

Berlin: eine Stadt voller Einbildungskraft

Soziologische Stadtkonzepte in Berlin-Romanen der zwanziger und neunziger Jahre

Vorgelegt von:

Willemijn van der Zwaard
Studiengang *Deutsche Sprache & Kultur*
3. Studienjahr
Student Nummer:3214168

E-Mail: W.vanderZwaard@students.uu.nl

Abgabedatum: 29. Juli 2011

Wörterzahl: 10980

Ich würde sagen, Berlin ist ein Sack, in den seit Jahrhunderten alles Mögliche hineingestopft wurde, viel Geschichtsgerümpel und jede Menge urbaner Plunder, manche Prinzipien auch, vor allem preußische. Doch dieser Sack hat zum Glück ein Loch, und so fällt das meiste davon immer wieder unten heraus und hält sich nicht lange.

--

Durs Grünbein

--

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
2. Stadtkonzepte	5
2.1. Vier thematische Stadtkonzepte der Soziologie	5
2.2. Ein überschneidendes Konzept	7
2.3. Die Konzeptgestaltung der Stadtbewohner	7
3. Kulturelle Stadtgedanken über Berlin in den zwanziger Jahren	8
3.1. Charakterskizze der zwanziger Jahre	9
3.2. Konzeptueller Denkansatz	11
4. Literarische Stadtgedanken über Berlin in den neunziger Jahren	12
4.1. Charakterskizze der neunziger Jahre	12
4.2. Konzeptueller Denkansatz	14
5. Joseph Roth – <i>Das Spinnennetz</i> (1923)	15
6. Alfred Döblin – <i>Berlin Alexanderplatz</i> (1929)	18
7. Thomas Hettche – <i>Nox</i> (1994)	23
8. Uwe Timm – <i>Johannisnacht</i> (1996)	27
9. Stadtkonzepte und Erinnerungsliteratur – ein Ausblick	30
10. Zum Schluss	32
11. Bibliographie	34

1. Einleitung

Die Stadt Berlin könnte man als Denkmal der deutschen Geschichte bezeichnen: sie trägt viele nationalhistorische Gegebenheiten, Ereignisse, Träume, Traumen und Orten in sich. In der deutschen Erinnerungskultur hat Berlin deshalb immer eine wichtige Rolle gespielt. Im Bereich der Gedächtnisforschung bzw. der Erinnerungskultur gilt mein größtes Interesse der Verbindung zwischen erinnerungskulturellen Produkten und ihren bezweckten Erinnerungsgemeinschaften. Wie werden die Menschen von den Produkten erreicht? Wie werden sie angesprochen? Welche Ziele werden mit welchen Erinnerungsmedien angestrebt? In dieser Arbeit steht eine konkrete Verbindung von Produkten und Menschen im Mittelpunkt: Literatur, und zwar Berlin-Romane aus zwei wichtigen Perioden der deutschen Geschichte (den zwanziger bzw. neunziger Jahren), in der an die Stadt in diesen Zeiträumen erinnert wird.

Die literarische Raumdarstellung Berlins sollte einen Denkansatz darstellen, für die Weise, in der eine Erinnerungsgemeinschaft (die Stadtbewohner) sich zu Erinnerungsprodukten (den Stadt-Romanen) verhalten kann. In dieser Arbeit werden vier Romane betrachtet: *Das Spinnennetz* (1923) von Joseph Roth, *Berlin Alexanderplatz* (1929) von Alfred Döblin, *Nox* (1994) von Thomas Hettche und *Johannisnacht* (1996) von Uwe Timm. Die Hauptfrage der Arbeit ist: Wie lassen sich kulturelle bzw. literarische Stadtgedanken Berlins der Zwanziger und Neunziger in zeitgenössischen Berlin-Romanen wiedererkennen?

Die Perspektive der Arbeit ist konzeptuell bzw. theoretisch. Für die Zeit- und Textanalyse werden vier soziologische Stadtkonzepte als Denkansatz verwendet. Dieser konzeptuelle Einstieg sollte dazu führen, dass die historische und literarische Vielfalt – die die beiden Perioden kennzeichnet – besser in den Griff bekommen werden kann. Ein theoretisches Denken findet außerdem in einem Ausblick Anwendung. Ich werde mich kurz mit der Frage beschäftigen, inwiefern Stadtkonzepte für die literarische Gedächtnisforschung weiterhin interessant, relevant oder hilfreich sein könnten. Die grundsätzliche Verbindung von Literatur und Erinnerung, wie sie durch den Philosophen Paul Ricoeur in *Time and Narrative* (1984) dargestellt wurde, bringt verschiedene Phasen bzw. Elemente eines Erinnerungsmediums hervor, die sich auf interessante Weise mit dem Denkansatz eines Stadtkonzepts verbinden lassen.

Die vorliegende Arbeit ist folgendermaßen gegliedert: Zuerst werden die Stadtkonzepte eingeführt (Kapitel 2). Danach werden sie mit Charakterskizzen der Zwanziger bzw. Neunziger verbunden (Kapitel 3 und 4). Die daraus folgenden Denkansätze werden dann auf die vier Romane bezogen (Kapitel 5 bis einschließlich Kapitel 8). Die Arbeit wird mit einem Untersuchungsausblick abgeschlossen (Kapitel 9).

2. Stadtkonzepte

Um eine Großstadt wie Berlin in Worte zu fassen, braucht man eine Metasprache. Die Identität, der Charakter und die verschiedenen Aspekte der Stadt lassen sich nur mithilfe konzeptueller Bilder anschaulich machen. Bei der Beschreibung einer Stadt haben sich die sogenannten „thematic images“ als hilfreich und angemessen erwiesen – so behaupten die amerikanischen Stadtwissenschaftler Lloyd Rodwin und Robert Hollister in ihrem Band *Cities of the Mind* (1984). Die Stadt könnte ihrer Meinung nach durch ein thematisches Bild mental fassbar gemacht werden, weil das Bild eine konkrete Gedankengruppe des Menschen – in diesem Fall, die Ideen, die man über die Stadt hat – anspricht, aktiviert und visualisiert. Aufgrund der Weise, wie man sich zu diesem Bild verhält, könnten so die verschiedenen menschlichen Verhaltensweisen, die es der Stadt gegenüber gibt, veranschaulicht werden.¹

In dieser Arbeit sollten – wie gesagt – literarische Stadtdarstellungen problematisiert werden. Im Rahmen dieser Untersuchung scheinen die „thematic images“ von Rodwin und Hollister deshalb auch angemessen und hilfreich: Es handelt sich hier immerhin um die Frage, wie sich die literarischen Bilder einer Stadt zu den zeitgenössischen kulturellen und konkreten Gedanken zu dieser Stadt verhalten. Aus sprachlichen Gründen wird in dieser Arbeit der Begriff „thematisches Stadtkonzept“ verwendet – und zwar in der Bedeutung der „thematic images“, wie Rodwin und Hollister sie definiert haben.

2.1. Vier thematische Stadtkonzepte der Soziologie

Der Soziologe Peter Langer stellt im gleichen Band *Cities of the Mind* vier soziologische Stadtkonzepte vor. Jedes Konzept verbindet sich mit einem bestimmten thematischen Bild, zu dem jeder Mensch assoziative Gefühle und eine spezifische Voreingenommenheit entwickelt hat. Die vier thematischen Stadtkonzepte werden von Peter Langer durch zwei Dimensionen strukturiert: die Evaluation (positiv oder negativ) und die Analyse (Mikro- oder Makroperspektive) bilden den Rahmen seiner Typologie.² Zuerst werden jetzt die vier thematischen Stadtkonzepte – wie Peter Langer sie beschrieben hat und wie sie in dieser Arbeit verwendet werden – kurz vorgestellt.

Das erste Stadtkonzept hat als Thema „Basar“. Es ist auf eine positive Mikroperspektive basiert und lässt sich im Grunde durch eine Vielfalt von Reichtum, Aktivität und Möglichkeiten kennzeichnen. Der Austausch steht – wie auf jedem Markt der Fall ist – im Mittelpunkt.³ Langer betont in dieser Hinsicht die Freiheit, die jedes Individuum in so einer Stadt hätte: „The

¹ Vgl. L. Rodwin und R.M. Hollister, 'Images, Themes, and Urbanography', in: L. Rodwin und R.M. Hollister (Hrsg.), *Cities of the Mind. Images and Themes of the City in the Social Sciences* (New York 1984) 4-7, insbesondere 6.

² Vgl. P. Langer, 'Sociology – Four Images of Organized Diversity. Bazaar, Jungle, Organism, and Machine', in: Rodwin und Hollister (Hrsg.), *Cities of the Mind* (1984) 99-100.

³ Vgl. ibidem, 100, 102-105.

individual is not enclosed in a ‚primary‘ group that provides him or her with social, economic, artistic, recreational, religious, sexual and political resources; rather, the individual is freed to develop his or her own resources.”⁴ Jeder Stadtbewohner hat, Langer zufolge, im Prinzip also die Möglichkeit, wie eine Spinne sein eigenes Netz zu weben und sich bei mehreren gesellschaftlichen Gruppen, kulturellen Identitäten und normierenden Institutionen anzuschließen. Kurz: die Gedanken über die Stadt werden in diesem Konzept von den positiven Möglichkeiten für das Individuum gebildet, und diese Gedanken können vom thematischen Bild des „Basars“ hervorgerufen werden.

Ein mehr negatives Stadtkonzept, das noch immer auf das Individuum basiert ist und deshalb ebenso wie der „Basar“ aufgrund einer Mikroperspektive hergestellt wurde, ist der „Dschungel“. Die Kompliziertheit, die Komplexität und das Wimmeln der Menschen in der Stadt wird in diesem Konzept von Langer hervorgehoben. Die Freiheit sollte im Dschungel auf sehr prekären Fundamenten beruhen. Da kommt hinzu, dass jeder Mensch im Dschungel fürs (Über)Leben kämpfen müsste.⁵ Das Verhältnis zwischen dem Individuum und seinen Umgebungsimpulsen wird durch Konfrontation und Konflikt gekennzeichnet: „The diversity [...] presents each person with constant contact with strangers who are potential problems.“⁶ Nach der Definition der thematischen Stadtkonzepte zusammengefasst: Das konkrete Gefühl von Menschen, es drohte in der Stadt immer Gefahr, wird hier mit dem Bild des „Dschungels“ visualisiert.

Der „Organismus“, das dritte thematische Stadtkonzept, wird von Langer definiert als: „(...) a system of specialized organs functioning for the common good of the corporate body.“⁷ Für das Wohlbefinden des Organismus sollte jedes Organ also eine eigene Funktion erfüllen, aber das große Ganze steht in diesem Stadtkonzept immer im Mittelpunkt. Deshalb spricht Langer hier von einer Makroperspektive: die Stadt als Ganzes ist das Hauptthema der Wahrnehmung und Analyse. Wenn es in so einer Stadt Probleme oder Krankheiten geben sollte, dann – so beschreibt Langer – wäre der Organismus als Ganzes in der Lage, sich mit diesen Schwierigkeiten auseinanderzusetzen. In positiver Hinsicht funktioniert der Organismus genauso: statt der individuellen Handlung werden immer die Ergebnisse des gesamten Handelns hervorgehoben. Wie Langer selbst auch bemerkt, geht dieses Konzept auf diese Weise über städtische Vielfalt und Ungleichheit völlig hinweg.⁸ Deshalb stellt er diesem positiven Konzept schließlich ein sehr negatives Makrokonzept gegenüber: die „Maschine“.

Die Stadt als „Maschine“ weist ein ähnliches Verhältnis zwischen Teil und Ganzem auf: jeder Teil erfüllt für das Ganze eine eigene Rolle. Dieses gemeinsame Funktionieren wird von

⁴ P. Langer, ‚Sociology – Four Images of Organized Diversity‘ (1984) 103.

⁵ Vgl. ibidem, 100-101, 105-109.

⁶ Ibidem, 106.

⁷ Ibidem, 101.

⁸ Vgl. ibidem, 100-101, 110-112.

Langer aber nicht mit dem gemeinsamen Hauptziel des Wohlbefindens, sondern mit der Ungleichheit und Problematik der Großstadt verbunden. Das Ganze einer Maschine sei nämlich immer von seinen Herstellern kontrolliert und sein Gewinn würde letztendlich auch in ihre Hände geraten. Das Arbeiten der vielen Individuen bringt – nach Langer – also nur Gewinn für eine sehr kleine Gruppe des Ganzen.⁹ Diese häufig vorkommende, städtische Ungleichheit wird vom thematischen Stadtkonzept der „Maschine“ hervorgerufen.

2.2. *Ein überschneidendes Konzept*

Das Schlüsselproblem der Stadtsoziologie heißt nach Langer, die große städtische Vielfalt in ein ordentliches Bild zu fassen. Dazu unterscheidet er Schwierigkeiten in zwei – schon bekannten – Bereichen, nämlich in der Evaluation und in der Analyse. Es gibt in einer Stadt eine Vielfalt an Evaluationen, die sich halt nie ausschließlich als rein positiv oder rein negativ kennzeichnen lassen. Ebenso sollte man sich in einer Stadtanalyse immer sowohl mit den Mikro- als auch mit den Makro-Elementen auseinandersetzen, denn die Vielfalt der Großstadt beschränkt sich weder auf die Individuen, noch auf das Ganze. Das Problem mit den hier oben vorgestellten Konzepten wäre also, so bemerkt Langer, dass sie sich – da wo sie sich eigentlich überschneiden sollten – stark voneinander abgrenzen. Denn eine Stadt bleibt halt ein Ganzes, dass nur mit positiven, negativen, Mikro- und Makro-Elementen gleichzeitig beschrieben werden kann. Obwohl hier also vier unterschiedliche Konzepte unterschieden wurden, sollte man sie eigentlich in ein ordentliches, übergreifendes Konzept integrieren.¹⁰

In den Textanalysen dieser Arbeit wird wegen dieses Problems, ein ordentliches, aber übergreifendes Bild zu schaffen, nicht versucht eines der vier Konzepte als ‚dominant‘ oder ‚am meisten zureichend‘ zu bezeichnen. Vielmehr soll versucht werden, verschiedene Elemente der vier thematischen Konzepte im Text anzudeuten und sie weiterhin miteinander zu verbinden bzw. kontrastieren. Auf diese Weise können sowohl die positiven, als auch die negativen Evaluationen – beide in Mikro- und Makroperspektive – anschaulich gemacht werden.

2.3. *Die Konzeptgestaltung der Stadtbewohner*

Am Ende seines Beitrags zu den Stadtkonzepten der Soziologie, beschreibt Peter Langer noch ein ganz wichtiges Element dieser thematischen Stadtkonzepte: Die Menschen. Ein thematisches Stadtkonzept kann seiner Meinung nach nur dann funktionieren, wenn die Stadtbewohner es aufgrund ihrer persönlichen Gedanken über die Stadt bestätigen. Sie müssen ihr eigenes,

⁹ Vgl. P. Langer, 'Sociology – Four Images of Organized Diversity' (1984) 100-101, 112-114.

¹⁰ Vgl. ibidem, 97-99, 114-115.

städtisches Dasein im Konzept wiedererkennen zu können. Erst dann könnte ein Konzept zu einem symbolischen Bild, das die Vielfalt einer Stadt hervorrufen und visualisieren kann – also zum thematischen Stadtkonzept – werden. Jedes Konzept sollte deswegen auf die Stadtgedanken der Stadtbewohner überprüft werden.¹¹ Der hermeneutische Kreis zwischen dem städtischen Bild (Teil) und der städtischen Wirklichkeit (Ganzem) der „thematic images“ ist erst dann wieder rund.

Wenn die thematischen Stadtkonzepte auf Berlin-Romane der Zwanziger und der Neunziger bezogen werden müssen, müssen wir die Gedanken der zeitgenössischen Stadtbewohner – wie sie in Kultur und Literatur zum Ausdruck gebracht wurden – im Folgenden zuerst mal darzustellen. Danach sollen die kulturellen und literarischen Äußerungen über die Stadt mit den thematischen Stadtkonzepten in Verbindung gesetzt werden: wie verhalten sich zeitgenössische Stadtgedanken über Berlin zu den Bildern „Bazaar“, „Dschungel“, „Organismus“ und „Maschine“? Mit welcher städtischen Kultur haben wir in den Zwanziger und in den Neunziger zu tun? Es handelt sich hier um eine orientierende Analyse von einigen auffallenden Elementen der Kultur bzw. Literatur, die nachher als Kontext für die konkreten Berlin-Texte fungieren sollte.

3. Kulturelle Stadtgedanken über Berlin in den zwanziger Jahren

Es ist unmöglich, die Vielfalt und die komplexe Dynamik Berlins in den zwanziger Jahren in den nächsten paar Absätzen darzustellen. Deshalb werden in der Charakterskizze nur einige Themen der Zeit hervorgehoben, die sich nachher mit bestimmten Berlin-Bildern verbinden lassen. Aus der ebenso großen Vielfalt an kulturelle Strömungen sind das Erbe des Expressionismus und die Strömung der *Neuen Sachlichkeit* jetzt kurz hervorzuheben, denn die anzusprechenden Themen sollte man vor dem Hintergrund dieser zwei kulturellen Tendenzen verstehen.

Der Expressionismus, der sich in Deutschland schon vor dem Ersten Weltkrieg weit entwickelt hatte, wurde in der Weimarer Republik in geänderter Form fortgesetzt. In *Cities of Civilization* beschreibt Peter Hall, dass der Expressionismus in dieser Zeit revolutionär, rebellisch und politisch, im nicht-programmatischen Sinne, war: „(...) the Expressionists (...) reflected the longing for renewal, the discontent with actuality, and the uncertainty about means that marks Germany in general.”¹² Das sozialkritische Verhalten des Expressionismus war auch in der Strömung der *Neuen Sachlichkeit* noch wiederzuerkennen. Diese Strömung, die sich aufgrund sachlicher Darstellung der Realitätsfakte mit der Kollektivität und dem Alltag der

¹¹ Vgl. P. Langer, 'Sociology – Four Images of Organized Diversity' (1984) 116-117.

¹² Vgl. P. Hall, *Cities in Civilization. Culture, Innovation, and Urban Order* (London 1998) 243-246, insbesondere 245.

Gesellschaft beschäftigte, wollte in den zwanziger Jahren das neue, moderne Gesellschaftsklima mit seinen vielen Realitätsgesichtern zeigen.¹³ Hall äußert sich so dazu:

Expressionism, to be sure, had left a legacy: the importance attached to language, the structural freedom that made it possible to return to an epic form of narrative, and the fluidity of lighting. What had gone, at least for the foreseeable future, was the Utopianism, the high rhetoric, the cries of "O Man!" (...) What had taken its place, as part of the changed climate, was the coolness, the irony, the realistically-set-out complexity of human characters and relationships (...).¹⁴

Die innovative, moderne Technik, die zum Zweck der vielfältigen Realitätsdarstellung oft benutzt wurde, war die Montage. Das Prinzip vom Selektieren und Zusammensetzen von verschiedenen Elementen der Realität ermöglichte es, sowohl die heterogenen Themen der Realität als auch das Ganze der Realität in einem kulturellen Bild anschaulich zu machen.¹⁵

3.1. *Charakterskizze der zwanziger Jahre*

In den kulturellen Bildern der Zwanziger findet man oft das Thema ‚Innovation und Technologie‘ zurück, aufgrund dessen Berlin als Symbol für das ganze, innovative Deutschland eingesetzt wurde. Das schnelle technologische Wachstum Berlins zu diesem Zeitpunkt hat zu Stadtgedanken wie „der neuen Stadt“ und „der militärtechnischen Hauptstadt“ geführt – so Peter Hall. Er zeigt außerdem, dass Berlin manchmal als eine Art von „Menschwerkstatt“ dargestellt wurde: eine Stadt, in der der neue, moderne, technische Mensch gestaltet würde.¹⁶ Obwohl dieser neue Mensch oft mit Großstadtoptimismus empfangen wurde, begegnet er im Bild der „Menschwerkstatt“ gerade auch dem zweiten Thema der Zeit – dem Großstadtpessimismus:

In the 1920s, Berliners worried about this incessantly: there was a widespread conviction that the metropolis would fundamentally change the human person; whether such change would be a blessing or a curse was the topic of much bitter debate.¹⁷

Die Innovation brachte Berlin (und den Berlinern) nicht nur Fortschritt, internationale Anerkennung und Wohlstand. Gleichzeitig mit der Innovation fand – nach Peter Hall – eine Desintegration von Werten und eine Fragmentierung des städtischen Ganzen statt. In der überfüllten, politisch und wirtschaftlich instabilen Stadtgesellschaft gab es seiner Meinung nach keine deutliche Richtung: Berlin war der scheinbar unendlichen Unordnung überliefert.¹⁸ Aus diesem Großstadtpessimismus lassen sich dann zwei weitere Themen – nämlich eine Distanz zu den Menschen und eine Sehnsucht nach Ganzheit – schließen.

¹³ Vgl. Hall, *Cities in Civilization* (1998) 255-257.

¹⁴ *Ibidem*, 257.

¹⁵ Vgl. Hall, *Cities in Civilization* (1998) 257 und D.B. Dollenmayer, 'An Urban Montage and Its Significance in Döblin's Berlin Alexanderplatz', in: *The German Quarterly* 3 (1980) 319.

¹⁶ Vgl. Hall, *Cities in Civilization* (1998) 243, 262-263.

¹⁷ *Ibidem*, 263.

¹⁸ Vgl. *ibidem*, 270-274.

Hall stellt deutlich dar, dass sich in der Kultur der Zwanziger eine Distanz zu bzw. eine Verfremdung von den Menschen entwickelte. Im Theater Berlins fingen Brecht, Piscator und Weill an, mit einer epischen Form des Theaters zu arbeiten, in der das Publikum die Moral des Stückes nicht dem üblichen Mitfühlen, sondern der distanzierten Konfrontation entnehmen sollte. Dieser Verfremdungseffekt trug dazu bei, dass Kultur auf der Bühne als etwas Unpersönliches vermittelt wurde.¹⁹ Die kulturellen Bilder führten zu einer interessanten Auffassung vom Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft:

Everything combined to make this culture a consciously impersonal one: there was a widespread sense of belonging to the masses (...) a sense that the artist as individual did not count for much, a concern with the object and the exclusion of subjectivity: machines dominated the people operating them, and could even dispense with humans (...).²⁰

Diese Distanz zu den Individuen, wie auch die Unordnung der Stadt, führte zu einer Sehnsucht nach Ganzheit. Hall erwähnt in dieser Hinsicht die *Wandervogel*, eine sehr große gesellschaftliche Organisation, die sich eine organische Lebensform zum Ziel gesetzt hatte. Sie entzog sich allen politischen, wirtschaftlichen und technologischen Aspekten der Modernität – denn die Modernität, wie sie hauptsächlich im städtischen Monster zum Ausdruck käme, wäre an der Fragmentierung, Distanzierung und Unordnung des gesellschaftlichen Lebens schuldig.²¹

Zusammenfassend könnte man vielleicht sagen, dass Berlin sich in den Zwanziger in einer Periode von Konzeptgestaltung befand. Die Stadt suchte nach einer Identität, in der die Innovation und Vielfalt an Technologie, gleichzeitig aber der Pessimismus, die Distanz und eine organische Sehnsucht gefasst werden konnte. Diese Auffassung wird von den amerikanischen Wissenschaftlern Deborah Smail und Corey Ross unterstützt: sie erwähnen in dieser Hinsicht den großen Kontrast zwischen den zu dem Zeitpunkt zirkulierenden Stadtkonzepten, in denen Berlin teilweise als „lebendige Weltstadt“, teilweise als endloser, „nomadischer Rummelplatz“ verstanden wird, und betonen den Fakt, dass die Stadtbewohner immer versuchten, sich für ein der beiden Konzepten zu entscheiden – sich also mit Konzeptgestaltung beschäftigten.²² Die Schwierigkeit von der Vielfalt an Gedanken und Konzepten kann hier nicht gelöst worden – wohl wird aber jetzt mithilfe der thematischen Stadtkonzepte versucht, die Spannungsfelder zwischen den verschiedenen Gedanken und Konzepten anschaulich zu machen.

¹⁹ Vgl. Hall, *Cities in Civilization* (1998) 247-255.

²⁰ Ibidem, 255.

²¹ Vgl. ibidem, 273-274.

²² Vgl. D. Smail und Corey Ross, 'New Berlins and new Germanies: history, myth and the German capital in the 1920s and 1990s', in: M. Fulbrook und M. Swales (Hrsg.), *Representing the German nation. History and identity in the twentieth-century Germany* (Manchester/New York 2000) 70-71.

3.2. *Konzeptueller Denkansatz*

Der „Basar“ ist als positives Konzept aus Mikroperspektive eigentlich nur im Optimismus über die innovative Vielfalt der Stadt anwesend. Er könnte vielleicht zu dem Teil des Stadtbildes gehören, in dem der neue Mensch sich mit neuen Produkten, neuem Reichtum und neuer Technologie auseinandersetzt. Sonst aber, trifft der positive Charakter dieses Mikrokonzepts der Stadt Berlin in den zwanziger Jahren gar nicht zu. Wo steckt hier das Hindernis? In dem Positiven oder in der Mikroperspektive? Widmen wir uns zuerst dem anderen positiven Konzept, dem „Organismus“.

Die Sehnsucht nach Ganzheit könnte man einer Sehnsucht nach der Stadt als Organismus gleichsetzen. Die Stadtbewohner wünschen sich eine Lebensform und -Umgebung, in der alles ordentlich (organisch) funktioniert: jeder Mensch kennt seine Funktion im Ganzen, und insgesamt wird eine Welt angestrebt, die für jeden Mensch eine richtige ist und ihm als organisch vorkommt. Es handelt sich hier aber um eine Sehnsucht – was schon andeutet, dass die Stadt als Organismus eher ein Traumbild denn eine Auffassung der Wirklichkeit darstellt. Interessant wäre es aber trotzdem, zu sehen, ob diese Sehnsucht sich in den Berlin-Romanen dieser Zeit wiedererkennen lässt. Ebenso interessant ist es, der Ursache der Sehnsucht nachzugehen. Diese Ursache findet man – wie vorher schon beschrieben wurde – in der mentalen und geographischen Fragmentierung bzw. Desintegration der Stadt. Das erwünschte Stadtbild eines kohärenten Ganzen zerbröckelt und die Stadtbewohner werden pessimistisch. Die Konzeptgestaltung Berlins befindet sich in diesem Moment in dem negativen, zersplitterten Bild eines „Dschungels“.

Aus der Dschungelsituation folgt – jedenfalls in der Realität – aber nicht nur die Sehnsucht, sondern auch die wachsende Distanz zu den Menschen. In der Konzeptgestaltung bedeutet dies einen Übergang von Mikro- nach Makroperspektive, durch den das Ganze wieder im Mittelpunkt tritt. Das Bild einer Menschwerkstatt, in der neue Menschen „produziert“ werden, drängt sich auf und lässt sich dann mit dem Konzept der „Maschine“ verbinden. Die Geschehnisse, Fortschritte und Probleme der Stadt werden der aktiven Handlung des Individuums entzogen und können an den einzelnen Menschen nur noch als Konfrontation (statt als Miterlebens) vermittelt werden. Kurz: die Stadt als Dschungel verursacht unter den Stadtbewohner Berlins in den zwanziger Jahren ein irrales Bild eines Organismus und ein Wirklichkeitskonzept der Maschine. Dieses Spannungsfeld zwischen Wirklichkeit und Idylle, wie auch das scheinbare Überherrschen der negativen Konzepte (Dschungel und Maschine), werden als Denkansätze für die Textanalysen verwendet.

4. Literarische Stadtgedanken über Berlin in den neunziger Jahren

In diesem Kapitel wird dargestellt, wie Berlin als Stadt in den neunziger Jahren literarisch inszeniert wurde. Der Ansatz dieser Beschreibung wird von einem Beitrag aus dem Sammelband *Representing the German Nation. History and identity in the twentieth-century Germany*²³ gebildet, in dem die gesellschaftliche Darstellung von verschiedenen Erinnerungskulturen der deutschen Geschichte untersucht wird. Deborah Smail und Corey Ross beschäftigen sich mit dem interessanten Maß an historische Übereinstimmung zwischen Berlin in den zwanziger bzw. in den neunziger Jahren.²⁴ In ihrer Schlussfolgerung behaupten sie:

In the turbulent history of the city, the 'new Berlins' of the 1920s and 1990s share a number of important characteristics that link them together in the popular imagination. Both have been centers of revolution that fundamentally changed the political order of Germany; both are unified under a democratic government; both are the capital city of a rapidly changing Germany; both are widely viewed as a microcosm of the country as a whole; both have been touted as the new, up-and-coming 'place to be'; and both serve, each in their own time, as a symbolic bone of contention about which direction Germany is taking.²⁵

Die nächste Charakterskizze wird sich mit diesen und weiteren, literarischen Stadtgedanken über Berlin in den neunziger Jahren kurz auseinandersetzen.

4.1. Charakterskizze der neunziger Jahre

Das Berlin der neunziger Jahre fungiert – wie das Berlin der Zwanziger – als Symbol für die Entwicklungen Deutschlands. Es wird angesetzt, visualisiert und interpretiert als wäre es ein „Mikrodeutschland“ („microcosm of the country as a whole“ – s.o.) – wie Smail und Ross behaupten. Im architektonischen, künstlichen, filmischen, kommerziellen und literarischen Bereich funktioniert Berlin als Metapher fürs Zusammenwachsen von den verschiedenen geographischen und historischen Teilen Deutschlands.²⁶ Außerdem gäbe es in den neunziger Jahren viele Innovation, für die die „neue Mitte“ am Potsdamer Platz als beispielhaft gelten könnte.²⁷ Insgesamt definieren Smail und Ross diese Periode in Berlin als eine der Konzeptgestaltung: die Stadt sucht – wie sie das in den zwanziger Jahren auch machte – nach ihrer Identität, nach ihrem selbstdefinierenden Konzept.

²³ Mary Fulbrook und Martin Swales (Hrsg.), *Representing the German nation. History and identity in the twentieth-century Germany* (Manchester/New York 2000).

²⁴ Vgl. D. Smail und Corey Ross, 'New Berlins and new Germanies: history, myth and the German capital in the 1920s and 1990s', in: M. Fulbrook und M. Swales (Hrsg.), *Representing the German nation* (2000) 63-76.

²⁵ Ibidem, 74.

²⁶ Vgl. ibidem, 63-74, insbesondere 63-64 und 73-74.

²⁷ Vgl. ibidem, 73-74.

In *Writing the New Berlin* untersucht Katharina Gerstenberger, wie dieses „neue, suchende Berlin“ in der Literatur der neunziger Jahre konzeptuell betrachtet werden kann.²⁸ Zusammenfassend könnte man sagen, dass Gerstenberger dazu zwei konzeptuelle Einstiege vorschlägt: der Körper und das unbekannte Territorium.²⁹ Das unbekannte Territorium, erstens, handelt sich nach Gerstenberger darum, dass die Autoren des ehemaligen Ostens und des ehemaligen Westens für das neue Berlin das literarische Bild eines unerforschten Gebietes benutzen. Zu der Entdeckungsfahrt in die Geschichte, Kultur und Literatur des neuen Territoriums gehörte auch der Abgrenzungsprozess: die Metapher der Grenze (und die Reflexion über den Inhalt des Begriffes „Grenze“) kommt in der Berlin-Literatur der neunziger Jahre denn auch häufig vor.³⁰

Im Berlin-Konzept des Körpers, zweitens, werden von Gerstenberger zwei bildliche Metaphern unterschieden, nämlich die Stadt als erotischer Ort und die Stadt als grauenhaftes Monster.³¹ Beide Metapher werden auch von Birgit Dahlke, in ihrem Artikel *Sexing Berlin?* betrachtet. Dahlke fragt sich, ob es tatsächlich so ist, dass die Stadtliteratur durch „erotische Spielzonen“ statt politischer Visionen strukturiert wird: „Ersetzen nun, in postutopischen Zeiten, erotische Abenteuer die abhanden gekommenen politischen Visionen?“³² Ihre Schlussfolgerung zeigt, dass es tatsächlich viele Texte gibt, in den Berlin aufgrund eines Bildes der Körperlust visualisiert wird. Gerstenberger und Dahlke erklären den Grund für dieses Konzept dadurch, dass das Bild der sexuellen Freiheit, ohne abgrenzende Mauer, und einer körperlichen Entdeckungsreise sich mit dem menschlichen und gesellschaftlichen Prozess der „Selbstfindung“ verbinden lässt, der bei den Berlinern zu diesem Zeitpunkt viel Gehör gefunden hat.³³ Das Bild des Monsters trifft nach Gerstenberger und Dahlke vor allem der grauenhaften Geschichte Berlins, und Deutschlands, zu, als wäre die Stadt für immer mit „Narben“ verstümmelt³⁴: „Die monströsen Körper, abgetrennten Gliedmaßen und missgebildeten Organe, gesammelt und archiviert im Zentrum Berlins, werden mit den monströsen Zügen der deutschen Vergangenheit in Zusammenhang gebracht.“³⁵ Beide Konzepte setzen sich also deutlich mit der Identitätsbildung von Berlin auseinander.

Außer diesen körperlichen Konzepten aber, so behauptet Dahlke, gibt es noch immer eine Menge Berlinliteratur, die aufgrund politischer und gesellschaftlicher Visionen zustande kommt. In dieser Berlin-Prosa werden zum Beispiel ein bestimmtes Stadtviertel, die moderne Technologie, die Bahn oder der Berliner Dialekt als bildliche Bezugspunkte verwendet. Wie

²⁸ K. Gerstenberger, *Writing the New Berlin: The German Capital in Post-Wall Literature* (New York 2008).

²⁹ Vgl. *ibidem*, 1-17 und 170-177.

³⁰ Vgl. *ibidem*, 16-17, 172-173.

³¹ Vgl. *ibidem*, 15-16.

³² B. Dahlke, 'Sexing Berlin?', in: *German Life and Letters* 1 (2011) 84.

³³ Vgl. K. Gerstenberger, *Writing the New Berlin* (2008) 15-16 und B. Dahlke, 'Sexing Berlin?' (2011) 83-84.

³⁴ Vgl. K. Gerstenberger, *Writing the New Berlin* (2008) 16 und B. Dahlke, 'Sexing Berlin?' (2011) 87-90.

³⁵ B. Dahlke, 'Sexing Berlin?' (2011) 88-89.

Dahlke es zusammenfasst: „Durchaus nicht alle VerfasserInnen neuerer Berlin-Prosa wählen eine entpolitisierte bzw. enthistorisierende Erzählstrategie.“³⁶

Gerstenberger hat zwar keine weiteren Stadtkonzepte betrachtet, sie beschäftigt sich aber trotzdem mit dem größeren (und auch mehr gesellschaftspolitischen) Zusammenhang der thematischen Konzepte. Die Konzepte des Körpers und des Monsters werden von ihr nämlich mit der Suche nach dem absoluten neuen Berlin-Roman verbunden. Das Bedürfnis der literarischen Szene und der Stadt, sich mit einem Roman identifizieren zu können, sei ein Indiz dafür, wie das Wesen der Stadt nach seiner Identität sucht. Erst am Ende der neunziger Jahre hat man mehr oder weniger akzeptiert, so Gerstenberger, dass es für Berlin mehr als einen Roman und mehr als eine Identität geben wird, und dass die Stadt in dieser Polyphonie der Perspektiven vielleicht erst sein selbstdefinierendes Konzept finden könnte.³⁷

4.2. *Konzeptueller Denkansatz*

Auf welche Weise sind die thematischen Stadtkonzepte in den literarischen Stadtgedanken über Berlin in den neunziger Jahren wiedererkennbar? In erster Linie wird Berlin in der Literatur als symbolisches Ganze mit den externen Faktoren vom ganzen Deutschland verbunden – hier ist also eine Makroperspektive festzustellen. Es gibt aber eine andauernde Suche nach dem einen, absoluten Berlin-Roman. Die konkreten Romane, die aufgrund der Makroperspektive versuchen, das Ganze der Stadt in einem Roman zu fassen, sind bisher scheinbar gescheitert. Deshalb sollte man letztendlich vielleicht doch die Mikroperspektive als literarischen Bezugspunkt nehmen: jeder Berlin-Roman vermittelt dann dem Leser ein bestimmtes Berlin aus seinem eigenen, selektiven Mikro-Blickwinkel.

Die Sehnsucht nach Ganzheit und das Konzept des Körpers erwecken aber doch wieder eine Assoziation mit einem thematischen Stadtkonzept aus Makroperspektive: dem Organismus. Denn das Wesen eines Körpers ist immerhin ein organisches Ganze. Das Anstreben einer positiven Makroperspektive sollte man bei den Textanalysen also jedenfalls im Auge behalten.

Das Konzept des Körpers wird weiterhin mit einer Identitätssuche verbunden. Diese Suche, in der man unbekannte Territorien entdecken muss, grauenhafte Monster der Vergangenheit begegnen wird und immer wieder auf die Grenzen seiner Identität reflektieren soll, ruft bald das Bild des Dschungels hervor. Die Gegebenheit, dass diese Identitätssuche in allen verschiedenen Stadtviertel, Arbeitsfelder, Gesellschaftsschichten, Alter und Geschlechter anders aussieht, verstärkt den Anspruch auf das thematische Stadtkonzept des Dschungels. Bei der Textanalyse kann dieses Konzept also mit guten Gründen verwendet werden. Das Spannungsverhältnis zwischen Makro- und Mikroperspektive – in diesem Fall zwischen dem

³⁶ Vgl. B. Dahlke, 'Sexing Berlin?' (2011) 84-87, 92-94, insbesondere 84.

³⁷ Vgl. K. Gerstenberger, *Writing the New Berlin* (2008) 2-3, 7-11.

positiven, vielleicht noch unverwirklichten Bild des Organismus und dem mehr negativen, vielschichtigen und suchenden Bild des Dschungels – bildet der Ansatz für die Textanalysen von den Berlin-Romanen der neunziger Jahre.

5. Joseph Roth – *Das Spinnennetz* (1923)

Das Spinnennetz, der erste Roman von dem österreichischen Schriftsteller Joseph Roth, erschien erstmals im Herbst 1923 als Zeitungsserie in der wienerischen *Arbeiter-Zeitung*. Der Roman porträtiert den Leutnant Theodor Lohse, der aus dem Ersten Weltkrieg heimkehrt und in Berlin versucht, aufs Neue ein ziviles Leben anzufangen. Enttäuscht über das Misslingen dieses Neuanfangs gerät Lohse im Griff einer rechtsradikalen Organisation, die seinem Leben wieder einigermaßen „Ordnung“, „Bedeutung“, und „Wert“ verleiht. Der Roman enthält viele gesellschaftliche Elemente seiner Zeit, wie zum Beispiel den wachsenden Antisemitismus, den radikal gewordenen Nationalismus und letztendlich einen rechtsradikalen Putschversuch – mit dem Roth sogar die Wirklichkeit, den Putschversuch Hitlers in November 1923, vorweg nahm.

In einem Artikel zum Thema „Verlust der Männlichkeit in den Werken Roths“ untersucht Jon Hughes unter anderen wie die Raumdarstellung im Roman *Das Spinnennetz* das Spannungsverhältnis zwischen Idylle und Wirklichkeit illustriert. Er behauptet, dass Roth mit der Geschichte von Theodor Lohse zeigen möchte, wie eine demobilisierte Zivilgesellschaft die durch den Krieg als organisch definierte Männlichkeit bedroht. Anders gesagt: der gefühlsmäßige Gegensatz zwischen dem mobilisierten Armeewesen bzw. dem demobilisierten Bürgertum sollte andeuten, dass die Heimkehrer Schwierigkeiten hatten, sich in der Zivilgesellschaft einer neuen Identität anzumessen. Roth hätte dazu das Mittel der Raumdarstellung metaphorisch benutzt: die identitätsschaffende Ordnung des Armeewesens wird der identitätslosen Unordnung der bürgerlichen Stadt gegenübergesetzt.³⁸ Hughes argumentiert dies aufgrund einer These von dem französischen Philosophen Michel Foucault, der behauptet hat, dass ein wirklicher Ort oft einem utopischen, idyllischen, kontrastierenden Ort gegenüber gesetzt wird.³⁹

Wenn dieser Gegensatz mit dem vorher beschriebenen Denkansatz über thematische Stadtkonzepte verbunden wird (s.a. Kapitel 3.2.), lässt sich hier also ein Spannungsfeld zwischen Idylle und Wirklichkeit feststellen, dass in den zwanziger Jahren häufiger vorkam: das Spannungsfeld zwischen dem Dschungel (Wirklichkeit) und dem Organismus (Idylle). Diese Auffassung wird von Hughes mit den folgenden Wörtern bestätigt: „The function of the army for

³⁸ Vgl. J. Hughes, 'Violence, masculinity and self: killing in Joseph Roth's 1920s fiction', in: *German Life and Letters* 2 (2000) 216-230.

³⁹ Vgl. *ibidem*, 218.

these socially incompetent men is clear: it provided a sense of wholeness and belonging that they lack in civilian life.”⁴⁰

Wie sind der idyllische Organismus und der reale, städtische Dschungel im Roman *Das Spinnennetz* konkret gestaltet worden? Die Idylle eines Organismus könnte in der Sehnsucht nach Ganzheit – in diesem Fall: die Sehnsucht nach der Ordnung der Armee – gefasst worden. Diese Sehnsucht lässt sich in den folgenden Zitaten wiedererkennen:

In der Armee nur war er glücklich. Was man ihm sagte, musste er glauben, und die andern mussten es, wenn er selbst sprach. Theodor wäre gern sein Leben lang bei der Armee geblieben. (...) Anders war das Leben in Zivil, grausam, voller Tücke in unbekanntem Winkel. Gab man sich Mühe, sie hatte keine Richtung. (...) Kein Streben nutzte, kein Fleiß erlebte seine Belohnung. Kein Vorgesetzter war, dessen Launen man erkunden, dessen Wünsche man erraten konnte.⁴¹

Sooft er durch das Brandenburger Tor ging, träumte er den alten, verlorenen Traum vom siegreichen Einzug auf schneeweißem Ross, als berittener Hauptmann an der Spitze seiner Kompanie, von Tausenden Frauen beachtet, vielleicht von manchen geküsst, von Fahnen umflattert und Jubel umbraust. Diesen Traum hatte er in sich getragen und liebevoll genährt vom ersten Augenblick seines freiwilligen Eintritts in die Kaserne, durch die Entbehrungen und Lebensnöte des Krieges. (...) Der Traum drängte zum Ausbruch wie eine Krankheit, die lange unsichtbar in Gelenken, Nerven, Muskeln lebt und alle Blutgefäße des Körpers erfüllt, der man nicht entrinne kann, es sei denn, man entrinne sich selbst.⁴²

Diesem Traum-Organismus gegenüber stellt Roth die Stadt. Sie – eine un stabile, fehlerhafte Wirklichkeit – wird im Roman *Das Spinnennetz* sehr fragmentarisch dargestellt. Die Fragmentierung der Eindrücke schafft einen „Blick“, der – so behauptet die Germanistin Gertrud Rösch in ihrer Lehrveranstaltung zum deutschen Roman des zwanzigsten Jahrhunderts – „die Gesellschaft als öde und philiströs erschienen [lässt].“⁴³ Anders gesagt: die unordentliche, fragmentarische Raumdarstellung der Stadt ruft das Bild eines Irren von den Heimkehrern durch einen Dschungel hervor. Die folgenden Textbeispiele zeigen dieses Irren konkret:

Theodor las den Brief: in der Bahn, an der Haltestelle, im Kolleg und während er aß. Ja, mitten im Gewühl der Straßen erfasste ihn Verlangen nach dem Brief. Es zog ihn zu einer der kleinen Bänke am Rande eines Rasens hin, auf die er sich niemals gesetzt hätte, aus Widerwillen gegen die plebejischen und von Menschen niederen Schlages bevölkerten Sitzgelegenheiten.⁴⁴

Theodor ging. Spät in der Nacht verließ er das Haus, schritt durch den finsternen, rauschenden Tiergarten zu Trebitsch. Die letzte Allee durchlief er, als würde er verfolgt, gedrückt in das Dunkel der schattenden Bäume.⁴⁵

Außerdem werden die komplexe Wirklichkeit und derer Folge für die Heimkehrer auch schon mit dem Titel des Buches angedeutet: sie verstricken sich ins Spinnennetz des

⁴⁰ J. Hughes, 'Violence, masculinity and self: killing in Joseph Roth's 1920s fiction' (2000), 218.

⁴¹ J. Roth, *Das Spinnennetz* (5. Auflage, München 2009 [1967]) 7-8.

⁴² Ibidem, 13.

⁴³ G.M. Rösch, 'Roman im 20. Jahrhundert I – VL 7: *Das Spinnennetz*' (Exzerpt der Lehrveranstaltung; Universität Heidelberg, 6. Dezember 2005) 5.

⁴⁴ J. Roth, *Das Spinnennetz* (2009[1967]) 26. Es handelt sich hier um einen Brief des Generals Ludendorff, absoluter Held der imaginären Armee-Ordnung Theodors.

⁴⁵ Ibidem, 31.

Rechtsradikalismus – eine geheimnisvolle, zwar in erster Linie einen Halt bietende Stelle. Zum geheimnisvollen Charakter muss man direkt bemerken, dass er letztendlich auch wie ein Dschungel erscheint. Denn nur an erster Stelle bietet die rechtsradikale Organisation Identität, Sicherheit und Ordnung. Lohse äußert sich auch die folgende Weise dazu:

Er wurde mit sich zufrieden und überzeugt, dass Willenskraft und Begabung ihm diese kurzen Fortschritte in kurzer Zeit ermöglicht hatten. Er glaubte, die einzige ihm angemessene Beschäftigung gefunden zu haben. Er wurde stolz auf seine Spionierfähigkeit und nannte sie eine diplomatische. Sein Interesse für Kriminalistik steigerte sich. Er saß stundenlang im Kino. Er las Kriminalromane.⁴⁶

Nachher fängt das Geheimnisvolle und das Unsichere an in der Darstellung zu dominieren: „Er war ohnmächtig, erbittert, rachelüstern. Er ging zu Trebitsch... War ein Theodor Lohse nicht unentbehrlich?“⁴⁷ An dieser Stelle könnte man wiederum von einem anfangenden Irren in einem Dschungel sprechen. Vielleicht aber, erinnert die geheimnisvolle Organisation auch an das Stadtkonzept einer negativen, überindividuellen Maschine, weil Leutnant Lohse nicht mehr in der Lage sei, die Geschehnisse und Vorgänge zu beherrschen. Stattdessen wird er von der Organisation beherrscht:

Theodor nahm sich nicht in acht. In der satten Ruhe seines Hauses, in den sicheren Grenzen seines Amtes, das Ziel war und noch nicht Endziel, kleiner Gipfel vor größeren Gipfel, wurde Theodor Lohse gemächlicher, wie er immer gewesen, ehe Gefahren und gefährdete Ziele sein Misstrauen, seine Wachsamkeit geweckt und seine Vernunft geschärft hatten. So wurde er, wie ihn Benjamin Lenz wollte. Er konnte ohne Benjamin nicht mehr arbeiten. Ihn brauchte Theodor im Amt, wie er seiner Frau zu Hause bedurfte.⁴⁸

Es wäre vielleicht auf diese Weise, dass Roth seine Kritik an den wachsenden Rechtsradikalismus üben wollte: er brächte die irrenden Heimkehrer zuerst einen idyllischen, aber unrealen Organismus, letztendlich aber nur einen neuen Dschungel, oder sogar eine anonyme, überherrschende Maschine.

Zu diesem Roman sollte weiterhin die Frage gestellt werden, inwiefern es sich hier eigentlich von einem Berlin-Roman handelt. Die Raumdarstellung des Romans bezieht sich zwar direkt auf eine Stadt, aber nicht unbedingt auf die Stadt Berlin. Man könnte vielleicht behaupten, Roth hätte seine Geschichte ebenso gut in einer anderen Stadt Deutschlands situieren können. Der einzige Moment des Buches, dass Berlin in seinem städtischen Dasein wirklich präsentiert wird, ist bei dem Putschversuch der Organisation an einem zweiten November. Dieser fiktive Versuch findet nur ein historisches – oder zum Veröffentlichungszeitpunkt des Romans eigentlich: zukünftiges – Äquivalent im Putschversuch Hitlers am achten und neunten November 1923. Dieser Versuch geschah aber in München statt Berlin – also auch hier erweist sich die

⁴⁶ J. Roth, *Das Spinnennetz* (2009[1967]) 35.

⁴⁷ *Ibidem*, 55.

⁴⁸ *Ibidem*, 117.

Stadt Berlin für die Raumdarstellung des Romans nicht als „unersetzbar“. Wohl könnte man argumentieren, dass Roth mit diesem Buch eine spezifische Generation, nämlich die Heimkehrer in dem Deutschland der zwanziger Jahre, porträtieren wollte und deshalb Berlin als räumliches Symbol für das ganze Land genommen hat – wie das in den zwanziger Jahren häufiger gemacht wurde.

6. Alfred Döblin – *Berlin Alexanderplatz* (1929)

Der Roman *Berlin Alexanderplatz* ist ein kanonischer und viel besprochener Roman. Im Rahmen dieser Arbeit wäre es deshalb unmöglich, hier eine ausbalancierte Analyse der ganzen Rezeptionsgeschichte zu schaffen. Es gibt aber eine Basisauffassung über das Buch, über die die Sekundärliteratur im großen und ganzen einverstanden ist: in *Berlin Alexanderplatz* ist „place as important as character.“⁴⁹ Döblin porträtierte in seinem Roman nicht nur das Leben und die Erfahrungen Franz Biberkopfs, er dokumentierte auch die Stadt Berlin in den zwanziger Jahren. Dass er für seine städtische Raumdarstellung die Technik der Montage anwandte – wie das in den verschiedenen kulturellen Bereichen der Zwanziger häufig vorkam – wird ebenso in aller Sekundärliteratur bestätigt.⁵⁰ Interessant ist aber, dass diese durch Montage hergestellte Raumdarstellung manchmal positiv, manchmal negativ interpretiert wird. In diesem Kapitel wird deshalb versucht, die Spannungsfelder der gegensätzlichen Interpretationen aufgrund der thematischen Stadtkonzepte anschaulich zu machen.

Eine positive Interpretation der durch Montage hergestellten Raumdarstellung wird von dem amerikanischen Wissenschaftler David Dollenmayer vertreten. In seinem Artikel *An Urban Montage and its Significance in Döblin's Berlin Alexanderplatz* beschreibt er, wie Döblin die Stadt Berlin mittels „heterogener Stadtelemente“ darstellt. Diese Elemente seien unabhängig von dem Leben und den Erfahrungen Franz Biberkopfs. Das heißt: die kleinen Geschichten und Bilder haben für die Geschichte Biberkopfs keine direkte Bedeutung. Vielmehr sind sie als „individuelle Romanpotentiale“ zu bezeichnen, die eine eventuelle Verbindung zur Geschichte Biberkopfs nur aufgrund des Orts der Handlung – Berlin – erhalten, so Dollenmayer.⁵¹ Das folgende Zitat zeigt eine solche Nebengeschichte, die den Lesern einen ersten Eindruck von Berlin vermittelt:

⁴⁹ Vgl. D.B. Dollenmayer, ‚An Urban Montage and Its Significance in Döblin's Berlin Alexanderplatz‘, in: *The German Quarterly* 3 (1980) 317.

⁵⁰ Vgl. z.B. D.B. Dollenmayer, ‚An Urban Montage and Its Significance in Döblin's Berlin Alexanderplatz‘ (1980) 317-336; H. Jähner, *Erzähler, montierter, soufflierter Text. Zur Konstruktion der Romane „Berlin Alexanderplatz“ von Alfred Döblin* (Frankfurt am Main 1984) 61-104; M. Prangel, ‚Vom dreifachen Umgang mit der Komplexität der Großstadt: Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*‘, in: J. Enklaar und H. Ester (Hrsg.), *Das Jahrhundert Berlins: eine Stadt in der Literatur* (Amsterdam 2000) 51-68.

⁵¹ Vgl. D.B. Dollenmayer, ‚An Urban Montage and Its Significance in Döblin's Berlin Alexanderplatz‘ (1980) 317.

An der Haltestelle Lothringer Straße sind eben eingestiegen in 4 die vier Leute, zwei ältliche Frauen, ein bekümmertes einfacher Mann und ein Junge mit Mütze und Ohrenklappe. Die beiden Frauen gehören zusammen, es ist Frau Plück und Frau Hoppe. Sie wollen für Frau Hoppe, die ältere, eine Leibbinde besorgen, weil sie eine Anlage zum Nabelbruch hat. Sie waren zum Bandagisten in der Brunnenstraße, nachher wollen beide ihre Männer zum Essen abholen.⁵²

Wichtig ist es festzustellen, dass Dollenmayer der Raumdarstellung Berlins, mittels dieser fragmentarischen Nebengeschichten, in erster Linie aus einer Mikroperspektive annähert und interpretiert: die Individualität der Geschichte statt einer größeren Beziehung zur Geschichte Biberkopfs bzw. zur Stadt Berlin steht seiner Meinung nach im Mittelpunkt. Das ändert sich, wenn Döblin die verschiedenen Fragmenten strukturiert, indem er – so stellt Dollenmayer fest – die Montage-Elemente anonymisiert und abstrahiert: unpersönliche Bilder wie „der Rosenthaler Platz“ („der Rosenthaler Platz unterhält sich“⁵³) oder die graphische Bilderreihe am Anfang des zweiten Buches⁵⁴ vermitteln ab jetzt die unterschiedlichen Eindrücke der Stadt. Diese Makroperspektive führt dazu, dass die Stadt als „well-ordered complexity“ dargestellt wird⁵⁵:

Am Alexanderplatz reißen sie den Damm auf für die Untergrundbahn. Man geht auf Brettern. Die Elektrischen fahren über den Platz die Alexanderstraße herauf durch die Münzstraße zum Rosenthaler Tor. Rechts und links sind Straßen. In den Straßen steht Haus bei Haus. Die sind vom Keller bis zum Boden mit Menschen voll. Unten sind die Läden.⁵⁶

Sehr schnell aber, werden die unpersönlich montierten Bilder wieder persönlich gemacht. Dollenmayer behauptet, dass der Wechsel von „unpersönlich“ nach „persönlich“ dazu führt, dass die Unordnung, die Problematik und die chaotische Schattenseite einer Großstadt anschaulich werden. Dieses Dschungelbild von Berlin wird außerdem durch die persönliche Montage nicht nur den Lesern vermittelt, auch die Figuren des Romans setzen sich aufgrund dieses Stadtbild mit der großstädtischen Wirklichkeit Berlins auseinander, so Dollenmayer. Er behauptet hier, dass die Entwicklung der Figuren in Berlin aus dieser negativen Mikroperspektive des Dschungels angenähert werden muss. Ein Beispiel der persönlichen Montage, die dieses dschungelhafte Stadtbild vermittelt, wäre das folgende Zitat:

An der Ecke Landsberger Straße haben sie Friedrich Hahn, ehemals Kaufhaus, ausverkauft, leergemacht und werden es zu den Vätern versammeln. Da halten die Elektrischen und der Autobus 19 Turmstraße. Wo Jürgens war, das Papiergeschäft, haben sie das Haus abgerissen und dafür einen Bauzaun hingesezt. Da sitzt ein alter Mann mit einer Arztwaage: Kontrollieren Sie Ihr Gewicht, 5 Pfennig. O liebe Brüder und Schwestern, die ihr über den Alex wimmelt, gönnt euch diesen Augenblick, 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 Müllhafen liegt vor uns.⁵⁷

⁵² A. Döblin, *Berlin Alexanderplatz* (48. Auflage, München 2009 [1965]) 53f.

⁵³ *Ibidem*, 51.

⁵⁴ Es handelt sich hier um eine Serie von graphischen Symbolen, zum Beispiel das Symbol für das Gesundheitswesen oder das Symbol der Sparkasse bzw. Stadtbank, die im zweiten Buch des Romans unter dem Stadtwappen Berlins (Symbol: dem Bär Berlins) präsentiert wird (*Berlin Alexanderplatz*, Seite 49-50).

⁵⁵ Vgl. D.B. Dollenmayer, ‚An Urban Montage and Its Significance in Döblin’s Berlin Alexanderplatz‘ (1980) 321-323.

⁵⁶ A. Döblin, *Berlin Alexanderplatz* (2009[1965]) 123.

⁵⁷ *Ibidem*, 167.

Dollenmayer interpretiert die Montage des dschungelhaften Stadtbildes aber nicht als Endpunkt. Er behauptet, dass der Dschungel zum vielfältigen, reichen, positiven Basar werden könnte, wenn das Individuum in der Lage sei, sich der Polyphonie der Stadt gegenüber positiv zu verhalten. Das Individuum sollte sozusagen seine eigene Stadterfahrung gestalten, indem er sich entweder optimistisch oder pessimistisch zur verblüffenden Vielfalt der Stadt verhält. Dollenmayer äußert sich auf die folgende Weise dazu: „What is at issue in this conversation is not whether there is injustice, disorder, and unhappiness in the world, but how one meets the disorder that is undoubtedly there.“⁵⁸ Die Möglichkeit, das montierte Stadtbild als positiven Basar zu interpretieren, wird für Dollenmayer am Ende des Romans in dem Verhalten des „neuen“ Biberkopfs bestätigt⁵⁹:

It is a confirmation of the positive character of the city in the novel when, towards its end, Döblin returns his “resurrected” hero to the neighborhood of the Alexanderplatz and recapitulates the thematic material related to the interaction of man and city. It is Biberkopf, not Berlin, who has changed: ‘Zuerst der Alex. Den gibts noch immer... Und die Elektrischen sind knüppeldick voll Menschen, die haben alle was zu tun, und der Fahrschein kostet noch immer 20 Pfennig‘ (pp.494-495).⁶⁰

Man sollte hier schließlich bemerken, dass Dollenmayer den entscheidenden Moment der menschlichen Auseinandersetzung mit der Stadt, in der Mikroperspektive (entweder Dschungel oder Basar) situiert.

Der deutsche Literaturwissenschaftler und Zeitungsredakteur Harald Jähner stellt hier in seiner Dissertation (1983) eine negative Interpretation aus Makroperspektive gegenüber. Er interpretiert die städtische Raumdarstellung in *Berlin Alexanderplatz* unter anderen als „Netz“.⁶¹ Das heißt, die Stadt sei von Döblin mittels eines „Blicks von oben“ strukturiert, in dem die Individuen ausgeblendet werden:

Die Linien und Knoten dieser Netze sind Funktionswege, die in der Bedeutung für das Bild des Ganzen weit höher rangieren als die Vielzahl einzelner Menschen oder Gegenstände, die sich in den Strukturmustern bewegen oder darin transportiert werden. Die Verkehrsstrukturen übertrumpfen die Verkehrssubjekte: Je mehr die Beziehungen und Strukturen zwischen den Menschen ins Bewusstsein rücken, um so weniger tun es die einzelnen Individuen.⁶²

Jähner behauptet, dass diese größere Systematik – aufgrund ihrer Kontrastierung mit einigen mikroperspektivischen Bildern – in erster Linie relativ positiv interpretiert werden kann. Die Bilder aus Mikroperspektive (das heißt bei Jähner: „der Blick von unten“) zeigen nämlich reinen

⁵⁸ Vgl. D.B. Dollenmayer, ‚An Urban Montage and Its Significance in Döblin’s Berlin Alexanderplatz‘ (1980) 327-330, insbesondere 328.

⁵⁹ Vgl. ibidem, 331-333.

⁶⁰ Ibidem, 331

⁶¹ Vgl. H. Jähner, *Erzählter, montierter, soufflierter Text. Zur Konstruktion der Romans „Berlin Alexanderplatz“ von Alfred Döblin* (Frankfurt am Main 1984) 68-75.

⁶² Ibidem, 68-69.

Chaos, endlose Gesichter und einen insgesamt unverständlichen städtischen „Tumult“.⁶³ Anders gesagt: sie zeigen einen städtischen Dschungel. Diesem Dschungel wird von Döblin „ein Blick von oben“ gegenübergesetzt – so Jähner. Obwohl er anerkennt, dass viele Figuren des Romans erstmals kurz mikroperspektivisch introduziert werden, folgert er letztendlich, dass diese Personen sich nur mithilfe der größeren, „funktionalen Ordnung“ eine Position anmessen können.⁶⁴ Das folgende Zitat macht dieses Prinzip anschaulich:

Es sind Männer, Frauen und Kinder, die letzteren meist 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. Das Gesicht der Ostwanderer ist in nichts unterschieden von dem der West-, Süd- und Nordwanderer, sie vertauschen auch ihre Rollen, und die jetzt über den Platz zu Aschinger gehen, kann man nach einer Stunde vor dem leeren Kaufhaus Hahn finden.⁶⁵

Jähners relativ positive Interpretation der makroperspektivischen Montage heißt deswegen: „Jenseits aller Dialektik produziert der Blick von oben das Traumbild der Stadt als einer gigantischen Werkstätte, worin jeder Mensch in einer exakt eingespielten Funktion ‚zu Hause‘ sei.“⁶⁶

Später in seinem Buch verdeutlicht Jähner wie dieser „Blick von oben“ in erster Linie eine relativ positive Bedeutung hat (im Sinne seiner funktionalen Ordnungsmöglichkeiten), letztendlich aber als „allgewaltige Maschinerie“ eine negative, überherrschende Position einnimmt.⁶⁷ Ein wichtiger Moment im Roman, dass dieses maschinelle Stadtbild anschaulich macht, ist, wenn die Maschine „Ich“ sagt, weil in diesem Moment „das menschliche Subjekt zu seinem Objekt degradiert [wird].“⁶⁸ Die Metapher der „Maschinerie“ wird von Jähner als die ideale Metapher für diesen Roman betrachtet. Er behauptet in dieser Hinsicht, dass die Maschinerie Franz Biberkopf als kräftiger, unschlagbarer Gegenspieler gegenübersteht. Die folgenden zwei Zitate sind dafür konkrete Beispiele:

Die Welt ist von Eisen, man kann nichts machen, sie kommt wie eine Walze an, auf einen zu, da ist nichts zu machen, da kommt sie, da läuft sie, da sitzen sie drin, das ist ein Tank, Teufel mit Hörnern und glühenden Augen drin, sie zerfleischen einen, sie sitzen da, mit ihren Ketten und Zähnen zerreißen sie einen. Und das läuft, und da kann keiner ausweichen.⁶⁹

Hier saust der Hammer, der Hammer gegen Franz Biberkopf.⁷⁰

⁶³ Vgl. H. Jähner, *Erzählter, montierter, soufflierter Text* (1984) 69-70.

⁶⁴ Vgl. *ibidem*, 70-73.

⁶⁵ A. Döblin, *Berlin Alexanderplatz* (2009[1965]) 168.

⁶⁶ H. Jähner, *Erzählter, montierter, soufflierter Text* (1984) 71.

⁶⁷ Vgl. *ibidem*, 93-104.

⁶⁸ *Ibidem*, 96. Jähner deutet hier die folgende Stelle an: „Rumm rumm ratscht die Ramme nieder, ich schlage alles, noch eine Schiene. (...) Man möchte nicht so aus dem Bett geschmissen sein, Beine hoch, runter mit dem Kopf, da liegst du, kann einem was passieren, aber die machen das egal weg.“ (*Berlin Alexanderplatz*, Seite 169)

⁶⁹ A. Döblin, *Berlin Alexanderplatz* (2009[1965]) 210.

⁷⁰ *Ibidem*, 301.

Jähner glaubt nicht – im Gegensatz zu Dollenmayer – dass Biberkopf sich zu dieser Stadt positiv verhalten kann.⁷¹ Interessant ist aber, dass Jähner diese Interpretation aufgrund einer makroperspektivischen Analyse hergestellt hat. Es bleibt halt die Frage, welche der beiden Perspektiven – und damit welches der vier thematischen Stadtkonzepte – im Falle *Berlin Alexanderplatz* – am besten passt. Jedenfalls ist in diesem Kapitel angedeutet, dass der größte Berlin-Roman der Zwanziger sich mit den kulturellen Stadtgedanken seiner Zeit gut auseinandersetzt. Das heißt, dass man aufgrund der obenstehenden Textbeispiele und kontrastierenden Interpretationen sagen könnte: sowohl im Roman als auch in derer Rezeptionsgeschichte ist das Spannungsfeld zwischen scheinbarem Organismus und letztendlicher Maschine bzw. das Spannungsfeld zwischen einer möglich positiven Auffassung und einer scheinbar dominanten negativen Interpretation deutlich wiedererkennbar.

In seinem Beitrag zum Band *Das Jahrhundert Berlins: eine Stadt in der Literatur* setzt der Literaturwissenschaftler Matthias Prangel sich mit verschiedenen literarischen Motiven auseinander, die von Döblin benutzt werden, um die Stadtbilder zu illustrieren.⁷² Zum Schluss dieses Kapitels werden die zwei wichtigsten Motive kurz vorgestellt.

Das erste Motiv, das von Prangel hervorgehoben wird, könnte man mit dem Begriff „Wettkampf des Wissens“ zusammenfassen. Es handelt sich hier um das Verhältnis zwischen der relativ allwissenden Erzählinstanz und der Unkenntnis Biberkopfs. Die Erzählinstanz sei nach Prangel schon am Anfang des Romans in der Lage, die heterogenen Elemente der Stadt zu „harmonisieren“ und aus ihnen ein organisches Bild zu schaffen, in dem Berlin als städtisches Ganze anwesend ist. In dieser Behauptung verfolgt Prangel die Denklinie Jähner, der dieser erzählerischen Allwissenheit („Blick von oben“) in erster Linie auch optimistisch gegenüber steht. Die Vielfalt an Information und Eindrücke, die von der Stadt vermittelt werden, können am Anfang des Buchs nur von der Erzählinstanz bewältigt werden – so behauptet Prangel.⁷³

Franz Biberkopf sei nach der Meinung Prangels in erster Linie zu dieser Bewältigung noch nicht in der Lage. Er irrt noch im Dschungel der vielfältigen und verdutzenden Eindrücke. Erst am Ende des Romans – wenn der neue Biberkopf die Stadt betritt – ändert sich dieses Wissensverhältnis: Biberkopf überholt den Erzähler, weil er ab jetzt in der Lage ist, sich aufgrund des Basar-Bildes mit der städtischen Vielfalt an Informationen und Eindrücke richtig auseinanderzusetzen. Der Wissenswettkampf sei vorbei. Prangel entscheidet sich hier also letztendlich – wie auch Dollenmayer – für einen positiven Denkansatz. Diese Entwicklung des Wissensverhältnisses zwischen Biberkopf und der Erzählinstanz lässt sich anhand des Tons des

⁷¹ Vgl. H. Jähner, *Erzähler, montierter, soufflierter Text* (1984) 100-104.

⁷² Vgl. M. Prangel, ‚Vom dreifachen Umgang mit der Komplexität der Großstadt: Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*‘, in: J. Enklaar und H. Ester (Hrsg.), *Das Jahrhundert Berlins: eine Stadt in der Literatur* (Amsterdam 2000) 51-68.

⁷³ Vgl. *ibidem*, 54-56.

Erzählers in der Vorrede anschaulich machen – so Prangel.⁷⁴ Am Anfang sieht der Erzähler in seinen unpersönlichen Äußerungen auf Biberkopf herab, weil er am Ende die Kraft und Selbständigkeit Biberkopfs anerkennt:

Dreimal fährt dies [das Schicksal] gegen den Mann und stört ihn in seinem Lebensplan. Es rennt gegen ihn mit einem Schwindel und Betrug. Der Mann kann sich wieder aufrappeln, er steht noch fest. (...) Zuletzt torpediert es ihn mit einer ungeheuerlichen äußersten Rohheit.

(...)

Dies zu betrachten und zu hören wird sich für viele lohnen, die wie Franz Biberkopf in einer Menschenhaut wohnen und denen es passiert wie diesem Franz Biberkopf, nämlich vom Leben mehr zu verlangen als das Butterbrot.⁷⁵

Ein zweites Motiv, dass als Verstärkung bzw. Illustration des Dschungel-Bildes funktioniert, ist das „Motiv der rutschenden Dächer“.⁷⁶ Wenn in der Observation Biberkopfs die Dächer rutschen, deutet das sein irrendes Verhalten an; wenn die Dächer still liegen, sollte es nach Prangel heißen, dass das Verhalten Biberkopfs zu der Stadt bzw. sein Auseinandersetzen mit der Stadt sich verbessert – oder wenigstens stabilisiert:

Mit Hochmut und wüstem Anrennen gegen die Welt provoziert Biberkopf das Zurückschlagen der Welt, worauf dann, und das wäre die Kehrseite der hochmütigen Selbstbewahrung, die tiefe Depression erfolgt (...). Mit seismographischer Sicherheit unterstreicht dabei das Motiv der rutschenden Dächer, auf welche Seite sich Biberkopf gerade geschaukelt hat. Liegen die Dächer still, so befindet er sich in draufgängerischer Hochstimmung, drohen sie zu rutschen, so ist fatalistische Verzagtheit indiziert.⁷⁷

Zum Roman *Berlin Alexanderplatz* gibt es natürlich noch viel mehr Interpretationen, Perspektiven und Motiven, bei denen es sich bestimmt lohnen würde, sich damit auseinanderzusetzen. Im Rahmen dieser Arbeit konnte dieses Kapitel nur eine kleine konzeptuelle Betrachtung über die Stadtbilder des Romans darlegen.

7. Thomas Hettche – *Nox* (1994)

Der Roman *Nox* von Thomas Hettche erschien im Jahre 1994 und stellt auf ekelhafte Weise die Nacht des Mauerfalls dar. Das Hauptthema des Buches – der Verlust von bzw. die Suche nach einer Identität – wird mit bildhafter und nackter Körperlust und Körpergewalt verbunden. Hettche konfrontiert seine Hauptfiguren und seine Leser mit allerhand verwirrenden

⁷⁴ Vgl. M. Prangel, ‚Vom dreifachen Umgang mit der Komplexität der Großstadt: Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*‘ (2000) 54-56 und 66-68.

⁷⁵ A. Döblin, *Berlin Alexanderplatz* (2009[1965]) 11-12.

⁷⁶ Vgl. M. Prangel, ‚Vom dreifachen Umgang mit der Komplexität der Großstadt: Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*‘ (2000) 59-61. Prangel verweist hier auf das folgende Zitat aus *Berlin Alexanderplatz*: „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 ik armer Deibel hin, er latschte an der Häuserwand lang, es nahm kein Ende damit.“ (*Berlin Alexanderplatz*, Seite 17).

⁷⁷ *Ibidem*, 61.

Erlebnissen, von denen oft unklar bleibt, wie sie sich zueinander verhalten. Im Roman *Nox* irrt man durch die Stadt bzw. Nacht und scheint ein mögliches Endziel unerreichbar. Die komplexe Geschichte wurde in erster Linie sehr positiv und manchmal sogar als „der neue Wende-Roman“ empfangen. In einer Rezension aus dem Jahre 1995 heißt es zum Beispiel: „Als literarisches Nachspiel zu dem, was man ‚Wende‘ nennt, sucht dieser Text bis heute seinesgleichen.“⁷⁸ Man muss aber auch feststellen, dass der Roman *Nox* schon nach kurzer Zeit aus dem literarischen Blickfeld verschwand und heutzutage kaum noch erhältlich bzw. als sogenannter „Wende-Roman“ kaum noch bekannt ist.

Trotzdem kann an dieser Stelle schon behauptet werden, dass *Nox* ein Roman seiner Zeit ist. Der Denkansatz dieses Kapitels – das Spannungsverhältnis zwischen der Sehnsucht nach einer ganzen Identität des Organismus und einem identitätslosen Irren im Dschungel (s.a. Kapitel 4.2) – ist im Hauptthema dieses Buches sofort wiedererkennbar. Außerdem gehört *Nox* deutlich zu der Gruppe von Literatur der neunziger Jahre, in der politische Visionen durch erotische Spielzonen und Körpermetaphern ersetzt wurden. Das dazugehörige Stadtbild Berlins, das von Hettche aufgrund von Erotik, Körpergewalt und Identitätssuche vermittelt wird, sollte im Folgenden kurz dargestellt werden.

Das Stadtbild im Roman *Nox* wird in erster Linie von der Identitätssuche einer Mörderin gestaltet. Nachdem sie einen unbekanntem Mann (die Erzählinstanz) ermordet hat, irrt sie in der Nacht des Mauerfalls durch die Stadt herum. Während ihrer irrenden Suche gerät sie bewusst und unbewusst in mehrere Szenen von extremer Körperlust und –Gewalt, denen sie total ausgeliefert ist. Ihr flüchtiges Dasein in der Stadt wird im Grunde dadurch gekennzeichnet, dass sie ihren Namen vergessen bzw. ihre Identität verloren hat:

Es war, als entkleidete sich beim Gehen ihr Gedächtnis mit jedem Schritt. Verschwunden schon die eigene Geschichte. Wie fremde Photographien blitzten Erinnerungsbilder auf, die sie, gleichgültig, nicht mehr ordnete.

(...)

Versuchte sich zu erinnern. Ihren Namen, wusste sie, kannte ich nicht.

Und in diesem Augenblick vergaß sie ihn selbst.⁷⁹

Den Grund der Identitätssuche im *Nox* findet man – so behauptet die Wissenschaftlerin Birgit Dahlke – in der Vereinigung Berlins. Die Wiedervereinigung sei daran schuld, dass die Stadtbewohner ihre Identität verloren haben.⁸⁰ Das folgende Textbeispiel könnte dafür als Nachweis gelten:

Stauend sah sie zu, wie entlang der Mauer die Narbe, die mitten durch die Stadt lief, aufbrach wie schlecht verheiltes Gewebe. Wie man gleißend die Stelle ausleuchtete und eilig Wundhaken hineintrieb.

⁷⁸ B. Imhasely, ‚Das Atmen der Dinge, das Dröhnen des Sterbens. Thomas Hettches Roman *Nox*‘, in: *Neue Zürcher Zeitung* (23. März 1995).

⁷⁹ T. Hettche, *Nox* (2. Auflage, Frankfurt am Main 1995 [1994]) 27 und 28.

⁸⁰ Vgl. B. Dahlke, ‚Sexing Berlin?‘ (2011) 89-90.

Blitzenden Stahl ins Fleisch, um das unter der Anspannung blutleere und weißglänzende Bindegewebe der Narbe, die seit Jahrzehnten verheilt schien, nun vollständig aufzureißen.⁸¹

Interessant ist aber, dass im Großteil der Sekundärliteratur an dieser Stelle auf die Trennung (statt der Vereinigung) als Hauptschuldige gewiesen wird. Diese Behauptung könnte ebenso anhand dieses Textbeispiels begründet werden: obwohl die Vereinigung die Narbe sichtbar gemacht hat, findet man den Grund der Wunde bestimmt in der jahrelangen Trennung. Dahlke hat aber in dem Sinne recht, dass es in der literarischen Handlung von *Nox* hauptsächlich um das „Aufreißen“ der Wunde aufgrund der Vereinigung handelt, statt um die hinterlegenden, historischen Trennungsgründe.

In der Sekundärliteratur wird behauptet, dass die Frau eine Personifikation Deutschlands – „Germania“ – sei. Deutschland sollte sich nämlich in der Nachwendezeit in einer ähnlichen Identitätssuche befinden.⁸² Die Sekundärliteratur hat wahrscheinlich recht, der Frau diese Makroperspektive zuzuerkennen, weil es für so eine Makroperspektive noch mehrere Andeutungen gibt. Gleichzeitig muss man aber feststellen, dass grundsätzlich nur die persönliche Identitätssuche der Frau beschrieben wird und dass die meisten Makro-Elemente sich außerhalb dieser Suche befinden (siehe unten). Zusammenfassend wäre zu behaupten, dass das Stadtbild vor allem aus Mikroperspektive vermittelt wird, obwohl es im Text ein größeres Bewusstsein hinsichtlich der historischen Trennung gibt und die einzelne Frau wahrscheinlich das ganze Land repräsentiert. Anders gesagt: der Anfangspunkt (Verlust der Identität) und das Endziel der Suche (eine eventuelle neue Identität) sind zwar makroperspektivisch, aber das Stadtbild, das zwischen Anfang und Ende vermittelt wird, entzieht sich meistens diesem externen Makrobewusstsein. Es stellt grundsätzlich ein Irren durch die Stadt da, komplett mit Gefahr und Gewalt, und ohne sichere Grenzen und eine Halt bietende Identität. Wenn man das Hauptthema des Romans mithilfe der Stadtkonzepte zusammenfassen müsste, wäre das mikroperspektivische Bild eines identitätslosen Irrens durch eine dschungelhafte Stadt also sehr geeignet.

Das Spannungsverhältnis zwischen Mikro- und Makroperspektive ist bisher aber noch nicht definitiv gelöst worden. In den Nebengeschichten und -Figuren, die die Identitätssuche der Frau umringen, sind nämlich viele makroperspektivische Elemente nachweisbar. Das Stadtbild, das Hettche vermittelt, wird von diesen Elementen sicherlich beeinflusst. Im Allgemeinen hinterlassen sie einen negativen Eindruck von etwas „Größerem“ bzw. „Stärkerem“: einer unvermeidlichen Kraft, die von oben ab aufgelegt wird. In diesen Charaktermerkmalen lässt sich

⁸¹ Hettche, *Nox* (1995[1994]) 91.

⁸² Vgl. A. Brüggemann, „Identity construction and computers in Thomas Hettche's novel *Nox*“, in: *The German Quarterly* 4 (1999) 344-345.

sofort das Stadtkonzept der Maschine wiedererkennen. In welchen konkreten Textbeispielen könnte dieses Bild bestätigt werden?

Die Gewalttätigkeit des Buches deutet ein Überherrschen an, dem die Frau völlig ausgeliefert ist. Sie wird sozusagen von einer anonymen Machtinstanz immer wieder in eine Situation von grausamer Gewalt „gezogen“. Dieses Machtprinzip kulminiert in einer Szene, in der auch tatsächlich maschineller Stahl benutzt wird. Der Gewaltakt klemmt die Frau ganz ein: sie wird in eine eiserne Stange „verstrickt“:

David nahm sie [die Frau], hob sie hoch und setzte sie auf den Tisch. Befestigte an der Stange den Haken der Seilwinde, den Matern von der Decke herabließ. Zahnrad um Zahnrad rastete die Welle klackend ein. Das Stahlseil spannte sich am Haken, und die Schlaufen um ihre Knöchel zogen an (...) David griff ihr unter die Schulter, hielt ihren Kopf noch einen Moment in beiden Händen, ließ los. Der Schmerz war ein Band, das sich durch die Augen in ihrem Kopf hineinfädelt.⁸³

Nicht nur die Frau, sondern auch die Stadt wird von der Gewalt bzw. dieser Gewaltinstanz überherrscht. Sie hat deswegen die Metapher eines Körpers angenommen. Ein Körper heißt in diesem Roman kein organisches Ganzes, das seine verschiedenen Teile integriert und zusammenführt. Vielmehr ist der Körper hier ein verwundbares Objekt – ein Objekt also, das schwer verletzt werden kann. Diese Verletzbarkeit wird, sowohl bei der Frau als bei der Stadt, von dem nicht zu beeinflussen Gewaltakt des Mauerfalls schwer vergewaltigt: „Der Schmerz brannte im Körper der Stadt, und ihre Augen zuckten hinter den geschlossenen Lidern im Schlaf, während das Schiff langsam weiter in sie hereinglitt.“⁸⁴

Ein ähnliches Machtprinzip trifft dem Professor und seinen Präparaten zu. Die Weise, auf die er mit seinen Präparaten umgeht, lässt sich als überherrschend, „Organismenunwürdig“, und gefühllos charakterisieren:

Ein massiver Körper aus Chromstahl, mattglänzend und mit dem feinen Ornament der Ablaufritten. Kam man dort herein, wo Matern jetzt stand, und nicht durch die kleine Tür neben der Tafel, die dem Assistenten vorbehalten war, der den Körper brachte, dann schimmerte der Tisch dort unten wie die wimpernlose Pupille eines riesigen Auges. An diesem Tisch saß man nicht ohne den Schmerz. Die Synchronisation im Theater der Anatomie, dachte Matern, ist der Schrei.⁸⁵

Schließlich gibt es im Roman noch zwei Erzählinstanzen, die in der Geschichte makroperspektivisch – fast allwissend – auftreten: der ermordete Mann und der ostdeutsche Grenzhund. Der ermordete Mann ist in der Lage, sogar nach seinem Tod – während seines körperlichen Absterbens – Geschehnisse, Gefühle und Prophezeiungen zu vermitteln. Der Hund, der die Frau verfolgt und in ihrer Suche immer wieder auftaucht, spricht ebenso größere Weissagungen über die Suche und die Identität der Frau. Diese Erzählinstanzen wirken ein

⁸³ Hettche, *Nox* (1995[1994]) 134-135.

⁸⁴ *Ibidem*, 80.

⁸⁵ *Ibidem*, 88.

wenig surrealistisch, weil Tiere und Verstorbene normalerweise nicht sprechen würden. In *Nox* äußern sie sich aber trotzdem; und zwar aufgrund eines allumfassenden, dominanten Blickes:

Und ich [der ermordete Mann] sah, wie die Dämmerung ihr aus der Hand fraß und wie sie hochschaute zu dem offenen Fenster im zweiten Stock, hinter dem ich lag (...) Hörte, was sie dachte, und spürte, wie sie fror (...) Wusste, dass sie sich schon kaum mehr an mich erinnerte. Und wie sie sich darüber wunderte, sah ich, und wie die Stadt sich um sie zusammenzog wie eine Haut über der Haut, in der sie ging.⁸⁶

Wir alle drei, sagte er [der Hund], du und ich und sie, gehören zu einer Geschichte. Zu einer alten Geschichte, die sich wieder ereignet. Warum? Wer weiß? Nichts von dem, was du kennst, wird nach dieser Nacht bleiben, wie es ist. Und nur die Geschichten, die man sich davon erzählt, bestimmen, was wird.⁸⁷

Der Roman *Nox* wird letztendlich durch ein Spannungsverhältnis zwischen den beiden negativen Stadtkonzepten (Dschungel und Maschine) gekennzeichnet. Das positivere Bild einer organischen Ganzheit schlummert zwar im Ziel der Identitätssuche, wird in dem vermittelten Stadtbild aber kaum anschaulich gemacht.

8. Uwe Timm – *Johannisnacht* (1996)

Der Roman *Johannisnacht* (1996) ist der erste Band der sogenannten Berliner-Trilogie Uwe Timms.⁸⁸ Die Hauptfigur in *Johannisnacht*, ein Schriftsteller aus München, kommt für einen kulturhistorischen Artikel über Kartoffel nach Berlin. Er sucht nach Informationen über einen Kartoffelforscher namens Rogler, und während seiner Suche begegnet er allerhand Stadtbewohnern, die ihm Eindrücke und Meinungen über die Wende und die Wiedervereinigung vermitteln. Timm thematisiert in diesem Roman die gesellschaftlichen Themen der Zeit: die Integrationsschwierigkeiten zwischen Ost und West, das Verhältnis zwischen ehemaligen östlichen und westlichen Stadtbewohnern und die Stadt Berlin nach der Wende. Der Ansatz dieses Romans ist also kein „entpolitisiertes bzw. enthistorisiertes“ – die Aussage von Dahlke, dass nicht alle Autoren der neunziger Jahre sich den Gesellschaftsthemen entziehen (s.a. Kapitel 3.1.), wird hier also bestätigt.

Das Stadtbild Berlins, das den Lesern während der Suche der Hauptfigur vermittelt wird, ist ein Bild aus Mikroperspektive. Ein erstes Beispiel dieses mikroperspektivischen Ansatzes befindet sich im „polyphonen Diskurs“, der von dem Roman dargestellt wird. Das heißt – nach der Wissenschaftlerin Ana Krause – dass Timm individuelle Stadtbewohner aus verschiedenen Gesellschaftsschichten zu Worte kommen lässt. Der Leser wird auf diese Weise mit einem vielfältigen Stadtbild, das sich aus vielen Mikrogeschichten zusammensetzt, konfrontiert. Jeder

⁸⁶ Hettche, *Nox* (1995[1994]) 13f.

⁸⁷ *Ibidem*, 156.

⁸⁸ Vgl. A.H. Krause, „Uwe Timms Berliner Trilogie. Bilanzen von Teilung und Wende in *Johannisnacht*, *Rot* und *Halbschatten*“, in: *Pandaemonium Germanicum* 13 (2009) 2. Die anderen Bände sind: *Rot* (2001) und *Halbschatten* (2008).

individuelle Stadtbewohner steigt mit seinem eigenen Hintergrund in die Geschichte des Schriftstellers zuerst kurz ein und nachher bald wieder aus – so Krause⁸⁹.

Nicht nur eine Vielfalt an gesellschaftlichen Stimmen, aber auch eine Vielfalt an alltäglichen Stadterfahrungen verstärken das mikroperspektivische Stadtbild in *Johannisnacht*. Eine Taxifahrt, ein Besuch beim Frisör, ein Termin im Club: es sind einzelne, städtische Erlebnisse aus Mikroperspektive.⁹⁰ Das Interessante ist, dass Timm die gesellschaftlichen Themen, die vorhergenannten Stimmen der Stadtbewohner und die alltäglichen Stadterfahrungen miteinander verbindet. Das heißt, dass die Meinungen über die Wende, die Wiedervereinigung und die Nachwendezeit durch Stadtbewohner aus verschiedenen Gesellschaftsschichten in alltäglichen Stadtsituationen vermittelt werden. So äußert sich ein Taxifahrer zu den verschiedenen Stadtvierteln der Stadt und bringt ein Frisör seine Gedanken über die ehemaligen Osis zum Ausdruck:

Bekommen Sie oft Fahrten nach Ostberlin, fragte ich den Fahrer.

Nee, sagte der, und wenn sich vermeiden lässt, fahr ick ooch nicht, kenn mich nich so jut aus, is doch ne fremde Stadt, andere Jebräuche, andere Sitten. Nee. Die Stimmung is, jeder soll ma hübsch bei sich bleiben. Ohne Mauer, det is jut.⁹¹

Außerdem war es im Ostteil der Stadt, sagte ich.

Auch das noch, sagt Butt-Head.

Einen Moment zögerte ich, aber dann sagte ich es doch, der Mann hat sogar Ulbricht die Haare geschnitten.

Die armen Leute. Kein Wunder, dass die ne Mauer bauen mussten. Wahrscheinlich sind Sie das Opfer eines Racheakts geworden. Ein Haarschnitt, der sich gegen alle Wessis richtet, sozusagen eine symbolische Verstümmelung.⁹²

Die Textbeispiele zeigen, dass das Stadtbild der Stadtbewohner ziemlich negativ ist. Diese Beispiele sind repräsentativ für die Stadtbilder, die im Roman dargestellt werden: An vielen Stellen wird ebenso die Meinung vertreten, dass es in Berlin seit der Wiedervereinigung noch immer Integrationsprobleme gibt. Letztendlich sollte man deshalb das negative, mikroperspektivische Stadtbild, das von Timm vermittelt wird, als einen Dschungel bezeichnen. Das nächste Zitat bestätigt, dass dieses Stadtkonzept auf diesen Roman zutrifft – an dieser Stelle sogar auch aus dem Blickwinkel der Hauptfigur:

Ich ging in die Halle, um mir eine Dose Cola zu kaufen. Ein Mann schob eine elektrische Maschine vor sich her, die festgetretene Kaugummis vom frischverlegten Granit abschmirgelte. Ein knisternd quietschendes Geräusch, das fast einen fernen Gesang überdeckte. Ich ging diesem Gesang nach und hinaus. Draußen standen die Ausgestoßenen, die Verzweifelten, die Mühsalbeladenen, verdreckt, nach Schnaps und Pisse stinkend, Männer und Frauen, alte und junge, sie standen da und lauschten.⁹³

⁸⁹ Vgl. Krause, „Uwe Timms Berliner Trilogie(2009) 3.

⁹⁰ Vgl. ibidem, 4-7.

⁹¹ U. Timm, *Johannisnacht* (11. Auflage, München 2010 [1996]) 81.

⁹² Ibidem, 164.

⁹³ Ibidem, 237.

Der Denkansatz dieses Kapitels (aufgrund der literarischen Stadtgedanken der neunziger Jahre – s.a. Kapitel 3) beschäftigte sich mit dem Spannungsverhältnis zwischen der Sehnsucht nach einem Organismus und der Wirklichkeit eines Dschungels. Die Wirklichkeit des Dschungels wurde in *Johannisnacht* schon klar festgestellt. Wäre im Roman auch eine Sehnsucht nach Ganzheit wiedererkennbar? Die Hauptfigur bringt jedenfalls auf die folgende Weise eine Sehnsucht nach Ordnung zum Ausdruck: er äußert zu den verschiedenen Stadtbewohnern immer die Hoffnung bzw. den Ausgangspunkt, dass die Stadt geheilt und zusammengewachsen sei. Dies deutet grundsätzlich eine Sehnsucht nach einer Ganzheit an, obwohl er wird in dieser Auffassung ständig enttäuscht wird:

Woher kommen Sie denn von drüben?

München, sagte ich, aber ich denke, drüben gibts nicht mehr.

Det jloben nur Sie. Jehen Sie mal aufs Klo, können Sie sehen, wie sehr et noch drüben jibt. Echtes Ostklo. Bleirohre vom Russen jeklaut. Jetzt sind det Rohre aus Plaste (...).⁹⁴

Die Wirklichkeit der Stadt wird im Grunde also durch ein Irren durch zwei ehemalige Stadtteile, durch ein wechselseitiges Unverständnis zwischen den ehemaligen West- und Ostteilen gekennzeichnet. Das folgende Zitat zeigt dieses Unverständnis buchstäblich:

Er arbeitete an meinem Hinterkopf, stumm und konzentriert, dann sagte er: Kennen Sie den? Ein Ostdeutscher und ein Westdeutscher sitzen im Cafe und lesen Zeitung. Ein Gast betritt das Cafe. Woran erkennt man den Westdeutschen?

Keine Ahnung.

Der Ostdeutsche guckt von der Zeitung hoch, der Westdeutsche nicht.

Versteh ich nicht, sagte ich, worin liegt da der Witz?

Eben darin, sagte Kramer, schnipelte und lachte, die Wessis fragen jedesmal, wo der Witz liegt.⁹⁵

Schließlich sollte noch ein literarisches Motiv des Romans betrachtet werden: die Verhüllung des Reichstages in der Mittsommernacht. Was hat Timm mit diesem Motiv beabsichtigt? Die Verhüllung des Reichstages verweist auf die wirkliche Verhüllung durch Jeanne-Claude und Christo, die auch tatsächlich am Mittsommernacht (23.- 24. Juni 1995) ihre Vollendung haben musste. Die Mittsommernacht, in der es „kunterbunt zugeht, Verwechslungen, Verkleidungen, Vertauschungen sozusagen zur Tagesordnung gehören“⁹⁶, deutet nach Krause eine „Dualität Schein vs. Sein“ an.⁹⁷ Er beruft sich hier auf dem folgenden Zitat aus dem Roman: „Es ist die ästhetischste Nacht des Jahres. Die Dinge zeigen sich von einer anderen Seite, wie auch die Menschen.“⁹⁸ Die Verhüllung trägt dabei die Bedeutung von etwas Geheimnisvollem, das vielleicht einmal anders sein könnte. Dieses Motiv führt zur Schlussfolgerung, dass – obwohl die

⁹⁴ Timm, *Johannisnacht* (2010[1996]) 45.

⁹⁵ Ibidem, 49.

⁹⁶ Ibidem, 193

⁹⁷ Vgl. Krause, ‚Uwe Timms Berliner Trilogie‘ (2009) 8-9.

⁹⁸ Timm, *Johannisnacht* (2010[1996]) 193.

städtische Raumdarstellung bei Timm wirklich mit dem Stadtkonzept des Dschungels übereinstimmt – das Verhältnis zwischen der irrealen Ganzheit und dem realen Dschungel immerhin anwesend ist.

9. Stadtkonzepte und Erinnerungsliteratur – ein Ausblick

Die Annahme, die hier zu untersuchen war, dass thematische Stadtkonzepte für die literarische Gedächtnisforschung relevant sein könnten, beruht im Grunde auf einer sinnvollen Verbindung von Literatur und Erinnerung. Das heißt: auf der Weise, wie sich bestimmte Zeitelemente zu bestimmten Erzählungen verhalten können. Diese Verbindung von Zeit und Erzählung ist von dem französischen Philosophen Paul Ricoeur folgendermaßen formuliert worden: „Time becomes human to the extent that it is articulated through a narrative mode, and narrative attains its full meaning when it becomes a condition of temporal existence.“⁹⁹ Er behauptet also erstens, dass Zeit für die Menschen nur Bedeutung haben kann (das heißt meiner Meinung nach: sie wird „erinnerbar“ bzw. erinnerungsfähig), wenn sie mit einem erzählbaren Ganzen verbunden wird. Zweitens deutet Ricoeur an, dass die Wirkungskraft und der Bedeutungsbereich von Erzählungen zunehmen, wenn sie sich mit Elementen der (Entstehungs)Zeit verbinden.¹⁰⁰ Die Verbindung von Zeit und Erzählung kommt nach Ricoeur aufgrund einer „medialen Konstruktion“ zustande.¹⁰¹ Es wäre aufgrund der grundsätzlichen Verbindung von Zeit und Erzählung logisch, bei der Literatur, in der diese Verbindung erfolgreich geschafft wurde, von Erinnerungsmedien (Erinnerungsliteratur) zu sprechen. Ricoeur deutet weiterhin an, die mediale Konstruktion käme nur im Laufe der drei Phasen von „Mimesis“ zustande.¹⁰² Weil hier die Relevanz der Stadtkonzepten für literarische Erinnerungsmedien untersucht wird, wäre es interessant, kurz darzustellen, wie sich diese Stadtkonzepten mit den drei verschiedenen Repräsentationsphasen Ricoeurs möglicherweise verbinden lassen.

„Mimesis I“ heißt nach Ricoeur: der Entstehungskontext eines Textes. In dieser Phase der „Präfiguration“ stellt man die zeitgenössischen Einflüsse, Strukturen und Hintergründe fest, die möglicherweise auf den Text übertragen werden können. Dieses Vorverständnis eines Textes sollte sich auf drei Ebenen durchsetzen: strukturell, symbolisch und temporal.¹⁰³ Die Stadtkonzepte erweisen sich vor allem im strukturellen und symbolischen Bereich sehr geeignet. Ricoeur behauptet nämlich, dass auf der strukturellen Ebene ein „konzeptuelles Netz“ für die literarische Handlung geschaffen wird – das heißt, dass die Ziele und Motive der

⁹⁹ P. Ricoeur, *Time and Narrative. Volume I* (Chicago 1984 [1983]) 52.

¹⁰⁰ Vgl. *ibidem*, 52-53.

¹⁰¹ Vgl. *ibidem*, 53.

¹⁰² Vgl. *ibidem*, 53-54.

¹⁰³ Vgl. *ibidem*, 54-64.

Geschichte definiert werden. Seiner Meinung nach funktioniert dieses Netz nur dann, wenn sowohl der Autor als später auch die Leser in der Lage sind, sich in ihm auszukennen.¹⁰⁴ Ein Stadt-Roman, der Erinnerungen einer Stadt enthält, in denen sowohl der Autor als auch die Stadtbewohner (die bezweckten Leser) sich auskennen möchten, ist mit dem strukturierenden Ganzen eines thematischen Stadtkonzepts (das eine Beziehung zwischen Konzept und Stadtbewohnern immerhin voraussetzt) geholfen. Ebenso bietet ein Stadtkonzept eine symbolische Form, in der die Erfahrungen einer Stadt und ihrer Bewohner gefasst werden. Ricoeur definiert Symbole nicht umsonst als „cultural processes that articulate experience“.¹⁰⁵ Mithilfe von thematischen Stadtkonzepten können derartige Prozesse und Spannungsfelder von städtischen Identitätsbildung und -Erfahrungen deutlich in Worte gefasst werden.

Ricoeur definiert „Mimesis II“ (oder „Konfiguration“) als die tatsächliche Herstellungsphase eines Textes. Die fiktive Erzählung fängt an: „With Mimesis II, opens the kingdom of the *as if*.“¹⁰⁶ Eine literarische Handlung verbindet Präfiguration und Refiguration und hat in dem Sinne eine mediale Funktion. Konkret – so Ricoeur – sei Mimesis II ein Medium zwischen Individuum und Kollektiv. Das heißt, dass die einzelnen präfigurierten Elementen der Mimesis I in dieser Phase zu einem Ganzen gemacht werden. Außerdem wird diesen Elementen eine Identität in der Geschichte (z.B. Ziel, Mittel, Umstand, Resultat) und in der Zeit (z.B. Ursache, Folge, Anfang, Ende) zuerkannt.¹⁰⁷ Beim Untersuchen und Analysieren eines Plots könnten thematische Stadtkonzepte in dem Sinne hilfreich sein, indem auch sie ein – einzelne Elemente strukturierendes – Kollektivbild darstellen. Wenn das Gesamtbild der Erzählung zum Beispiel als „Maschine“ erscheint, heißt das, dass einzelne Elemente der Erzählung wahrscheinlich im Verhältnis einer Herrschaft (also Herrschendem und Überherrschten) verstanden werden können. Auf diese Weise könnten thematische Stadtkonzepte dazu führen, dass in der Analyse sowohl die Bedeutung des Ganzen als die der einzelnen Elemente fassbarer werden.

Im Übergang von „Mimesis II“ zur „Mimesis III“ – also vom Text zur Rezeption – könnten thematische Stadtkonzepte weiterhin eine Verständnisrolle übernehmen. In dieser letzten Phase wird die Welt des Textes mit der Welt des Lesers verbunden. Dazu übernehmen unter anderen der Anspruch auf Traditionen und der Anspruch auf eine „produktive Einbildungskraft“ eine wichtige Rolle. Beide Ansprüche hätten nach Ricoeur damit zu tun, dass die Leser sich im vermittelten fiktiven Bild wiedererkennen können, weil es bestimmten Traditionen und Bildern der Realität bzw. des wirklichen Lebens entspricht und sie auch aufs Neue aufruft.¹⁰⁸

¹⁰⁴ Vgl. P. Ricoeur, *Time and Narrative* (1984 [1983]) 55-57.

¹⁰⁵ *Ibidem*, 57.

¹⁰⁶ *Ibidem*, 64.

¹⁰⁷ Vgl. *ibidem* 65-66.

¹⁰⁸ Vgl. *ibidem*, 68-71 und 76-77. Hier wird auch die Kreisbewegung eines Mediums deutlich, indem Mimesis III sich wieder bei der Welt anschließt bzw. sie beeinflusst, aufgrund der dann wieder neue Texte präfiguriert werden. Ein wirkendes Erinnerungsmedium wird dadurch gekennzeichnet, dass es alle drei Phasen der Mimesis durchlaufen hat

Thematische Stadtkonzepte funktionieren ähnlich, indem sie Bilder vermitteln, die von den Stadtbewohnern als „wiedererkennbar“ betrachtet werden sollten. Deshalb könnten sie in diesem Bereich der Rezeption als mögliches Mittel der produktiven Einbildungskraft gekennzeichnet werden.

Es wurde hier anschaulich gemacht, wie die thematischen Stadtkonzepte auf allen drei Mimesis-Ebenen der literarischen Gedächtnisforschung eine extra Dimension bieten. Diese Schlussfolgerung wird noch dadurch verstärkt, dass für das Schaffen einer Erzählung, die als Erinnerungsmedium fungieren möchte, neben Zeit auch Raum ganz wichtig ist. Anders gesagt: die literarische Raumdarstellung übernimmt bei der erinnerungskulturellen Verbindung von Zeit und Erzählung eine durchaus wichtige Rolle, weil sie sozusagen für die konkrete Einbettung der Zeit und der Erzählung Sorge trägt. Diese Raumdarstellung dann mithilfe von Stadtkonzepten – die, wie gezeigt wurde, auf vielen verschiedenen Ebenen der medialen Konstruktion der Mimesis ähnlich sind – weiter zu betrachten, wäre meiner Meinung nach eine durchaus logische und sinnvolle Tätigkeit.

10. Zum Schluss

Die vier, in dieser Arbeit vorgestellten, thematischen Stadtkonzepte aus der Soziologie – der Bazar, der Dschungel, der Organismus und die Maschine – sind zusammen in der Lage, die Vielfalt und Dynamik von einer Großstadt wie Berlin in Bilder zu fassen. Das Zusammenarbeiten (entweder in ergänzendem oder in kontrastivem Sinne) ist dabei Voraussetzung – denn es handelt sich hier um ein überschneidendes Konzept: nicht die Dominanz eines Stadtbildes, sondern die Nuance aller Stadtbilder zusammen ist bei der Darstellung von Großstadtepochen und -Erfahrungen am wichtigsten und am repräsentativsten. Die repräsentative Rolle von thematischen Stadtkonzepten deutet schon an, dass die Stadtbewohner für das Funktionieren eines Stadtkonzeptes unabhkömmlich sind. Die Konzepte werden aufgrund ihrer konkreten Stadtgedanken gestaltet, verwendet und letztendlich auf Gültigkeit überprüft.

Es wurde deutlich, dass die Darstellung einer Großstadt(Epoche) immer auf zwei Spannungsfelder stößt, und zwar das Spannungsfeld zwischen Mikro- und Makroperspektive und das Spannungsverhältnis zwischen einem positiven und einem negativen Erlebnis der Stadt. Genau diese Spannungsfelder waren sowohl in den Stadtgedanken von Epochen als auch in den Romanen wiedererkennbar – und entsprachen einander dabei. So wurde das scheinbare Vorherrschen der negativen Konzepte der Zwanziger im Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* in Stadtbilder von Dschungel und Maschine gezeigt. Ebenso war das Spannungsverhältnis von

und die Kreisbewegung also vollendet hat. In diesem Prozess wäre es durchaus wichtig, dass in jeder Phase die Verbindung zwischen Zeit und Erzählung (auf zur jeweiligen Phase passende Weise) hergestellt wird.

Mikro- und Makroperspektive in der teilweise fragmentarischen (individuellen) und teilweise repräsentativen (im Sinne einer Personifikation Deutschlands) Darstellung Berlins in Hettches Roman *Nox* wiedererkennbar. Oft gab es dazu noch ein drittes Spannungsfeld: das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Idylle und dementsprechend meistens zwischen dem Dschungel (der verwirrenden Realität) und dem Organismus (der Sehnsucht nach Ganzheit). So erlebt die Hauptperson im Timms Roman *Johannisnacht* die dschungelhafte Wirklichkeit der Stadtbewohner, bringt gleichzeitig aber mehrmals die Idylle einer Ganzheit zum Ausdruck.

Die Weise, auf die thematischen Stadtkonzepten zur literarischen Darstellung eines städtischen Raums beitragen, wurde schließlich mit der Gestaltung und Wirkung von literarischen Erinnerungsmedien, wie Ricoeur sie dargestellt hat, verbunden. Im Gestaltungsprozess eines literarischen Erinnerungsmediums wird auf drei Mimesis-Ebenen eine – einander in Bedeutung verstärkende – Verbindung von Zeit und Erzählung hergestellt. Das Schaffen eines Kollektivbildes aufgrund einzelner Elemente ist dabei entscheidend. Es wurde deutlich, dass Stadtkonzepte beim Herstellen eines literarischen Gesamtbildes auf eine ähnliche Weise konstruktiv sein könnten. Die Verbindung von den Bereichen der Erinnerungsmedien und der thematischen Stadtkonzepte könnte deswegen sehr sinnvoll sein. Jedenfalls ist zu folgern, dass die literarische Darstellung einer dynamischen und vielfältigen Großstadt wie Berlin mittels konzeptueller Bilder – also mittels Einbildungskraft – sehr erfolgreich sein kann. Aufgrund der Problematisierung der Stadtbilder in den Berlin-Romanen ist festzustellen: thematische Stadtkonzepte eignen sich dafür, sich als Mittel der Einbildungskraft sowohl in der Berlin-Literatur, als auch für ihre städtischen Leser und ihre erinnerungskulturelle Literaturwissenschaft geltend zu machen.

11. Bibliographie

Primärtexte

- Döblin, A., *Berlin Alexanderplatz* (48. Auflage, München 2009 [1965])
Hettche, T. *Nox* (2. Auflage, Frankfurt am Main 1995[1994])
Roth, J., *Das Spinnennetz* (5. Auflage, München 2009 [1967])
Timm, U., *Johannisnacht* (11. Auflage, München 2010 [1996])

Sekundärliteratur

- Brüggemann, A., 'Identity Construction and Computers in Thomas Hettche's novel *Nox*', in: *The German Quarterly* 4 (1999) 340-348.
- Dahlke, B., 'Sexing Berlin?', in: *German Life and Letters* 1 (2011) 83-94.
- Dollenmayer, D.B., 'An Urban Montage and Its Significance in Döblin's *Berlin Alexanderplatz*', in: *The German Quarterly* 3 (1980) 317-336.
- Gerstenberger, K., *Writing the New Berlin: The German Capital in Post-Wall Literature* (New York 2008).
- Hall, P., *Cities in Civilization. Culture, Innovation, and Urban Order* (London 1998).
- Hughes, J., 'Violence, masculinity and self: killing in Joseph Roth's 1920s fiction', in: *German Life and Letters* 2 (2000) 216-230.
- Imhasely, B., 'Das Atmen der Dinge, das Dröhen des Sterbens. Thomas Hettches Roman *Nox*', in: *Neue Zürcher Zeitung* (23. März 1995).
- Jähner, H., *Erzählter, montierter, soufflierter Text. Zur Konstruktion des Romans „Berlin Alexanderplatz“ von Alfred Döblin* (Frankfurt am Main 1984).
- Krause, A.H., 'Uwe Timms Berliner Trilogie. Bilanzen von Teilung und Wende in *Johannisnacht*, *Rot* und *Halbschatten*', in: *Pandaemonium germanicum* 13 (2009) 1-24.
- Langer, P., 'Sociology – Four Images of Organized Diversity. Bazaar, Jungle, Organism, and Machine', in: L. Rodwin und R.M. Hollister (Hrsg.), *Cities of the Mind. Images and Themes of the City in the Social Sciences* (New York 1984) 97-117.
- Prangel, M., 'Vom dreifachen Umgang mit der Komplexität der Großstadt: Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*', in: Enklaar, J. und Ester, H. (Hrsg.), *Duitse Kroniek 50 „Das Jahrhundert Berlins: Eine Stadt in der Literatur“* (Amsterdam 2000) 51-68.
- Ricoeur, P., *Time and Narrative. Volume I* (Chicago 1984[1983]).
- Rodwin, L. und Hollister, R.M., 'Images, Themes, and Urbanography', in: Rodwin, L. und Hollister, R.M. (Hrsg.), *Cities of the Mind. Images and Themes of the City in the Social Sciences* (New York 1984) 3-18.
- Rösch, G.M., *Roman im 20. Jahrhundert I – VL 7: Das Spinnennetz* (Exzerpt der Lehrveranstaltung; Universität Heidelberg, 6. Dezember 2005) 1-6.
- Smail, D. und Ross, C., 'New Berlins and new Germanies: history, myth and the German capital in the 1920s and 1990s', in: Fulbrook, M. und Swales, M. (Hrsg.), *Representing the German nation. History and identity in the twentieth-century Germany* (Manchester/New York 2000) 63-76.