

Fränzi Maierhöfer

Die unbewältigte Stadt

Zum Problem der Urbanisation in der Literatur

Die Stadt als gegeben angenommener Hintergrund, spezifisches Lokalkolorit, unreflektiert vorausgesetzte oder gar angestrebte Lebensbedingung taucht in der Literatur auf, seit es Städte gibt. Das Vorhandensein einer Stadt läßt sich für die Entstehung von Boccaccios Novellensammlung „Das Dekameron“ als ebenso notwendig behaupten wie für Camus' Roman „Die Pest“. Im ersten Fall flieht eine Gruppe von Menschen vor dem Zugriff der Pest aus der Stadt Florenz hinaus aufs Land und vertreibt sich dort die Zeit mit Geschichtenerzählen. Im anderen Fall stehen die Mauern der Stadt Oran für die unnachgiebigen Klammern, die eine von der Seuche befallene geschlossene Gesellschaft zusammenhalten. Balzacs „Vater Goriot“ zählt genauso zu den Angehörigen einer städtischen Zivilisation wie Dickens' „David Copperfield“ oder etwa Dostojewskijs „Idiot“ und Thomas Manns „Buddenbrooks“.

Die moderne mechanisierte Großstadt als komplizierter Gesamtkomplex jedoch kann erst zu Beginn unseres Jahrhunderts Gegenstand der literarischen Untersuchung und Darstellung werden. Das organisatorische und soziale Problem der Großstadt stellt neue Anforderungen an die Dichtkunst, verlangt eine der veränderten Lebensweise angepaßte Ästhetik, erweitert und sprengt die alten Grenzen der epischen Stilmittel, die am besten geeignet sind, das Neben- und Durcheinander der Erscheinungen in der Stadt zu bewältigen, braucht neue, vielfältige Simultantechniken. Einer der richtungsweisenden Revolutionäre des Erzählverfahrens war James Joyce, der sein Leben lang über eine Stadt schrieb, über Dublin. Voll Stolz wies er darauf hin, daß es noch nach etwa hundert Jahren möglich sein werde, seine Heimatstadt nach den Angaben im „Ulysses“ und in den „Dubliners“ zu rekonstruieren. Trotzdem fällt Joyces geliebtes und gehaßtes Dublin bei dieser Betrachtung aus. Ihm fehlen einige wesentliche Kriterien der modernen Großstadt: die fortgeschrittene Technifizierung und die völlige Anonymität des einzelnen in der Masse der vielen. Joyce stellt zwar den Zusammenbruch der abendländischen Tradition und das Versagen der organisierten Religion, das Zerreißen des Netzes ihrer Rituale, Ver- und Gebote, die Vereinzelung der miteinander lebenden einzelnen (in Form der Bewußtseinsströme auf verschiedenen Ebenen und in jeweils anderer Rhythmisierung) als Verfallsprozeß dar, nicht aber als vollendete Tatsache. Die Anerkennung eben dieser Tatsache aber ist unerläßliche Vorbedingung für das Verständnis der Thematik des Großstadttromans. Sein Zentralanliegen trifft

zusammen mit dem der maßgebenden heutigen Literatur: es ist die Darstellung des „dissoziierten“¹, von sich selbst und damit von den anderen abgespaltenen Menschen, zugleich Opfer und Ursache der gesellschaftlichen Unordnung. Allerdings zeigt dieser Roman den Stadtmenschen, der sein Tun im Tohuwabohu in sich und um sich nicht anders denn als Hilfsmittel zum simplen Überleben zu motivieren oder als Weg zur Anhäufung relative Sicherheit verheißender materieller Güter zu deuten weiß, nicht für sich allein. Er stellt ihn in Wechselbeziehung zu der von ihm selbst geschaffenen und ihn prägenden Umwelt – zur Stadt².

Die Auswahl der Romane – Dos Passos: „Manhattan Transfer“ (1925), Döblin: „Berlin Alexanderplatz“ (1929), Aragon: „Pariser Landleben“ („Le paysan de Paris“; 1926)³ – richtet sich einmal nach ihrem unbestreitbar überragenden literarischen Rang. Zum anderen trägt sie dem Umstand Rechnung, daß die Autoren eine ähnliche Spannung durchzustehen hatten. Alle drei verarbeiten, wenn auch auf sehr verschiedene Weise, autobiographische Materialien, litten unter dem Schock der Brutalitäten des Ersten Weltkriegs⁴, wollen die neuentdeckte Dimension der Geschichte ihrem Werk integrieren, fragen nach der Daseinsberechtigung des Künstlers in der modernen Industriegesellschaft und versuchen eine Antwort in mehr oder weniger intensivem politischen Engagement zu finden. Alle kamen sie mit den geistigen Bewegungen ihrer Zeit in Berührung, ohne einem der gängigen Ismen untergeordnet werden zu können.

John Roderigo dos Passos (1896–1970), Amerikaner teils portugiesischer Herkunft mit einer Vorliebe für Spanien und dessen Kultur, ehemaliger Architekturstudent, Exkommunist und späterer Goldwater-Anhänger, schrieb seine Romane in sozialkritischer Absicht⁵. Allerdings, wie R. G. Davis bemerkt, ohne Soziologie zu betreiben⁶. Seine besondere, vom Film (Eisenstein) und von Joyce angeregte Montagetechnik vermittelt seine Weltsicht deutlicher als seine unklaren politischen Ansichten.

Ob *Alfred Döblin* (1878–1957) Dos Passos und Joyce gelesen hatte, als er sein Erfolgsbuch „Berlin Alexanderplatz“ schrieb, ist eine zweitrangige Frage. Das Zusammentreffen ähnlicher Themenstellungen beweist nur ihre Dringlichkeit. Das spezifisch Döblinsche Simultanverfahren mag von der Großstadtbegeisterung der Futuristen und der Zeitenwende-Stimmung der Gruppe um die Zeitschrift „Der Sturm“, die in Deutschland das Programm des Expressionismus propagierte, seine Collagetechnik

¹ Das Thema behandelt, auf den amerikanischen Stadtmenschen beschränkt, Blandine Housman Gelfant, *The American City Novel* (Univ. of Oklahoma Press 1954).

² Volker Klotz' umfangreiche Untersuchung: *Die erzählte Stadt* (München 1969) soll „das Verhältnis zwischen Stadt und Roman ermitteln“ (11).

³ John Dos Passos, *Manhattan Transfer* (Hamburg 1959 undrororo 836/37); Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz* (Nachwort von W. Muschg) (Olten 1961 und dtv 295); Louis Aragon, *Pariser Landleben* (Nachwort von Elisabeth Lenk) (München 1969).

⁴ Dos Passos' früherer Roman „*Three Soldiers*“ (1921) beeinflusste direkt Norman Mailers „*The Naked and the Dead*“ (1948) und auch James Jones' „*From Here to Eternity*“ (1951).

⁵ Einen knappen chronologischen Überblick über Dos Passos' Leben und Werk bietet John H. Wrenn im Vorspann seines Buchs: *John Dos Passos* (New York 1962).

⁶ Robert Gorham Davis, *John Dos Passos* (Minneapolis 1967) 30.

von den Dadaisten inspiriert worden sein. Seine romantheoretischen Äußerungen weisen ihn als einen Künstler aus, der seinen eigenen Weg suchte.

Obwohl andersartig, teilt Döblin eine erstaunliche Wandelbarkeit, die beinahe obsessive Beschäftigung mit dem Problem der Vereinbarkeit der „Menagerie“ (Döblin) des eigenen Ich mit der Menagerie der vielen anderen und eine etwas nebulose Neigung zur Mystik mittelalterlichen Stils mit *Louis Aragon* (geb. 1897). Beiden recht unbegablichen Autoren ist auch noch die Vernachlässigung durch das deutsche Lesepublikum gemeinsam. Aragon, zusammen mit Breton und Soupault Gründer der surrealistischen Gruppe – der besprochene Roman stammt aus dieser Periode – und nach seinem Bruch mit den Surrealisten⁷ Anhänger der KP und heute noch deren Mitglied, wurde in Westdeutschland erst 1961 durch die Übersetzung seines Romans „Die Karwoche“ bekannter. Auch die meisten seiner übrigen Romane kamen „nicht über den Rhein, sondern über die Elbe“ zu uns⁸. Aragon ist es gelungen, sich den eigentlich lyrischen Antrieb seines Schaffens nicht zerstören zu lassen. Augenscheinlich wurde er von den beiden anderen Dichtern nicht beeinflusst.

Die umgestülpte Stadt

Gebannt starrt Ellen durch die Fenster ihres Salonwagens, in den sie an der Manhattanfähre umgestiegen ist. Fast zwanghaft schaut sie hinaus „auf die braunen Sümpfe und die Millionen schwarzer Fabrikfenster und die pfützigen Straßen der Städte und ein rosarotes Dampfboot auf einem Kanal und Konservenplakate und pausbackige Pfefferminzgnomen, alles kreuz und quer von hellen Regensträhnen durchkritzelt... Die Räder ratterten in ihrem Kopf, sangen Manhattan-Trans-fer-Manhattan-Trans-fer.“

Dos Passos schildert in scheinbar impressionistischer Weise das Herumkrabbeln von etwa hundertzwanzig personenähnlichen Partikeln in dem „verrückten, epileptischen Steinhaufen“ New York. Wenn davon die schöne Ellen verhältnismäßig oft ins Blickfeld des Lesers rückt, ist sie doch nichts weniger als eine Hauptperson. Dieser Roman hat weder Haupt- noch Nebenpersonen noch Handlung. Der Autor präsentiert ein Bündel von Begebenheiten, die in der geographisch und historisch nachweisbaren Gebäudeanhäufung, New York genannt, geschehen, ohne ersichtliches Ziel und ohne ein den Menschen hilfreiches Endergebnis. Wie die einzelnen Ereignisse verlaufen, ist bedingt und bestimmt von der besonderen Beschaffenheit dieser Stadt, ihrer vielgestaltigen Monotonie; scheinbar zusammenhanglos herausgegriffene Begebenheiten, die mit-

⁷ Vgl. Die Affäre Aragon in: Maurice Nadeau, Geschichte des Surrealismus (rde 240/41, Reinbek 1965) 159 f. und besonders: La leçon de Kharkov und L’Affaire Aragon in: Roger Garaudy, L’itinéraire d’Aragon (Paris 1961) 213 f. und 231 f.

⁸ Heinrich Balz, Aragon – Malraux – Camus, Korrektur am literarischen Engagement (Stuttgart 1970) 9.

einander in gar keinem oder nur zufälligem Zusammenhang stehen, die zusammengekommen den Symptomkomplex Stadt ergeben. Durchaus eine bestimmte Stadt ist es, von der Dos Passos berichtet. Aber sie ist kein einmaliges Phänomen. New York, eine Metropole am Meer, von fiebernder Hitze geschüttelt, ständig vom Feuer bedroht, von Feuerwehren durchrast, nach Regen lechzend, ächzt unter der „Bürde Ninives“ (vgl. die Überschrift des letzten Kapitels), steht auch in der Tradition Babylons, Konstantinopels und Roms⁹. Baumaterialien und Beförderungsmittel haben sich geändert, nicht aber die Symptome einer „umgestülpten Stadt“. In den ungefähr fünfundzwanzig Jahren, die Dos Passos' gewaltiger Report umfaßt, dehnt sich New Yorks Umfang aus. Eifrig wird es um- und ausgebaut, Schlangen von Autos und Autobussen drängen sich in den vordem von einzelnen Droschken befahrenen Straßen. Mehr Lärm, mehr Reklamelichtreflexe, Auswirkungen profitgieriger Betriebsamkeit, dringen durch die Fenster und Mauern der steinernen Wohnungen, die ihren Bewohnern keine Geborgenheit bieten, stülpt sich von außen wie eine erdrückende Glocke über sie. Fenster, „zum festen Toposbestand des Stadtromans“ (Klotz) gehörig, werden so zu ungeschützten Einfallstoren unerwünschter mechanischer Reize, lassen die Stadt, besonders ihren Lichterschein, der keine menschliche Dunkelheit erhellt, gefährlich bedrängend allgegenwärtig sein. Kinder, von den fatalistisch sich anpassenden, den Angriff der Stadt mit Apathie parierenden Erwachsenen alleine gelassen, erliegen dem Umstülpungseffekt schon früh. So etwa Ellens Sohn Martin, der voller Angst in seinem Gitterbett liegt, während draußen ein Feuerwehrauto vorbeirattert: „Draußen ist es finster, und hinter den Mauern und noch weiter draußen die entsetzliche tiefe Finsternis der Erwachsenen, rattert, klirrt, kriecht in Brocken durch die Fenster, steckt ihre Finger durch den Türspalt . . . Er brüllt und erstickt fast zwischendurch.“ Vor etwa einem Vierteljahrhundert hatte seine Mutter ähnliches erlebt.

Die Erzählweise Dos Passos', der selbst nicht in Erscheinung tritt, keine seiner Figuren bevorzugt oder benachteiligt, seine Methode, den Komplex Stadt durch nebeneinandergestellte präzise Bilder von gleichrangigem Aussagewert zu schildern, diese Bilder schnell zu wechseln, ein und dieselbe Szene von verschiedenen Perspektiven her zu sehen, die Aufmerksamkeit auf ein Personen-Objekt zu konzentrieren und dann übergangslos und ohne Anführungszeichen das bisherige Objekt als Subjekt sich selbst erklären zu lassen, wird unter dem bekannten, deshalb noch nicht bedingungslos anwendbaren Fachausdruck „Montagetechnik“ in der Literaturwissenschaft geführt. Ist damit ein dem Film gemäßes und ihm entlehntes Verfahren des „Schnitts“ und des Überblendens gemeint, dann trifft der Ausdruck nicht nur die Methode, sondern auch die Absicht des Erzählers. Denn in dieser umgestülpten Stadt zählt allein die photo-

⁹ Dos Passos, zu dessen Lieblingslektüren Gibbons' „Decline and Fall of the Roman Empire“ zählte und der bedauerte, zur ersten Generation amerikanischer Schriftsteller zu gehören, die für ein Publikum schreibt, das mit der Bibel nicht mehr vertraut ist, arbeitet hier mit Bibelziten und -anspielungen. Vgl. Renate Schmidt-v. Bardeleben, Das Bild New Yorks im Erzählwerk von Dreiser und Dos Passos (München 1967) 56 f.

gene Außenansicht, die filmisch effektive Fassade, der am gepflegten Äußeren, am strahlenden Lächeln und beschwingten Gang erkennbare und in Dollars berechenbare „Erfolg“. Dort kommt es auch bei der Arbeitssuche vor allem darauf an, „wie einer aussieht“. Das muß der Landarbeiter Bud Korpenning bald erfahren, der seinen harten und frommen Vater in Notwehr erschlagen und vergraben hat. Immer weiter will er nun hinein in die große Stadt, „mitten rein“, um Zuflucht im Gewimmel der vielen anstatt einer Freistadt zu finden. Es gelingt ihm nicht. Diese Stadt hat weder Mitte noch Tiefe. Bud bringt sich um.

In dem theatralisch aufgeputzten Riesenschwindel New York, wo sich Autobusse „wie die Elefanten bei der Zirkusparade“ bewegen, ein Sonnenuntergang zum „Bild im Wartezimmer eines Zahnarztes“ verfälscht werden kann und selbst der Ausbruch des Ersten Weltkriegs wie ein „merkwürdiges Schauspiel“ erscheint, dort kann niemand leben. Nicht einmal die Theatralik ist echt, weder sinnensfroh noch pompös noch ein bestimmtes Rollenrepertoire erfordernd. Nichts als ein mißlungener Versuch, der monotonen Banalität des Stadtlebens etwas Farbe zu verleihen. Im perfekt neutralen Mechanismus der an Dingwerten orientierten kapitalistischen Gesellschaft kann ein Mensch nicht einmal eine Rolle spielen. Sein Auftreten hängt nur von dem Stellenwert ab, den seine Stellung bestimmt. Demnach kann man die soziale Erfolgsleiter hinaufklettern und wieder hinunterfallen. Sonst nichts. Der ehemalige Wallstreetkönig Joe Harland z. B. sinkt zum Nachtwächter ab, der Milchmann Gus McNiel steigt zum skrupellosen Gewerkschaftsboß auf. Den Start seiner Karriere ermöglichte ihm das Geld, das der gerissene Anwalt Baldwin aus dem Unglücksfall herauschlug, der Gus zum Krüppel machte. Diese Spezialisierung auf die finanzielle Ausschachtung von Unglücks-„Fällen“ war zugleich der Anfang des Aufstiegs Baldwins, den Ellen, selbst erfolgreich als Schauspielerin und Moderatedakteurin, schließlich heiratet. Damit schließt sie die Serie ihrer photographierbaren „Erfolge“ ab. Die schöne rothaarige Ellen, von Dos Passos meist im Präsens der Bildbeschreibung erfaßt, zieht die Blicke auf sich. Ihre optische Attraktivität allein erklärt ihr häufigeres Auftreten in dieser glanzlosen Show hinreichend. Wie es in Ellen aussieht, kümmert niemanden. Auch sie selbst kaum.

Die unmenschliche Unaufrichtigkeit dieses uniformierenden Revue-Daseins im Scheinwerferlicht einer anonymen Öffentlichkeit, das fatale Verharren in der konformierenden Anonymität der Masse der Städter wird betont durch die Funktion der Zeitung. Eng in der U-Bahn zusammengepfercht, ihrem Rhythmus unterworfen, lesen die Städter Zeitung. In Schnell-Restaurants zusammengepreßt, nebeneinander und einander gegenüberstehend, lesen sie Zeitung. Beziehen Anregung, Gesprächsstoff, Nervenkitzel aus bestenfalls dritter Hand. Zeitungsmeldungen über sensationelle Morde, politische Korruption, Berichte von den verschiedenen Kriegsschauplätzen stehen ebenso unerklärt und unerklärlich gleichwertig und gleichgültig nebeneinander wie die Teilchen des Realitäts-Puzzles, zu denen auch die Zeitungsleser zählen. Die Zeitung vermittelt Stellen, bewerkstelligt Liebesaffären, bringt beiläufig auch einige Personen des Romans miteinander in Berührung. So bezog der damals noch arbeitslose

Baldwin die Information vom Unfall des ihm bis dahin unbekannten McNiel aus der Zeitung. Jimmy Herf, zeitweilig Ehemann von Ellen, Reporter, damit als „Schmarotzer am Drama des Lebens“ berufsmäßig an der Nachrichten-Montage beteiligt, wird an Ellen wieder durch ein Zeitungsfoto erinnert. Die Zeitung, selbst ein Montage-Produkt, bewirkt ihrerseits Montage, doch konzept- und planlos.

Montage aber meint noch mehr und anderes als eine Methode, durch rasche Bilderfolge den Eindruck der Simultaneität hervorzurufen. Dem Wortsinn nach bedeutet Montage ursprünglich den Zusammenbau einer technischen Anlage. Die Stadt, die Dos Passos darstellt, indem er ein geschlossenes Bild eines nicht integrierten Ganzen liefert, ist in der Tat etwas Montiertes. Ein zweifellos funktionsfähiges Ding, eine verzweifelt reale Scheinwelt. Wozu aber, wem zunutze funktioniert der Mechanismus Stadt? Nicht für die Menschen, die ihn bedienen. Die Innenseite dieser scheinbar glanzvollen „Zeltschau“, die ihren gelben Widerschein gegen den nächtlichen Himmel wirft, ist ein „Alptraum von all den Betten in all den Taubenschlagzimmern, verstrickte Schläfer, verkrümmt und halberstickt wie die Wurzeln gefesselter Topfpflanzen“.

Bezeichnenderweise lautet der Titel des Buchs nicht „New York“, sondern „Manhattan Transfer“. Das ist der Name einer Umsteigestelle, einer Durchgangsstation, nicht eines Wohnorts. Wer, vom Mechanismus der Stadt erfaßt, darin hängenbleibt, den stanzte sie zu einem entmenschten, funktionsfähigen Teilchen ihrer selbst um, vernichtet seine Träume. Als McNiel von den Rädern des Zugs erfaßt wurde, hatte er gerade davon geträumt, New York zu verlassen und Farmer zu werden. Ein Mann namens Phil Sandbourne, vom Anblick der im Taxi vorbeifahrenden, ihm unbekannten Ellen einen Augenblick zu Tagträumen hingerissen, fällt dem Straßenverkehr zum Opfer. Ehe sich Bud bei seinem tödlichen Sprung ins Wasser das Genick bricht, gaukelt er sich seine Hochzeit mit der Jugendfreundin Victoria Sackett vor.

Der Transit-Charakter dieses Umschlagplatzes wird noch deutlicher, untersucht man die Beschaffenheit der Montage-Teilchen. Um Fertigbauweise handelt es sich nicht. Die Bestandteile des Montage-Materials sind nicht mehr natürlich gewachsen und noch nicht synthetisch hergestellt. Da Montage sich nicht selbst ausführen kann, verlangt sie einen bewußt konstruierenden Monteur. Dos Passos' Stadt aber erweckt den erschreckenden Eindruck einer monteurlosen, anonymen Mechanik, die von den Städtern widerstandslos als gegeben hingenommen wird. Unaufhaltsam greift sie um sich, greift in die Natur ein, ohne ihre Kräfte zu nutzen, ohne Technik als „Kunstgriff“ zur Freistellung spezifisch menschlicher Fähigkeiten zu verwenden. Menschen, die diesen Anspruch überhaupt erheben würden, gibt es nicht in der Stadt. Die sprachlichen Vergleiche Dos Passos' erfassen den Städter als ein mehr den Pflanzen als den Tieren zuzuordnendes Lebewesen, als entwurzelte, verkrüppelte „Topfpflanzen“. Die U-Bahn schüttelt Menschen „wie Mais in einer Röstmaschine“, im Tunnel des Fährhauses von Manhattan werden sie zusammengequetscht „wie Äpfel, die man in die Rutsche einer Obstpresse schüttet“.

Kalt und undramatisch zermalmt der Mechanismus Stadt auch den einzigen Ansatz

zu menschlicher Tragik: Ellens Liebe zu Stan Emery, einem reichen, begabten Nichtstuer, der nichts tut, weil er nicht weiß, was er mit dem Erfolg anfangen soll, wenn er ihn hat. Chronisch alkoholisiert und versehentlich heiratet er dann eine andere, verbrennt sich, dem Verdursten nahe, in seinem Zimmer dann selbst. Der Ausbruch des Feuers, in diesem Buch stets eine unmittelbare Bedrohung, verursacht nur einen Zimmerbrand.

Im Pluralismus der Anonymitäten, der „Platz, Sauberkeit und Stille“ zur unerreichbaren Mangelware werden läßt, der das Eigenleben des einzelnen nicht duldet, kommt keiner Begebenheit mehr Bedeutung zu als einer anderen. Denn alle zusammen bedeuten nichts. Diese Stadt, ein totales neutralisierendes Neutrum, ist zwar von Menschen, aber nicht *für* Menschen gemacht.

Widersacher Stadt

Auch wenn *Alfred Döblin* nur auf Anraten seines Verlegers der kargen Überschrift „Berlin Alexanderplatz“ den Untertitel „Die Geschichte vom Franz Biberkopf“ hinzufügte – der doppelte Titel führt an die Doppelgleisigkeit des einzigen bedeutenden deutschen Großstadttromans heran. Auf dem einen Gleis läuft ein „Enthüllungsprozeß“ ab, der Werdegang des ehemaligen Zement- und Transportarbeiters Franz Biberkopf nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis Tegel. Dort hat er eben vier Jahre „abgemacht“, wegen Totschlags, begangen an seiner Braut Ida. Erst als sich die Tore des Gefängnisses hinter ihm schließen, an dessen rote Mauer er sich Schutz suchend mit dem Rücken preßt, ist für ihn der wahre schreckliche Augenblick gekommen: „Man setzte ihn wieder aus“. Damit beginnt für Franz „die Strafe“. Der wenig intelligente ehemalige Strafgefangene, ein naiv-primitiver Muskelprotz, dessen kaum differenzierte Seelenregungen von einem pathologisch verspannten Mißverhältnis zwischen verkrampftem Kraftmeiertum und übertriebener Empfindlichkeit, zwischen blindem Wüten gegen das „Unrecht“, das ihm widerfährt, und instinktlos falsch verteiltem Miß- und Vertrauen schwanken und zu aggressiven Explosionen gedrängt werden, dieser ängstliche und freche Sträfling muß wieder hinein in die Stadt Berlin. Sein Autor will es so. Prolet Biberkopf, weder ein Held noch kein Held, ist Döblins selbsterschaffene Testperson, deshalb „kein beliebiger Mann“, wie es im barockisierenden Vorwort zum zweiten Buch heißt. Der Autor rief Biberkopf herbei „zum Erleben seines schweren, wahren und aufhellenden Daseins“. Die Versuchsperson soll durchleben – und, anspruchsvoll gleichnishaft – *vorleben*, welche Chance das Kollektiv Stadt einem (allerdings kaum individuierten) Individuum läßt, „anständig“ zu bleiben, sich „zu bewahren“, auf die eigene Kraft vertrauend sich abzusondern und private Gerechtigkeit zu fordern. Schon im Vorwort betont Döblin, Biberkopf werde die Probe nicht bestehen können, erst müsse er gewaltsam „zurechtgebogen“ werden. Denn der Anstandsfanatiker und spätere Zuhälter Biberkopf, der zwar seines Autors Liebe zu

Kleist, Büchner und Strindberg verständlich macht, jedoch weder der tödlichen Logik des Michael Kohlhaas noch dem wehrlosen Getriebensein Woyzecks ein Gleiches an zwingender Motivierung seines Verhaltens entgegenzusetzen weiß, kämpft mit der unbedachten und hilflosen Erbitterung des animalisch Primitiven gegen „etwas, das von außen kommt, unberechenbar ist und wie ein Schicksal aussieht“.

Das, was von außen kommt, tritt Franz verdinglicht in der Stadt Berlin gegenüber (die – romantisch – das zweite Gleis beschlagnahmt). Das lärmende, launische, tobende Ungeheuer Berlin ist der Ort, an dem „das furchtbar Ding, das Franzens Leben war“, sich erproben muß. Die Stadt ist für Franz die „Welt“, der er nun wieder preisgegeben ist, von der er sich mit seinem dinghaften Leben kaum zu unterscheiden vermag und der er doch gegenübersteht. Vergebens sucht Franz Zuflucht in dunklen Gassen, engen Hausgängen, rauchigen Kneipen. Vergebens, weil mit geschlossenen Augen um ein vermeintliches Recht ringend, rennt Franz mit der sturen Ausdauer eines Stiers gegen den ratternden, blitzartig zuschlagenden, vielgesichtigen und vielarmigen maschinenhaften Moloch an, bis er davon „überfahren“, von Hammerschlägen – „Wumm Schlag, wumm Schlag“ – niedergestreckt wird. „Die Welt ist von Eisen, man kann nichts machen, sie kommt wie eine Walze an . . . Und das läuft, und da kann keiner ausweichen.“

Der berechtigte Ruhm dieses Romans beruht vor allem auf der Schilderung der Großstadt. Im Gegensatz zu den meisten seiner anderen epischen Werke arbeitet Döblin hier nicht mit einer „visionären Phantasiewelt“ (W. Muschg), sondern benutzt als „Stoff“ jenes Berlin-Ost, das er von seiner langjährigen Tätigkeit als Kassenarzt her gut kannte. Natürlich liefert Döblin keine naturalistische Milieuphotographie¹⁰, auch mehr als ein Zeitdokument (geschickt eingefügte, genaue Angaben über politische Ereignisse des Jahres 1928 verankern den Roman bewußt in der Geschichte), entwirft nicht nur ein passendes Bühnenbild zur Biberkopf-Handlung. Döblins Großstadt beinhaltet all das, was „läuft“, und dem keiner ausweichen kann. Sie zeigt sich als undurchdringliche Materialisation unkontrollierbar selbsttätig gewordener, hektischer, heterogener, ziellos-wilder, sich selbst in die Quere kommender Betriebsamkeit, als ein böseartig überwucherndes Stück denaturierter Natur. Zur krebsartigen Geschwulst verunstaltet, rächt sie sich durch hemmungsloses Sich-weiter-Fressen an den Parasiten, die gedanken- und planlos ihr Gewebe verletzten. Das nun historisch gewordene Berlin der zwanziger Jahre, das Döblin zum Abbild der „großen Hure Babylon“ erhob, ist eine Stadt der Arbeitslosen, der Halb- und Ganzkriminellen, die als Schmarotzer von ihren „Bräuten“ leben. An den packendsten Passagen des Romans beschreibt der Autor Menschen wie häßliche Dinge und Dinge wie fremden Automatismen unterworfenen Menschen. So etwa, wenn es dem Rauch im Gewimmel eines Tanzsaals zu rauchig wird, wenn er zu entweichen sucht und draußen nichts als Nacht und Kälte findet.

¹⁰ Döblin schätzte Arno Holz (1863–1929), einen der Begründer des „konsequenten Naturalismus“ in Deutschland sehr, sah in ihm aber den Bahnbrecher eines „neuen Naturalismus“.

„Da bereut der Rauch seine Leichtigkeit, sträubt sich gegen seine Konstitution, aber es ist nichts rückgängig zu machen infolge einseitiger Drehung der Ventilatoren. Zu spät. Von physikalischen Gesetzen sieht er sich umgeben . . .“ An den Tischen sitzen Menschen, die gegenständlicher wirken als der Rauch, der sie nicht mehr verhüllen will. Inmitten der schrillen Dissonanz wirrer, sich übereinander quetschender Eindrücke sind der schnurrbärtige „Herr in Pfeffer und Salz“ und die „Gelbkarierte“ nur eine Art lebloser Farbkleckse. Wenn der Autor ein Haus am Alexanderplatz aufschneidet wie ein Geschwür im Labor, entblößt er dessen ekle Innereien: Menschen hocken darin, eingebohrt wie die Maden im Fleisch.

Die epischen Mittel, deren sich Döblin bedient, um die gleichzeitig nebeneinander in der Stadt stattfindenden Vorgänge auszudrücken, sind genügend gründlich und häufig nachgewiesen worden. „Im Roman“, so schrieb Döblin einmal, „heißt es schichten, wälzen, schieben.“ Eine der wenigen Aussagen, die er, der Widerspruchsvolle, auch eingehalten hat. Um beim Leser die Illusion der Gleichzeitigkeit der Summe all der auseinandergesplitterten Einzelvorgänge zu bewirken, verwendet Döblin bei seiner spezifischen Collage- und Montagetechnik vorwiegend das Präsens, vergegenwärtigt auf diese Weise sogar Erinnerungen, ebnet Vergangenheit zu einer zusammengesetzt-flächenhaften Gegenwart ein. Ruhelos und ruckartig springt er von einem Erzählstandpunkt zum anderen, zeichnet eine Figur von außen, diagnostiziert die Vorgänge in ihren Gedärmen, spricht dann übergangslos mit ihren Worten weiter. Bald distanziert er sich überlegen mit- und vorauswissend von dem, was er erzählt, redet belehrend dazwischen, setzt sich davon fast höhnisch ab, verschwindet plötzlich scheinbar ganz unter der Überfülle des epischen Getümmels, als ob ihm die Gestaltungskraft den Dienst verweigert habe, taucht dann unerwartet, einem Theatergag nicht unähnlich, an einem anderen Erzählort wieder auf. Dem abrupten Wechsel der Erzählperspektive, des Erzähltons und der Erzähldistanz entspricht eine sprunghafte Änderung der Stilmittel. Straßenbahnbenutzungsordnungen, Kommunalverwaltungsverordnungen, Exkurse über öffentliche und private Ereignisse, Wetterberichte, Kostproben aus der Prä-Oswalt-Kolle-Literatur, politische Nachrichten, Werbesprüche, Bänkelgesang und Schlagerzeilen benutzt Döblin zur Herstellung seiner Bild-Assoziations-Collagen, in die er seine Figuren und deren unfreie, weil rein reproduktive Assoziationen mit hinein verarbeitet. Nicht ohne trocken seinen Kommentar dazu zu liefern. „Breiten wir, werte Brüder und Brüderinnen, den Schleier der Nächstenliebe 10 Quadratmeter über die dazwischenliegende Zeit.“

Schon oft ist das Stadtbild Döblins als „chaotisch“ bezeichnet worden. Das ist entweder unter- oder übertrieben. Das Ergebnis des Schichtens, Wälzens und Schiebens ist ein kalt oszillierendes, eigentlich wesenloses, trotzdem seine Gestalt wandelndes, gefährliches Ding, nicht mehr organisch und noch nicht organisiert, das einer kolossalen Deformation ähnlicher sieht als einem „Chaos“. Denn das wäre – mit welchen Vorzeichen auch immer – ein Offenes. Franz aber stößt mit etwas Kompaktem zusammen. Er erfährt es als „Stadt“.

Die Versuchung liegt nahe, in diesem mit etwa vierzig Bibelzitaten¹¹ gespickten Roman des späteren Konvertiten Döblin dessen „erste christliche Dichtung“ (W. Muschg) zu sehen, die Geschichte von der Unterwerfung des bislang unsolidarischen „Selbstversorgers“ Franz unter das „Leben“, den moralischen Tod des alten „Papst(es) Biberkopf“ und die Geburt eines „neuen Menschen“ als „religiöses Lehrgedicht“ zu interpretieren (Weyembergh-Boussart). Bei genauerem Hinsehen bieten die unstete Wandelbarkeit und grelle Widersprüchlichkeit der Bildersprache Döblins dem hartnäckigen Widerstand: auch für seine Bilder verwertet Döblin Material von verschiedenartiger Herkunft, von ungleichwertiger Aussagekraft; auch hier benutzt der Autor seine besondere Methode der Collage und Montage, indem er divergente und divergierende Bilder, die er selbst mehr oder weniger weit von sich weghält, neben- und übereinander schichtet und schiebt. Dieses für sein ganzes Werk charakteristische Schwanken zwischen Gleichnis und Allegorie, zwischen originaler Vision und davor- und dazwischengeschobenen, mitunter geborgten, jedenfalls angefertigten Bildern, die etwas zeigen sollen, das der Autor selbst nicht unmittelbar gesehen hat, zwischen tief empfundener Furcht vor dem Sturz in heillosen Abgrund und darüber hinweggepredigter, unecht optimistischer Tendenz bringt schließlich auch die Konstruktion der Biberkopfhandlung zum Einsturz.

Beispiele für die mangelnde Übereinstimmung von belehrender Weltverbesserung und dichterischem Sagen bieten sich in Überfülle an. Wenige mögen genügen: im Unterschied zum Gleichnis nämlich, das immer einem unmittelbar gesehenen poetischen Bild gleich und daher keiner direkten rationalen Analyse zugänglich ist, bleibt eine Allegorie als nachträgliche Verbildlichung eines Gedankens schon wegen der ihr immanenten didaktischen Absicht logisch angreifbar. Die Döblinsche Ausdrucksskala reicht von dem unbewegten „Wasser im dichten schwarzen Wald, furchtbar schwarze(n) Wasser“ über den „Schnitter Tod“ bis hin zum Mörder Haarmann, der sein „Hackbeilchen“ schwingt; spannt sich also von einem Sinnbild des Bösen, Unaufgehellten, Unergründlichen, pneumatisch Unberührbaren über die mittelalterliche Allegorie des Sensenmanns Tod als Erziehungsmittel zur und als Auswirkung von Schreckensfrömmigkeit bis zu einem albernem Schlag der zwanziger Jahre. Die beiden Bilder vom schwarzen Wasser und vom Schnitter Tod tauchen auf in Verbindung mit ein und derselben Person, mit Reinhold, der Personifikation des Bösen in diesem Roman. Im Zusammenhang mit dem Verbrecher Reinhold, der Franz vors Auto wirft und seine Braut Mieze ermordet, wird auch die Klage des Jeremias zitiert: „Verflucht ist der Mann, spricht Jeremia, der sich auf die Menschen verläßt, der das Fleisch zu seiner Stütze macht und dessen Herz von Gott abfällt...“ Allerdings verläßt sich Franz lediglich auf seinen Bizeps, vertraut weder Gott noch irgendeinem Menschen, fordert nur sein „Recht“ als Gegenleistung für seinen Entschluß, „anständig“ zu bleiben. Zum

¹¹ Der Nachweis der Bibelstellen findet sich bei Monique Weyembergh-Boussart, Alfred Döblin. Seine Religiosität in Persönlichkeit und Werk (Bonn 1970) über das ganze Buch verstreut. Vgl. vor allem 166, 197 f. und 208.

Schluß des Romans heißt es dann, es komme auf die Wahl des rechten Nebenmanns an. Franz faßt Schritt mit den anderen. Diese beinahe-sozialistische Aufbauparole dürfte mit dem Tenor der öfters zitierten Jeremias-Stelle kaum in Einklang zu bringen sein. Auch die Vorstellung des groben Schlägers Biberkopf als ein dem Isaak ähnliches Opfer überzeugt nicht. Mit Recht bemerkt T. J. Casey dazu, Döblin habe der „Abrahamgeschichte ziemlich unbekümmert ein Vorwissen um die Gnade der Opferhandlung“ unterschoben¹². Biberkopf liefert den Vorwand zu einer Parabel, nicht aber zu einem Gleichnis. Die ihn betreffenden bildhaften Vergleiche haben eines gemeinsam: Das „Leben“, dem Franz gegenübersteht, bleibt auch nach seiner „Geburt“ ein von außen kommendes Fremdes, das mit Franz nach wie vor „verfährt“. Es gibt keine Brücke zwischen Innen und Außen. Deshalb kann das unter der Bewußtseinsoberfläche schwelende, allein von aggressiven, triebhaften Impulsen und Erwerbsinteressen bewegte Handlungsgewoge die Schwelle zum Bewußten gar nicht durchbrechen können. Von „Wissen und Verändern“ (Döblin) kann nicht die Rede sein. Nach dem Sieg der Allegorie „Schnitter Tod“ im Zweikampf mit dem apokalyptischen Gleichnis „Hure Babylon“, den beide am Krankenbett Franzens im Irrenhaus ausfechten, „widerstrebt“ Franz nicht mehr. Er läßt an sich „herankommen“, und zwar die Nacht und das Nichts, die Autos und Droschken gleichermaßen. Der zurechtgebogene Franz wird ein kleiner Arbeiter, Hilfsportier in einer Fabrik. „Weiter ist hier von seinem Leben nichts zu berichten.“

Franz, der vom Leben mehr verlangte als „das Butterbrot“, lebt nun vom Butterbrot allein. Auch das Gefängnis hat ihn wieder. Er, den sein Autor mit der griechischen Sagen-gestalt Orest und mit dem biblischen Hiob vergleicht (von denen keiner als Zuhälter tätig war), ist nun ein Rad im Getriebe der Stadt. Sein „Opfer“ und seine „Selbstaufgabe“ bewirken nichts. Franz, der noch nichts war, hat nichts aufzugeben und somit auch nichts zu geben. Die Stadt bleibt weiterhin eine der Gefangenen.

Mythos Stadt

„Wenn ich durch das Land ziehe, sehe ich nichts als verödete Oratorien und umgestürzte Kreuze. Der Mensch hat diese Stationen, die ein ganz anderes Leben erforderten als er es führt, abseits liegen lassen.“ Der durchs Land zieht, der „Bauer von Paris“, Autor *Aragon* unverkennbar und unverdeckt, sucht auf seinem mäanderhaft sich windenden Weg verzweifelt nach Möglichkeit und Materialien, eine moderne Mythologie zu schaffen. Das entmythologisierte, entgötterte „Land“, das er durchwandert, ist die Stadt Paris um 1920. In die Stadt nämlich müssen die Götter gezogen sein, die das Land verlassen haben.

¹² Timothy Joseph Casey, Alfred Döblin, in: *Expressionismus als Literatur* (Bern, München 1969) 645.

Im Vorbeigehen beschreibt er Paris mit den Mitteln der Collage, zitiert, auch visuell, Plakatanschlüsse, Preislisten, Reklameschilder für Portwein und Filterkaffee, Theaterzettel, Zeitungsausschnitte, führt fiktive Gespräche, überführt mit Hilfe überspitzt naturalistischer Detailtreue den Gegenstand seiner Beschreibung der Unfaßbarkeit, enthebt ihn durch surreale Phantastik ebenfalls jener vordergründigen, photographierbaren Realität, der sein Suchen *nicht* gilt. So etwa, wenn im „Menschen-Aquarium“ der Passage de l'Opéra das exakt geschilderte Schaufenster eines Spazierstockhändlers, in „submarines Licht“ getaucht, sich in ein Stück Tiefsee samt Meermaid verwandelt, deren Gesicht Aragon an eine ihm einmal bekannte Elsässerin erinnert. Dieser „Glas-sarg“ der Passage de l'Opéra, die heute nicht mehr besteht, in deren blassem Halbdunkel die Menschen freundlicher und gelöster, den fahlen Lichtverhältnissen ihres eigenen Bewußtseins angemessener als im harten Alltagslicht erscheinen, diese Passage mit ihren Friseur- und „Massage“-Salons, Buchläden und Cafés ist schon zur Zeit ihrer Beschreibung vom Abbruch bedroht. Der Protest ihrer Bewohner gegen die Vertreibung aus ihrem Asyl ist einer der wenigen handlungsähnlichen Momente in diesem Buch; seine getreue Wiedergabe läßt sich leicht als Vorbote des späteren sozialen Engagements des Autors deuten, oder auch mißdeuten.

Schon als „Bauer von Paris“ schildert Aragon die Stadt als einen dem Untergang geweihten Zustand, dem Bestand gar nicht beschieden sein kann. Auf schwankem, fragwürdigem Grund ist sie errichtet, befindet sich im Übergang und Umbau zu einem riesigen, vom Nützlichkeitsprinzip regierten und von den Notwendigkeiten hemmungsloser Technifizierung diktierten absonderlichen Basar. Auch der Park Buttes-Chaumont, in dem der Autor in Begleitung zweier Freunde, und doch allein wie zuvor, sein Verhältnis zur Natur kritisch prüft, ist ein zweifelhaftes Gelände, ein Garten auf einem städtischen Müllhaufen nämlich, eine „ersonnene Landschaft“, Ergebnis des kindischen Versuchs der Rückkehr ins Paradies und Zuflucht der wüsten Träume der Städter. „Alles Absonderliche des Menschen und das, was von einem Vagabunden und von einem Verirrten in ihm ist, könnte er gut und gern in diese beiden Silben fassen: Garten.“ Sogar die Naturgewalt der Nacht, die allein den ländlichen und d. h. hier unberührbaren Charakter der Parklandschaft wenigstens als „schwarze Illusion“ wiederherstellen könnte, wird von der städtischen entstellten Nacht, diesem „riesigen Ungeheuer aus Blech“ zerstört. Das Rauschen der Sturzbäche, das ein im Park beinahe Träumender zu vernehmen meint, wird vom Rumpeln der Stadtbahn übertönt, und den „Horizont begrenzt das Schnauben der Straßen“. Von den städtischen Impressionen verstört, schreitet der landlose, den Park beschreibende Bauer zwar „ohne die unklaren Grenzen des Blödsinns zu überschreiten“, doch hart an ihnen entlang: die exakte Wiedergabe seiner Maße und meßbaren Formen, die nackte Topographie der Fakten verzerrt diesen Park zu einer abstrakt-bizarren Planskizze.

Ebenfalls im Vorbeigehen gibt der Paris beschreibende Bauer seine philosophischen Reflexionen preis, sinnt über die „falsche Dualität“ des abendländischen Menschen nach und über den „Taschenspielertrick“, der Sinne und Vernunft voneinander trennte.

In seiner Schilderung und mehr noch durch ihre Art und Weise, in der poetische Passagen mit theoretischen Erläuterungen wechseln, die einander vorantreiben und die sich gegenseitig bedingen, ohne je in Wort und Bild zu einer Einheit zu gelangen, flammt der unheilvolle, im Grund anarchistische Widerstreit zwischen Rationalem und Irrationalem wieder auf, eskaliert bis zum Postulat der Unvereinbarkeit von Poesie und Paradies. Außerordentlich Hellsichtiges schreibt der Bauer – viel zu Hell-Bewußtes, um tatsächlich ein Ergebnis des von den Surrealisten gepriesenen automatischen Schreibens zu sein! – und ebenso Verworrenes. Denn er selbst ist ein Opfer der von ihm attackierten fatalen Gespaltenheit: er spottet über die Gärtner und ist selber doch kein Bauer. Einblick in das Halb-und-halb-Denken dieses in die Stadt verschlagenen Landmanns gibt die Darlegung seiner Stellung zur Natur. Was er bisher unreflektiert „Naturgefühl“ nannte, verwirft er nun als ein bloßes *Gefühl*, das sich auf einen im wesentlichen unbekannten Gegenstand richtet. Auch den „Naturbegriff“ zu untersuchen erweist sich als unbefriedigend, weil den Menschen praktisch ausschließend. Hinter jener unzumutbaren Unterscheidung vermutet er eine alte Gegenüberstellung von Menschenwerk und Gotteswerk. Schließlich gelangt er dazu, die ganze Natur als sein „Werkzeug“ anzuerkennen. Erst durch diese *seine* Setzung werde die Natur für ihn notwendig. Daß er sein Werkzeug so wenig kenne, hält er für einen „einfachen Fall von Beschränktheit“. Sinnliche Erfahrung erscheint ihm demgemäß keinesfalls als zu meidend oder verdächtig, sondern als notwendiger Mechanismus des zu sich selbst kommenden Bewußtseins. Dieses letzte Zugeständnis führt ihn zur Folgerung: „die Natur ist mein Unbewußtes. Das, was meine Sinne mir von ihm verraten, ist davon nicht geschieden.“¹³ Wenn, „auf seltenen Schwellen“, Mitteilungen der Sinne mit dem Unbewußten, der Natur also, unmittelbar in Berührung treten, bewirkt das den Schauer, den in Worte zu fassen das ganze Buch sich bemüht. Das Naturgefühl, wie Bauer Aragon es nun versteht – und das er von einem atavistischen und christlichen absetzt¹⁴ – ist für ihn mit dem mythischen Empfinden identisch. Der Mythos ist „die Bahn des Bewußtseins, sein Förderband“.

Parallel zu den Überlegungen über das Förderband des Bewußtseins laufen die über die Art und Weise des Beförderns. Anders ausgedrückt: Aragon stellt die Frage nach dem, was konkret ist (noch nicht danach, was konkret zu tun sein könnte), nach der „wirklichen Welt“¹⁵. Als einziges Kriterium für das Konkrete anerkennt er eben jenen Schauer, der sich ereignet, wenn Unendliches in endliche Erscheinungen eintritt.

¹³ Louis-Ferdinand Céline, der Aragon kannte, aber ablehnte, schreibt in „Reise ans Ende der Nacht“: „Alles Interessante vollzieht sich im Unterbewußtsein. Von der wirklichen Naturgeschichte des Menschen weiß man wenig.“ Elisabeth Lenk hingegen meint in ihrem Nachwort, Aragon nehme die kritische Paranoia Dalis vorweg und projiziere die „neugewonnene Einsicht von der Natur des Unbewußten ins Unbewußte der äußeren Natur“ (a. a. O. 267).

¹⁴ Die alten Religionen mit ihren bildlich vorgestellten Gottheiten, die Naturkräfte personifizieren, seien „geistig unzulänglich“, schreibt Aragon in einer Anmerkung: „Das Christentum setzt an ihre Stelle diese Gefühlsmacht, die Natur, die jedes metaphysischen Gehalts entbehrt“ (149).

¹⁵ „Die wirkliche Welt“ ist ein Romanzyklus von Louis Aragon.

Als einzig mögliche Art der Vermittlung des Konkreten nennt er das Bild, das allerdings nicht mit dem Konkreten selbst verwechselt werden darf, sondern nur das „größtmögliche Bewußtsein vom Konkreten“ bewirkt. „Das Konkrete ist das Unbeschreibliche: zu wissen, ob die Erde rund ist, was liegt mir daran.“

Und das ist das Problem dieses die Beschreibung verachtenden, nichtsdestotrotz beschreibenden Bauern. Er erkennt sich als disparate Denkmaschine im Sinn Descartes', die nun in wilder Panik kopflos vor den Folgen des Denkens ihres Denkens davonläuft – und doch will er eben diese Deformation mit den Mitteln rationalen Denkens, also wieder vom Kopf aus, bekämpfen, auch wenn er sein Verfahren „bildliches Denken“ nennt. Immer sichert Aragon sich zunächst durch begriffliche Definitionen ab. So polemisiert er zwar gegen die illusionäre „Gewißheit“ der Philosophen, die sie vom cartesianischen Lehrsatz von der Evidenz ableiten – und geht seinerseits daran, seine Gewißheit, den Schauer, theoretisch zu bestimmen. Als unmittelbare poetische Erfahrung vermag er ihn nicht zu vermitteln. Er träumt von einer durch das Denken nicht erfassbaren Unordnung, von einer noch nicht denkbaren Ordnung der Unordnung und deduziert von dieser seiner Prämisse aus eifrig weiter. „Und ich träume, und mein Kopf geht.“ Es gibt keinen Weg vom Traum zur Tat. Entgegen seiner Behauptung lernt sein Kopf die Füße *nicht* kennen. Von seinem bisherigen Verfahren her gesehen völlig unlogisch, verwirft er dann die Logik als Weg zum Konkreten und preist die Liebe, preist mit feurigen Worten die Frau als einzig Konkretes, als Verkörperung des Universums sogar. „Frau, nichtsdestotrotz trittst du an Stelle jeder Form.“ Doch seinem hoherotischen Lobgesang fehlt die gegenständliche Entsprechung (daher sein Hymnus auf die Prostitution). Diese Frau ist keine bestimmte Person. Sie ist ein Phantom. Wie er. Die Sehnsucht nach konkretisierender Liebe bleibt ein zu wünschender Wunsch, der den Umschlag des mißtrauischen Pessimismus in schieren Nihilismus, Ursache und Wirkung seiner Zerrissenheit, nicht verhindern kann. „Der Mann, der sich von seinem Denken getrennt hatte, als in der Ferne die ersten Wellen die Wunden des verachteten Hauptes leckten, kam aus der Regungslosigkeit heraus wie ein umgekehrtes Fragezeichen.“

Wie die Romantik, zu deren verspäteten Nachfahren der Surrealismus u. a. zählt, zerbrach auch er an seinen inneren Widersprüchen. Zwar soll die alltägliche Wirklichkeit tiefer erforscht und erfaßt, umgewandelt und überhöht, das Wunderbare in der Welt wieder entdeckt, das Unbewußte aufgebrochen werden. *Aber* (ein Wort, dem Aragon später große Bedeutung beimißt) innerhalb der vom Pessimismus diktierten Grenzen des durch Phantasie nur scheinbar erweiterten Bewußtseinsraums – denn wenn die konkrete Grenze zur greifbaren „Natur“ erreicht wird, läßt es der Bauer beim (definierten) Schauer bewenden – gibt es kein Transzendieren. Der Aufruf, die Zerstörung des Menschen bis an die äußerste Grenze voranzutreiben und diese Grenze zu überschreiten, bleibt ein Gedanke.

Die Passage de l'Opéra, die auch ein poetisches Bild für die Passage ins eigene Innere ist, verharret demnach im Zustand eines Beobachtungsorts im Halbdunkel, wird als

Durchgang nicht benutzt¹⁶. Obwohl der Bauer die Pariser Kleinbürger verhöhnt, die das Unheimliche nicht einmal durch das rotkarierte Tuch ihres Frühstückstischs schimmern sehen, kann auch er es nicht wagen, ins Dunkel hinabzusteigen. Er glaubt an keine Wiederkehr. „... es ist am Ende zu spät für das ersehnte unsägliche Schicksal, für die blutige Transfiguration der Leiche, und Lazarus wird sein Grab nie verlassen. Er hat sein Grab nie verlassen.“

Mit nichts am Anfang und mit nichts am Ende – und mit der vom Gespenst des Verdrusses (in Gestalt eines bildschönen Jünglings) freud- und fraglos gestellten Frage: „Was soll's“ dazwischen – ist die theoretische Erörterung der Notwendigkeit einer modernen Mythologie und auch der Versuch, ihre möglichen Keimstellen poetisch zu ertasten, nur ein programmatischer, intellektueller Traum. Denn *was* eigentlich sollte der Mythos als Förderband des Bewußtseins von *wo* nach *wohin* befördern? Und *wozu*?

Das „bekannte Lied nach der Melodie des Verdrusses *ad libitum* Was Was Was – Was Was Was soll's“ gibt den zerhackten Rhythmus dieser verwüsteten und verödeten Stadt an. Weder als organisches noch als mechanisches Ganzes kommt sie ins Bild. Der Autor liefert einige scharfe, überaus eindringliche Einzelbilder von fast makabrer Überdeutlichkeit, deren methodisch-willkürliches Zusammenwirken die unsinnliche Unkonkretheit einer modernen Stadt in ihrer Bedrohlichkeit unheimlich gegenwärtig werden läßt. Das unbedacht in die Stadt übertragene „Landleben“ kann dort nicht gedeihen. Der Weiterentwicklung der vom technischen Fortschritt bestimmten traditionellen Kultur steht der ins „chaotische Land“ der Stadt verpflanzte Landbewohner ratlos, ja ablehnend gegenüber. Er fühlt sich von dem der Technik immanenten Prinzip der Beschleunigung überfahren. Die Anerkennung der Natur als „Werkzeug“ bleibt eine theoretische, etwas pathetische Revoluzzergeste. Denn, noch einmal: „Was soll's...“

So verharret die Stadt in dem Zustand, in dem sie sich befindet: sie ist eine geographisch nachweisbare Örtlichkeit, in der „Statuen“ hausen, versteinerte Abbilder der in den Köpfen der Menschen lokalisierten Ideen von sich selber. Darüber ein abweisender, leicht bössartiger gottähnlicher Gott, der in der Welt die Gelegenheit sieht, „sich in einigen Stilleben zu versuchen“. Kein Ort, Sinne und Vernunft zu synchronisieren, ein Ort, an dem menschliche Träume und Wünsche an steinernen und stählernen Wänden abprallen, Denkmal einer Kultur, in der die Menschen ihre Freuden vernachlässigten.

¹⁶ „Es handelt sich darum, zu den Quellen der dichterischen Imagination hinabzusteigen und, was noch mehr ist, sich dort zu halten“ (André Breton, Manifest des Surrealismus 1924).

Die unbewältigte Stadt

Dos Passos' Versuch, das Phänomen Großstadt synoptisch zu erfassen, das gleichgültige Nebeneinander vielfältiger Erscheinungen nicht von innen, von ihrer Struktur her (die es eben nicht gibt) zu ordnen, sondern von außen durch schlaglichtartige Kapitelüberschriften zu erhellen; dann der von vornherein vergebliche Widerstand von Döblins unglücklichem Sträfling Biberkopf gegen den übermächtigen Kräfte-Vielfraß Stadt und seine schließliche Anpassung an dessen Diktatur; endlich Aragons ebenfalls aussichtsloses Unternehmen, die Mächte des Unbewußten und des Traums, nach dem Verzicht auf Kontrolle durch die Ratio, mit den Anforderungen des rationalisierten Lebens in einer modernen Stadt im Bereich eines surrealen Mythos zu koordinieren: drei wegweisende Experimente, die Großstadt als Spannungsfeld sich gegenseitig bedingender persönlicher und sozialer Fehlorganisation zu sehen und darzustellen.

Diese drei Romane, literarische Grenzgänge, die nicht nur die ohnehin unscharfen Trennungslinien zur Lyrik und Dramatik noch mehr verwischen, sondern auch die Gebiete der Kultur- und Wirtschaftswissenschaften und Soziologie berühren, sind in den zwanziger Jahren entstanden. Die kaum einzugrenzende, problematische Thematik und die weitere Komplizierung des Großstadtlebens mögen mit Gründe dafür gewesen sein, daß die Werke (einschließlich der ausdrücklich zu erwähnenden Tradition des amerikanischen Stadtromans) keine gleichwertigen oder gar sie übertreffenden Nachfolger fanden. Auch die neuesten deutschen Romane, die dem Stadthema zugeordnet werden können (H. Heissenbüttels sog. „Großtext“ „D'Alemberts Ende“, U. Johnsons „Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl“) bieten nichts Neues.

Daß die Aktualität eines literarischen Kunstwerks nicht vom Datum seines Erscheinens abhängt, dürfte allein damit hinreichend bewiesen sein. Zwingender noch zeigt sich die Zeitnähe der besprochenen Stadtromane darin, daß ihre Prognosen weitgehend eingetroffen sind:

Dos Passos' Jimmy Herf (eine Figur mit stark autobiographischen Zügen), geborener New Yorker, der allerdings seine Kindheit nicht in der Millionenstadt verbrachte und somit die Chance einer gewissen Distanz gewinnt, flieht schließlich verarmt und per Anhalter aus der Stadt: „Wie weit wollense denn?“ „Das weiß ich nicht... Ziemlich weit.“ Nicht nur in seiner Rolle als Reporter, die ihm Scheinengagement in einem relativ sicheren Beobachterposten verschafft, nimmt Jimmy die Haltung der aus der Stadt flüchtenden Easy-Rider-Generation vorweg. Schon er weiß nur, daß er nicht in dieser Stadt leben will, ist sich aber nicht im klaren, wohin und was er will, weiß nur, was er *nicht* will.

Am drastischsten wohl verfährt Döblin mit seinem Franz Biberkopf, von dem es nach seinem Zurechtbiegen nichts mehr zu berichten gibt. Franzens Lebenslauf fortsetzen hieße ein nicht berichtenswertes Kleinbürgerschicksal und seinen alltäglichen Schrecken um seiner selbst willen darstellen.

Surrealist Aragon bescheinigt der „heutigen Gesellschaft“ (der zwanziger Jahre), daß sie die natürlichen Triebe des Menschen zuwenig berücksichtige. Deshalb sieht er den „modernen Haschischraucher“ heraufkommen, der dem „Waste Land“ der Stadt durch die visionäre Kraft des „Rauschgiftes *Bild* oder vielmehr in der unkontrollierten Beschwörung des Bildes um seiner selbst willen“ entfliehen will. Er prophezeit eine „um sich greifende Anarchie, die jeden seinem gewöhnlichen Schicksal entreißen will, um ihm ein persönliches Paradies zu schaffen“. Junge Leute werden „angesichts dieser wachsenden Abneigung gegen das Gesellschaftsleben“ diesem „ernsten und nutzlosen Spiel völlig verfallen“. Und: „Der Geist wird bei ihnen langsam außer Gebrauch kommen.“

Das Nicht-Vorhandensein menschlicher Beziehungen oder ihr Versagen, das schließliche Scheitern von Zuneigung und Liebe, der Sieg von Resignation und achselzuckender Anpassung an die „Verhältnisse“, der Triumph der kalten Dinge über menschliche Wärme werden in allen drei Romanen als die eigentliche Ursache des menschenunwürdigen Katakombendaseins der Städter nachgewiesen. Die Stadt, das gegenständlich gewordene und verselbständigte Milieu hat sie überwältigt. Sie beschlagnahmt und uniformiert das öffentliche Leben ihrer Bewohner, trennt es von ihrem unterdrückten privaten, fordert dadurch den Ausbruch von Gewalttätigkeiten heraus. Kommunikation, für den Fortbestand der Stadt notwendig, wird allein von ihren Erfordernissen bestimmt. Massenmedien vermitteln zwischen Menschen, Werbung für Dinge dirigiert ihre Bedürfnisse. Montage, das bevorzugte Stilmittel der drei Werke, ist mehr als eine literarische Mode. Dieses halb-technische Verfahren ist der seinsgemäße Ausdruck des derzeit unsicheren Stadiums unserer verstädterten, aber nicht urbanen Halb-Kultur.

Auch das additive – somit quantitative – Verfahren, das mechanische Hinzufügen gleicher Teile gehört zum Wesen der Montage. So bringt diese Erzähltechnik den Mangel an Qualitätssteigerung bei dem Gegenstand, von dem erzählt wird, genauso an den Tag wie das Fehlen von Plan und Ziel. Dos Passos' und Döblins Anspielungen auf den Turm von Babel treffen daher nicht ganz. Besser bezeichnet Aragon die kafkaesk konfuse Situation und hoffnungsverweigernde Untergangsstimmung derer, die es beim bloßen *Gedanken* an den „Himmelsturmabau“¹⁷ belassen und ihre Kräfte in Kämpfen um die Art und Weise seiner Durchführung so heillos verzetteln, daß nicht einmal Fundamente gelegt werden, in wessen Namen auch immer: „Es gibt eine moderne Tragik: es ist eine Art großes Steuerrad, das sich dreht und nicht von Hand gelenkt wird.“

Zunächst also kommt es darauf an, den „Prometheuskomplex“ zu überwinden und das Steuerrad in die Hand zu nehmen.

¹⁷ Vgl. Franz Kafka, Das Stadtwappen (in: Beschreibung eines Kampfes). Kafkas „Gleichnis“ enthält keinen Hinweis auf die Hybris der Erbauer des Turms, die sich selbst einen Namen machen wollten. Es drückt die Unfähigkeit der bereits verwirrten Leute aus, überhaupt zusammenzuarbeiten und ein Unternehmen solidarisch durchzuführen. Dazu kommt noch die Erkenntnis von der Sinnlosigkeit ihres Tuns. So richtet sich die einzige Sehnsucht der Bewohner dieser Stadt auf die Zerstörung: „Deshalb hat auch die Stadt die Faust im Wappen.“