingehend untersucht. Siehe Volker Klotz (Anm. 137), S. 372ff, Andreas Freisfeld: *Das Leiden an der Stadt*, S. 132ff, Klaus R. Scherpe: *Der Großstadtdiskurs in Alfred Döblins »Berlin Alexanderplatz«*. In: *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Hrsg. J. Fohrmann und H. Müller. Frankfurt/M. 1987, S. 418ff. Klotz schreibt: »*Berlin Alexanderplatz* ist der erste deutsche und bis heute einzige bedeutende Roman in deutscher Sprache, der vorbehaltlos die zeitgenössische Großstadt zu seiner Sache macht.« (S. 372) Dabei sei *Berlin Alexanderplatz* »der erste Stadttroman, der weithin die Sprache dessen spricht, wovon er spricht.« (S. 384) Im agonalen Verhältnis der Stadt zum Protagonisten Franz Biberkopf sei die Stadt keine austauschbare Kulisse, sondern »notwendiges Korrelat« seiner Geschichte, die somit immer auch die Geschichte einer Beziehung ist, die leidvolle Beziehung des Protagonisten zur Stadt Berlin. Freisfeld untersucht diese »Berliner Leidenswege« des Franz Biberkopf vor dem Hintergrund des klassischen Bildungsromans (S. 176ff). Dabei und in Abschätzung der Montagetechnik des Romans kommt Freisfeld zu einer Kritik des Autors. Er »möchte ... auf Grenzen des Stadtbildes aufmerksam machen, das in ihnen zum Ausdruck kommt: Nicht kritisches Erkenntnisinteresse leitete dessen literarische Wiedergabe, sondern blinde, historisch eher fatale Begeisterung.« (S. 198) *Berlin Alexanderplatz* überlasse »dem Leser die analytische Arbeit, an der der Autor gerade gescheitert« sei (S. 199). Scherpe stellt seine Interpretation unter die Leitfrage der »Erzählbarkeit der Stadt« (S. 418). Er konstatiert: »Im *Alexanderplatz*-Roman dominiert diese Leere in der Fülle, diese Entqualifizierung des Geschehens, diese Akkumulation und Hochrechnung der Ereignisse bis zur Ereignislosigkeit, eine totale topographische Genauigkeit, die erzählerisch so gerafft und be-