

NIEDERLANDE-STUDIEN

Band [43]

Metaphern der Großstadt

**Niederländische Berlinprosa zwischen
Naturalismus und Moderne**

Ute Schürings



WAXMANN

Niederlande-Studien

herausgegeben von
Amand Berteloot, Loek Geeraedts,
Lut Missinne und Friso Wielenga

Band 43



Waxmann 2008
Münster / New York / München / Berlin

Ute Schürings

Metaphern der Großstadt

Niederländische Berlinprosa
zwischen Naturalismus und Moderne



Waxmann 2008

Münster / New York / München / Berlin

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Eine elektronische Version dieses Buches ist dank der Unterstützung von Bibliotheken, die mit Knowledge Unlatched zusammenarbeiten, frei verfügbar. Die Open-Access-Ausgabe wurde im vorliegenden Fall ermöglicht durch den Fachinformationsdienst Benelux / Low Countries Studies der Universitäts- und Landesbibliothek Münster mit Förderung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft.

Mehr Informationen: www.knowledgeunlatched.org, www.fid-benelux.de

Gefördert durch



ISSN 1436-3836

Print-ISBN 978-3-8309-2037-3

E-Book-ISBN 978-3-8309-7037-8

<https://doi.org/10.31244/9783830970378>

Waxmann Verlag, Münster 2008

www.waxmann.com

info@waxmann.com

Umschlaggestaltung: Pleßmann Kommunikationsdesign, Ascheberg

Umschlagbild: Berlin, Potsdamer Platz – Südseite mit Hotel Fürstenhof,

Haus Vaterland und Potsdamer Bahnhof, um 1925; © AKG Berlin.

Siegel der Generalstaaten der Niederlande aus dem Jahre 1578. Es zeigt einen gekrönten Löwen mit Schwert und Pfeilbündel, das die 17 Provinzen der Niederlande vereint nach der Pazifikation von Gent (1576) symbolisiert.

Aus: Zannekin-nieuwsbrief 1/89, S. 5.

Dieses Werk ist unter der Lizenz CC BY-NC-SA veröffentlicht

Namensnennung – Nicht-kommerziell –

Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0)

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.de>



Mit großem Dank an Ralf Grüttemeier,
Gun-Britt Kohler und Philipp Reszat

Inhalt

Einleitung	9
1. Modernismus und Großstadtdarstellung.	
Theoretische Vorüberlegungen	14
1.1 Begriffe und Positionen der Modernismusdebatte	14
1.2 Zur Metaphorik modernistischer Prosatexte	21
1.3 Transformation der Großstadtliteratur	24
1.4 Der Mythos Berlin	32
2. Im Spannungsfeld von Metaphorik und Tendenz.	
Herman Heijermans: <i>Duczika</i>	36
2.1 Darstellung mit sozialkritischem Anspruch	36
2.2 Kriterien der literaturhistorischen Einordnung	38
2.3 Zivilisationskritik und Großstadtfaszination	43
2.4 Aspekte der Gegenüberstellung Stadt–Land	46
2.5 Metaphorische Relationen von Individuum und Verkehr	51
2.6 Durchkreuzung der naturalistischen Tendenz	59
3. Die funktionalisierte Einsamkeit der Stadt.	
J. van Oudshoorn: <i>Het onuitsprekelijke</i>	62
3.1 Zwischen Naturalismus und Realismus	62
3.2 Metaphern des Transitorischen	66
3.3 Das Paradox des Unsagbaren	74
3.4 Zivilisationskritik und poetologische Selbstinszenierung	80
3.5 Zur Funktion Berlins im deutsch-niederländischen Kontext	83
3.6 Auswertung und Zwischenbilanz	85
4. Prosadebut eines „halbherzigen“ Modernisten.	
Hendrik Marsman: <i>Vera</i>	87
4.1 Folgenreiche Kritik	87
4.2 Positionierung im literarischen Feld	89
4.3 Individuum und Stadt	94
4.4 Funktionswandel des Potsdamer Platzes	100
4.5 Metropole als Gesellschaftskonflikt	107
4.6 Nationale Stereotype	111
4.7 Orientierungsverlust und Ambivalenz	115

5.	Zwischen Grotteske und organischem Kunstwerk.	
	Paul van Ostaijen: <i>De Bankroet Jazz</i>	117
5.1	Pionier der Avantgarde	117
5.2	Traditionen des Grotesken	120
5.3	Realitätsbezug und Transzendenz	126
5.4	Metonymische Disparatheit	134
5.5	Metaphorische Abstraktionen	143
5.6	Konvention und Erneuerung	154
6.	Im Schatten der Literaturgeschichtsschreibung.	
	Ergebnisse und Kommentar	157
6.1	Periodisierung	157
6.2	Metaphorik	159
6.3	Berlin als Handlungsort	162
	Literatur	165

Einleitung

Die Kunst der Moderne gilt als eine Kunst der Städte. Malcolm Bradbury bezeichnet die Großstadt des beginnenden 20. Jahrhunderts als „generative environment“ der modernen Literatur,¹ für Sabina Becker markiert die Gleichsetzung von Modernität und urbanem Bewußtsein den Beginn einer „Literatur der Moderne“², Michael Müller beschreibt die Kultur der europäischen Avantgarde als eine Stadtkultur und verweist dabei insbesondere auf Berlin.³ Zahlreiche weitere Quellen belegen, daß gerade die Millionenstadt Berlin mit ihrem hohen Verkehrsaufkommen, den zahlreichen Vergnügungsmöglichkeiten, Kinopalästen und Nachtclubs mit der Moderne gleichgesetzt wurde.⁴

Wenn also die Großstadt als eine Art Ursuppe der modernen Literatur fungiert, könnte man erwarten, daß die niederländischen und flämischen Autoren, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts über Berlin schreiben, in ihren Werken einem ausgeprägten Modernismus huldigen. Auf den ersten Blick scheint sich diese Vermutung in der Tat zu bestätigen, denn Autoren wie Paul van Ostaijen und Theo van Doesburg werden in den einschlägigen Übersichtswerken zur niederländischen Literaturgeschichte durchweg als Modernisten oder Avantgardisten bezeichnet.⁵ Den anderen Autoren hingegen, unter ihnen Hendrik Marsman, Simon Koster, J. van Oudshoorn, Frans Coenen, Herman Heijermans, Gerard van Duijn und Jacques Gans, bleibt dieses Etikett verwehrt. Generell wird für die niederländische Literatur – von nur wenigen Ausnahmen wie van Ostaijen abgesehen – ein verspätetes Aufgreifen modernistischer Tendenzen konstatiert.⁶

Der hier zu beobachtende Widerspruch lenkt das Augenmerk auf die Kriterien einer solchen literaturhistorischen Klassifizierung. Versteht man literaturhistorische Einordnungen und Epochengerüste als Modelle, die bestimmte Aspekte beto-

1 M. BRADBURY, *The cities of modernism*, in: M. BRADBURY/J. MCFARLANE (HRSG.), *Modernism 1890–1930*. London, Penguin 1976, S. 96–103, hier: S. 96.

2 S. BECKER, *Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadtwahrnehmung in der deutschen Literatur; 1900–1930*. St. Ingbert, Röhrig 1993, S. 9.

3 M. MÜLLER/B. REBEL, *Metropolis*. Amsterdam, Rodopi 1988, S. 5.

4 G. BRUNN/J. REULECKE (HRSG.), *Metropolis Berlin. Berlin als deutsche Hauptstadt im Vergleich europäischer Hauptstädte 1871–1939*. Bonn/Berlin, Bouvier 1992, S. 24 f.

5 Vgl. T. ANBEEK, *De naturalistische roman in Nederland*. Amsterdam, de Arbeiderspers 1999; T. ANBEEK/J. GOEDEGEBUURE, *Het literaire leven in de twintigste eeuw*. Leiden, Nijhoff 1988; J. FONTIJN/I. POLAK, *Modernisme*, in: G.J. VAN BORK/N. LAAN (HRSG.), *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis. Poëtische opvattingen in de Nederlandse literatuur*. Amsterdam, Wolters-Noordhoff 1986, S. 182–207; C. TER HAAR, *Zum Durchbruch der Moderne in der niederländischen Literatur*, in: H.J. PIECHOTTA/R.-R. WUTHENOW/S. ROTHEMANN (HRSG.): *Die literarische Moderne in Europa*, Bd. 2: *Formationen der literarischen Avantgarde*. Opladen, Westdt. Verl. 1994, S. 69–78; M.A. SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN ET AL. (HRSG.), *Nederlandse Literatuur. Een geschiedenis*. Groningen, Nijhoff 1993.

6 T. ANBEEK, *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885 en 1985*. Amsterdam, de Arbeiderspers 1990; D. FOKKEMA/E. IBSCH, *Het Modernisme in de Europese Letterkunde*. Amsterdam, de Arbeiderspers 1984; FONTIJN/POLAK, *Modernisme*.

nen und andere vernachlässigen,⁷ so erhebt sich zum einen die Frage, auf welcher Grundlage die oben referierte Zurechnung zum Modernismus vorgenommen wird, und zum anderen wächst das Interesse für diejenigen Elemente der Texte, die bei einer solchen Zuordnung – bei der die Kriterien weitgehend das Ergebnis bestimmen – nicht berücksichtigt werden.⁸ Es stellt sich somit die Frage, welche Elemente bei der bisher überwiegend gewählten Perspektive im Schatten bleiben.

Der Blick auf die gängigen Definitionen offenbart, daß sie den Modernismus in der Regel als poetologisches Konzept oder als eine Art Weltanschauung beschreiben. Formalen Aspekten, insbesondere dem Komplex der rhetorischen Mittel, wird in der Regel wenig Bedeutung beigemessen. Fokkema und Ibsch etwa stützen die Zuordnungen in ihrer einflußreichen Modernismusstudie weitgehend auf einen explizit geäußerten epistemologischen und metalingualen Zweifel.⁹

Das erste Kapitel der vorliegenden Arbeit behandelt daher zunächst exemplarisch verschiedene Modernismusdefinitionen im Hinblick auf die ihnen zugrundeliegenden Kriterien [1.1]. In diesem Zusammenhang wird die Möglichkeit eines stärker textorientierten Untersuchungsansatzes geprüft, der insbesondere die Metaphorik in den Blick nimmt [1.2]. Der Vorteil einer Metaphernanalyse besteht darin, daß sie – im Gegensatz zu normativen Modellen, die Kriterien der Zugehörigkeit, etwa Innovation oder metalingualen Zweifel, von Beginn an festlegen – einen ergebnisoffenen Untersuchungsparameter darstellt.

Die Kriterien der modernistischen Stadtdarstellung wurden bereits in einer Reihe von Studien über die Typologie der Großstadtrepräsentation definiert. Es besteht ein weitreichender Konsens darüber, daß sich in der Geschichte der literarischen Großstadtdarstellung zwischen 1910 und 1920 ein grundlegender Wandel hin zu einer positiven Wertung der Stadt vollzieht. Tempo, Verkehr, Leuchtreklamen und Amusement werden nicht mehr als Ausdruck städtischer Degeneration verstanden, der Gegensatz Stadt–Land – in der naturalistischen Stadtdarstellung

7 So schreibt David Perkins: „At the moment, theorists are virtually unanimous in regarding literary histories as, at best, merely hypothetical representations. They are provisional statements in our ongoing dialogue with the past and with each other about the past. Or they are heuristic constructions and help us to see some things more clearly by obscuring others.“ [D. PERKINS, *Is literary history possible?* Baltimore, Johns Hopkins University Press 1992, S. 14]:

8 Übersichtswerke der niederländischen Literaturgeschichte werden vielfach kritisiert, weil die Kriterien der Darstellung nicht deutlich seien. Vgl. de Geest zu Anbeek (D. DE GEEST, *Literatuur als systeem, literatuur als vertoog. Bouwstenen voor een functionalistische benadering van literaire verschijnselen*. Leuven, Peeters 1996, S. 14 ff.) und Dorleijn zu Schenkeveld-van der Dussen (G.J. DORLEIJN, *De scherven en het beeld. Over Nederlandse literatuur, een geschiedenis 1: 1879–1989*. In: *De nieuwe taalgids* 86-5 (1993), 387–398, hier: S. 390 ff.

9 FOKKEMA/IBSCH, *Het Modernisme*. Auch BRADBURY/MCFARLANE, *Modernism 1890–1930*, FONTIJN/POLAK, *Modernisme*, und F. RUITER/W. SMULDERS, *Literatuur en Moderniteit in Nederland 1840–1990*. Amsterdam, de Arbeiderspers 1996, gehen kaum auf formale Aspekte ein.

noch ein prägender Faktor – scheint aufgehoben.¹⁰ Auch auf formaler Ebene wird ein Transformationsprozeß der Großstadtdarstellung beobachtet: Die Überforderung des Individuums durch die Vielzahl der Eindrücke führe dazu, die Stadt als Funktionsmechanismus und strukturelles Muster zu sehen, die Metaphorik greife zunehmend auf abstrakte Bilder zurück.¹¹ Abschnitt 1.3 untersucht daher, nach welchen Kategorien die einschlägigen Studien zur literarischen Repräsentation von Großstadt unterscheiden und welche Repräsentationsmuster vor allem der modernistischen Großstadtdarstellung attestiert werden.

Nun ließe sich einwenden, die Konzentration auf Berlindarstellungen verheiße wenig Spannung, da diese Stadt, wie eingangs zitiert, eine modernistische Darstellung geradezu herausfordere. Doch auch hier zeigt sich bei näherer Betrachtung eine Reihe von Widersprüchen. Laut Michael Bienert besteht die Darstellung Berlins in der deutschen Literatur der Zwischenkriegszeit zum größten Teil aus Wiederholungen und Variationen bestimmter Topoi, die stark voneinander abweichen und ein weites Spektrum von Zivilisationskritik bis Großstadtbegeisterung abdecken.¹² Eine Abgleichung von literarischer Darstellung und empirischer Wirklichkeit erscheint angesichts der hier versammelten Widersprüche wenig sinnvoll – wohl aber die Frage nach der Funktion der jeweiligen Darstellung. Ein wichtiges Ziel der Stadtbeschreibung besteht offenbar darin, an der Stadt typische Merkmale der Epoche abzulesen.¹³ Die Stadt fungiert somit als eine Art Epochensignatur.

Um der Frage nachgehen zu können, inwiefern die Niederländer und Flamen auf vorliegende Topoi zurückgreifen, behandelt Absatz 1.4 exemplarisch einige

10 Vgl. K.R. SCHERPE, *Ausdruck, Funktion, Medium. Transformationen der Großstadterzählung in der deutschen Literatur der Moderne*, in: G. GROSSKLAUS/E. LÄMMERT (HRSG.), *Literatur in einer industriellen Kultur*. Stuttgart, Cotta 1989, S. 139–161; M. KEMPERINK, *Het verloren paradijs. De literatuur en cultuur van het Nederlandse fin de siècle*. Amsterdam University Press 2001.

11 Vgl. L. MÜLLER, *Die Großstadt als Ort der Moderne. Über Georg Simmel*, in K.R. SCHERPE (HRSG.), *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt 1988, S. 14–36; SCHERPE, *Ausdruck, Funktion, Medium*, 1989.

12 Bienert faßt die geläufigsten Topoi wie folgt zusammen: „Berlin sei ein *Notgebilde*, eine *Kolonialstadt* im unzivilisierten Osten, *geschichts-, traditions- und gestaltlos*; Berlin sei *areligiös* und *ungeistig*, *Hauptstadt des Nützlichkeitsdenkens*, des *Rationalismus*, der *Sachlichkeit* im Positiven wie im Negativen; der Stadt fehle es an echter Kultur, sie sei *Hauptstadt der Halbbildung*, des *Konsums*, *jüdischen Geistes*, kurz, der modernen *Zivilisation*; sie sei die *Stadt des Wertezwangs*, des *Relativismus* und der losen Sitten; Berlin stehe *exzentrisch* zum Reich, es sei ein *Bollwerk der Demokratie* (nach 1918, zuvor galt Berlin als *Zentrum des Militarismus*) und *Parasit am deutschen Volkskörper*; Berlin sei *Zentrale* des Reiches, *reichsfremde Weltstadt* und – Stadt der *Gegensätze*, der permanenten *Veränderung*, der *Arbeit*, des *Verkehrs* und des *Tempos*.“ (M. BIENERT, *Die eingebildete Metropole. Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik*. Stuttgart, Metzler 1992, S. 67; Hervorhebungen im Original)

13 BIENERT, *Die eingebildete Metropole*, S. 70; H. LETHEN, *Chicago und Moskau. Berlins moderne Kultur der 20er Jahre zwischen Inflation und Weltwirtschaftskrise*, in: J. BOBERG/T. FICHTER/E. GILLEN (HRSG.), *Die Metropole. Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert*. Ausstellungskatalog, München 1986, 190–215, hier: S. 191.

der stets wiederkehrenden literarischen Repräsentationsmuster Berlins. In den Bereich der literarischen Repräsentationsmuster fällt auch die Frage nach der Funktion nationaler Stereotype. Inwiefern wird Berlin als deutsche Stadt wahrgenommen, welche Rolle spielen nationale Stereotype für die literarische Darstellung? Dieser Fragenkomplex wird unter Rückgriff auf die Theorie der komparatistischen Imagologie behandelt.¹⁴

Die Vielfalt und Widersprüchlichkeit der Topoi macht den Gegenstand Berlin gerade im Hinblick auf die Periodisierungsfrage zu einem vielversprechenden Untersuchungsgegenstand. Die bisherigen Einordnungen lassen vermuten, daß die dem Modernismus zugerechneten Texte fasziniert den technischen Fortschritt beschreiben, während die übrigen Berlin als degenerierten Pfuhl der Sittenwidrigkeit in einen eindeutig negativen Kontext stellen. Dies würde zumindest den beiden Polen der literarischen Stadtdarstellung entsprechen, wie sie in Studien über Großstadtliteratur in der Regel unterschieden werden. Indem die vorliegende Studie jedoch nach der Funktion der Berlindarstellung fragt, entsteht ein zweiter ergebnisoffener Untersuchungsparameter.

Am reizvollsten ist eine solche Textanalyse, wenn über die literaturhistorische Klassifizierung der Autoren oder Texte ein weitgehender Konsens besteht. Daher behandelt die Studie mit Herman Heijermans zunächst einen Autor, der ausnahmslos dem Realismus oder Naturalismus zugeordnet wird und daher eine traditionelle Großstadtdarstellung erwarten läßt.¹⁵ Dies gilt in etwas geringerem Maße auch für J. van Oudshoorn, der als später Naturalist mit symbolistischen und expressionistischen Tendenzen klassifiziert wird.¹⁶ Heijermans' Berlinroman *Duczika* erschien 1912/13 als Serie in *De nieuwe gids*, van Oudshoorns Briefroman *Het onuitsprekelijke* 1920–1923 als Serie in der Zeitschrift *Groot Nederland*.¹⁷

Hendrik Marsman ist ein interessanter Fall, da er zum Zeitpunkt der Publikation seines Berlin-Romans *Vera* als ehemaliger oder halbherziger Modernist galt.¹⁸ Das dritte Analysekapitel widmet sich dem Roman erstmals 1931 in *De vrije bladen* erschienen Roman *Vera*.¹⁹ Das vierte Analysekapitel nimmt mit Paul van Ostaijen

14 J. LEERSSEN, *Mimesis and Stereotype*, in: *Yearbook of European Studies* 4 (1991), S. 165–176; J. LEERSSEN, *The rhetoric of national character: A programmatic survey*, in: *Poetics today*, 21 (2000) 2, S. 265–290; J. LEERSSEN/K.U. SYNDRAM (HRSG.): *Europa Provincia Mundi. Essays in Comparative Literature and European Studies offered to Hugo Dyserinck on the Occasion of his Sixty-Fifth Birthday*. Amsterdam, Rodopi 1992; K.U. SYNDRAM, *The Aesthetics of Alterity: Literature and the Imagological Approach*, in: *Yearbook of European Studies* 4 (1991), S. 177–191.

15 Vgl. T. ANBEEK, *De naturalistische roman in Nederland*. Amsterdam, de Arbeiderspers 1982, S. 87 ff.

16 Vgl. B. LUGER/G. LODDERS, *Naturalisme*, in: G.J. VAN BORK/N. LAAN (HRSG.), *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis*, hier: S. 139.

17 Vgl. J. VAN OUDSHOORN, *Het onuitsprekelijke. Brieven. Verzameld en toegelicht door Wam de Moor*. Amsterdam, van Oorschot 1968.

18 Vgl. J. GOEDEGEBUURE, *Zee, berg, rivier. Het leven van H. Marsman*. Amsterdam, de Arbeiderspers 1999, S. 101.

19 H. MARSMAN, *Vijf versies van „Vera“*. Ingeleid door Arthur Lehning, verzorgd door Daisy Wolthers. 's-Gravenhage, Letterkundig Museum 1962.

einen Autor in den Blick, der durchweg als Avantgardist oder Modernist eingeordnet wird – und der daher von den ausgewählten Autoren der einzige ist, dessen literaturhistorische Einordnung auf eine modernistische Darstellung schließen läßt.²⁰ Das hier zu analysierende Filmszenario *De Bankroet Jazz* wurde 1922 verfaßt und erst 1954 postum publiziert.²¹

Das Textkorpus umfaßt somit vier Werke aus den Jahren 1912–1931, die exemplarisch im Hinblick auf ihre Großstadtrepräsentation analysiert werden. Dabei richtet sich das Augenmerk der Untersuchung insbesondere auf den Metapherngebrauch der Texte. Aufgrund der skizzierten Problematik literaturhistorischer Kategorien lautet die Frage nicht, ob ein bestimmter Text als modernistisch gelten kann oder nicht – vielmehr wird eine erweiterte Perspektive gewählt, die Elemente, die sich unterschiedlichen Strömungen zuweisen lassen, grundsätzlich zuläßt und dabei die Kriterien der Zuordnung kenntlich macht.

Um die Vergleichbarkeit der Ergebnisse zu gewährleisten, beschränkt sich die vorliegende Studie auf Prosatexte.²² Als Folie für die Metaphernanalyse dienen Studien über die Metaphorik des Naturalismus, des *Fin de siècle* sowie der „Nieuwe Zakelijkheid“.²³ Ausgangspunkt der Analysekapitel ist jeweils eine Skizze der bisherigen literaturhistorischen Einordnung.

20 Vgl. P. HADERMANN, *1 april 1925: Het eerste nummer van De driehoek verschijnt. Een modernistisch driemanschap: Van Ostaijen, Burssens, Du Perron*, in: SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN (HRSG.), *Nederlandse Literatuur*, S. 621–629.

21 Die vorliegende Arbeit zitiert aus der Ausgabe P. VAN OSTAIJEN, *Verzameld Werk III*. Amsterdam, Bert Bakker 1979, S. 128–145.

22 Zur Affinität von Großstadtdarstellung und Prosa vgl. V. KLOTZ, *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*. Reinbek, Rowohlt 1987 (1969), S. 429 ff. Auch Versluys konstatiert in der Einleitung seiner Studie über Großstadtlyrik in der europäischen und US-amerikanischen Literatur: „No literary genre is rooted so deeply in the urban tradition as the novel.“ (K. VERSLUYS, *The poet in the city. Chapters in the development of urban poetry in Europe and the United States (1800–1930)*. Tübingen, Narr 1987, S. 1.

23 Vgl. u.a. M. VAN BUUREN, „*Les Rougon-Macquart*“ d’Emile Zola. *De la métaphore au mythe*. Paris Libraire José Corti 1986; M.G. KEMPERINK, „*De kuise plooiën van haar witte gewaad*“. *Metaforen in het fin-de-siècle-proza*, in: *Nederlandse Letterkunde 2* (1997), 1 (feb), S. 2–28; R. GRÜTTEMEIER, *Hybride Welten. Aspekte der „Nieuwe Zakelijkheid“ in der niederländischen Literatur*. Stuttgart, M und P, Verlag für Wiss. und Forschung 1995.

1. Modernismus und Großstadtdarstellung. Theoretische Vorüberlegungen

1.1 Begriffe und Positionen der Modernismusdebatte

Nicht nur die Definitionen der literarischen Moderne unterscheiden sich voneinander, auch die Bedeutungen der Begriffe selbst – *modernisme*, *modernism*, *Modernismus*, *modernité*, *Moderne* – weichen im Englischen, Französischen, Niederländischen und Deutschen erheblich voneinander ab.

In einem Vergleich der Begrifflichkeiten *Modernismus* und *Avantgarde* erläutert Walter Gobbers, „*modernisme*“ sei im Französischen viel enger gefaßt als im Englischen, wo der Begriff „*modernism*“ sowohl die Epoche der *Moderne* als auch ihre künstlerischen Neuerungen meine.²⁴ Im Französischen sei „*modernité*“ der breitere Begriff, der die Epoche und ihre künstlerischen Neuerungen umfasse.²⁵ Im Deutschen werde zwischen *Moderne* (Epoche) und *Modernismus* (künstlerische Ausprägung) getrennt, wobei „*Modernismus*“ auch ganz speziell für das literarische Phänomen gebräuchlich sei.²⁶ Laut Klaus Beekman bezieht sich der niederländische Begriff „*modernisme*“ in der Regel auf das literarische Phänomen, es bestehe jedoch, ebenso wie für den Terminus „*avantgarde*“ – keine eindeutige Begriffsbestimmung.²⁷

Bradbury und McFarlane definieren „*modernism*“ als literarisches Phänomen und als Epoche der Krise, die von den gesellschaftlichen Umwälzungen des 19. Jahrhunderts geprägt sei.²⁸ Mit dem Hinweis auf die Bedeutung von Industrialisierung, Urbanisierung und technischem Fortschritt liefert die Studie eine historisch-weltanschauliche Erklärung des neuen Lebensgefühls, das der Auslöser für die moderne Kunst zwischen 1890 und 1930 gewesen sei.²⁹ *Avantgarde* verste-

24 W. GOBBERS, *Modernité/modernisme et avant-garde. Parenté évidente, relation ambiguë*, in: *Neohelicon* 21 (1994) 1, S. 167–187, hier: S. 168. Für eine grundlegende Auseinandersetzung mit den Begriffen *Moderne* und *Modernismus* sei verwiesen auf BRADBURY/MCFARLANE, *Modernism 1890–1930*; M. CALINESCU, *Five faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham, Duke University Press 1987; A. Eysteinson, *The Concept of Modernism*. Ithaca und London, Cornell University Press 1990; H.U. GUMBRECHT, *Modern, Modernität, Moderne*, in: O. BRUNNER/W. CONZE/R. KOSELLECK (HRSG.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Vol. 4. Stuttgart, Klett-Cotta 1978, S. 93–131; R. MURPHY, *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*. Cambridge University Press 1998; und R. WILLIAMS, *The Politics of Modernism. Against the New Conformists*. Edited and Introduced by Tony Pinkney. London, Verso 1989.

25 GOBBERS, *Modernité/modernisme et avant-garde*, S. 180 f.

26 EBENDA, S. 181.

27 K.D. BEEKMAN, *A Critical-Empirical Research on the Classification of avant-garde Literature*, in: *Poetics* 13 (1984), S. 535–548.

28 BRADBURY/MCFARLANE, *Modernism 1890–1930*.

29 EBENDA, S. 13 f.

hen Bradbury/McFarlane als Serie von Bewegungen innerhalb des Modernismus. Avantgarde wird hier zur historischen Avantgarde, der Modernismus zur übergeordneten größeren Einheit.

In den Niederlanden und in Flandern hat sich die Modernismuskonzeption erst in den 1970er Jahren entwickelt,³⁰ noch bei Knuvelde und Oversteegen sucht man vergeblich nach der Bezeichnung Modernismus als Strömungsbegriff.³¹ Als Pionier der niederländischen Literaturwissenschaft kann Francis Bulhof gelten, der 1973 an der Universität Austin/Texas ein Modernismus-Symposium abhielt.³² Hier wurde der Begriff von verschiedenen Literaturwissenschaftlern, u.a. Söte- mann und Brandt Corstius, erstmals philologisch ausgelotet und auf seine Eignung als Strömungsbegriff auch für die Niederlandistik untersucht.

In der niederländischen Diskussion herrschte zunächst die Tendenz vor, Avantgarde und Modernismus gleichzusetzen. Bulhof verweist auf Jean Weisgerber, der 1970 noch nicht zwischen den beiden Begriffen trennte.³³ Auch Anbeek gebrauchte noch 1990, in der ersten Fassung seiner Geschichte der niederländischen Literatur, Modernismus als Sammelbegriff.³⁴ Sowohl Anbeek als auch Weisgerber haben sich später korrigiert, Anbeek verweist in seiner überarbeiteten Fassung zur Begründung auf den großen Einfluß der 1984 erschienenen Studie *Het Modernisme in de Europese Letterkunde* von Fokkema und Ibsch.³⁵

Auch wenn zwischen Modernismus und Avantgarde unterschieden wird, geht in der niederländischen Philologie die Tendenz dahin, Modernismus als Oberbegriff zu verwenden. Meist wird dabei für Avantgarde der Begriff Historische Avantgarde verwendet, wie ihn Drijkoningen vorschlägt.³⁶ Eine vergleichbare Darstellung

30 Vgl. J. BEL, *Modernisme in de Nederlandse literatuur*, in: J. BAETENS (HRSG.), *Modernisme(n) in de Europese letterkunde, 1910–1940*. Leuven, Peeters 2003, S. 45–66, und D. DE GEEST, *Modernisme in de Vlaamse literatuur*, in: BAETENS (HRSG.), *Modernisme(n) in de Europese letterkunde*, S. 23–43.

31 G. KNUVELDE, *Handboek tot de moderne Nederlandse Letterkunde*. 's Hertogenbosch, Malmberg 1954; J.J. OVERSTEEGEN, *Vorm of vent. Opvattingen over de aard van het literaire werk in de Nederlandse kritiek tussen de twee wereldoorlogen*. Amsterdam, Athenaeum, Polak & Van Gennep 1969. In Flandern wurden die Erneuerungsbewegungen rund um den Ersten Weltkrieg in der Regel als Expressionismus bezeichnet (de Geest, *Modernisme*, S. 23).

32 F. BULHOF (HRSG.), *Nijhoff, van Ostaijen, 'De Stijl'. Modernism in the Netherlands and Belgium in the first Quarter of the 20th Century. Six Essays*. The Hague, Nijhoff 1976.

33 F. BULHOF, *Contrast en realiteit. Het debat over het modernisme in de Nederlandse literatuurwetenschap*, in: *Forum der Letteren* 36 (1995) 3, S. 236–246, hier: S. 237.

34 ANBEEK, *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur*.

35 „Het gebruik van de term ‚modernisme‘ in twee betekenissen werkt verwarrend, vooral omdat in het Nederlandse taalgebied de studie van Fokkema en Ibsch toonaangevend bleef. Daarom leek het me beter voor futurisme, dada, expressionisme en surrealisme consequent de aanduiding ‚avant-garde‘ te hanteren.“ (ANBEEK, *Geschiedenis van de literatuur in Nederland*, S. 268).

36 F. DRIJKONINGEN/J. FONTIJN (HRSG.), *Historische Avantgarde. Programmatische teksten van het Italiaans Futurisme, het Russisch Futurisme, Dada, het Constructivisme, het Surrealisme, het Tsjechisch Poëtisme*. Amsterdam, Huis aan de drie grachten 1982.

findet sich auch bei Fontijn/Polak.³⁷ Grundlage der hier vorgenommenen Definitionen ist die Auffassung, der Modernismus habe mit der literarischen Tradition niemals vollständig gebrochen, während die Historische Avantgarde die bestehenden Traditionen konsequent abgewiesen habe.³⁸ Fontijn/Polak weisen explizit auf die Schwierigkeiten einer solchen Vereinfachung hin – es handele sich um zwei Strömungen, die keineswegs eindeutig zu definieren seien. Unter Vorbehalt entwerfen sie dennoch eine knappe Skizze. „Radikaal modernisme of historische avantgarde“ meint in ihrer Darlegung bahnbrechende, radikale Strömungen der europäischen Literatur, sie nennen hier Futurismus, Dadaismus, Konstruktivismus und Surrealismus. Der gemäßigte Modernismus umfasse den Expressionismus und die „Nieuwe Zakelijkheid“.³⁹

Auffallend knapp bleiben die Autoren jedoch in bezug auf formale Aspekte der avantgardistischen und modernistischen Strömungen – beide Bewegungen werden, ebenso wie bei Bradbury/McFarlane, eher durch ihre philosophische Grundhaltung definiert als durch formale Kriterien. Dies gilt ebenso für die umfassenden Studien des niederländischen Modernismus, etwa Fokkema/Ibsch 1984 und Ruiter/Smulders 1996⁴⁰, als auch für international ausgerichtete Untersuchungen wie Poggioli, Calinescu und Levenson.⁴¹ Eine Ausnahme bildet David Lodge mit seinen Studien über die figurative Sprache modernistischer Texte.⁴² Da das Werk von Fokkema und Ibsch die niederländische Modernismuskonversation entscheidend geprägt hat, wird die hier vorgenommene Definition im folgenden exemplarisch untersucht.

Zunächst grenzen die Autoren den Modernismus als literarische Strömung von der realistisch-naturalistischen Literatur des 19. Jahrhunderts ab. Die modernistische Literatur sei zu verstehen als Reaktion auf eine veränderte soziale, kulturelle und literarische Situation.⁴³ Untersucht werden Prosatexte des Zeitraums 1910–1940, als Vertreter des Modernismus gelten neben James Joyce, Virginia

37 FONTIJN/POLAK, *Modernisme*.

38 EBENDA, S. 182.

39 EBENDA, S. 183.

40 Ruiter und Smulders richten sich in *Literatuur en moderniteit in Nederland* hauptsächlich auf kulturelle, soziologische und politische Veränderungen, der Begriff modernistisch taucht zwar auf („in modernistische trant geschreven verhaal“ S. 241), wird jedoch nicht näher definiert.

41 R. POGGIOLI, *The theory of the avant-garde*. Transl. from the Ital. by Gerald Fitzgerald. Cambridge, Mass. Belknap Press 1968; M. CALINESCU, *Five faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham, Duke University Press 1987; M.H. LEVENSON (HRSG.), *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge University Press 1999. Poggioli widmet der Metaphorik immerhin knapp vier Seiten (S. 196–199).

42 D. LODGE, *The Language of Modernist Fiction: Metaphor and Metonymy*, in: BRADBURY/MCFARLANE, *Modernism 1890–1930*, S. 481–496; D. LODGE, *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. London, Arnold 1977; LODGE, DAVID, *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism*. London: Routledge 1990.

43 FOKKEMA/IBSCH, *Het Modernisme in de Europese Letterkunde*, S. 22.

Woolf, Marcel Proust und Robert Musil auch die niederländischen Autoren Carry van Bruggen, Eduard du Perron und Menno ter Braak.⁴⁴

Ein Problem dieses theoretischen Ansatzes ist jedoch die Zirkularität der Argumentation: Es bleibt unklar, auf welcher Basis die Kriterien ausgewählt wurden, die im zweiten Teil der Untersuchung als Grundlage für eine Einordnung als modernistisch dienen.⁴⁵ Problematisch ist auch, daß sich die Theorie des modernistischen Codes in erster Linie auf die Lebenswelt und das Bewußtsein der Autoren bezieht. Wo es um die literarischen Texte selbst geht, wird die Bestätigung der Theorie gesucht. Die Intention des Autors wird aus dem Text herausgelesen, um sie dann mit den zuvor festgelegten modernistischen Kriterien abzugleichen.

Zudem werden oftmals poetologische Texte der Autoren herangezogen, um eine modernistische Einstellung zu belegen. Im Abschnitt über ter Braak etwa dient dessen Urteil über zeitgenössische Autoren als Beleg:

Juist die eigenschappen van de grote tijdgenoten worden bewonderd die wij als Modernistisch beschouwen. Ter Braak herkende en onderschreef de twee grondprincipes van het Modernisme, namelijk de twijfel aan de mogelijkheid om de werkelijkheid in al haar facetten en haar causale samenhang te kennen (epistemologische twijfel), en de twijfel aan het vermogen om adequaat onder woorden te brengen wat men – al dan niet naar aanleiding van de niet volledig te kennen werkelijkheid – wil zeggen (metalinguale twijfel).⁴⁶

Es geht also in erster Linie darum, sich zum Modernismus zu bekennen und seine Prinzipien zu befürworten – die konkrete Umsetzung ist zweitrangig. Zuvor festgelegte Kriterien werden geprüft, als Grundlage dienen die herauspräparierte Intention des Autors sowie explizite poetologische Äußerungen. Anderslautende Interpretationen werden nicht zugelassen (etwa Bulhof über du Perron), Texte, die diese Kriterien nicht erfüllen, gelten nicht als modernistisch – etwa der Roman *Meneer Vissers hellevaart* von Simon Vestdijk. Vestdijk fehle die Sprachskepsis,

44 Die Modernisten arbeiten Fokkema/Ibsch zufolge mit neuen literarischen Verfahren. Das Bewußtsein, daß die Welt nicht erschöpfend beschrieben werden könne, äußere sich etwa darin, daß der Erzähler das Erzählte explizit in Frage stelle (*Het Modernisme in de Europese Letterkunde*, S. 41). Syntaktisch – bei Fokkema/Ibsch auch im Sinne von narratologisch verstanden – äußere sich dies im fragmentarischen Charakter der modernistischen Prosa: eine chronologische Abfolge erscheine als verzichtbar, die Forderung nach Logik und Kohärenz des Erzählten werde abgewiesen (metalingualer Zweifel). Die Modernisten hinterfragen die Beziehung von Mensch und Umwelt, sie mißtrauen jeder Form von Wissenschaft, Klassifikation und objektiver Erkenntnis (epistemologischer Zweifel). Im Zentrum des von Fokkema/Ibsch definierten semantischen Universums steht daher der Begriff des individuellen Bewußtseins (consciousness) [EBENDA, S. 45].

45 Auch Klaus Beekman kritisiert die Zirkularität der Argumentation, wenn er moniert, es werde nicht deutlich, woher die Autoren ihre Kriterien nehmen, und befürchtet, sie seien aus den später untersuchten Texten abgeleitet [K.D. BEEKMAN, *De duurzaamheid van de avantgarde*, in: *Literatuur* 2 (1985) 4, 205–212, hier: S. 212].

46 FOKKEMA/IBSCH, *Het Modernisme in de Europese Letterkunde*, S. 257.

daher sei der Roman nicht als modernistisch zu bezeichnen.⁴⁷ Offenbar zählt hier nur die explizit geäußerte Sprachskepsis, nicht ein impliziter, womöglich aus der Struktur oder der Metaphorik ableitbarer Zweifel.⁴⁸

Der Ansatz von Fokkema/Ibsch ist damit ein normativer, Behauptung und Beweis liegen dicht beieinander. Bei einem solchen Vorgehen besteht leicht Gefahr, in den Primärtexten nur nach Komplementäraussagen zu fahnden und sich auf diese Weise die Sicht auf eventuelle Widersprüchlichkeiten zu verstellen. Die zuvor festgestellte Tendenz, den Modernismus als philosophische Haltung oder Weltanschauung der Autoren zu definieren, erweist sich hier als Nachteil. Ein Blick etwa auf die rhetorischen Mittel – neben der syntaktischen und semantischen Analyse – hätte einige Aussagen relativieren können und Widersprüchlichkeiten freigelegt.

In diese Richtung zielt auch die Kritik von Wolfs⁴⁹ und den Boef⁵⁰. Den Boef wendet sich gegen die einseitige Definition des Modernismus als theoretische Haltung und widerspricht der Einordnung ter Braaks und du Perrons als Modernisten.⁵¹ Da ter Braak und du Perron als Redakteure der Zeitschrift *Forum* und in ihrem Briefwechsel gerade die formalen Erneuerungen der modernen Literatur als literarische Masche, „procédé“ und sogar Nachäfferei abtaten, haben die beiden Forum-Kritiker den Boef zufolge sogar dafür gesorgt, daß sich der Modernismus in den Niederlanden nicht durchsetzen konnte.⁵²

Teilweise läßt sich dieser Widerspruch hinsichtlich der literaturhistorischen Einordnung ter Braaks auf Unstimmigkeiten der Definitionen von Modernismus und Avantgarde zurückführen. Fokkema/Ibsch verstehen Modernismus und Avantgarde als unterschiedliche Parallelphänomene, den Boef charakterisiert Avantgarde als eine dem Modernismus untergeordnete Bewegung. Den Boef ist nicht der einzige, der – im Gegensatz zu Fokkema/Ibsch – für die Niederlande und Flandern ein verspätetes Aufgreifen modernistischer Poetiken konstatiert.⁵³

Dem Dissens liegen jedoch noch weiter reichende Unterschiede zugrunde. In einer Art Fazit der Modernismusdebatte geht Bulhof 1995 ausführlich auf Fokkema/Ibsch ein und bewertet auch den Einfluß ihrer Studie für die Niederlandistik.

47 FOKKEMA/IBSCH, *Het Modernisme in de Europese Letterkunde*, S. 253.

48 Vgl. dazu die Kritik von Wolfs: „Er wordt niet aan de orde gesteld dat een tekst elementen in zich kan dragen, die haaks staan op de intentie van de auteur, dat het figuurlijk taalgebruik van literaire teksten een belangrijke rol kan spelen in de ondermijning van de auteursbedoelingen.“ [R. WOLFS, *De modernistische kode als interpretatietekst*, in: *Forum der Letteren* 27 (1986) 1, S. 14–29, hier: S. 17]

49 EBENDA, S. 22.

50 A.H. DEN BOEF, *Musil? Ken ik niet. Ter Braak en Du Perron over modernisten en epigonen*. Leiden, dimensie 1991.

51 EBENDA.

52 EBENDA, S. 74. Mit dieser Sicht steht den Boef nicht allein, vgl. ANBEEK, *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885 en 1985*, S. 130 und BULHOF (HRSG.), *Nijhoff, Van Ostajen, „De Stijl“*, S. 4.

53 ANBEEK, *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885 en 1985*; FONTIJN/POLAK, *Modernisme*; J. GOEDEGEBOURE, *Nieuwe Zakelijkheid*. Utrecht, HES 1992; TER HAAR, *Zum Durchbruch der Moderne in der niederländischen Literatur*.

Er bezieht sich auf ein Interview mit den Autoren, in dem Fokkema erklärt, der Begriff Modernismus sei für die Autoren nur eine Art Terminus technicus gewesen, ein funktionaler Begriff. Ibsch bestätigt, der Begriff habe keinerlei Realitätsgehalt, es handele sich um eine Erfindung, die man auch N-3 hätte nennen können, wenn es denn N-2 und N-4 geben würde.⁵⁴

Du Perron und ter Braak würden dann als Modernisten im Sinne von N-3 gelten, obwohl sie die anderen Modernisten ablehnten und dafür in ihren Kritiken und Briefen deutliche Worte fanden.⁵⁵ Dieses Modell macht eine Sicht möglich, in der die Forum-Autoren zu einer verspäteten Akzeptanz des Modernismus in den Niederlanden und Flandern beigetragen hätten und dennoch als Modernisten gelten könnten.

Die literaturkritischen Schriften ter Braaks und du Perrons erwiesen sich zudem als ausgesprochen langlebig, wie die negative Einschätzung in bezug auf Autoren der „Nieuwe Zakelijkheid“ deutlich macht.⁵⁶ Grüttemeier zeigt, daß das Bild der „Nieuwe Zakelijkheid“ noch bis Anfang der 1990er Jahre vom negativen Urteil der beiden Forum-Kritiker geprägt war und macht in diesem Zusammenhang auf die Fragwürdigkeit einer Literaturgeschichtsschreibung aufmerksam, die in Bezug auf eine bestimmte Strömung das Urteil der zeitgenössischen Gegner übernimmt.⁵⁷ Die Modernismus-Studie von Fokkema/Ibsch hat zur Festigung dieser Wahrnehmung beigetragen, indem sie ter Braak und du Perron mitsamt ihren fragwürdigen Urteilen auf ihren Schild hob.

Allerdings behaupten Fokkema und Ibsch keineswegs, eine objektive Darstellung des Modernismus zu liefern. In *Het Modernisme in de Europese Letterkunde* geht es um eine spezielle Art von Modernismus, einen Code, den die Verfasser bei verschiedenen europäischen Autoren zu erkennen glauben. Auf der Suche nach Gemeinsamkeiten mußte zwangsläufig eine Reihe anderer Elemente auf der Strecke bleiben – die Vernachlässigung ist somit gewissermaßen auf die Gesetze

54 F. BULHOF, *Contrast en realiteit. Het debat over het modernisme in de Nederlandse literatuurwetenschap*, in: *Forum der Letteren* 36 (1995) 3, S. 236–246, hier: S. 243. Bulhof führt diesen Gedanken fort: Als N-0 könne man Bradbury/McFarlanes umfassenden Modernismus bezeichnen, N-1 entspräche der Auffassung von Sötemann, der den Modernismus noch als übergeordnete Einheit inklusive Avantgarde sieht, aber nicht als Epoche, wie Bradbury/McFarlane [F. BULHOF, *Contrast en realiteit*, S. 244 ff.]. N-2 wäre dann laut Bulhof ein Modernismus im Sinne von van Ostaijen und van Doesburg, wie ter Braak und du Perron ihn in den dreißiger Jahren ablehnten, und N-4 könnte die „Nieuwe Zakelijkheid“ bezeichnen, die durch die beiden Forum-Autoren ebenfalls vehement zurückgewiesen wurde [EBENDA, S. 243].

55 DEN BOEF, *Musil? Ken ik niet*, S. 46 ff.

56 GRÜTTEMEIER, *Hybride Welten*, S. 19 ff.

57 EBENDA, S. 26. Zu dieser Problematik vgl. auch W.J. VAN DEN AKKER, *Literatuurgeschiedenis of literatuurgeschiedvervalsing*, in: *Spektator* 18 (1988–1989), 5 (mei 1989), S. 331–332. 1989; GOEDEGEBUURE, *Nieuwe Zakelijkheid*. S. 103; G.J. DORLEIJN, *De scherven en het beeld. Over Nederlandse literatuur, een geschiedenis 1: 1879–1989*. In: *De nieuwe taalgids* 86-5 (1993), S. 387–398, hier: S. 288; K. VAN REES, *How Conceptions of Literature are Instrumental in Image Building*, in: K. BEEKMAN (HRSG.): *Institution and Innovation*. Amsterdam-Atlanta. Rodopi 1994, S. 103–130, hier: S. 118.

der Mengenlehre zurückzuführen: Es wurde eine Schnittmenge modernistischer Autoren erstellt, die ein bestimmter modernistischer Code eint.⁵⁸ Eine vergleichbare Ansicht vertritt Bulhof, wenn er weniger die Autoren Fokkema und Ibsch als vielmehr ihre Epigonen kritisiert, die aus einer fruchtbaren Hypothese ein starres wissenschaftliches Prinzip machten.⁵⁹

Wird die Epochendefinition hingegen als heuristisches Konzept betrachtet, ermöglicht sie durchaus neue Einsichten. Dorleijn würdigt in diesem Zusammenhang den Verdienst des Werks, die niederländische Literatur der Zwischenkriegszeit im internationalen Kontext untersucht und verschiedene Gemeinsamkeiten entdeckt zu haben.⁶⁰

Die Studie von Fokkema/Ibsch ist zum einen auf gemeinsame europäische Merkmale ausgerichtet, zum anderen wird der Modernismus als weltanschauliche Haltung begriffen – der Komplex der rhetorischen Mittel bleibt, wie die Belege zeigen, weitgehend außer acht. Wiederholt wird, wie im zitierten Ausschnitt von ter Braak, eine Intention aus dem Text herausgelesen, ohne dabei zu berücksichtigen, daß der Text durchaus Elemente enthalten könnte, die dieser Intention widersprechen. Gerade die von Bulhof hervorgehobene Offenheit läßt sich daher als Einladung verstehen, einen stärker textorientierten Ansatz zu verfolgen. Dies scheint umso attraktiver, da die Vernachlässigung der rhetorischen Mittel als generelles Phänomen der Modernismusdebatte gelten kann.

58 Die Autoren stellen selbst zu Beginn der Studie fest, daß auch außerhalb der Periode 1910–1940 modernistische Texte erschienen seien [FOKKEMA/IBSCH, *Het Modernisme in de Europese Letterkunde*, S. 23]. Daß Literaturgeschichtsschreibung immer auch Verkürzung bedeutet, erläutert Ibsch zudem in einem Artikel über Probleme der literaturhistorischen Periodisierung [E. IBSCHE, *Periodiseren: de historische ordening van literaire teksten*, in: W.J.M. BRONZWAER/D.W. FOKKEMA/E. IBSCHE (HRSG.), *Tekstboek algemene literatuurwetenschap. Moderne ontwikkelingen in de literatuurwetenschap geïllustreerd in een bloemlezing uit Nederlandse en buitenlandse publikaties*. Baarn Ambo 1977, 284–297, hier: S. 285].

59 Wenn bereits, so Bulhof, Fokkema/Ibsch selbst dem von ihnen verwendeten Begriff keinen Realitätswert beimessen und ihre Hypothese bewußt offen und undogmatisch formulieren, dürften ihre Nachfolger daraus kein – diesem modernistischen Code zudem ganz und gar widersprechendes – Glaubensbekenntnis machen [F. BULHOF, *Contrast en realiteit*, S. 243].

60 Die internationale Perspektive ist Dorleijn zufolge jedoch problematisch, wenn unterstellt werde, eine Strömung müsse sich überall manifestieren – Strömungskonzepte würden dann nicht mehr als heuristische Konstruktion oder Suchlicht eingesetzt, sondern als „reïfificatie“ begriffen, d.h. als Konkretisierung oder Tatsache [G.J. DORLEIJN, *Weerstand tegen de avantgarde in Nederland*, in: H.F. VAN DEN BERG/G.J. DORLEIJN (HRSG.), *Avantgarde! Voorhoede? Vernieuwingsbewegingen in Noord en Zuid opnieuw beschouwd*. Nijmegen, Vantilt. 2002, S. 137–155; hier: S. 139].

1.2 Zur Metaphorik modernistischer Prosatexte

Um dieses Problem theoretisch anzugehen, richtet sich der Blick zunächst auf die vorliegenden Studien über modernistische Metaphorik in Prosatexten. Dabei handelt es sich für den Bereich der englischsprachigen Literatur in erster Linie um David Lodge⁶¹, für die niederländische Philologie kann auf die Untersuchung von Ralf Grüttemeier über „Nieuwe Zakelijkheid“ zurückgegriffen werden.⁶² Sowohl Lodge als auch Grüttemeier rekurrieren wiederum auf Gérard Genette, der in seiner Studie über Proust grundlegende Überlegungen zur Metaphorisierung anstellt.⁶³ Als Beispiele für eine theoretisch fundierte Metaphernanalyse dienen ferner van Buurens Werk über die Metaphorik Zolas⁶⁴ sowie Kemperinks Studien zur Metaphorik des Fin de siècle.⁶⁵

Als typisches Merkmal modernistischer Prosa bezeichnet Lodge die Verschränkung von Metapher und Metonymie. Auf Lodge geht auch die in diesem Zusammenhang geprägte Bezeichnung der *weak metaphor* zurück.⁶⁶ Es handelt sich dabei um Metaphern, die das vergleichende Element aus dem Kontext des Erzähltextes beziehen, etwa indem bei Joyce ein Metzger mit Wurstfingern beschrieben werde.⁶⁷ Diese *weak metaphors* beruhen laut Lodge gleichzeitig auf Kontiguität und Similarität – moderne Prosa zeichne sich somit durch einen gleichzeitigen Hang zum metonymischen und zum metaphorischen Pol aus:

[M]odern fiction may be characterized by an extreme or mannered drive toward the metonymic pole of language to which the novel naturally inclines, as well as by a drive toward the metaphoric pole from which it is naturally remote.⁶⁸

Lodge beobachtet zwei Ausprägungen dieser Verknüpfung. Neben der oben beschriebenen Form der Metapher, die ihr vergleichendes Element aus dem Kontext

61 LODGE, *The Language of Modernist Fiction* (1976); DERS., *The Modes of Modern Writing* (1977) und DERS., *After Bakhtin* (1990).

62 GRÜTTEMEIER, *Hybride Welten*.

63 G. GENETTE, *Figures III*. Paris, Editions du Seuil 1972.

64 VAN BUUREN, „*Les Rougon-Macquart*“ d’Emile Zola.

65 M. KEMPERINK, *Een gore verleidster. Representatie van de stad in de Nederlandse literatuur van het fin de siècle (1885–1910)*, in: L. KORTHALS ALTES/D. SCHRAM (HRSG.), *Literatuurwetenschap tussen betrokkenheid en distantie*. Assen, van Gorcum 2000, S. 81–98; M. KEMPERINK, *Het verloren paradijs*. Amsterdam University Press 2001.

66 LODGE, *The Language of Modernist Fiction*, S. 485. Lodge analysiert die Verschränkung von Metapher und Metonymie bei u.a. James Joyce, Gertrude Stein, Ernest Hemingway, Virginia Woolf und D.H. Lawrence. Dabei stützt er sich auf Jakobsons erstmals 1956 publizierten Artikel über den Doppelcharakter der Sprache, in der Jakobson metaphorisches und metonymisches Schreiben als charakteristisch für die Romantik bzw. den Realismus erachtet. [R. JAKOBSON, *Der Doppelcharakter der Sprache und die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik*, in: A. HAVERKAMP (HRSG.), *Theorie der Metapher*. 2., um ein Nachw. zur Neuausg. und einen bibliograph. Nachtr. erg. Auflage. Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft 1996, S. 163–174.(1956)]

67 LODGE, *The Language of Modernist Fiction*, S. 485 f.

68 EBENDA, S. 486.

entlehnt, konstatiert Lodge – etwa bei Hemingway und Lawrence – eine besondere Form der modernistischen Analogie, in der die Metonymie durch Similarität und Substitution eine metaphorische Bedeutung erhalte.⁶⁹

In bezug auf die niederländische Prosa der „Nieuwe Zakelijkheid“ konstatiert auch Grüttemeier eine Hybridität auf der Ebene der figurativen Rede, die sich durch eine Vielfalt möglicher Bezüge von Metapher und Metonymie auszeichne.⁷⁰ Ebenso wie Lodge für den englischen Modernismus, beobachtet Grüttemeier eine Form der Reihung, in der Metonymien eine metaphorische Bedeutung zukomme:

In der hier analysierten metonymischen Reihung werden Metaphern letztlich in den Dienst der Metonymie gestellt. Die Metonymien erweitern und modifizieren die metaphorische Bedeutung und unterwerfen die so geschaffene Bedeutung einer metonymischen Kontrolle.⁷¹

Zudem wird eine Aufwertung des *comparant* beobachtet, das die Dominanz der Bedeutungsebene des *comparé* aufhebe und wiederum eine hybride Form zum Resultat habe.⁷² Grüttemeier wählt hier die von Genette in *Figures III* entwickelte Metapherntheorie als Ausgangspunkt. Da mit Kemperink und van Buuren auch die übrigen der zum Vergleich heranzuziehenden niederlandistischen Studien die Terminologie Genettes verwenden, wird diese für die vorliegende Arbeit übernommen. Genette spricht von einer Vierteilung der Metapher in *comparé* (Verglichenes/tenor), *comparant* (Vergleichendes/vehicle), *motif* (Tertium comparationis/ground) und *modalisateur comparatif* (verbindendes Element; wie, als).⁷³

Sowohl Grüttemeier als auch Lodge verweisen auf Genettes Studie über die Verschränkung von Metapher und Metonymie bei Proust, in der Genette auch auf die verschiedenen Effekte einer solchen Verknüpfung eingeht. Genette vertritt die These, Prousts Werk stelle den Versuch dar, einen extremen „état mixte“ zu erreichen, indem er beide Achsen der Sprache gebrauche, also metaphorisches und

69 Im Kommentar zu einem Abschnitt bei Hemingway analysiert Lodge das Verfahren: „But there is another system of relationships also at work in their passage: certain words, grammatical structures and rhythmic patterns are repeated, to the opposite effect, drawing attention to similarities rather than to contiguities, keeping particular words and concepts echoing in our minds even as our eyes move forward to register new details. [...] and in the context of this reverberating repetitions, the synecdochic details about the game function as symbols of death and destruction, even though there is nothing figurative about the manner of their description, as there is no pathetic fallacy in the description of the weather. In this way an essentially metonymic style is made to serve the purposes of metaphor.“ [EBENDA, S. 490 f.]

70 GRÜTTEMEIER, *Hybride Welten*, S. 96 ff.

71 EBENDA, S. 106.

72 EBENDA, S. 98. Eine solche Aufwertung des *comparant* stellt auch Poggioli in seiner Studie über die Theorie der Avantgarde fest: „The modern metaphor tends to divorce the idea and the figure, to annul in the last mentioned any reference to a reality other than its own self.“ [POGGIOLI, *The theory of the avant-garde*, S. 197]

73 GENETTE, *Figures III*, S. 29 f.

metonymisches Sprechen. Dies lasse sich nicht mehr als lyrische Prosa oder prosaische Lyrik bezeichnen, sondern sei schlichtweg „der Text selbst“.⁷⁴

Was Lodge als *weak metaphor* bezeichnet, kommt in etwa überein mit Genettes Begriff der „*métaphore diégetique*“. Dieser meint bei Genette Metaphern, die im Grunde metonymisch funktionieren, indem sie ihr *comparant* aus dem zeitlich-räumlichen Kontext der Erzählung beziehen.⁷⁵

Wurde im Zusammenhang der Kritik an den verschiedenen Modernismusdefinitionen auf mögliche Widersprüche zwischen semantischer Ebene und Metaphorik verwiesen, die sich durch die bisherige Periodisierung nicht erfassen ließen, so ist dieses Phänomen offenbar nicht epochenspezifisch. Dies zeigt van Buurens Untersuchung über die Metaphorik Zolas. Van Buuren kommt zu dem Ergebnis, daß die Metaphorik im Rougon-Macquart-Zyklus den objektiv-naturalistischen Grundton der Romane unterminiere.⁷⁶ Um das Metaphernsystem Zolas zu beschreiben, verweist van Buuren auf die linguistischen Konzepte von Paradigma und Syntagma.⁷⁷ Unter Paradigma versteht er eine Serie gleichrangiger Metaphern, die die Bedeutung der einzelnen Metapher beeinflusse – hier wird der auf Ricoeur zurückgehende Begriff der *contrainte paradigmaticque* verwendet: „Nous appelons *contrainte paradigmaticque* l’influence que le paradigme exerce sur la métaphore isolée.“⁷⁸ Der Begriff des syntagmatischen Zusammenhangs umfaßt bei Buuren die unterschiedlichen Bezüge zwischen Metapher und semantischem Kontext: „Nous appelons syntagmatiques les rapports divers que la métaphore entretient avec son context non métaphorique.“⁷⁹

Für die angestrebte Metaphernanalyse erscheint somit insbesondere eine Analyse des Zusammenspiels von semantischem Kontext und Metapher gewinnbringend, also die syntagmatische Ebene eines Textes. So wäre es vorstellbar, daß – wie van Buuren es für die Metaphorik Zolas feststellt – eine Darstellung, die auf den ersten Blick eine positive Haltung zur Großstadt vermittelt, begleitet wird von Metaphern, die die Stadt implizit als beängstigend und gefährlich zeigen. Für die folgende Untersuchung werden daher die Studien von Lodge, Genette, Grüttemeier, van Buuren und Kemperink herangezogen. Ebenso wie bei Grüttemeier und van Buuren wird auch hier unter Metapher jede Form der Analogie verstanden: Vergleich, Identifikation, Gleichsetzung sowie die Metapher im engeren Sinne.

74 „Si l’on veut bien – comme le propose Roman Jakobson – caractériser le parcours métonymique comme la dimension proprement prosaïque du discours, et le parcours métaphorique sa dimension poétique, on devra alors considérer l’écriture proustienne comme la tentative la plus extrême en direction de cet état mixte, assumant et activant pleinement les deux axes du langage, qu’il serait certes dérisoire de nommer ‚poème en prose‘ ou ‚prose poétique‘, et qui constituerait, absolument et au sens plein de terme, ‚le Texte‘.“ [GENETTE, *Figures III*, S. 61]

75 EBENDA, S. 47 f.

76 VAN BUUREN, „*Les Rougon-Macquart*“ d’Emile Zola, S. 272.

77 EBENDA, S. 13 ff.

78 EBENDA, S. 25 f.

79 EBENDA, S. 28. Auch Kemperink arbeitet in ihrer Studie über die Metaphorik des Fin de siècle mit den hier durch van Buuren definierten Kategorien [M. KEMPERINK, *De kuise plooiën van haar witte gewaad. Metaforen in het fin-de-siècle-proza*, in: *Nederlandse Letterkunde* 2 (1997), 1 (feb), 2–28; hier: S. 3f.]

1.3 Transformation der Großstadtliteratur

Wenn Untersuchungen zur Großstadtliteratur die Stadt als Ort der Moderne schlechthin begreifen,⁸⁰ gehen sie von einer durch die Großstadterfahrung veränderten Lebenswelt aus, die zu einer neuen Wahrnehmung geführt habe. Der folgende Abschnitt richtet sich auf den damit in Verbindung gebrachten Wandel der modernen Großstadtliteratur zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Dieser Wandel wird meist auf den Zeitraum rund um den Ersten Weltkrieg datiert. So konstatiert Klaus R. Scherpe einen grundlegenden Transformationsprozeß der Großstadtliteratur: Bis etwa 1914 dominiere eine für authentisch gehaltene, subjektiv verbürgte Ausdruckskunst, die den Gesellschaftskonflikt oder den individuellen Konflikt des einzelnen in der feindlichen Stadt zum Thema habe und im Expressionismus kulminiere. Nach dem Ersten Weltkrieg werde die Großstadt dagegen als Funktionsmechanismus und strukturelles Muster ins Bild gesetzt, technische Neuerungen würden positiv beurteilt.⁸¹

Der hier konstatierte Wandel wird von einer Reihe anderer Studien bestätigt. So spricht Williams von „modernist shift“⁸², Keunen stellt einen Diskurswechsel fest.⁸³ Kemperink beobachtet auch für die niederländische Literatur eine Kontinuität in bezug auf die negative Repräsentation der Großstadt als lebensbedrohlich und degeneriert bis etwa 1910,⁸⁴ nach 1910 sei die eine Darstellung des Stadtlebens als ausschließlich negativ nicht mehr konsensfähig gewesen.⁸⁵

Aufgrund der einschlägigen Studien zur Großstadtliteratur lassen sich somit zwei Typen der Stadtdarstellung ausmachen. Die Unterschiede zwischen diesen beiden Typen beziehen sich auf die Wertung der Stadt und, damit zusammenhängend, auf eine veränderte Darstellung des Phänomens Großstadt. Durchgängig wird in diesem Kontext auf eine veränderte Wahrnehmung der Großstadt verwiesen, die Mehrzahl der Studien bezieht sich dabei auf die Stadtsoziologie Georg Simmels.⁸⁶

80 Bradbury beschreibt die Großstadt als Nährboden der modernen Epoche [BRADBURY, *The cities of modernism*, S. 96], Keunen bezeichnet die Stadt als Symbol und gleichzeitig Voraussetzung der Moderne [B. KEUNEN, *The Aestheticization of the City in Modernism*, in: BERG/DURIEUX/LERNOUT, *The Turn of the Century/Le tournant du siècle. Modernism and Modernity in Literature and the Arts/ Le modernisme et la modernité dans la littérature et les arts*. Berlin/New York, de Gruyter 1995, S. 380–391; hier: S. 381], Becker konstatiert, die Literatur der Moderne entwickle sich in Auseinandersetzung mit der urbanen Zivilisation [BECKER, *Urbanität und Moderne*, S. 9].

81 K.R. SCHERPE, *Ausdruck, Funktion, Medium*, S. 146 f.

82 R. WILLIAMS, *The country and the city*. London, Hogarth Press 1985, S. 13.

83 KEUNEN, *The Aestheticization of the City in Modernism*, S. 387 f.

84 KEMPERINK, *Het verloren paradijs*, S. 48 ff.

85 EBENDA, S. 351.

86 Lothar Müller zufolge prägten die soziologischen Theorien Simmels den literarischen Blick auf die Stadt und bildeten den Umschlagpunkt der Großstadtreflexion [MÜLLER, *Die Großstadt als Ort der Moderne*, S. 14]. Vgl. auch BECKER, *Urbanität und Moderne*; J. BOGMAN, *De stad als tekst. Over de compositie van Paul van Ostajens Bezette Stad*. Rotterdam, Van Hezik-Fonds 90 1991; S. HAUSER, *Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910*. Berlin, Reimar

Die hergebrachte Metaphorik der Großstadt entsteht Simmel zufolge aus dem Versuch, die Erfahrung des Neuen im Rückgriff auf überlieferte Erfahrungen mit der Natur zu bewältigen. Lothar Müller faßt zusammen:

Das Häusermeer und die Steinwüste, der Urwald, Dschungel oder das Dickicht der Städte sind solche Rückversicherungen, mit denen das hochgradig komplizierte Artefakt Großstadt vor allem in seinen monströs erscheinenden Zügen an die Natur und nicht selten an die Erfahrungsform des Erhabenen gebunden wird, wie sie dort, angesichts drohender Felsen, am Himmel sich auftürmender Donnerwolken, zerstörender Vulkane und des von Orkanen grenzenlos aufgepeitschten grenzenlosen Ozeans, bereits theoretisiert worden war.⁸⁷

Die Rückverwandlung der Stadt in Natur, als Umschlag von höchster Zivilisation in tiefste Wildnis und Öde, sei als Schreckbild in der naturbezogenen Metaphorik stets gegenwärtig, im Zentrum stehe dabei die Übersetzung von technischen Dimensionen des großstädtischen Lebens in die Vorstellung eines riesigen Organismus, die Physiologie sei diskursiver Leitsektor und terminologische Ressource.⁸⁸ Die neuen, unbekanntenen Phänomene der Großstadt werden Simmel zufolge also an die vertraute Erfahrungswelt rückgebunden.

Die Ergebnisse späterer literaturwissenschaftlicher Studien zeigen große Übereinstimmungen mit Simmels Theorien: Kemperink kommt in ihren Analysen der Repräsentation von Stadt vor 1910 zu dem Ergebnis, die Großstadt werde als Wildnis und Morast apostrophiert,⁸⁹ Sprengel/Streim und Bienert konstatieren die Übertragung von Landschaftswahrnehmung auf innerstädtische Räume. Sprengel/Streim sprechen in diesem Zusammenhang von einer „dämonischen Anthropomor-

Hobbing 1990; M. MÜLLER/B. REBEL, *Metropolis*. Amsterdam, Rodopi 1988; SCHERPE, *Ausdruck, Funktion, Medium*; S. VIETTA, *Großstadtswahrnehmung und ihre literarische Darstellung. Expressionistischer Reihungsstil und Collage*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 48 (1974), S. 355–373. Auch Lethen bezeichnet Simmel als bedeutenden Vorläufer, dessen Theorien jedoch lange unbeachtet geblieben und erst in den 20er Jahren durch Siegfried Kracauer und Walter Benjamin wieder aufgegriffen worden seien [LETHEN, *Chicago und Moskau*; S. 194].

87 MÜLLER, *Die Großstadt als Ort der Moderne*, S. 15. Müller bezieht sich auf den Artikel *Die Großstädte und das Geistesleben*, erstmals erschienen 1903 [G. SIMMEL, *Die Großstädte und das Geistesleben*, in: DERS., *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*. Band 1, Hrsg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt, S. 116–131. (1903)], und die 1900 publizierte Monographie *Philosophie des Geldes* [G. SIMMEL, *Philosophie des Geldes*. Berlin, Duncker u. Humblot 1977. (1900)].

88 MÜLLER, *Die Großstadt als Ort der Moderne*, S. 15; vgl. auch SIMMEL, *Die Großstädte und das Geistesleben*, S. 116 f.

89 KEMPERINK, *Het verloren paradijs*, S. 62. Kemperink konstatiert in verschiedenen Schriften eine durchgehend negative Repräsentation von Großstadt bis etwa 1910. Die Stadt wurde als einsam, feindlich, ungesund und degeniert dargestellt [KEMPERINK, *Een gore verleidster*, S. 84], als Sündenpfuhl und Ort des Sittenverfalls [EBENDA, S. 87], als bedrohlich und schmutzig [*Het verloren paradijs*, S. 48], es herrschten Enge, Lärm und Hektik [EBENDA, S. 47].

phisierung der Stadt“ um 1910,⁹⁰ Bienert stellt fest, der „unfaßliche Ort“ werde auf eine Metapher, die Fremdheit auf ein vertrautes Maß gebracht.⁹¹ Auch Pike konstatiert die städtische Isolation und spricht von „paved solitude“.⁹² Dies gilt ebenso für die expressionistische Lyrik, wie die Studien von Jost Hermand zeigen.⁹³ Scherpe liefert eine Definition dieses ersten Typs der Großstadtdarstellung:

[Es gibt] in der Großstadtliteratur der Moderne die Dramatisierung der erzählten Stadt als Gesellschaftskonflikt (im Roman von Balzac, Dickens und Zola), als individueller Konflikt des einzelnen in der feindlichen Stadt (von Baudelaires Flaneurmotiv bis zur Fremdheitserfahrung in Rilkes *Malte* und dem Epiphanienerlebnis in Prousts *Recherche*), dominiert die symbolische Überhöhung dieses Konflikts durch die Darstellung der großen Stadt als Schlachthaus, Irrenhaus und Inferno (wie im expressionistischen Gedicht).⁹⁴

Phänomene der Großstadt werden hier, ebenso wie bei Simmel, auf Bekanntes zurückgeführt, die Stadt wird als feindliche, abweisende und gefährliche Umgebung dargestellt.

In europäischen und angloamerikanischen Studien besteht somit ein weitreichender Konsens bezüglich dieses ersten Typs der Stadtdarstellung. Es handelt sich dabei in erster Linie um soziologisch geprägte Untersuchungsansätze, die die Kunst der Moderne als Reaktion auf gesellschaftliche Veränderungen begreifen und daher das Hauptaugenmerk auf Wahrnehmung und Bewertung des Phänomens Großstadt

90 P. SPRENGEL/G. STREIM, *Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik*. Wien, Böhlau 1998, S. 325.

91 BIENERT, *Die eingebildete Metropole*, S. 45.

92 B. PIKE, *The image of the city in modern literature*. Princeton University Press 1981, S. xii. Pike zufolge ist die Beschreibung der Isolation des Individuums in der Stadt bereits im 19. Jahrhundert beschrieben worden: „Yet during the nineteenth century the literary city came more and more to express the isolation or exclusion of the individual from a community, and in the twentieth century to express the fragmentation of the very concept of community.“ [EBENDA]. Auch Williams verortet die Wurzeln einer „urban alienation“ im 19. Jahrhundert [WILLIAMS, *The country and the city*, S. 15].

93 „Fast überall wird hier die Welt der großen Städte als eine Welt des ‚Abgrunds‘, der ‚Fäulnis‘, des ‚Gassenkots‘, der ‚Geschwüre‘, der ‚Verwesung‘ beschworen, in der ein menschenwürdiges Leben geradezu unmöglich sei. Dementsprechend sind die frühexpressionistischen Gedichte häufig mit Kranken, Gebrechlichen, Wahnsinnigen, Prostituierten, Gestrandeten, Säufern, hoffnungslos Vereinsamten usw. bevölkert, die mit schreckverzerrten Gesichtern in irgendwelche ‚schwarzen Abgründe‘ zu stürzen scheinen. Und zwar bedienen sich ihre Verfasser dabei geradezu aller von der Tradition bereitgestellten Bildern des biologischen Verfalls (wie der Dekadenz, der Verwesung, der Entartung, der Krankheit, des Todes), der religiösen Untergangsvisionen (wie der Apokalypse, des Jüngsten Gerichts, des Turmbaus zu Babel, der Sintflut, der Zerstörung von Sodom und Gomorrha), der mythologischen Schreckgespenster (wie des Golems, des Molochs, des Saturns, des großen Baals) oder rein naturhafter Katastrophen (wie des Erdbebens, der Feuersbrunst, des Blitzeinschlags, der Eiszeit, des Vulkanausbruchs, des Lavastroms etc.).“ [J. HERMAND, *Das Bild der „großen Stadt“ im Expressionismus*, in: SCHERPE (HRSG.), *Die Unwirklichkeit der Städte*, S. 61–79, hier: S. 62]

94 SCHERPE, *Ausdruck, Funktion, Medium*, S. 146.

legen.⁹⁵ Formale Aspekte der Darstellung spielen meist nur eine marginale Rolle und werden als Folgeerscheinung des Wahrnehmungswandels beschrieben.

Simmels Theorie wurde 1920 von Walter Benjamin in seinem berühmt gewordenen Baudelaire-Aufsatz⁹⁶ aufgegriffen. Benjamin unterscheidet zwei Erscheinungsformen der Wahrnehmung: „Erfahrung“ und „Erlebnis“. Dabei hat „Erfahrung“ viel gemein mit der auch bei Simmel beschriebenen außerstädtischen, im Wortsinne beschaulichen Lebenswelt.⁹⁷ „Erlebnis“ hingegen meint die Schockhaftigkeit der Wahrnehmung, etwa im Verkehr der Großstadt:

Durch ihn sich zu bewegen, bedingt für den einzelnen eine Folge von Chocks und von Kollisionen. An den gefährlichen Kreuzungspunkten durchzucken ihn, gleich Stößen einer Batterie, Innervationen in rascher Folge. Baudelaire spricht von dem Mann, der in die Menge eintaucht wie in ein Reservoir elektrischer Energie.⁹⁸

Benjamin liest Baudelaire sozusagen durch eine Simmelsche Brille. So spricht er über den „innigen Zusammenhang, der bei Baudelaire zwischen der Figur des „Chocks“ und der Berührung mit den großstädtischen Massen besteht“.⁹⁹ Dem Großstadterlebnis wird hier eine erhebliche Auswirkung auf die sinnliche Wahrnehmung zugeschrieben. Auch Benjamin sieht die Großstadterfahrung somit als eine Quelle von Metaphern und Vergleichen, die sich aus der als Schock empfundenen Wahrnehmung speist.

Die Wahrnehmung des städtischen Lebens als Schock und Überforderung des Individuums führt laut Simmel zur Entwicklung einer Selbstschutzreaktion, die eine neue Perspektive auf die Stadt – und damit eine veränderte Darstellung – nach sich ziehe. In *Die Großstädte und das Geistesleben* entwickelt er seine berühmte Reizschutztheorie, die den Verstand als Abwehrmechanismus oder Filter für die Überforderungen des großstädtischen Lebens sieht.¹⁰⁰ Simmel geht von der Feststellung aus, daß die Vielzahl der Eindrücke des städtischen Lebens – etwa die Menge der Passanten auf der Straße und die Gefahren des Verkehrs – ein Viel-

95 Vgl. J. BOGMAN, *La ville obsédante: le thème de la ville dans la critique littéraire*, in: MÜLLER/REBEL, *Metropolis*, S. 117–142; DERS., *De stad als tekst*; P. FISHER, *City Matters: City Minds. Die Poetik der Großstadt in der modernen Literatur*; in: SCHERPE (HRSG.), *Die Unwirklichkeit der Städte*, S. 106–128; HAUSER, *Der Blick auf die Stadt*; KEMPERINK, *Een gore verleidster*; DIES., *Het verloren paradijs*; KEUNEN, *The Aestheticization of the City in Modernism*; DERS., *De verbeelding van de grootstad. Stads- en wereldbeelden in het proza van de moderniteit*. Brussel, VUB Press 2000; LETHEN, *Chicago und Moskau*; DERS., *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt/Main, Suhrkamp 1994; M. SMUDA, *Die Wahrnehmung der Großstadt als ästhetisches Problem des Erzählens. Narrativität im Futurismus und im modernen Roman*, in: DERS. (HRSG.), *Die Großstadt als „Text“*. München, Fink 1992, S. 143–169; VIETTA, *Großstadtswahrnehmung und ihre literarische Darstellung*.

96 W. BENJAMIN, *Über einige Motive bei Baudelaire* (1939), in: DERS., *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*. Frankfurt/Main, Suhrkamp 1977, S. 185–229.

97 Vgl. VIETTA, *Großstadtswahrnehmung und ihre literarische Darstellung*, S. 363.

98 BENJAMIN, *Über einige Motive bei Baudelaire*, S. 207 f.

99 EBENDA, S. 195.

100 SIMMEL, *Die Großstädte und das Geistesleben*, S. 117 ff.

faches des „Bewußtseinsquantums“ erfordern, das zur Bewegung in vormodernen Räumen nötig war.¹⁰¹ Neurasthenie und Nervosität seien daher typisch für diese Zeit, diesen Leiden entspringe die „Verstandesmäßigkeit“, die Simmel als Schutz vor den Reizungen der Nerven und des Gemüts begreift:

So schafft der Typus des Großstädters – der natürlich von tausenden individuellen Modifikationen umspielt ist – sich ein Schutzorgan gegen die Entwurzelung, mit der die Strömungen und Diskrepanzen seines äußeren Milieus ihn bedrohen: statt mit dem Gemüte reagiert er im wesentlichen mit dem Verstande [...].¹⁰²

Simmel führt die großstädtische Verstandesmäßigkeit außerdem auf die Geldwirtschaft und den Geist der von ihr beförderten „reinen Sachlichkeit“ zurück.¹⁰³ Das Bild der Großstadt verändere sich im Zuge dieser Wendung vom Physiologischen ins Soziologische: Eine zunächst undurchschaubare, verwirrende Welt der äußerlichen Beziehungen und plötzlichen Eindrücke werde zum diffizilen Gewebe fein abgestimmter Wechselwirkungen zwischen Individuen.¹⁰⁴ Durch diese Erfahrung vollzieht sich laut Simmel ein Wandel: Die Menschen treten nicht mehr nach dem Modell des „Choc“ zueinander in Beziehung, sondern als Produkt eines Prozesses, der sie gleichsam imprägniere.¹⁰⁵ Als Reizschutz hat die Intellektualität demnach die Funktion eines Abwehrschildes. An die Stelle der im 19. Jahrhundert vorherrschenden Perspektive der Physiologie tritt laut Simmel eine Soziologie der Stadt.¹⁰⁶ In seiner Stadtsoziologie, so Müller, löse Simmel sich vom Bild der Stadt als gebautem Raum und dem des Stadtkörpers, indem er den Begriff der Großstadt nicht auf der Basis ihrer anschaulichen Physis, sondern vielmehr ihrer abstrakten Funktionen definiere.¹⁰⁷

101 Vgl. L. Müller: „So wird der ‚Choc‘ zur Grundform der unmittelbar-sinnlichen Erfahrung der Großstadt und treibt als überlebensnotwendige Antwort der Subjekte die Ausbildung des Intellekts als Reizschutz und Distanzorgan hervor.“ [MÜLLER, *Die Großstadt als Ort der Moderne*, S. 16]

102 SIMMEL, *Die Großstädte und das Geistesleben*, S. 117.

103 SIMMEL, *Philosophie des Geldes*, S. 357 ff.

104 MÜLLER, *Die Großstadt als Ort der Moderne*, S. 14.

105 Lethen führt in seiner Untersuchung *Verhaltenslehren der Kälte* Simmels Großstadtsoziologie fort, etwa wenn er die Folgen des Verkehrs beschreibt: „Der Verkehr verwandelt Moral in Sachlichkeit und erzwingt funktionsgerechtes Verhalten.“ [LETHEN, *Verhaltenslehren der Kälte*, S. 45]. Der Straßenverkehr, der zum städtischen Alltag gehört, zwingt den Stadtbewohner zur Unterordnung.

106 SIMMEL, *Die Großstädte und das Geistesleben*, S. 116.

107 MÜLLER, *Die Großstadt als Ort der Moderne*, S. 19. Soziologische Perspektiven waren in den 1920er und 30er Jahren offenbar auch in den Niederlanden modern. So konstatiert Grüttemeier bei Revis, einem Vertreter der niederländischen „Nieuwe Zakelijkheid“, die Relevanz soziologisch-ökonomischer Fragestellungen: „Revis legt een relatie tussen zijn teksten en de moderne sociologie. Hij maakt daarmee gebruik van wat op dat moment voor moderne wetenschap doorgaat [...]“. [R. GRÜTTEMEIER, *De economie leert U: Nieuwe Zakelijkheid en Wetenschap*. In: *Nederlandse Letterkunde* 9 (2004) 3 (September), S. 296–312, hier: S. 308]

Die bei Simmel entworfene Soziologie der Stadt findet sich auch bei Scherpe wieder, etwa in seiner Definition des ersten und des zweiten Typs der Großstadtdarstellung. Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs hat sich laut Scherpe eine Veränderung vollzogen. Das Bild der Stadt zeuge nun nicht mehr von der direkten Auseinandersetzung des Individuums mit der Stadt, vielmehr werde die Vermitteltheit des Stadterlebnisses zum Thema:

Die expressionistischen *Fiktionen einer* (dem Anspruch nach) *unbedingten Unmittelbarkeit* wurden transformiert in *Fiktionen der Bedingtheit und Vermitteltheit* des Stadterlebnisses. Im ästhetischen Bewußtsein zu Beginn der 20er Jahre wuchs die Aufmerksamkeit für das räumliche Arrangement der Linien, Kreise, Punkte und Flächen. Der Reiz des Anorganischen trat an die Stelle der quälerei-schen Wiederbelebungsversuche subjektiver Lebendigkeit.¹⁰⁸

Die Transformation ist demnach eng verknüpft mit einer veränderten Wahrnehmung, aber auch mit einer Absage an den mimetischen Grundgedanken der Stadtdarstellung. Durch den von Simmel beschriebenen Prozeß der Imprägnierung erreicht die Wahrnehmung der Stadt sozusagen ihre zweite Stufe. Der Schutzschild des Intellekts filtert die Informationen, das Bild der Stadt wird als ein vermitteltes begriffen.

Der von Scherpe konstatierte Wandel der Darstellung weist eine Reihe von Parallelen mit den bereits genannten Studien zur modernistischen Großstadtdarstellung auf. Bradbury bringt es auf die Formel: „Realism humanizes, naturalism scientizes, but modernism pluralizes, and surrealizes.“¹⁰⁹ In der Stadtdarstellung betont der Naturalismus laut Bradbury die äußere Umgebung, beschreibe große Menschenmengen und Konflikte und nehme das Material direkt aus der Umgebung auf, als Vorlage diene die reale Stadt – während der Modernismus die innere Umgebung betone, die surreale Stadt, den subjektiven Blick, und daher eine fragmentierte Darstellung favorisiere.¹¹⁰ Dies deckt sich mit der Beobachtung von Fokkema/Ibsch, der Modernismus thematisiere Wahrnehmung und Bewußtsein.¹¹¹

Auch Helmut Lethen beschreibt in seinen Arbeiten zur Literatur der Neuen Sachlichkeit¹¹² die neue Bewertung der Großstadt auf der Grundlage Simmels. Die Phänomene seien nach dem Ersten Weltkrieg die gleichen geblieben, aber es habe ein Wertewandel stattgefunden: Kälte, Anonymität und Indifferenz der Großstadt seien zunehmend positiv beurteilt worden.¹¹³ Lethen verweist auf Simmel und die funktionalistische Blickweise auf die Stadt, die sich in den 1920er Jahren allgemein durchsetzen konnte, und entwickelt daraus seine Kältetheorie.

Die Asphaltliteratur der 1920er Jahre, die Bauhaus-Architektur, die Revue und das industrielle Design sehen den zuvor negativ besetzten Pol von Mobilität, Kälte und Vergessen laut Lethen jetzt positiv, das alte Stereotyp vom „Wunschbild Land

108 SCHERPE, *Ausdruck, Funktion, Medium*, S. 150.

109 BRADBURY, *The cities of modernism*, S. 99.

110 EBENDA, S. 100.

111 FOKKEMA/IBSCH, *Het Modernisme in de Europese Letterkunde*, S. 45.

112 *Chicago und Moskau und Verhaltenslehren der Kälte*.

113 LETHEN, *Chicago und Moskau*, S. 194.

– Schreckbild Stadt“ werde umgekehrt.¹¹⁴ Dies gehe einher mit einer Abnahme der traditionellen Vorbehalte gegen Technik und Fortschritt, ja einer großen Faszination für technische Errungenschaften, etwa für den Verkehr oder die Medien.¹¹⁵ Basis ist hier ein grundsätzliches Einverständnis mit der Stadt. Lethen bemerkt weiter, daß in der städtischen Lebenswelt des 20. Jahrhunderts durch Leuchtreklamen, Lautsprecher, Hupen, Plakate und Schaufenster eine Gleichzeitigkeit der Ereignisse entstehe, die den Begriff von Raum und Zeit maßlos erweitere.¹¹⁶ Auch dies läßt sich mit Simmels Begriff der Reizüberflutung in Zusammenhang bringen.

Hinsichtlich eines Wandels hin zu einer positiven Wertung des Phänomens Großstadt besteht somit ein weitreichender Konsens. Dies mündet in die Frage, wie dieser Wandel sich formal niederschlägt. Ein Aspekt kam bereits indirekt zur Sprache: die Thematisierung des Bewußtseins. Hier ist der Begriff der Simultaneität von zentraler Bedeutung – die Großstadterfahrung wird als Begegnung mit einer unüberschaubaren Anzahl gleichzeitiger Eindrücke beschrieben.¹¹⁷ Formal äußert sich dies durch Montage und Reihungsstil,¹¹⁸ Becker spricht von einer „Poetik der Parataxe“¹¹⁹, auch Keunen stellt fest: „city images have to express the simultaneity of experience“¹²⁰.

Die Metaphorik zeichnet sich durch eine zunehmende Abstrahierung aus. Wenn Simmel konstatiert, die Stadt werde durch die intellektuelle Distanz als Struktur und Muster gesehen, so entspricht dies Scherpes oben zitierter Beobachtung, daß „zu Beginn der 20er Jahre die Aufmerksamkeit für das räumliche Arrangement

114 LETHEN, *Chicago und Moskau*, S. 197.

115 EBENDA, S. 1989 f.

116 EBENDA, S. 199. Eine vergleichbare Beobachtung findet sich bei Keunen hinsichtlich der Stadtdarstellung der Avantgarde: „Het stadsbeeld verandert onder hun impuls [der Avantgarde-Bewegungen; U.S.] van gedaante. Waar voorheen de stedelijke chaos door een impressionistisch-symbolische of rationalistisch-realistische orde werd bezworen, worden beide termen door hen omgekeerd geëvalueerd: men geniet van de stedelijke chaos en wijst de ‚burgerlijke‘ pogingen om in de stad orde te scheppen, af als onesthetische angstreacties.“ [KEUNEN, *De verbeelding van de grootstad*, S. 28] Auch Kemperink beobachtet einen Wandel nach 1910: „Andere ideologiën lijken na 1910 aan kracht te verliezen, zoals de degeneratieangst, de afkeer van het stadsleven, de negatieve houding ten opzichte van de mechanisering en de aversie tegen wat gezien werd als de snelheid van het moderne leven.“ [KEMPERINK, *Het verloren paradijs*, S. 351]

117 Vgl. auch Bart Keunen: „[D]e literaire stadswaarneming wordt door het gelijktijdigheidsprincipe grondig getransformeerd.“ [B. KEUNEN, *Het stadsbeeld als sociale strategie van literaire subculturen*, in: P. PELCKMANS/R. VERVLIET (HRSG.), *Stadsbeelden*. Antwerpen, Vlaamse Vereniging voor Algemene en Vergelijkende Literatuurwetenschap 1996, S. 11–32, hier: S. 27.

118 VIETTA, *Großstadtswahrnehmung und ihre literarische Darstellung*.

119 BECKER, *Urbanität und Moderne*, S. 199 ff.

120 KEUNEN, *The Aestheticization of the City in Modernism*, S. 386. Ein Großteil der Studien zur Repräsentation der Großstadt nimmt die Konstatierung des Darstellungswandels als Ausgangspunkt. Das Erkenntnisinteresse dieser Untersuchungen zielt jedoch auf eine kulturhistorische Erklärung des Wandels – eine Analyse in bezug auf die rhetorischen Mittel spielt dabei kaum eine Rolle. Auch Williams sucht nach den Ursachen des von ihm konstatierten „modernist shift“, ohne das Phänomen selbst näher zu beschreiben [WILLIAMS, *The country and the city*].

der Linien, Kreise, Punkte und Flächen“ zunehme.¹²¹ Es vollzieht sich offenbar ein Wandel vom Konkreten zum Abstrakten. Dies entspricht der Beobachtung Baumanns in seiner Studie *Modernity and Ambivalence*: „Geometry is the archetype of modern mind. The grid is its ruling trope [...]“¹²²

Eine weitere Veränderung der Metaphorik im Modernismus liegt in der positiven Wertung anorganischer Metaphern. Scherpe hatte festgestellt: „Der Reiz des Anorganischen trat an die Stelle der quälerischen Wiederbelebungsversuche subjektiver Lebendigkeit.“¹²³ Dies läßt in Zusammenhang mit der von Lethen beobachteten Aufwertung des Technischen auf positive Assoziationen bei technischen Vergleichen schließen. Daß die modernistische Stadtdarstellung in geringerem Maße auf Naturmetaphern zurückgreift, stellt auch Bienert in seiner Untersuchung fest.¹²⁴ Bergius verweist auf positive und negative Bewertungen des Technischen um 1920, Technik als „Fetisch des Untergangs“ habe im Spannungsverhältnis mit Technik als „Schlüssel des Glücks“ gestanden.¹²⁵

Kemperinks Studien legen nahe, daß sich für die niederländische Großstadtliteratur bis 1910 von einer Übereinstimmung mit dem ersten Typ der Stadtdarstellung sprechen läßt. Die Theorien über Modernismus, Avantgarde und „Nieuwe Zakelijkheid“ weisen ungeachtet ihrer Inkongruenz ebenfalls Parallelen mit Scherpes Unterscheidung auf – und lassen für das hier zu untersuchende Textkorpus eine entsprechende Metaphernwahl vermuten. Die Übereinstimmungen liefern eine hinreichende Grundlage, um die zitierten Studien als Folie für eine Untersuchung der Metaphernwahl in niederländischen Großstadttexten zu verwenden. Die Heranziehung der Kategorien geschieht aus pragmatischen Überlegungen und in dem Bewußtsein, daß der Vergleich womöglich unbefriedigend bleibt. So weit wie möglich werden Kategorien übernommen, die sich auf niederländische Prosatexte beziehen. Als „traditionelle Darstellung“ wird in den folgenden Analysen der erste Typ der Stadtdarstellung bezeichnet, „modernistische Darstellung“ bezieht sich auf den zweiten Typus.

121 SCHERPE, *Ausdruck, Funktion, Medium*, S. 150.

122 Z. BAUMAN, *Modernity and ambivalence*. Cambridge, Polity Press 1991, S. 15.

123 SCHERPE, *Ausdruck, Funktion, Medium*, S. 150.

124 BIENERT, *Die eingebildete Metropole*, S. 45 f. Bienert sieht die Ursprünge des Gegensatzes zwischen Organischem und Anorganischen in der Marxschen Kapitalismuskritik: „Die Rede vom „anorganischen Charakter der Stadt [...]“ erklärt sich aus der besonderen Gebrauchsweise des Raums und der Technik im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Erst der industrielle Kapitalismus erzeugt das Bewußtsein eines unversöhnlichen Gegensatzes von „Organischem“ und „Anorganischem“, Mensch und Technik, Selbstläufigkeit der Maschinen und menschlichem Sinnbedürfnis. Er erzeugt Gefühle des Unheimlichen und der Angst. So bedient sich auch Marx einer Metaphorik des Unheimlichen, Gespenstischen und „Anorganischen“, um das Verhältnis zwischen Mensch und Maschinerie im Kapitalismus zu beschreiben.“ [Bienert 1992, S. 44 f.] Organizität wird hier assoziiert mit Natürlichkeit und Ganzheit, das heißt körperlicher Unversehrtheit, die durch das Anorganische bedroht wird.

125 H. BERGIUS, *Im Laboratorium der mechanischen Fiktionen. Zur unterschiedlichen Bewertung von Mensch und Maschine um 1920*, in: T. BUDDENSIEG (HRSG.), *Die nützlichen Künste. Gestaltende Technik und bildende Kunst seit der industriellen Revolution*. Berlin, Quadriga 1981, S. 287–299, hier: S. 298.

1.4 Der Mythos Berlin

Die oben skizzierten Unterschiede in der literarischen Großstadtdarstellung entsprechen offenbar einer grundlegenden Polarität in der Geschichte der Stadtwahrnehmung. So unterscheidet Andrew Lees in seinem Standardwerk *Cities perceived* zwei Tendenzen: Zum einen werde die Stadt als negativ gesehen, als Symbol der Entfremdung des Menschen von Gott, als Ort des Verkommenen, der Selbstsucht und Selbstüberschätzung, gipfelnd im Turmbau zu Babel.¹²⁶ In der Antike hingegen sei die griechische Polis als Zentrum des Geistes geschätzt und Rom konsequent als Hort der Zivilisation glorifiziert worden.¹²⁷ Dies sind laut Lees die zwei Grundvorstellungen von Stadt, die sich in den verschiedenen Epochen jeweils unterschiedlich manifestieren.

Auch Pike konstatiert eine grundlegende Ambivalenz in der Großstadtdarstellung:

The constant which underlies the image of the city in literature seems to be, in different guises, the ambivalence the city has embodied throughout the history of European and American culture. From a reasonable point of view there can be no question of the overwhelmingly positive contributions of the city to Western civilisation, whose culture the city defines, contains, and transmits. But the city has also been a totem for attitudes, feelings, and beliefs outside the realm of reason. As an emblem of these other forces, it has represented, with remarkable constancy, antithetical feelings which seem to be irreconcilable: order and disorder, mighty heart and paved solitude, Jerusalem and Babylon, nowhere city and utopia.¹²⁸

Bemerkenswert ist nun, daß Lees, der europäische und angloamerikanische Stadtvorstellungen zwischen 1820 und 1940 untersucht, feststellt, diese Polarität sei nirgends so ausgeprägt wie im Denken über Berlin während der Zwischenkriegszeit: „Without question, Germany produced the most extreme polarization of opinion. It was also the country in which anti-urban-hatreds were the most pervasive.“¹²⁹

Auch Brunn/Reulecke gehen in bezug auf das Berlin der Zwischenkriegszeit von einer starken Polarität aus und verweisen dabei auf einen Fundus von Beschreibungsmerkmalen, aus denen sich vor allem die politischen Kräfte das Passende aussuchten, je nachdem, ob sie gerade an der Regierung oder in der Opposition waren.¹³⁰ Auf der positiven Seite stehen Arbeitskraft, Intelligenz, Energie und Fortschritt, auf der negativen Seite Revolutionspotential, Amoralität, Degeneration, Verweltlichung, Zentralisierung, Mißgestalt des Steinmeeres.¹³¹ Eine positive

126 A. LEES, *Cities Perceived. Urban Society in European and American thought, 1820–1940*. Manchester University Press 1985, S. 6 ff.

127 EBENDA, S. 8 ff.

128 PIKE, *The image of the city in modern literature*, S. 137.

129 LEES, *Cities Perceived*, S. 311.

130 G. BRUNN/J. REULECKE (HRSG.), *Metropolis Berlin. Berlin als deutsche Hauptstadt im Vergleich europäischer Hauptstädte 1871–1939*. Bonn/Berlin, Bouvier 1992, S. 26 f.

131 EBENDA.

Sichtweise sei in linken Kreisen verbreitet gewesen, während im rechten Lager geradezu eine Berlin-Phobie grassiert habe und die alten Eliten des Kaiserreiches bevorzugt die Klischees vom roten und heidnischen Berlin verwendet hätten.¹³²

Ein Ziel der vorliegenden Studie besteht darin, die Auswahl und Funktion dieser Repräsentationsmuster zu analysieren. In der literarischen Berlindarstellung spielen solche Muster offenbar eine prägende Rolle: Die Darstellung Berlins in der deutschen Literatur der Zwischenkriegszeit besteht laut Bienert zum größten Teil aus Wiederholungen und Variationen bestimmter Topoi. Ortsbeschreibungen seien oft nur Illustration eines Topos, die ihrerseits weitgehend die Wahl der beschriebenen Wirklichkeitsausschnitte bestimmten.¹³³

Eine bedeutende Funktion der Stadtbeschreibung besteht laut Bienert darin, an der Stadt typische Merkmale der Epoche abzulesen. So wird das Berlin der Weimarer Zeit als Kristallisationsort oder Laboratorium der Moderne, als Fieberthermometer der Zeit apostrophiert.¹³⁴ Auch Lethen beobachtet, daß sich moderne Entwicklungen in Berlin schnell bemerkbar machten:

An keinem anderen Ort in Deutschland setzte sich der Strukturwandel zur „modernen Industriegesellschaft“ so rapide durch wie in Berlin, der größten europäischen Industriestadt, die in den Jahren 1920 bis 1928 noch einmal 458.000 Zuwanderer aufnehmen mußte. Berlin wirkte auf die zeitgenössischen Beobachter wie eine Lupe, unter der sie neue Phänomene der „Massengesellschaft“ (ein Begriff, der 1923 in Berlin geprägt wurde) erstmals beobachteten.¹³⁵

Dieses Ablesen von Zeichen der Zeit an der Stadt oder die Funktion als Lupe bedeutet jedoch auch umgekehrt, daß der Stadt bestimmte Phänomene zugewiesen werden. Wenn ein Autor suggeriere, so Bienert, an der Raumgestalt die Zeichen der Zeit abzulesen, sei es oft umgekehrt: Er interpretiere die Raumgestalt als sinnliche Verkörperung eines bestimmten Topos.¹³⁶ Das heißt wiederum, daß die Stadt mit ihren Topoi und Repräsentationsmustern sich besonders gut eignet, um eine bestimmte Sicht auf Gesellschaft und Zivilisation darzustellen.

Die Studie von Brunn und Reulecke zeigt zudem den Funktionswandel des historischen Berlinbildes. So entstand die einseitige Vorstellung einer glitzernen Weltmetropole, die sich heute in der Regel mit dem Berlin des Kaiserreichs und der Weimarer Republik verbindet, Brunn zufolge erst nach 1945.¹³⁷ Seit den 1950er Jahren sei das Berlin der Weimarer Zeit einseitig zur Metropole von Welt-

132 BRUNN/REULECKE (HRSG.), *Metropolis Berlin*, S. 26.

133 BIENERT, *Die eingebildete Metropole*, S. 66.

134 EBENDA, S. 70. „Bis auf den heutigen Tag wird das literarische oder wissenschaftliche Physiognomieren von Städten von der Hoffnung getragen, handgreifliche Zeichen der Zeit an ihnen zu entdecken, nicht nur Charakteristika der jeweiligen Stadt, sondern Epochensignaturen. In der Literatur der zwanziger Jahre ist das Bedürfnis, das Allgemeine physiognomisch zu verorten, es in ephemeren Details phänomenologisch aufzuspüren und in Wirklichkeitsausschnitten symbolisch darzustellen, sehr stark ausgeprägt.“ [BIENERT, *Die eingebildete Metropole*, S. 70, Hervorhebung i.O.]

135 LETHEN, *Chicago und Moskau*, S. 191.

136 BIENERT, *Die eingebildete Metropole*, S. 70.

137 BRUNN/REULECKE (HRSG.), *Metropolis Berlin*, S. 25.

rang mythisiert worden – und zwar von denjenigen, die in den 1920er Jahren in Berlin lebten und dieser verlorengegangenen Welt in den 1950er Jahren nachtrauerten.¹³⁸ Hier wird deutlich, wie stark das Bild Berlins von der jeweiligen Funktion abhängt, wie leicht es sich instrumentalisieren läßt und wie sehr die Sicht der jeweiligen Gegenwart das Bild beeinflussen kann. Bis Ende der 1980er Jahre war dies schließlich die Gegenwart einer geteilten Stadt, in der Ost und West voller Nostalgie auf die Goldenen Zwanziger blickten.¹³⁹

Auch die Rolle Berlins als Symbol für Deutschland¹⁴⁰ spielt in diesem Zusammenhang eine Rolle. Wenn englische und französische Besucher etwa das Berlin der Zwischenkriegszeit als provinziell beurteilten,¹⁴¹ erlaubt eine solche Perspektive Rückschlüsse auf die Sichtweise des eigenen Landes, denn explizit oder implizit wird stets verglichen. Eine Untersuchung, die niederländische Berlinardarstellungen in den Blick nehmen will, muß daher die Implikationen der niederländischen Perspektive berücksichtigen. So korreliert die niederländische Sicht des eigenen Landes als rückständig und provinziell mit einer Darstellung Berlins als glitzernde Weltmetropole, während ein niederländisches Selbstbild als kosmopolitisch und weltoffen einer Sicht auf Berlin als autoritär und undemokratisch entgegenkommt.¹⁴²

138 BRUNN/REULECKE (HRSG.), *Metropolis Berlin*, S. 25 f.

139 Ein Indiz für diese These ist das Publikationsdatum eines Großteils der Literatur, die den Berlin-Mythos in all seinen glitzernden Facetten beschwört und aufbereitet: Die Texte erschienen in Katalogen, die anlässlich der 750-Jahr-Feier Berlins im Jahre 1987 herausgegeben wurden [LETHEN, *Chicago und Moskau*; MÜLLER, *Modernität, Nervosität und Sachlichkeit*; K. KÄNDLER/H. KAROLEWSKI/I. SIEBERT, *Berliner Begegnungen. Ausländische Künstler in Berlin 1918 bis 1933*. Aufsätze, Bilder, Dokumente. Akademie der Künste der DDR, Berlin, Dietz 1987; F. KNILLI/M. NERLICH (HRSG.), *Medium Metropole. Berlin, Paris, New York*. Heidelberg, Winter 1986; B. SCHRADER/J. SCHEBERA, *Kunstmropole Berlin 1918–1933. Dokumente und Selbstzeugnisse*. Berlin und Weimar, Aufbau 1987]. Die Hauptstadtdebatte griff 1991 einige dieser Argumente auf, um Berlin als Sammelort der Nation und ideale Weltstadt anzupreisen.

140 E. KÖHN, *Straßenrausch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs von 1830–1933*. Berlin, Das Arsenal 1989, S. 149.

141 Berlin wurde als Stadt ohne Tradition, als Militär- und Polizeistaatsmetropole bezeichnet, die Mehrzahl der Gäste aus dem Ausland habe die Banalität der Vergnügen bemängelt, das protzige Imponiergehabe der Architektur, des weiteren die Genußunfähigkeit und Unkultiviertheit der Bewohner [BRUNN/REULECKE (HRSG.), *Metropolis Berlin*, S. 25 ff.]. Diese Sicht war auch in Deutschland nicht unbekannt, so verweist Lothar Müller auf die Bezeichnung „Parvenü der Großstädte und Großstadt der Parvenüs“ [MÜLLER, *Modernität, Nervosität und Sachlichkeit*, S. 79].

142 Die Sicht auf die Niederlande als rückständig zeigt sich etwa in von der Dunks berühmt gewordenem Vergleich mit einem Mädchenpensionat [H.W. VON DER DUNK, *Nederlandse cultuur in de windstilte*, in: *Berlijn–Amsterdam 1920–1940, Wisselwerkingen*. Ausstellungskatalog, hg. v. K. DITTRICH/P. BLOM/F. BOOL. Amsterdam (Querido) 1982, S. 25–30, hier: S. 28]. Als Zufluchtsort und Weltstadt erfüllte Berlin in diesem Diskurs eine Art Komplementärfunktion, indem es die Provinzialität der Niederlande noch unterstrich. Vgl. dazu U. SCHÜRINGS, *Provincie zoekt metropool. De reputatie van Berlijn in de Nederlandse literatuur van het interbellum*, in: F. BOTERMAN/M. VOGEL (HRSG.),

Wenn in den zu untersuchenden Texten stereotype Deutschland- und Niederlandebilder auftauchen, so können sie als tradierte Vorstellungen begriffen werden. Der „deutsche Untertanengeist“ etwa zeigt eine deutliche Übereinstimmung mit der Vorstellung der „Deux Allemagne“, die preußischen Militarismus und deutsche Philosophie als zwei Seiten der gleichen Medaille begreift.¹⁴³ Das Stereotyp der deutschen Kulturnation geht seit geraumer Zeit einher mit der Vorstellung eines barbarischen deutschen Militarismus, diese polarisierte Vorstellung von Deutschland ist ein verbreitetes Deutungsmuster.¹⁴⁴ In der vorliegenden Studie werden stereotype Darstellungen daher, ebenso wie die Topoi der Berlindarstellung, nicht als Spiegelungen der empirischen Wirklichkeit, sondern als literarische Repräsentationsmodelle begriffen und im Hinblick auf ihre Funktion für den Text untersucht.

Nederland en Duitsland in het interbellum. Wisselwerkingen en contacten: van politiek tot literatuur. Hilversum: Verloren 2003, S. 69–85.

- 143 M.S. FISCHER, *Komparatistische Imagologie. Für eine interdisziplinäre Erforschung national-imagotyper Systeme*, in: *Zeitschrift für Sozialpsychologie* 10 (1979), 1, S. 30–44, hier: S. 38. Für die Begründung der Relevanz imagologischer Darstellungstradition für die Literatur vgl. die Theorien der komparatischen Imagologie oder „Image Studies“ [G. BLAICHER, *Erstarrtes Denken. Studien zu Klischee und Vorurteil in englischsprachiger Literatur*. Tübingen, Narr 1987; DERS., *Das Deutschlandbild in der englischen Literatur*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1992; H. DYSERINCK (HRSG.), *Europa und das nationale Selbstverständnis. Imagologische Probleme in Literatur, Kunst u. Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Bonn, Bouvier 1987; J. LEERSSEN, *Mimesis and Stereotype*, in: *Yearbook of European Studies* 4 (1991), S. 165–176; DERS., *National Stereotypes and Literature: Canonicity, Characterization, Irony*, in: M. BELLER (HRSG.): *L'immagine dell' altro e l'identità nazionale. Metodi di ricerca letteraria*, Supplement von *Il confronto letterario* 24, Fasano (Scheda) 1997, 49–59; DERS., *The rhetoric of national character: A programmatic survey*, in: *Poetics today*, 21 (2000) 2, S. 265–290; J. LEERSSEN/K.U. SYNDRAM (HRSG.), *Europa Provincia Mundi. Essays in Comparative Literature and European Studies offered to Hugo Dyserinck on the Occasion of his Sixty-Fifth Birthday*. Amsterdam, Rodopi 1992; K.U. SYNDRAM, *The Aesthetics of Alterity: Literature and the Imagological Approach*, in: *Yearbook of European Studies* 4 (1991)].
- 144 Vgl. auch R. FLORACK, *Tiefsinnige Deutsche, frivole Franzosen. Nationale Stereotype in deutscher und französischer Literatur*. Stuttgart, Metzler 2001; W. LEINER, *Das Deutschlandbild in der französischen Literatur*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989; BLAICHER, *Das Deutschlandbild in der englischen Literatur*.

2. Im Spannungsfeld von Metaphorik und Tendenz. Herman Heijermans: *Duczika*

2.1 Darstellung mit sozialkritischem Anspruch

Als Herman Heijermans 1924 starb, publizierte Kurt Tucholsky in der *Weltbühne* einen hymnischen Nachruf.¹⁴⁵ Darin beschreibt er, wie sehr ihn eine Inszenierung von Heijermans' Stück *Kettenglieder* am Deutschen Theater ergriffen habe, zudem verweist er auf Heijermans' Verdienste als Reporter für verschiedene Berliner Tageszeitungen.¹⁴⁶ Der Niederländer Heijermans lebte von 1907 bis 1912 in der deutschen Hauptstadt und schrieb für das *Berliner Tageblatt* eine Reihe von sozialkritischen Reportagen über den Arbeitsalltag der ärmsten Schichten der Bevölkerung.¹⁴⁷

Daß der 1864 geborene Heijermans im kulturellen und gesellschaftlichen Leben Berlins in stärkerem Maße präsent war als andere niederländische Autoren vor und nach ihm, lag jedoch vor allem an seinen Erfolgen als Bühnenautor. Bereits seit 1900 war er international anerkannt als Dramatiker, seine Stücke wurden in Paris, London, Prag und Wien gespielt.¹⁴⁸ Auch in die niederländische Literaturgeschichte ist Heijermans in erster Linie als Dramatiker des Naturalismus eingegangen.¹⁴⁹ Stücke wie das 1900 uraufgeführte *Op hoop van zegen* werden bis heute gespielt und gehören zum Kanon der niederländischen Literatur.¹⁵⁰

145 K. TUCHOLSKY, *Herman Heijermans*, in: *Die Weltbühne* 20 (1924) 2, S. 849–851 (erschienen unter dem Pseudonym Peter Panter).

146 „Er [Heijermans; U.S.] hat einmal in Berlin gelebt, wo er ein sehr geschickter und behender Tagesschriftsteller war: er vereinigte Abenteuerlust mit Geschmack, eine nicht grade häufige Verbindung, und es war kein geringes Aufsehen, das seine Schilderungen aus dem Berliner Asyl für Obdachlose machten. Er hatte da eine Nacht in Lumpenkleidung geschlafen und berichtete nun über die Fehler und Mängel des Hauses.“ [EBENDA, S. 849]

147 Eine Auswahl dieser Texte erschien 1908 in Buchform, auf niederländisch als *Een wereldstad. Berlijnse impressies en schetsen* [Amsterdam, Becht 1908], auf deutsch als *Berliner Skizzenbuch* [Berlin, Boll und Pickardt 1908].

148 C.A. SCHILP, *Herman Heijermans*. Amsterdam, Moussault's 1967, S. 73.

149 H. VAN DEN BERGH, *24 december 1900. Op hoop van zegen gaat in première. De triomf van het naturalistische drama in Nederland*, in: SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN, *Nederlandse Literatuur*, S. 569–575.

150 Vgl. H.H.J. DE LEEUWE, *Over: Heijermans, Herman. Op hoop van zegen: spel van de zee in 4 bedrijven. 4e dr. Amsterdam, 1901*, in: *Lexicon van literaire werken*. Besprekingen van Nederlandstalige literaire werken 1900–heden; onder red. van A.G.H. ANBEEK VAN DER MEIJDEN, J. GOEDEGEBUURE, M. JANSSENS. Groningen, Wolters-Noordhoff 1989; R. VAN DER ZALM, *9 april 1898. Herman Heijermans' politieke scherts in één bedrijf 'Puntje' wordt gespeeld op een feestelijke bijeenkomst aan de vooravond van het Kongres der Sociaal-democratische Arbeiderspartij. Nederlands meest gespeelde toneelschrijver*, in: R.L. ERENSTEIN (HRSG.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*.

Auch das Prosawerk wird in der Regel als naturalistisch eingeordnet.¹⁵¹ Heijermans' Romane sind geprägt von einer gesellschaftskritischen Thematik: *Trinette* (1893) hat den Abstieg eines Mädchens zur Prostituierten in Brüssel zum Thema,¹⁵² *Kamertjeszonde*,¹⁵³ 1897 unter dem Pseudonym Koos Habbema erschienen und zunächst als Pornographie abgetan, kritisiert das Modell der bürgerlichen Ehe, *Diamantstad*¹⁵⁴ spielt in den Elendsvierteln Amsterdams. Auch der 1926 postum erschienene Großstadtroman *Duczika*¹⁵⁵ beschreibt das mühsame und kärgliche Leben einer Näherin in Berlin.

In neueren literaturhistorischen Übersichtsdarstellungen erhält Heijermans in der Regel wenig Raum. In *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis*¹⁵⁶ findet er gar keine Erwähnung, Anbeek verweist kurz auf die Dramen und beurteilt die Prosa als unbedeutend,¹⁵⁷ auch *Nederlandse literatuur. Een geschiedenis*¹⁵⁸ beschränkt sich auf einen kurzen Artikel über Heijermans' Bedeutung als Bühnenautor. Die Prosa findet nur im Kontext der Forschung über den naturalistischen Roman oder die Literatur des Fin de siècle Beachtung.¹⁵⁹

Seine poetologischen Schriften weisen Heijermans als engagierten Autor aus, der gesellschaftliche Mißstände aufzeigen will. In theoretischen Artikeln äußert er sich explizit zur Frage der Tendenzkunst, 1910 propagiert er im sozialdemokratischen deutschen Blatt *Vorwärts* in mehreren Artikeln eine sozial engagierte Literatur mit aktuellem Zeitbezug.¹⁶⁰ Die stets wiederkehrende Gesellschaftskri-

Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen. Amsterdam University Press 1996, S. 532–539.

- 151 T. ANBEEK, *De naturalistische roman in Nederland.* Amsterdam, de Arbeiderspers 1982, S. 87 ff.; TER HAAR, *Zum Durchbruch der Moderne in der niederländischen Literatur,* S. 73; G. STUIVELING, *Een eeuw Nederlandse letteren.* Amsterdam, de Arbeiderspers 1982 [1941], S. 157 ff. Eine solche einstimmige Einordnung wird auch von Koolhaas konstatiert, der sich diesem Urteil jedoch nicht in allen Aspekten anschließt und Heijermans' isolierte Position innerhalb verschiedener zeitgenössischer Debatten erläutert [M. KOOLHAAS, *Herman Heijermans. Gevangen tussen naturalisme en socialisme,* in: *Literatuur* 2 (1985), 2 (mrt–apr), 80–87].
- 152 Vgl. J. BEL, *Nederlandse Literatuur in het fin de siècle. Een receptie-historisch overzicht van het proza tussen 1885 en 1900.* Amsterdam, AUP 1993, S. 114; H. VAN DIJK, „In het liefdeleven ligt gansch het leven“. *Het beeld van de vrouw in het Nederlands realistisch proza, 1885–1930.* Assen, van Gorcum 2001, S. 62 f.
- 153 H. HEIJERMANS, *Kamertjeszonde.* Utrecht, Spectrum 1981, S. 442.
- 154 H. HEIJERMANS, *Diamantstad.* Amsterdam, Van Looy 1904.
- 155 H. HEIJERMANS, *Duczika. Een Berlijnsche Roman.* Amsterdam, Querido 1926.
- 156 VAN BORK/LAAN, *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis.*
- 157 ANBEEK, *Geschiedenis van de literatuur in Nederland, 1885–1985,* S. 16.
- 158 VAN DEN BERGH, *24 december 1900.*
- 159 ANBEEK, *De naturalistische roman in Nederland;* BEL, *Nederlandse Literatuur in het fin de siècle;* KEMPERINK, „De kuise plooiën van haar witte gewaad“; DIES., *Het verloren paradijs.*
- 160 Die einzelnen Stellungnahmen – meist unter dem Pseudonym Heinz Sperber erschienen – sind wiederabgedruckt in einer 1987 erschienenen Dokumentation über die Tendenzkunstdebatte, die auch die Artikel Heijermans' enthält [T. BÜRGEL (HRSG.), *Tendenzkunst-Debatte 1910–1912. Dokumente zur Literaturtheorie und Literaturkritik*

tik, die literaturhistorische Einordnung als Naturalist sowie auch Heijermans' explizite Poetik lassen daher eine Darstellung Berlins erwarten, die das Elend und die negativen Seiten der Großstadt beschreibt. In diese Richtung weisen auch die bisherigen Studien: Kemperink bezieht sich auf Heijermans' Roman *Diamantstad* als Beispiel für die negative Sicht auf die Stadt, wie sie kennzeichnend sei für die Literatur des niederländischen Fin de siècle.¹⁶¹ Stuiveling bezeichnet die Romane *Kamertjeszonde* und *Diamantstad* als Beispiele für einen kompromißlosen, krasen Naturalismus.¹⁶² Über *Duczika* schreibt er: „Een nagelaten werk uit het Berlijnse leven, *Duczika*, reeds vroeger in de Nieuwe Gids gepubliceerd, is nog in de oudere naturalistische trant geschreven.“¹⁶³

Das vorliegende Kapitel prüft zunächst die literaturhistorische Einordnung Heijermans' im Hinblick auf die gehandhabten Kriterien, anschließend erfolgt eine ausführliche Analyse des Berlinromans *Duczika*. Die Parameter der Analyse ergeben sich aus den theoretischen Vorüberlegungen: Wie sind die Metaphern kontruiert, und wie verhalten sie sich zum semantischen Kontext? Greift die Darstellung der Großstadt eher auf traditionelle oder auf modernistische Repräsentationsmuster zurück? Erfüllt die Stadt Berlin eine bestimmte Funktion, oder könnte der Roman auch in einer anderen Stadt spielen? Abschließend wird untersucht, wie sich die Ergebnisse der hier vorgenommenen Analyse und die bisherige literarische Einordnung zueinander verhalten.

2.2 Kriterien der literaturhistorischen Einordnung

Die Klassifizierung Heijermans' als Naturalist greift Argumente einer Debatte auf, die Heijermans Ende des 19. Jahrhunderts mit Lodewijk van Deyssel führte. In einer Rezension des 1897 erschienenen Romans *Diamantstad* bezeichnet der einflußreiche Kritiker und Autor van Deyssel das neue Werk Heijermans' über die Amsterdamer Elendsviertel als „uitmuntende literatuur“¹⁶⁴. Heijermans jedoch fühlt sich mißverstanden und reagiert in *De Jonge Gids* mit einer impulsiven „antiekritiek“ – das Lob eines Kritikers wie van Deyssel, der aus seiner Ablehnung des Sozialismus keinen Hehl mache, kommt für den bekennenden Sozialdemokraten Heijermans einer Beleidigung gleich:¹⁶⁵

der revolutionären deutschen Sozialdemokratie. Berlin, Akademie-Verlag 1987]. Daß die Debatte in der Sekundärliteratur auch als „Sperberdebatte“ bezeichnet wird, zeigt die breite Wirkung der Beiträge Heijermans' [F. TROMMLER, *Sozialistische Literatur in Deutschland. Ein historischer Überblick*. Stuttgart, Kröner 1976, S. 270].

161 KEMPERINK, *Het verloren paradijs*, S. 47.

162 G. STUIVELING/C.G. DE VOOYS, *Schets van de Nederlandse letterkunde*. Groningen, Wolters-Noordhoff 1980 [1971], S. 135.

163 EBENDA, S. 136.

164 In: H. HEIJERMANS, *Diamantstad*. Amsterdam Querido 1922 [1904], S. 8. Im Vorwort dieser Ausgabe von 1922 finden sich Auszüge aus van Deyssels Kritik und ein ausführlicher Kommentar Heijermans.

165 H. GOEDKOOP, *Geluk. Het leven van Herman Heijermans*. Amsterdam, de Arbeiderspers 1996, S. 202. Goedkoop verweist darauf, daß van Deyssel durch dieses Lob der in sei-

Veroorloof mij op te merken, dat het qualificeeren van de beschrijving der toestanden, der werkelijke toestanden in een stadsdeel van Amsterdam – van toestanden zoo gruwelijk en schandelijk, dat zij alle daden van wanhoop zouden rechtvaardigen [sic!] tot „uitmuntende literatuur“ een lof is, die mij pijnlijk heeft aangedaan.¹⁶⁶

Heijermans verweist hier auf den mimetischen und appellativen Charakter seines Werkes, das auf die Darstellung der wirklichen Zustände in einem Elendsviertel Amsterdams abziele. Die dreifache Wiederholung des Begriffs „Zustände“ in Kombination mit „wirklich“ („werkelijke toestanden“) und grauenvoll („toestanden zoo gruwelijk“) betont den kritischen Impetus des Autors. Daß van Deysse den von Heijermans als Anklage intendierten Text unter literarisch-ästhetischen Gesichtspunkten beurteilt, bezeichnet er im weiteren Verlauf seiner Replik als literarische Erstickung.¹⁶⁷ Heijermans geht es dabei nicht um die Würdigung der literarischen Qualität seines Textes:

Beschouwt dit boek-van-aanklacht, tot verheugenis van den verteller, als een brochure, 'n pamflet, 'n niet aan de hielen der literatuur reikende woord-verkrachting – praat er over als een derde-rangs journalistiek – maar opent de oogen voor de wanhoop in uw omgeving!¹⁶⁸

Ziel seines Werkes ist somit der Appell an das soziale Bewußtsein der Leser, die literarische Wertung spielt für ihn offenbar keine Rolle. Van Deysse antwortet, wenn es Heijermans um soziales Engagement gehe, habe er für sein Ziel das falsche Medium gewählt.¹⁶⁹

Wenn Heijermans auf van Deysse's Lob der ästhetisch gelungenen Darstellung mit Empörung reagiert, setzt er die Konzentration auf formale Aspekte des Textes mit dem Ausblenden seines politischen Gehalts gleich. Ästhetik und Sozialkritik schließen sich in einer solchen Sichtweise aus, Ästhetizismus ist bei Heijermans

nen Kreisen vorherrschenden Meinung widersprach: „Heijermans waarden, dat *deed* men niet, en voor Van Deysse was dat ongetwijfeld net wat het zo aardig maakte om het wel te doen.“ [EBENDA] Diese Debatte zeigt überdies, wie eng Literaturkritik und Rezeption mit der Selbstpositionierung des Kritikers verbunden sind [vgl. VAN REES/DORLEIJN 1993].

166 VAN DEYSSE, in: HEIJERMANS, *Diamantstad* (1922), S. 8.

167 EBENDA. „Het schijnt het noodlot van alle aanklacht, allen opstand tegen verdrukking, om – zoo de uiting door wat men een „kunstenaar“ noemt, plaats heeft – als literatuur te worden verstikt.“ [EBENDA]. Die Frage, ob Literatur nach ästhetischen oder sozialkritischen Kriterien zu beurteilen sei, hatte bereits 1896 in der sogenannten „Kroniek-polemiek“ die Gemüter erregt [J. FONTIJN, *Leven in extase. Opstellen over mystiek en muziek, literatuur en decadentie rond 1900*. Amsterdam, Querido 1983, S. 185 ff.]. Auch hier gilt van Deysse als einer der Hauptakteure auf Seiten der Literaturästheten [EBENDA, S. 195].

168 HEIJERMANS, *Diamantstad* (1922), S. 11.

169 „Indien uw doel met schrijven is, medelijden met ongelukkige mensen op te wekken of het verlangen te doen ontstaan naar verandering van maatschappelijke toestanden, geloof ik, dat gij een niet-doeltreffend middel hebt gekozen.“ [HEIJERMANS, *Diamantstad* (1922), S. 14]

negativ konnotiert. Auch van Deyszel geht offenbar von der Unvereinbarkeit ästhetischer und sozialkritischer Kriterien aus, wenn er Heijermans vorwirft, für die beabsichtigte politische Wirkung nicht das richtige Medium gewählt zu haben. Beide Positionen beruhen somit auf der Grundannahme, daß ästhetisch gelungene Literatur und Sozialkritik einander ausschließen.

Die Darstellung gesellschaftlicher Mißstände bezeichnet Heijermans wiederholt als sein Hauptanliegen. Eine vergleichbare Position vertritt er auch zehn Jahre später in verschiedenen Artikeln für den *Vorwärts*, die unter dem Pseudonym Heinz Sperber erscheinen.¹⁷⁰ 1912 wiederholt er sein sozialkritisches Plädoyer und äußert sich auch über verschiedene literarische Strömungen seiner Zeit: Im Vorwort zu *Glück Auf!* spricht er sich explizit gegen die Literatur des Symbolismus oder der Neoromantik aus. Für Heijermans zählt nur die Darstellung des „wirklichen Lebens“, ästhetische Spielereien und den Streit um literarische Strömungen bezeichnet er als sinnlose Rangelei.¹⁷¹

In einer Studie über den niederländischen naturalistischen Roman widmet Ton Anbeek auch der Prosa Heijermans' ein Kapitel. Er untersucht *Diamantstad*, referiert die Debatte mit van Deyszel und zitiert einige Stellen aus dem Roman. Schließlich kommt er zu einem Urteil, das starke Übereinstimmungen mit der Position van Deyszels aufweist: „Met de citaten die ik gegeven heb, wil ik stellen dat *Diamantstad* een dergelijke esthetiserende lezing toelaat, of iets sterker: tot zo'n opvatting uitnodigt.“¹⁷² Laut Anbeek ästhetisiert Heijermans die Katastrophe durch detaillierte Schilderungen des Schmutzes und schwelge in der Beschreibung des Elends.¹⁷³ Eine solche Ästhetisierung des Häßlichen, wie sie in *Diamantstad* zu sehen sei, sei nicht typisch für den Naturalismus, sondern zeuge von einer ästhetisch-dekadenten Einstellung:

170 Wiederabgedruckt in BÜRCEL (HRSG.), *Tendenzkunst-Debatte 1910–1912*.

171 „De tijd van ‚Elends-Malerei‘, zeggen brave critici, is voorbij, 't Naturalisme is dood. 't Realisme heeft afgedaan. [...] De neo-romantiek, ha!... 't Neo-klassicisme, ha!... Van 't leelijke-van-heden komen we alleen af door naar 't kleurige, mooi aan te kleden Verleden terug te stappen... Of door symboliek... Of door ‚innerlijkheid‘, ha! Voor een nadenkend sociaal-demokraat – 't is niet de eerste keer, dat 'k 't zeg, telt dit geharrewar, dit berijden van aesthetische stokpaardjes niet mee. Voor hem staat het o n t r o e r e n d e l e v e n hooger dan kunstrichtinkjes en met verzorgde nagels geconstrueerde kaartenhuisjes. [...] Dat is de werkelijkheid van de Mijn-Streek. Wie er geweest is, weet dat men geen ‚tendenz‘ aan hoeft te brengen.“ [H. HEIJERMANS, *Glück auf! Een spel-van-de-mijnen in vier bedrijven, zeven tafreelen*. Amsterdam, Maatschappij voor Goede en Goedkoope Lectuur 1912, S. V f.]. Heijermans zielt demzufolge auf die Darstellung bestimmter, realer Lebensumstände ab. Er will zeigen, was er gesehen hat, etwa in den Zechen des Ruhrgebiets, wo er für das Stück *Glück Auf!* recherchiert hatte [J. PERRY, *Een Hollander in het Ruhrgebiet. Herman Heijermans en zijn toneelstuk „Glück Auf!“*, in: *Nachbarsprache Niederländisch* (1996) 2, S. 102–117, hier: S. 103].

172 ANBEEK, *De naturalistische roman in Nederland*, S. 91.

173 EBENDA, S. 90 ff.

[...] Wat bij Heijermans gebeurde is dat de socialistische tendens die hem tot schrijven aanzette, verdrongen werd door de esthetisch-decadente manier waarop hij de gewraakte toestanden weergaf. [...] Hij wilde een sociale aanklacht de wereld in slingeren, maar beschreef de ellende zo gedetailleerd, ‚verpoosde‘ zo liefdevol bij alle smerigheid, dat hij anderen de gelegenheid gaf het als een esthetisch kunstwerk te lezen en de idealistische opzet te vergeten.¹⁷⁴

Offenbar geht auch Anbeek davon aus, ästhetisierende Elemente reduzierten den kritischen Gehalt der Darstellung. Damit übernimmt er implizit die Annahme eines unauflösbaren Antagonismus zwischen politischem Engagement und Ästhetizismus, der bereits die Debatte um 1900 geprägt hatte. Die Kriterien für eine Einordnung als naturalistisch entlehnt Anbeek Erich Auerbachs Studie *Mimesis*¹⁷⁵, insbesondere dem Kapitel über Zola und die Brüder Goncourt. Auerbach zufolge sei die Beschreibung des Häßlichen und Elenden in *Germinie Lacerteux* motiviert durch eine sinnliche Faszination für das Morbide und die Exotik des Vierten Standes – und nicht durch den Drang nach gesellschaftlicher Veränderung:

Auerbach stelt om deze reden de beide Goncourts tegenover Zola; die was ook niet vies van de weergave van het afstotelijke, maar het ging hem toch in de eerste plaats om de beschrijving van sociale problemen. De vraag die mij hier interesseert is: vindt men een dergelijke gefascineerdheid door het exotische van de vierde stand ook bij Nederlandse auteurs?¹⁷⁶

Zwar konstatiert Anbeek einige Parallelen zwischen Heijermans und Zola, schließlich rückt er Heijermans jedoch in die Nähe der Goncourts.¹⁷⁷ Er ist also fündig geworden in der niederländischen Literatur: Auch bei Heijermans erkennt er eine Faszination für Elend und Armut, die nicht in erster Linie auf die Darstellung der sozialen Problematik abzielt. In diesem Zusammenhang verweist er als Beleg auf die bürgerliche Herkunft des Autors – für Heijermans als Kind aus gutem Hause müsse das Elend exotisch und faszinierend gewesen sein – und zitiert eine Aussage des Autors, er sei mit der Einstellung aufgewachsen, „een zeker dédain te koesteren tegenover wat niet was van onzen stand“¹⁷⁸. Anbeek bezieht hier den biographischen Hintergrund direkt auf das Werk: Autoren, die das Morbide zu sehr fasziniere, seien kaum in der Lage, das Elend kritisch darzustellen.

Der Blick auf Auerbachs Studie offenbart in der Tat einen vergleichbaren Ansatz des Antagonismus ästhetisierender und sozialkritischer Elemente.¹⁷⁹ Anbeek

174 ANBEEK, *De naturalistische roman in Nederland*, S. 93. Der zitierte Begriff „verpoosde“ bezieht sich auf das Urteil van Deyssels über *Ghetto*. Hier gibt er Heijermans den Rat, wenn er Mitleid wecken wolle, „Dan moogt gij niet langer ‚verliefd verpooszen‘ bij de rimpels in het gelaat uwer oude blinde joden en jodinnen.“ [zitiert nach EBENDA, S. 92]

175 E. AUERBACH, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern/Stuttgart, Francke 1988 [1946].

176 ANBEEK, *De naturalistische roman in Nederland*, S. 82.

177 EBENDA, S. 88.

178 EBENDA, S. 93.

179 „Es handelte sich für die Goncourts um den ästhetischen Reiz des Häßlichen und Pathologischen. Damit soll durchaus nicht der Wert des mutigen Experiments geleugnet

übernimmt Auerbachs Kriterien für eine realistische Darstellung der Wirklichkeit und verwendet sie seinerseits als Voraussetzung für eine Klassifizierung als naturalistisch. Seine Definition des Naturalismus fußt somit auf einer normativen Grundlage: ästhetisierende Elemente sind wie bei Auerbach negativ zu bewerten und stehen dem Naturalismus entgegen.¹⁸⁰ Ein Nebeneinander von Naturalismus und ästhetisierender Darstellung ist in einem solchen Konzept nicht vorgesehen.¹⁸¹

werden, das die Goncourts unternahmen, als sie Germinie Lacerteux schrieben und veröffentlichten; ihr Beispiel hat dazu beigetragen, andere zu inspirieren und zu ermutigen, die nicht im bloß Ästhetischen steckenblieben [...].“ [AUERBACH, *Mimesis*. S. 470] Ganz anders Zola, der die ästhetisierende Darstellung hinter sich lasse: „Zola hat mit der Mischung der Stile Ernst gemacht, er ist über den bloß ästhetischen Realismus der ihm vorausgehenden Generationen hinausgekommen, er ist einer der ganz wenigen Schriftsteller des Jahrhunderts, die aus den großen Problemen der Zeit ihr Werk geschaffen haben [...]. Es gibt Stellen darin, die klassisch zu werden verdienen, die in ein Lesebuch gehören, weil sie die Lage des Vierten Standes und sein Erwachen in einem früheren Stadium der Zeitenwende, in der wir noch uns befinden, mit vorbildlicher Klarheit und Einfachheit gestalten.“ [EBENDA, S. 476]

180 Für eine Kritik des normativen Ansatzes von Anbeek sei auf Dierick verwiesen, der dem Autor eine Zirkelargumentation vorhält, die bereits durch ihre Prämissen – die Kriterien für den naturalistischen Roman werden aus einer willkürlichen Auswahl als naturalistisch eingeordneter Romane abgeleitet – das Ergebnis bestimme [A.P. DIERICK, *The Dutch novel 1880–1910: an attempt at characterization*, in: *Tijdschrift voor Nederlands en Afrikaans* 2 (1984) 1 (mei), 20–37, hier: S. 21 f.]. Dies zeigt sich auch in der abschließenden Bemerkung des Heijermans-Kapitels: „Het derde motief is de aantrekkingskracht die het ‚exotische‘ van de vierde stand had voor auteurs van betere komaf. Ik heb willen laten zien hoe dit motief, ondanks hoge humanitaire of socialistische idealen, een rol speelt bij de overgedetailleerde weergave van de afstotelijke werkelijkheid. Heijermans is het meest sprekende voorbeeld. Deze opmerkingen maken intussen duidelijk dat als het ware dóór het naturalisme heen nog een andere instelling een rol speelde, het esthetisch-decadente.“ [ANBEEK, *De naturalistische roman in Nederland*, S. 94]. Hier wird deutlich, daß „das ästhetisch Dekadente“ aus Anbeeks Sicht vom Naturalismus zu unterscheiden ist. Allerdings wird dabei nicht ganz klar, wie die Grenze zwischen der nicht zum Naturalismus gehörigen ästhetisch-dekadenten Erzählweise und der *écriture artiste* zu ziehen ist, die Anbeek als Kennzeichen des Naturalismus wertet [EBENDA, S. 62 ff.].

181 Untersuchungen zum deutschen Naturalismus erforschen hingegen gerade dieses Nebeneinander. Peter Bürger etwa initiierte zu diesem Themenkomplex eine breit angelegte Studie und spricht von einer „Dialektik des Naturalismus“ [P. BÜRGER/CH. BÜRGER/J. SCHULTE-SASSE (HRSG.). *Naturalismus/Ästhetizismus*. Frankfurt/Main, Suhrkamp 1979, S. 15]. Der „konsequente Naturalismus“ von Arno Holz etwa gehe bruchlos in ästhetizistische Positionen über [O. FRELS, *Zum Verhältnis von Wirklichkeit und künstlerischer Form bei Arno Holz*, in: EBENDA, S. 103–138], eine weitere Analyse kommt zu dem Schluß, daß bei Theodor Fontane die traditionelle Autonomieästhetik nicht zur Eliminierung des Politischen führe [I. DEGENHARDT, *Ein Leben ohne Grinsezug? Zum Verhältnis von sozialer Wirklichkeitsperspektive und ästhetischem Postulat in Fontanes ‚Stechlin‘*, in: EBENDA, S. 190–223, hier: 220 f.].

Die Argumentation hat sich also seit van Deyssel kaum weiterentwickelt: Der Naturalismus ist bei Auerbach und Anbeek zwar mit jeweils anderen Vorzeichen versehen, der Gegensatz zwischen einem auf Sozialkritik abzielenden Naturalismus einerseits und Ästhetizismus andererseits jedoch bleibt bestehen.¹⁸² Heijermans' Werk wird in der Literaturgeschichtsschreibung entweder als naturalistisch eingeordnet, oder aber, wie bei Anbeek, als ästhetisierend. In beiden Fällen ist die Zuordnung normativ.

Daß Heijermans sich in der Debatte mit van Deyssel so vehement gegen das Lob ästhetisierender Elemente wehrt und die Absicht einer wirklichkeitsgetreuen Darstellung betont, macht eine Untersuchung der Metaphorik seiner Berlinprosa umso reizvoller.

2.3 Zivilisationskritik und Großstadtfaszination

Der Roman *Duczika* erschien erstmals 1912/13 als Serie in der Zeitschrift *De Nieuwe Gids*.¹⁸³ Dieser Text bildet die Grundlage für die 1926 postum erschienene Buchausgabe *Duczika. Een Berlijnsche roman*¹⁸⁴. Ursprünglich war das Werk auf zwei Teile angelegt, zu einer Vollendung des Textes kam es nicht mehr.¹⁸⁵ Der vorliegende erste Teil erzählt die Liebesgeschichte der Näherin Duczika Zubransku und des Studenten Erich Schüler, die beide im Zentrum Berlins wohnen. Finanzielle Not und gesellschaftliche Hürden stehen der Liebe im Weg, durch eine unglückliche Verkettung der Umstände wird Duczika am Ende des Romans von der Polizei aufgegriffen und der Prostitution verdächtigt, Erich erschlägt den Geldverleiher Lubinsky.

Bereits die ersten Kapitel des Romans zeigen die zermürbende Wirkung des großstädtischen Lebens. Die Näherin Duczika leidet unter der wirtschaftlichen Ausbeutung durch die Bekleidungsindustrie, sie arbeitet zu Hause und sitzt für

182 Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß Paul van Ostaijen 1916 in einer positiven Besprechung des Stückes *De opgaande zon* von „vergeestelijkt realisme“ spricht [VAN OSTAIJEN, *Verzameld Werk IV*. Amsterdam, Bert Bakker, S. 485]. Das Stück sei gleichzeitig aktuell und dennoch der Oberflächlichkeit Zolas überlegen: „Alzoo is *De opgaande zon* een stuk van onzen tijd.“ [EBENDA]. Auch van Ostaijen geht hier implizit von einer Opposition von Naturalismus und Ästhetizismus aus, allerdings mit Zola auf der Minusseite.

183 Der Abdruck begann im Januar 1912 mit dem 1. Kapitel des später in Buchform erschienenen Textes [*De Nieuwe Gids* 27 (1912), 1 (Januar), 1–33]. Bis einschließlich September 1912 veröffentlichte Heijermans monatlich ein Kapitel, das zehnte und letzte Kapitel erschien im Januar 1913 und endet mit dem Hinweis auf eine geplante Fortsetzung [*De Nieuwe Gids* 28 (1913), 1 (Januar), 100–133].

184 H. HEIJERMANS, *Duczika*. Die Ausgabe von 1926 entspricht dem 1912/13 erschienenen Text. Zitate und Seitenangaben des vorliegenden Kapitels beziehen sich auf die Ausgabe von 1926. Für die Taschenbuchausgabe von 1982 wurde die Rechtschreibung angepaßt [HEIJERMANS, *Duczika. Een Berlijnse roman*. Utrecht, Spectrum 1982].

185 U. GENETZKE, *Personage und Motivwahl im dramatischen und erzählerischen Schaffen Herman Heijermans'*. Leipzig, Univ. Diss. 1993, S. 153.

einen kargen Lohn sieben Tage in der Woche gekrümmt an der Nähmaschine. Zusammen mit ihrer Mutter, ihrer Schwester und einer Cousine verfügt sie über zwei Zimmer.¹⁸⁶ Als weitere Illustrationen des städtischen Elends dienen die beengte Wohnsituation etwa der Nachbarn, die zu mehreren in nur einem kleinen Zimmer arbeiten und schlafen,¹⁸⁷ oder das Zimmer von Erich und seinem Mitbewohner, wo es Ungeziefer wie Ratten und Kakerlaken gibt.¹⁸⁸

Aus der Perspektive der Auftraggeber Duczikas wird an anderer Stelle beschrieben, daß die 100.000 in Berlin in Heimarbeit tätigen Näherinnen günstige Arbeitskräfte darstellen, da sie keinen Platz in einer Fabrik benötigten und durch die räumliche Isolation kaum Interessenvertretungen bilden könnten.¹⁸⁹ Somit wird deutlich, daß die Schilderung dieses Einzelschicksals den Lebensbedingungen einer breiten Bevölkerungsschicht entspricht.

Auch Erich leidet unter seinen Lebensumständen und sieht sich als Opfer. Während seines ersten Besuchs bei den Näherinnen erklärt er:

„Wel wat weerlicht!“ kwam Erich geprikkeld los: „heb ’k de laatste weken anders dan als ’n gejaagd dier, als ’n rat in ’n val, ’n drenkeling met ’t water in z’n strot, geleefd! Zou een van de bende, die vandaag lapjes van duizend verdobbeld hebben, ’n hap minder hebben gevreten, als ’k wat tabletten sublimaat, ’n portie lysol of ’n lepel cyaankali had geslikt? Tel ik mee? Tel jij mee? Telt iemand mee?“¹⁹⁰

Der mehrgliedrige Vergleich in der zweiten Zeile betont durch die *comparants* aus der Tierwelt die hoffnungslose Lage Erichs. Als *motif* fungiert die Ausweglosigkeit des gejagten Tiers, der Ratte in der Falle oder des Ertrinkenden. Die Gesellschaft ist laut Erich aufgeteilt in Arme und Reiche, letztere werden metaphorisiert durch das *comparant* „Bande“. Implizit sind diese Reichen für die ausweglose Lage des einzelnen verantwortlich, deren Schicksal sie jedoch wenig kümmert. Das Geld, das den Armen fehlt, besitzen die Reichen in so großem Maße, daß sie es als Wetteinsatz und Zeitvertreib gebrauchen. Größer könnte der Gegensatz nicht sein: Den Armen fehlt es am Nötigsten, die Reichen vergnügen sich damit, ihr Geld zu verspielen. Durch das *comparant* „vreten“ wird dieser Teil der Gesellschaft der Tierwelt zugerechnet und ist somit negativ konnotiert. Das Leben erscheint hier als frustrierender und ungerechter Überlebenskampf. Erichs Tirade steht in Einklang mit der Lebenssituation der anderen Anwesenden, die ebenfalls unter schwierigen Umständen um ihr Überleben kämpfen.

Die Schilderung eines solchen „struggle for life“ wird in der Regel als typisch für die traditionelle Stadtdarstellung bezeichnet, in der sich das Individuum einer feindlichen Umgebung ausgesetzt sieht.¹⁹¹ Allerdings wird diese Haltung kurz nach dem vorliegenden Zitat durchbrochen, wenn Erich im gleichen Gespräch

186 HEIJERMANS, *Duczika* (1926), S. 3 f.

187 EBENDA, S. 39.

188 EBENDA, S. 35.

189 EBENDA, S. 80 f.

190 EBENDA, S. 12.

191 KEMPERINK, *Het verloren paradijs*, S. 61; SCHERPE, *Ausdruck, Funktion, Medium*, S. 146.

aufschneiderisch von den zahlreichen Möglichkeiten berichtet, die eine Großstadt wie Berlin ihren Bewohnern bietet:

[...], hoe-ie proefondervindelijk en wetenschappelijk had bewezen, dat als je maar genoeg geld voor 'n glas Weissbier bezat, Berlijn voor de rest zorgde! Je school voor de regen bij Wertheim in de Leipzigerstrasse, of in 't „Kaufhaus des Westens“ [...], je las al de kranten van de wereld in 'n „Lesehalle“ [...] je schreef als 'n globetrotter zo behagelijk brieven op 't keurigst papier in de conversatiezaal van 't Savoy-Hotel, waar geen sterveling 'r aan dacht je naar 't nummer van je kamer te vragen, [...] en, als je je bijzonder op wou knappen, liep je 't Central-Hotel, of Adlon, of desnoods Kaiserhof met 'n superieure poenigheid binnen, en in een van de badkamers, op de eerste, tweede of derde verdieping, kroop je lekker onder de douche ...¹⁹²

Hier zeigt sich ein Blick auf die Stadt, der von der oben beschriebenen Perspektive stark abweicht: Eine Stadt wie Berlin bietet ihren Bewohnern zahlreiche Möglichkeiten, sich das Leben angenehm zu machen, sie müssen nur zugreifen und sich das Entsprechende nehmen. Der einzelne ist der Stadt nicht hilflos ausgeliefert – wenn er nur mutig und geschickt genug ist, kann er über die verschiedensten Annehmlichkeiten verfügen. Der Stadt werden somit nicht nur negative Eigenschaften zugeordnet, sie ist auch Schauplatz einer faszinierenden Glitzerwelt, die mit geringen Mitteln zugänglich ist. Der Überlebenskampf wird weder ausgesetzt noch gewonnen, aber es ist möglich, dem Leben ein Schnippchen zu schlagen.

Bereits im ersten Kapitel stehen somit zwei Topoi der Stadtdarstellung nebeneinander: Zivilisationskritik und Großstadtfaszination. Die Figur Erich wird zum Sprachrohr für beide Repräsentationsmuster. Auf der Handlungsebene des Romans ist der hier festgestellte Widerspruch auf den ersten Blick jedoch nicht zu erkennen – Erich und Duczika werden beide zu Opfern der unglücklichen Umstände. Erich, indem er den Wucherer Lubinsky ermordet, der Erichs Vater in den Selbstmord getrieben hatte und nun Erich das Leben schwer macht, und Duczika, indem sie, der Prostitution verdächtig, von der Polizei aufgegriffen wird – was dem traditionellen Topos des gefallenen Mädchens entspricht. Die Darstellung erfüllt somit eine Reihe von Kriterien, die laut Scherpe und Kemperink bezeichnend für die traditionelle Repräsentation der Großstadt sind: die lebensfeindliche Stadt als Ort der Ausbeutung, des Verderbens und der Begierde,¹⁹³ die Stadt als Gesellschaftskonflikt.¹⁹⁴

192 HEIJERMANS, *Duczika* (1926), S. 13.

193 KEMPERINK, *Het verloren paradijs*, S. 47 ff.

194 SCHERPE, *Ausdruck, Funktion, Medium*, S. 146. Daß der Roman als Negativdarstellung der Stadt gelesen wurde, zeigt etwa eine zeitgenössische Rezension: „*Duczika* is een verhaal van machteloze ellende, van zwarte, beklemmende ellende waaraan mensen in een grote stad te gronde gaan. De stad is een meedogenloos moordende machine die zowel de meest misdadige harten als de kinderlijk zuivere zielen tussen de raderen van ‚economische noodzaak‘ en van ‚wettelijk stelsel‘ vermaalt. Te midden van deze genadeloos voortwendende raderen verkeert het hulpeloze en misbruikte individu.“ [HANDELSBLAD, 23.10.1926]

Die folgende Analyse geht der Frage nach, ob sich weitere Belege finden, die im Widerspruch zur traditionellen Repräsentation der Großstadt stehen und somit die Tendenz der Großstadtkritik unterlaufen. In diesem Fall würde sich der Roman *Duczika* von der Literatur aus der Periode vor 1910 unterscheiden, die laut Kemperink und Scherpe eine durchgehend negative Sicht auf die Großstadt zeigt. Da die Thematik Stadt–Land in der Regel als bezeichnend für die Sicht auf die Großstadt gilt, wird zunächst dieser Bereich in den Blick genommen.¹⁹⁵ Anschließend erfolgt die Untersuchung einiger Passagen über die Relation von Individuum und Stadt, mit Schwerpunkt auf der Verkehrsbeschreibung. In diesem Zusammenhang stellt sich auch die Frage nach der Funktion Berlins. Dient die Stadt hier nur als geeignete Kulisse und austauschbares Forum, um soziale Ungerechtigkeit und wirtschaftliche Ausbeutung zu zeigen – oder wird die Ungerechtigkeit als eine Art Signum der Stadt Berlin beschrieben?

2.4 Aspekte der Gegenüberstellung Stadt–Land

Der Gegensatz zwischen Stadt und Land kommt mehrfach im Zusammenhang mit Erichs Besuchen bei seinem Onkel Ludwig zur Sprache, der am östlich der Stadt gelegenen Müggelsee wohnt. Typisch für die negative Sicht auf die Stadt sind die folgenden Zitate. Zunächst ein Ausspruch Erichs, der, nachdem er einen Tag auf dem Land verbracht hat, feststellt: „Merkwaardig hoe de buitenlucht op je inwerkte! Hier kreeg je vanzelf gezonden slaap, terwijl je in ’t smerig Berlijn, met z’n onnatuurlijk bestaan, eerst om dezen tijd goed wakker werd.“¹⁹⁶ Eine ähnlich lautende Ansicht äußert auch sein Freund und Mitbewohner Poldi:

Een van de fouten van ’n stad als Berlijn, zei de magere filosoof, was ’t saamklitten van miljoenen mensen, gedwongen buiten de natuur, die voor ’t kudde-dier mensch ’n noodzakelijkheid was, te vegeteeren. „In Berlijn“, betoogde-ie, „[...] moet ’t kudde-dier zich aan straten en asfalt wennen. Als je wandelt stap je in diepe, dorre, gladde kanalen, tusschen huiswanden door. ’r Is haast geen groen, geen vergezicht, geen horizon, geen water. De eenige dieren, die je ziet, zijn paarden, gemuilkorfde honden, tamme musschen. We hebben de zingende vogels, de vlin-ders, de boomen, de frissche lucht verjaagd en verdreven.“¹⁹⁷

Der Natur werden hier ausschließlich positive, der Stadt ausschließlich negative Attribute zugewiesen. Dem Menschen ist das *comparant* „kudde-dier“ zugeordnet, als *motif* fungiert die Negierung von Individualität und freiem Willen. Da die Natur der einzig angemessene Lebensraum des Menschen sei, könne er in der lebensfeindlichen Umgebung der Stadt lediglich vor sich hin vegetieren. Der zuvor zitierte Ausspruch Erichs weist in die gleiche Richtung, indem die Stadt

195 In der Literatur aus der Periode vor 1910 fungiert das Land laut Kemperink und Scherpe als positiver Gegenpol zur Stadt [KEMPERINK, *Het verloren paradijs*, S. 47; SCHERPE (HRSG.), *Die Unwirklichkeit der Städte*, S. 423].

196 HEIJERMANS, *Duczika* (1926), S. 219 ff.

197 EBENDA, S. 35.

als schmutzig und unnatürlich bezeichnet wird. Diesen beiden Aussagen zufolge führt das Stadtleben für den Menschen zu einer Reduktion des Lebens. Die Straßen der Stadt werden mit dem *comparant* „kanalen“ beschrieben, verstärkt durch die Adjektive „diep“, „dor“ und „glad“, die wiederum den Aspekt des Lebensfeindlichen betonen. Straßen erscheinen hier als von Hauswänden umgebene tiefe Kanäle – dies entspricht dem traditionellen Bild der bedrohlichen Enge der Straßen als Sinnbild für die schmerzliche Ergebenheit der Bewohner, die im Stadtleben gefangen sind.¹⁹⁸ In diese Richtung weist auch das *comparant* „saamklitten“ zu Beginn des Zitats, das ebenfalls das zusammengedrückte Leben in der Stadt als negativ kennzeichnet.

Des weiteren beklagt Poldi, es gebe kaum Grün, keinen weiten Blick, kein Wasser und wenig Tiere. Die Tiere der Stadt, Pferde, Hunde mit Maulkorb und zahme Spatzen, seien nicht frei. Frei herumfliegende Tiere wie Schmetterlinge und Singvögel habe der Mensch vertrieben. Dies entspricht der Beobachtung Kemperinks in bezug auf die Prosa des *Fin de siècle*, in der das Land als Gegenpol zur degenerierten Stadt fungiere und in der Fauna zwischen positiv und negativ konnotierten Bereichen unterschieden werde.¹⁹⁹ Als weiterer Beleg für eine solche Sichtweise ließe sich auch Duczikas Kanarienvogel heranziehen, der als Tier im Käfig zum Abbild der Gefangenschaft des Menschen in der Stadt wird – laut Kemperink ebenfalls ein typisches Element traditioneller Großstadtdarstellung.²⁰⁰

Bei näherer Untersuchung des Zusammenhangs, in dem das Zitat steht, erscheint die Aussage jedoch weniger eindeutig. Die zitierte Passage ist Teil eines kurzen Rückblicks auf die ersten Wochen des Zusammenwohnens, der Text referiert hier aus Erichs Perspektive die unterschiedlichen Vorstellungen der beiden Männer. Als Poldi bei Erich einzog, brachte er mehrere gezähmte und dressierte Ratten mit, an denen er sehr hing und die auch Erich nach einiger Überwindung als Zimmergenossen akzeptierte.²⁰¹ Das Bild der Ratte als Ungeziefer wird relativiert, denn es entsteht der Eindruck einer putzigen Rattenfamilie mit Vater, Mutter und Nachwuchs, denen Poldi Namen gegeben hat und die ihm bei seiner einsamen Schreibtischarbeit Gesellschaft leisten. Die zitierte Aussage war eine Reaktion auf Erichs Ekel angesichts der Ratten. Im weiteren Verlauf der Argu-

198 KEMPERINK, *Het verloren paradijs*, S. 47.

199 KEMPERINK, „*De kuise plooiën van haar witte gewaad*“, S. 7 f. Eine solche Dichotomie zwischen Stadt und Land konstatiert Kemperink auch bei Heijermans. Das Kapitel über Stadtdarstellung in der Literatur des *Fin de siècle* eröffnet mit dem Verweis auf *Diamantstad*: „Wie aan Heijermans’ roman *Diamantstad* begint, raakt zijn liefde voor Amsterdam snel kwijt. De stad is ‚goorbruin, bloedbruin, slijkzwart, doorklodderd van loodmorsig wit.‘ Bij Heijermans branden geen lichtjes op het Leidseplein. Amsterdam is een stad van modder, gif en leed. In de fin-de-siècle-literatuur komt de stad er niet best van af. Je kunt er maar beter uit vertrekken, is de boodschap. Het platteland fungeert steeds als de aantrekkelijke tegenhanger van dit oord van verschrikking. Alle ‚slechte‘ eigenschappen van de stad krijgen hun ‚goede‘ pendant in de ongerepte natuur.“ [KEMPERINK, *Het verloren paradijs*, S. 47]

200 KEMPERINK, *Het verloren paradijs*, S. 47.

201 HEIJERMANS, *Duczika* (1926), S. 35 ff.

mentation bezeichnet Poldi die Tiere als eine Art Erinnerung an die Natur, die er so sehr vermisst:

[...] Laat mij m'n plezier, zo lang 'k hier, vier-hoog nog geen melkgevende koeien kan stallen, om door 'n paar brave ratten-met-cultuur de herinnering aan wat 'r is, en wat we nóóit te zien krijgen, levend te houden...!²⁰²

Erich hält dagegen und reagiert mit dem Hinweis auf die zahlreichen Möglichkeiten und Angebote der Großstadt, schließlich fügt er sich jedoch und akzeptiert die Ratten – eine trägt den Namen Büchner – sogar als angenehme Gesellschaft.²⁰³

Es stellt sich also die Frage, welche Tendenz aus einer solchen Passage herauszulesen ist. Zweifellos läßt sich konstatieren, daß es einen Diskurs gab, in dem das Land als positiv und die Stadt als negativ figurierte – aber die literarische Perspektivierung erschwert das Destillieren einer Tendenz. Die zitierte Passage kann als Kritik der Großstadt, aber auch als Beleg für die skurrilen Ansichten der Figur des Poldi gelesen werden, als besonderer Charakterzug einer Romanfigur. Somit hat die Passage eine Funktion innerhalb der Erzählung und kann nicht als eindeutiger Beleg für eine Grundaussage des Romans über den Gegensatz von Stadt und Land dienen.

Auch auf der Handlungsebene wird der Gegensatz positiv-negativ nicht konsequent durchgehalten. Zwar bietet die Umgebung auf dem Land Erholung und frische Luft – doch gerade ein Ereignis in der Natur bedeutet das Ende der Liebesgeschichte von Erich und Duczika: Eine Ruderpartie wird durch ein Unwetter gestört und führt dazu, daß Erich nicht rechtzeitig zurück in Berlin bei Duczika sein kann.²⁰⁴ Letztendlich ist dieses Unwetter der Auslöser für eine unglückliche Verkettung der Umstände, die zur Entzweiung der beiden Liebenden führt. Auch diese Passage, in deren Folge Erich wie ein Schiffbrüchiger („schipbreukeling“) zum Haus des Onkels zurückkehrt,²⁰⁵ hat eine narratologische Funktion: Zum einen handelt es sich um eine Antizipation des kommenden Unglücks, zum anderen liefert das Geschehen ein wichtiges Element für die weitere Entwicklung der Handlung. Als Zwischenbilanz läßt sich festhalten, daß nicht nur die Stadt negative Auswirkungen hat, sondern auch das Land und die Natur Gefahren bergen. Sowohl die Stadt- als auch die Landbeschreibung dienen als funktionaler Hintergrund, aus dem die Erzählung ihre Motivation entlehnt.

Auch auf der metaphorischen Ebene ist die eindeutige Zuweisung von positiven oder negativen Tendenzen in bezug auf Stadt und Land oder Mensch und Tier problematisch. Dies zeigt sich etwa in einer Passage über die Ankunft des Geldverleihers Semmy Lubinsky in Berlin. Zunächst wird der abweisende Eindruck der Stadt betont: „Moe, doornat, zonder enig plan of voornemen, liep-ie de onge woon-brede, drukke, hel-verlichte straten door.“²⁰⁶ Das Gefühl von Müdigkeit und Erschöpfung angesichts der unbekanntenen Stadt verstärkt sich gegen Abend: „[...] griende-ie om z'n verlatenheid, z'n niet weten wat te beginnen, z'n vaal-angsti-

202 HEIJERMANS, *Duczika* (1926), S. 36.

203 EBENDA.

204 EBENDA, S. 166 ff.

205 EBENDA, S. 166.

206 EBENDA, S. 57.

ge aanvoeling van de miljoenenstad.²⁰⁷ Soweit entspricht dies dem traditionellen Bild des einsamen Individuums in der abweisenden Stadt.

Anschließend wird jedoch rekapituliert, wie es Lubinsky mit Hilfe betrügerischer Machenschaften gelang, in der Stadt Fuß zu fassen. Abwechselnd erlebte er Phasen des Reichtums und des Elends, zweimal leistete er einen Offenbarungseid.²⁰⁸ Dieser Wechsel von Hoch- und Tiefpunkten wird mit Hilfe einer Tiermetapher beschrieben:

Wat 'r an zwendel in de wereldstad denkbaar, mogelijk en zonder last met de justitie uitvoerbaar was, had-ie met overleg in toepassing gebracht. [...] Soms kende Berlijn 'm als schurftigen straathond en dan ineens, zonder dat iemand snapte waar-ie de luxe vandaan sleepte, kuierde-ie als 'n keurig verzorgde fox met 'n blauw lintje an den halsband.²⁰⁹

Beide *comparants* vergleichen Lubinsky mit einem Hund, einmal erscheint er als rüdiges Straßenköter, einmal als gepflegter Foxterrier. Die städtische Gesellschaft wird hier implizit mit dem Tierreich verglichen. Die finanziellen Verhältnisse entscheiden über Status und Position, doch wie reich Lubinsky auch sein mag – er bleibt ein Hund mit Halsband, also unfrei. Der Vergleich mit dem aufgeputzten Foxterrier in Verbindung mit dem Verb spazieren weist auf ein gewisses Maß an Eitelkeit und zieht das Bild ins Lächerliche. Das Verbleiben in der Hunderasse bezieht sich zum einen auf die Aufstiegsmöglichkeiten des Geldverleihers Lubinsky, der nicht mehr als ein gepflegter Hund sein kann, läßt sich jedoch auch abstrahieren und auf die gesamte Stadtbevölkerung beziehen, der die Stadt nur ein Hundeleben zu bieten hat.

Die Passage macht zwar deutlich, daß es auch für die Armen Aufstiegsmöglichkeiten gibt, ein menschenwürdiges Dasein bedeutet der finanzielle Reichtum jedoch nicht unbedingt. Der Ortsname („Soms kende Berlijn 'm“) steht in diesem Kontext metonymisch für die städtische Gesellschaft und ihre Wahrnehmung Lubinskys. Die Metonymie beschreibt die Stadt als wahrnehmende Instanz, die den Aufstieg und Fall ihrer Bewohner durchaus registriert – der städtischen Umgebung werden hier Elemente einer Arena zugeschrieben, als sei die Stadt für ihre Einwohner gleichzeitig Publikum und Bühne. Eine solche Darstellung weicht von der traditionellen Anonymität der Stadt ab, indem sie die Stadt als große Gemeinschaft zeichnet, der das Schicksal des einzelnen nicht entgeht. Die Metonymie des Städtenamens drückt in ihrer Reduktion zudem Ehrfurcht und Respekt aus: Lubinsky lebt nicht in irgendeiner unbedeutenden Kleinstadt, sondern in der Großstadt Berlin, deren Name hier wie ein Etikett gebraucht wird. Kontrastierend zur Metapher des Überlebenskampfes erscheint das Leben in der Stadt hier eher wie ein anspruchsvolles Spiel, das seine Akteure mal gewinnen, mal verlieren läßt.

Formal handelt es sich in der bisher untersuchten figurativen Sprache um traditionelle Metaphern und traditionelle Vergleiche: Die Adjektive zur näheren Bezeichnung des *comparant* sind aus passenden, verwandten Bereichen entlehnt, es werden ausschließlich organische Bilder verwendet. Insofern handelt es sich um eine traditionelle Art

207 HEIJERMANS, *Duczika* (1926), S. 57.

208 EBENDA, S. 58.

209 EBENDA, S. 58 f.

Darstellung, die sich von modernistischen Tropen – etwa mit zusammengesetzten, aus verschiedenen Bereichen entlehnten *comparants* – grundlegend unterscheidet.

Somit konnten auf der syntagmatischen Ebene bisher keine Widersprüche festgestellt werden: Das Nebeneinander von Zivilisationskritik und Weltstadtfaszination äußert sich sowohl in der Handlung als auch in der figurativen Sprache. Stadt und Land sind einander nicht entgegengesetzt, beiden Bereichen werden sowohl positive als auch negative *comparants* zugeordnet. Zwar enthält der Roman überwiegend Belege für das traditionelle Bild der lebensfeindlichen Stadt – die Analyse zeigt jedoch, daß diese Sicht nicht konsequent durchgehalten wird. Ein solches Nebeneinander entspricht Kemperinks Konstatierung der Doppeldeutigkeit und Ambivalenz in bezug auf die figurative Sprache des Fin de siècle.²¹⁰ Es wurde jedoch auch deutlich, daß eine Zuschreibung von Tendenz, wie Kemperink sie aus Heijermans' Roman *Duczika* abliest, für *Duczika* problematisch ist.

Die Sicht auf *Duczika* als Opfer besonders übler Methoden ökonomischer Ausbeutung in der Großstadt muß ebenso relativiert werden. Zwar wird *Duczika* wiederholt als „Madonna-kopje“, „Madonna-Duczika“ oder „engel“ bezeichnet,²¹¹ und dies scheint – gerade vor dem Hintergrund der Vorfälle zum Schluß – auf die Figur eines gefallenen Mädchens hinzudeuten, das den Umständen des städtischen Lebens zum Opfer fällt. Andererseits wird jedoch auch klar, daß *Duczikas* Mutter und Schwester sich mehr für das Theater und die Schauspielerei als für die Näherie interessieren, und *Duczika* daher für sie mitarbeitet.²¹² Die Großstadt bildet hier zwar die Kulisse, aber das Milieu und die individuellen Charaktere der Mutter, der Schwester und der Cousine sind mindestens ebenso bedeutend für die elende Lage der Protagonistin. In diesem Licht kann auch der Kanarienvogel im Käfig durchaus als Sinnbild nicht nur des Individuums in der Stadt, sondern auch als Metapher für das Gefangensein in einem bestimmten Milieu oder einer bestimmten Familie stehen. *Duczika* ist hier ebenso Aschenbrödel wie gefallenes Mädchen.

Es stellt sich die Frage, ob die bisher in bezug auf die Stadtdarstellung festgestellte Ambivalenz auch in anderer Hinsicht gilt. Hier bietet die Relation von Individuum und Stadt gute Vergleichsmöglichkeiten, insbesondere das Verhältnis von Individuum und Verkehr, das oft als Indikator für eine traditionelle oder modernistische Stadtdarstellung bezeichnet wird.²¹³

210 KEMPERINK, „*De kuise plooiën van haar witte gewaad*“.

211 HEIJERMANS, *Duczika* (1926), S. 15, 16, 38, 94.

212 „*Duczika* werkte voor de buitengewone onkosten, die 'r iedere maand, meer of minder, waren – *Duczika*, met 'r bleek Madonna-kopje, 'r omkringde bruine ogen, 'r aanbiddelijk-zacht humeur, 'r eindeloos geduld en 'r pracht van 'n levensopgewektheid, sloofde, ploeterde, wurmde voor zuster en moeder.“ [EBENDA, S. 15]

213 Wenn Georg Simmel in der sogenannten Reizschutztheorie von der Feststellung ausgeht, daß die Menge der Eindrücke des städtischen Lebens das Individuum überfordere, bezieht er sich dabei vor allem auf die unüberschaubare Zahl der Passanten und die Gefahren des Verkehrs [vgl. Kap. 1.3]. Der „Choc“ der unmittelbar-sinnlichen Erfahrung der Großstadt führe zur Ausbildung des Intellekts als Reizschutz und Distanzorgan [vgl. MÜLLER, *Die Großstadt als Ort der Moderne*, S. 16]. Auf Simmel verweisend konstatiert Helmut Lethen, daß sich etwa seit 1920 eine funktionalistische Blickweise auf die Stadt durchsetzt – traditionelle Vorbehalte gegen Technik und Fortschritt neh-

2.5 Metaphorische Relationen von Individuum und Verkehr

Der Roman *Duczika* enthält mehrere Passagen, in denen die Protagonistin sich innerhalb des Verkehrs bewegt. Sie fährt mit der U-Bahn, geht durch die Straßen oder nimmt den Verkehr aus der Ferne wahr. Das erste Beispiel der hier ausgewählten Textstellen beschreibt ausführlich die Wahrnehmung einer U-Bahn-Fahrt.

De hand onder de kleine kin, blij dat ze zát, blij dat ze 'r uit was, blij met de variatie van 't rijden in den „Untergrund“, keek Duczika door 't glimmend gewiegel der ruit met 't dobbrend weerkaatsen van lijven, hoofden en hoeden, 't goudplassen van in rythmischen cadans drijvende lampen, 't droomrig schommelen van paneelen, deuren en bont-klittende reclamebiljetten, naar de grauw-gecementeerde wanden van den ondergrondschen spoorweg, die door de snelheid der vaart stil leken te staan. Als de wagen niet geschokt en gedreund had, zou je je hebben kunnen verbeelden op dezelfde plek te blijven. Maar bij de stations begon 't voor je ogen te rumoeren, golfdende ijzeren binten op je toe, floepte 'n rood of 'n groen of 'n wit licht, als 'n knetterstreep an je voorbij, trillend-zigzaggend en weer door 't gewarrel van 't cement opgeslokt – en als je dan half-verblind, half-doezelig naar de inkooptasch van je overbuurvrouw staarde, blinkelde 't blauw-groene, kil-verwezene daglicht al aan alle kanten door de goud-druipende ruiten binnen.²¹⁴

Die Passage thematisiert die visuelle Wahrnehmung („keek naar“, „voor je ogen“) während der Fahrt, die durch die körperliche Empfindung des Ruckelns („geschokt“) in der Mitte des Zitats näher bestimmt wird. Der Kontext bietet eine Erklärung für die wiederholte Empfindung des Frohseins bzw. der freudigen Erleichterung im ersten Satz. Zu Hause war es zum Streit gekommen, die Mutter hatte mit Selbstmord gedroht, und daher ist Duczika froh („blij“), das Haus verlassen zu können und froh über die Abwechslung („variatie“), die eine Fahrt mit der U-Bahn bietet.

Fokalisator ist die Protagonistin Duczika, die im U-Bahn-Wagen sitzt und durch eine schimmernde, wackelnde Scheibe („glimmend gewiegel“) auf die Wände des U-Bahn-Schachts blickt. Bevor deutlich wird, daß hinter der Scheibe graue Wände zu sehen sind, werden jedoch ausführlich die Reflexionen beschrieben, die die Protagonistin in der Scheibe sieht: eine schaukelnde Widerspiegelung von Körpern, Köpfen und Hüten („dobbrend weerkaatsen van lijven, hoofden en hoeden“), Goldpfützen hinterlassende, in rhythmischen Kadenzen schwebende Lampen („'t goudplassen van in rythmischen cadans drijvende lampen“), ein träumerisches Schwingen der Werbetafeln, Türen und bunt-zusammengeknüllten Reklamezetteln („'t droomrig schommelen van panelen, deuren en bont-klittende reclamebiljetten“).

Die *comparants* „gewiegel“, „dobbrend“, „drijvend“ und „schommelen“ beschreiben die Bewegung eines Schaukelns, Pendelns oder Schwingens, die

men Lethen zufolge ab, die Faszination für technische Errungenschaften wie Verkehr und Medien hingegen wachse [LETHEN, *Chicago und Moskau*, S. 197 f.].

214 HEIJERMANS, *Duczika* (1926), S. 86.

Reihung dieser Begriffe betont die Sanftheit dieses Schaukelns. Durch die Wiederholung und die Ergänzung um Adjektive wie „droomrig“ entsteht der Eindruck einer sanften Bewegung, die das gesamte Zitat bestimmt. Die *comparants* sind dem Bereich des Organischen entlehnt, das sanfte Schaukeln oder Treiben erinnert an ein Schaukeln auf dem Wasser. Implizites *comparé* ist hier das U-Bahn-Fahren. Die Erfahrung der Fahrt wird so mit einem angenehmen Grundgefühl gleichgesetzt, das sanfte Schaukeln läßt sich mit Geborgenheit und Wohlfühlen assoziieren. Der erste Eindruck ist somit nicht der des Schocks, sondern der eines angenehmen Teilhabens. Die *comparants* gehören jeweils dem gleichen Bereich an, sie verstärken sich gegenseitig durch die Wiederholung.

Es gibt keine Widersprüche auf paradigmatischer Ebene, auch die zusammengesetzten *comparants* wie „droomrig schommelen“ sind dem Organischen entnommen und verbinden keine entgegengesetzten Bereiche. Insofern handelt es sich um traditionelle metaphorische Konstruktionen. So setzen etwa die Wassermetaphern den städtischen Verkehr mit einer Naturgewalt gleich, die sich jedoch ruhig verhält. Auch dieser Rückgriff auf den Bereich der heilen Natur ist als traditionelles Element zu werten, wie etwa Simmel es beschreibt.

Weniger traditionell auf der formalen Ebene ist hingegen die Dominanz der *comparants*. Es wird nicht direkt gesagt, daß Duczika schaukelt, aber da diese Wahrnehmung als erstes beschrieben und detailliert metaphorisiert wird, bestimmt sie den Grundton der ersten Hälfte des Zitats. Auffallend ist, daß die ganze Szene nicht direkt, sondern als gespiegelte Reflexion wahrgenommen wird. Dies betont die Distanz zwischen wahrnehmendem Subjekt und wahrgenommenem Objekt, zudem führt der Blick in die Scheibe dazu, daß jeweils nur ein Ausschnitt erfaßt wird. Menschen werden in diesem Zusammenhang als Körper, Köpfe und Hüte („lijven, hoofden en hoeden“) metonymisiert. Es gibt keinen direkten Blickkontakt, die anderen Verkehrsteilnehmer werden nicht als Ganzes, sondern nur in Teilen und nur im Plural wahrgenommen. Die Reflexion führt somit zu Entindividualisierung, Abstraktion und Distanz.

Mit der Folie Simmels ließe sich diese Abstraktion als eine Art Reizschutz bezeichnen, als intellektuelle Verarbeitung der zahllosen Phänomene, deren direkte Betrachtung das Individuum überfordern würde. Die Widerspiegelung hingegen bedeutet Brechung, Distanz, Fragmentarisierung und damit eine Reduktion der Phänomene. Der Eindruck ist denn auch nicht der einer angstbesetzten Konfrontation und Überforderung, sondern einer des Wohlfühlens. Die Protagonistin ist froh, in der U-Bahn zu sitzen und läßt sich einlullen durch das sanfte Schaukeln. Geschwindigkeit wird nicht als bedrohlich empfunden, der Verkehr hat vielmehr eine beruhigende Wirkung. Daß das Phänomen Verkehr nicht als neu oder beängstigend erfahren wird, läßt zudem auf Erfahrung mit einem solchen Mittel der Fortbewegung schließen. Die Haltung ist somit weder technikfeindlich noch begeistert, sondern erfahren, vertraut und routiniert, die Teilnahme am Verkehr ist selbstverständlicher Teil des Alltags.

Auch die Wahrnehmung selbst wird thematisiert und intellektuell reflektiert. Visuell ist die Fortbewegung nicht erkennbar, die durch das Abteufenfenster sichtba-

ren Mauern des U-Bahn-Tunnels scheinen stillzustehen („door de snelheid van de vaart stil leken te staan“). Erst das körperlich wahrnehmbare Ruckeln und hörbare Dröhnen vermitteln die Bewegung („Als de wagen niet geschokt en gedreund had, zou je je hebben kunnen verbeelden op dezelfde plek te blijven“). Die Beschreibung der körperlichen Wahrnehmung geht einher mit einem Wechsel der Erzählhaltung. Handelte es sich zunächst um eine auktoriale Perspektive mit der Figur Duczika als Fokalisator, so bedient sich der zweite Teil des Zitats der erlebten Rede und verleiht so der intellektuellen Leistung der Protagonistin größere Bedeutung: Nicht mehr der Erzähler beschreibt, was sie wahrnimmt, sondern die Figur selbst denkt, beschreibt, abstrahiert.²¹⁵

Im zweiten Teil des Zitats wird die Geschwindigkeit betont: Eingeleitet durch die Beschreibung des Ruckelns als Indikator des Tempos, wird die Wahrnehmung des Fortbewegens bestätigt durch die visuellen Eindrücke, die sich durch das Halten an den einzelnen Stationen ergeben. Hier wird deutlich, daß der erste Teil des Zitats die Fahrt zwischen zwei Haltepunkten beschrieben hatte. Das Ruckeln erklärt nun auch den bereits visuell in der reflektierenden Scheibe wahrgenommenen Eindruck des Schaukelns, der bereits durch die Dominanz der entsprechenden *comparants* betont wurde. Was zunächst als Bewegung von Objekten visuell wahrgenommen wurde, entpuppt sich nun als Bewegung des wahrnehmenden Subjekts, das im U-Bahn-Wagen sitzt und herausblickt. Diese Wahrnehmungsverschiebung oder Wahrnehmungstäuschung – die Frage, ob das wahrnehmende Subjekt sich selbst bewegt oder ob das wahrgenommene Objekt sich bewegt – beschreibt eine typische Erfahrung des Verkehrs aus der Sicht des Individuums. Eine solche Perspektive ist häufig in der traditionellen Stadtdarstellung zu finden.²¹⁶ Dennoch führt die bewußte Wahrnehmung – die Reflexion in der Scheibe entspricht hier der intellektuellen Reflexion – zu einem gewissen Maß an Abstand: Das Individuum ist dem Verkehr hier nicht unmittelbar ausgesetzt, es ist nicht Opfer, sondern es reduziert das Wahrgenommene auf ein erträgliches Maß. Damit unterscheidet sich das vorliegende Zitat deutlich von traditionellen Darstellungsmustern, die das überforderte Subjekt im Verkehr beschreiben.

Den visuellen Eindrücken im zweiten Teil der Passage werden die *comparants* lärmern („rumoeren“), wellenförmig anrollen („golfden“) und flutschte („floepte“) zugeordnet. Die hier beschriebenen Bewegungen unterscheiden sich allerdings vom sanften Schaukeln des Fahrens im Tunnel. Wenn Eisengitter sich wie Wellen auf die Protagonistin zubewegen, wird die Fahrt mit der U-Bahn anhand einer Wassermetapher an eine Naturerfahrung rückgebunden. Hier handelt es sich nicht mehr um ein sanftes Schaukeln, sondern um eine bedrohliche Annäherung. Der Eindruck der Bedrohlichkeit wird verstärkt durch die erlebte Rede („op je toe“).

215 Die erlebte Rede wird auch in den nachfolgenden Passagen verwendet: „’t Volgende station moest ze uitstappen. Als-ie ’t ’r nog langer lastig maakte, de kwast met z’n stijfgebranden snor, zou ze ’m de wind van voren geven.“ [HEIJERMANS, *Duczika* (1926), S. 86] oder „[...] was dat zalig, bedrukkend-van-teederheid, liefheerlijk van ’m, dat-ie ’r was, wéér was, dat-ie naast ’r liep, naast ’r in den laaienden glans van de dag [...]“ [EBENDA, S. 87].

216 Vgl. SCHERPE, *Ausdruck, Funktion, Medium*.

Auch das Aufscheinen des verschiedenfarbigen Lichts ist nicht sanft, es wird mit einem Vergleich aus der Akustik metaphorisiert: das Licht schießt vorbei wie ein knatternder Streifen („als een knetterstreep“), zitternd und im Zickzack („trillend-zigzaggend“). Die Abstrahierung dieser Phänomene auf geometrische Muster wie Streifen oder ein Zickzack-Muster hat wiederum den Effekt der Distanzierung, wie Simmel sie als charakteristisch für den Reizschutz bezeichnet. Die Abstrahierung wird jedoch nicht konsequent durchgehalten. Die Metapher des Verschluckens („opgeslokt“) ist dem Bereich des Organischen entnommen, noch stärker ist die Rückbindung an die Natur durch die figurative Zuordnung von Zement und Gewächs („gewarrel“). Der Zement – das konstituierende Baumaterial und Sinnbild der städtischen Agglomeration schlechthin – wird hier als Gewächs oder Pflanze metaphorisiert, die das Licht verschluckt. Eine solche Metaphorisierung übersetzt die technischen Dimensionen des großstädtischen Lebens in die Vorstellung eines riesigen Organismus und ist daher wiederum der traditionellen Stadtdarstellung zuzuordnen.²¹⁷

Der Protagonistin ist am Ende der Fahrt schwindlig, sie ist halb geblendet („half-verblind, half-doezlig“), die Fahrt war mithin ermüdend – ein weiteres Element der traditionellen Perspektive des an der Stadt leidenden Individuums. Nicht traditionell ist hingegen, daß das Tageslicht als kalt („kil-verwezen“), die Scheiben jedoch als golden („goud-druipend“) bezeichnet werden. Das Gold der Fenster läßt sich hier als metonymischer Verweis auf die während der unterirdischen Fahrt gespürte Geborgenheit verstehen. Das Tageslicht kündigt hingegen den Alltag an, auch die Einkaufstasche der Nachbarin verweist metonymisch auf alltägliche Aufgaben und Pflichten. Die Fahrt in der U-Bahn erscheint dadurch als kurze Auszeit, als Ruhephase. Eine solche Wertung weicht von den traditionellen Repräsentationsmustern der Stadt ab, die gerade Geschwindigkeit und Verkehr als negativ beschreiben. Abweichend ist auch die positive Konnotation des Unterirdischen, das in der traditionellen Darstellung meist als beängstigend beschrieben wird.²¹⁸ Hier ist es genau umgekehrt: Unter der Erde ist das Leben erholsam und angenehm, das Tageslicht hingegen steht für die Mühen des Alltags.

Das Zitat wird somit dominiert durch den Eindruck des Wohlbehagens, die Fahrt mit der U-Bahn beschreibt eine friedvolle Welt, fernab der angespannten Situation zu Hause. Das Individuum ist in der Lage zu abstrahieren, es ist der Vielzahl der Eindrücke nicht hilflos ausgeliefert. Die vorliegende Passage enthält sowohl Elemente einer distanzierten Sicht, die als typisch für eine modernistische Darstellung gilt, als auch Elemente der traditionellen Stadtbeschreibung. Widersprüchliche Wertungen stehen nebeneinander, abstrakte *comparants* neben organischen, Geborgenheit wird von Schwindel abgelöst.

Die Analyse zeigt, wie problematisch es ist, aus einer solchen Passage eine bestimmte Aussage herauslesen zu wollen. Der Blick auf die Stadt ist ambivalent, es läßt sich keine eindeutig positive oder negative Wertung konstatieren. Die Fokalisierung und die erlebte Rede machen deutlich, daß die intellektuelle Leistung der Abstrahierung hier auch als Charakterisierung der Figur der Duczika dient:

217 MÜLLER, *Die Großstadt als Ort der Moderne*, S. 15 ff.

218 KEMPERINK, „*De kuise plooiën van haar witte gewaad*“, S. 7 ff.

Die junge Frau wird als intelligent und lebensstüchtig beschrieben. Aus dieser Passage eine Tendenz oder Botschaft des Textes herausdestillieren zu wollen, würde bedeuten, die Komplexität des Textes zu negieren.

Die beiden folgenden Zitate sind dem letzten Teil des Romans entnommen und werden als Beispiele einer überwiegend traditionellen Darstellung herangezogen. Auch hier geht es um die Relation von Individuum und Verkehr. Beide Passagen unterscheiden sich grundlegend von der vorherigen. Duczika ist inzwischen allein, ihre Mutter und ihre Schwester haben die Stadt verlassen. Sie sorgt sich um Erich, den sie seit Tagen nicht gesehen hat, und erleidet einen Schwächeanfall.²¹⁹ Kurz danach informiert Poldi sie darüber, daß Erich sich mit ihrer Cousine Betty verlobt hat. Duczika reagiert schockiert, bewegt sich wie eine Schlafwandlerin („bewoog ze als ’n slaapwandelaarster“)²²⁰, verbringt eine schlaflose Nacht und macht sich dann auf den Weg zu Poldi, um sich von ihm Geld zu leihen. Nachdem sie ihn zu Hause nicht antreffen kann, läuft sie ziellos und verzweifelt durch die Straßen:

’t Zondagsgedrang van de stoepen omstuwde, omdrong, omherriede ’r. De auto’s toeterden, de bussen ratel-dreunden. ’r Donder-rommelde ’n trein over ’t viaduct en ’t geklipklap van ’n droschkepaard behamerde ’n leeg-droge plek van ’t asfalt, over ’t voetgeschuifel, ’t sloffen van zolen, ’t lachen en praten heen. [...] Suffig, met gebogen schouders, drentelde Duczika voort. ’r Voeten deeën pijn, ’r ogen verdroegen nauwelijks de lichtnimbussen van de elektrische ballons. Ze wist niet wat ze wilde en ze wilde niets.²²¹

Im deutlichen Kontrast zum vorherigen Zitat ist das Individuum hier dem Verkehr schutzlos ausgeliefert. Der Verkehr wird mit Lärm und Hektik gleichgesetzt, die Reihung der *comparants* stauen, umdrängen, umlärmen („omstuwde, omdrong, omherriede“) schafft den Eindruck der Bedrohung. Dieser wird verstärkt durch das verkürzte Personalpronomen „’r“, das die Position der Protagonistin als lediglich wahrnehmendes, passives Subjekt im Zentrum des Lärms situiert. Die Bedrohlichkeit der Situation wird anhand einer Aufzählung der verschiedenen Verkehrselemente detailliert dargestellt, deren Geräuschen ausschließlich negative *comparants* zugeordnet werden: hupen („toeterden“), dröhnen („ratel-dreunden“), Donner-rollend („Donder-rommelde“), hämmern („behamerde“) und schlurfen („sloffen“). Die Dominanz dieser *comparants* läßt das Individuum als passiv und leidend erscheinen: Es befindet sich inmitten des Geschehens, aber anstatt sich von der Dynamik des Verkehrs mitreißen zu lassen, erlebt es die laute Umgebung ausschließlich als quälend. Die *comparants* sind dem Bereich des Organischen entnommen, ihre Homogenität unterstreicht die beängstigende Wirkung. Auch das Licht wird als Überforderung der Sinne dargestellt („’r ogen verdroegen nauwelijks de lichtnimbussen van de elektrische ballons“). Die Wahrnehmung ist hier nicht gefiltert oder abstrahiert, der Verstand bietet keinerlei Reizschutz.

Bereits diese knappe Analyse belegt weitreichende Parallelen mit traditionellen Darstellungsmustern: Die Stadt erscheint hier als individueller Konflikt des ein-

219 HEIJERMANS, *Duczika* (1926), S. 246 ff.

220 EBENDA, S. 266.

221 EBENDA, S. 275 f.

zelen,²²² mit Kemperink ließe sich eine schmerzhaft Unterwerfung der Bewohner feststellen, die bezeichnend sei für die Literatur des Fin de siècle.²²³

Auch das folgende Zitat ist von traditionellen Elementen geprägt. Duczikas Lage hat sich noch weiter verschlechtert: Während ihres ziellosen Irrs durch die Stadt hat ein Geschäftspartner von Lubinsky sie aufgelesen und in ein Stundenhotel mitgenommen. Dort wurde sie von der Polizei aufgegriffen, verhört und der Prostitution bezichtigt. Ihre emotionale Verfaßtheit wird danach als vollständig verrückt („volslagen-krankzinnig“)²²⁴, als irre und passiv beschrieben („Ze was gek en onderging“)²²⁵. Vom Polizeipräsidium am Alexanderplatz aus läuft sie zu Fuß zurück nach Hause:

Soms dacht-ze, als ze niet verder kon, als 't trottoir en de stoepranden in duizeling om 'r heen bewogen, ik ga in 'n portiek uitrusten [...] bang voor de veelheid, 't licht, de onpeilbare lengte van de elektrische ballon-rissen. Op 'n plein aarzelde ze, zocht ze de schaduwplekken. 'r Was plantsoen, rust van struikjes en bomen bij de glanspoort van 'n Undergroundbahnhalte. Aan de zij van de huizen knoerste 't geweld der door de railbochten knauwende trams en van de voorbij-gonzende autos klonken signaalkreunen door 't duister. [...] De straten waren al leeger, holler, stiller. Trams reden niet meer – af en toe suisde 't windgerucht van 'n uit de verte aanstuwende, wegjakkerende, weer verdwijnende auto. Toen, plots, of 'n floersing van wolken de starre huiswanden omschoof, werden de elektrische lantaarns uitgedraaid, druide 't groen-verwezen gekwijn van de hemel over 't rotswerk der daken, vergoorde 't asfalt tot 'n versleten, doorvreten, bevuild pantser, lodderden de opperste vensters, kwalijk en traag, 'lijk op-sterven-af moeie slijmogen, slurpte 'n enkel dakkamerruit de vooze, troebele weerkaatsing van 'n lichtender wolkeflard.²²⁶

Der Beginn der Passage beschreibt zunächst die Verschiebung der sinnlichen Wahrnehmung: Der eigene Schwindel wird auf das visuell Wahrgenommene übertragen, die Protagonistin hat den Eindruck, als bewegten sich der Bürgersteig und seine Ränder. Vorherrschend ist das Gefühl der Angst und Orientierungslosigkeit. Duczika erschrickt vor der Menge der Eindrücke, vor dem Licht, vor der unübersehbaren Länge der elektrischen Lampen. Die städtische Umgebung erscheint als Überforderung und Qual. Dies gilt auch für den Verkehr, der im mittleren Teil der Passage als beängstigend, laut und bedrohlich bezeichnet wird („knoerste 't geweld“, „voorbij-gonzende auto's“). Duczika nimmt nicht aktiv am Verkehr teil, sie erleidet ihn.

Später am Abend wird es einsamer, die Straßenbahnen fahren nicht mehr, nur ab und zu ist ein Auto zu hören, die Straßenbeleuchtung ist abgeschaltet. Der städtischen Umgebung werden ausschließlich *comparants* aus dem Bereich des Organischen zugeordnet: Der Himmel erscheint als grünlich kränkelnd („groen-verwezen gekwijn“), die Dächer als Felsen („het rotswerk van de daken“), der schmutzige

222 SCHERPE, *Ausdruck, Funktion, Medium*, S. 150.

223 KEMPERINK, *Het verloren paradijs*, S. 47.

224 HEIJERMANS, *Duczika* (1926), S. 277.

225 EBENDA, S. 278.

226 EBENDA, S. 279 f.

Asphalt wird zum verschlissenen, zerfressenen, dreckigen Panzer („vergoorde ’t asfalt tot een versleten, doorvreten, bevuild pantser“), die Fenster zu lebensmüden, schleimigen Augen („op-sterven-af moeie slijmogen“), eine Dachluke schlürft den trüben Widerschein eines leuchtenden Wolkenfetzens („slurpte de voze, troebele weerkaatsing van ’n lichtender wolkeflard“).

Die Stadt erscheint hier als düster, einsam und unwirtlich, die *comparants* erwecken den Eindruck eines kranken Organismus. Die vorliegende Passage entspricht damit der von Simmel konstatierten traditionellen Übersetzung technischer Dimensionen des großstädtischen Lebens in die Vorstellung eines riesigen Organismus: Wenn der Asphalt als schmutziger Panzer metaphorisiert wird, ist dies eine Rückbindung der Großstadt an die Natur, Zivilisation schlägt hier um in Wildnis und Öde.²²⁷ Eine solche Darstellung der Stadt als „negative Natur“ wird von Kemperink als typisch für die Stadtdarstellung des Fin de siècle bezeichnet.²²⁸ Auch die vorliegende Passage weist somit einige Parallelen mit traditionellen Repräsentationsmustern auf.

Wenn die beiden letzten Zitate das leidende Individuum in einer feindlichen städtischen Umgebung zeigen, fungiert die städtische Umgebung jeweils als passendes Gegenstück zu Duczikas innerer Verfassung: Ihr Leben ist zerstört, sie fühlt sich betrogen, ihre Lage ist hoffnungslos. Semantischer Kontext und figurative Ebene entsprechen einander, es besteht ein enger syntagmatischer Zusammenhang. Das geistige Irre-Sein entspricht dem Umherirren in der Stadt. Durch den Rückgriff auf traditionelle Repräsentationsmuster verstärkt sich der Eindruck der Verzweiflung und des Alleinseins, die Stadtbeschreibung fungiert als eine Art Spiegel der Seele.

Im Unterschied zur Passage der U-Bahn-Fahrt nimmt die Protagonistin in den beiden letzten Zitaten nicht am Verkehr teil, sondern erfährt ihn als Bedrohung. Dem Teilhaben und Einssein mit der Bewegung stehen hier Einsamkeit und Angst gegenüber, der Distanz und Abstrahierung unmittelbares Betroffensein. Die beiden letzten Verkehrspassagen unterscheiden sich damit grundlegend von der ersten. Dort befand sich die Protagonistin mitten im Verkehr, sie saß in der U-Bahn und fuhr, die Bewegung wurde als angenehm empfunden. Hier nimmt sie den Verkehr passiv wahr, sie geht oder sitzt, dabei wirken Lärm und Hektik bedrohlich. Der Verkehr bedeutet Überforderung, die Protagonistin ist isoliert und wird zum Opfer. Der Gegensatz äußert sich auch darin, daß sie im ersten Zitat den Eindruck hat, die Umgebung stehe still, während im letzten Zitat beschrieben wird, daß der Bürgersteig, also die Umgebung sich bewege. In dieser Passage sind die städtischen Eindrücke ungefiltert und stellen eine Bedrohung dar, die Isolation entspricht der Überforderung der Sinne – die Stadt wird erlitten. Im ersten Zitat hingegen geht das Teilhaben mit einem intellektuellen Reizschutz einher, der das Wahrgenommene auf ein handhabbares Maß reduziert. Erst die fragmentarische Wahrnehmung ermöglicht das friedliche Einssein.

Die großen Unterschiede der zitierten Textstellen lassen sich mit den von Simmel typisierten Repräsentationsmustern der Großstadtswahrnehmung in den Blick

227 MÜLLER, *Die Großstadt als Ort der Moderne*, S. 15 ff.

228 KEMPERINK, *Het verloren paradijs*, S. 62.

nehmen. Im ersten Zitat bewirkt die intellektuelle Filterung eine Distanz, die sich in abstrakten *comparants* äußert, während die beiden letzten Zitate nicht nur die Stadt als beängstigenden Organismus metaphorisieren, sondern auch Parallelen mit dem bei Simmel beschriebenen „Choc“ des Individuums angesichts einer Überzahl von Eindrücken aufweisen.

Die starke Rückbindung an den Kontext zeigt jedoch, daß sich auch die beiden letzten Zitate nicht einseitig als Aussage oder Tendenz im Hinblick auf eine negative Haltung zum Phänomen Großstadt im Allgemeinen deuten lassen. In diesem speziellen Kontext, in bezug auf die Protagonistin Duczika in ihrer verzweifelten Lage, wird die Großstadt als abweisend dargestellt – und traditionelle Repräsentationsmuster wie der Topos des einsamen Individuums im lärmenden Verkehr eignen sich besonders gut, um ein Gefühl von Verlassenheit oder Verzweiflung zu beschreiben.

Im Ergebnis hat die exemplarische Metaphernanalyse der drei Passagen gezeigt, daß der Text sowohl traditionelle als auch modernistische Elemente enthält und sich in bezug auf die Relation von Individuum und Stadt keine eindeutige Tendenz feststellen läßt: Die Beispiele belegen, daß der Verkehr ebenso als angenehm und alltäglich wie auch als bedrohlich und beängstigend erlebt wird. Die *comparants* werden überwiegend aus dem Bereich des Organischen entlehnt, es finden sich jedoch auch Abstraktionen und geometrische Figuren. Die Passage über die U-Bahn-Fahrt zeigt, das im gleichen Absatz widersprüchliche Wertungen nebeneinander stehen. Die Verwendung unvereinbarer organischer und abstrakter *comparants* in der gleichen Passage belegt, daß es kein einheitliches Wertungsschema gibt. Vorherrschend ist die traditionelle Repräsentation – aber es gibt auch Passagen, die sich einer Darstellung bedienen, die in der Regel der modernistischen Repräsentation von Großstadt zugeordnet wird.²²⁹

229 Ein weiteres Zitat illustriert, daß sich diese durchbrochene Darstellungsweise nicht auf die zitierte U-Bahn-Fahrt beschränkt: „De zon blakerde ’t asfalt, dat, pas besproeid, vlamde en dampte en blonk, en op z’n glimmenden bast vrachtkarren en doffe strepen lijnende auto’s droeg. ’r Waren in ’t licht spartlend-stralende, zilver-rakettende, vuurgulpende hoekvensters – ’r waren bijkans verdorde, in de warmte verschrompelende, uit roestige roosters opspakende speelgoed-sparren – ’r waren vertroebelde glansgaten bij de rails, waar ’t sproeiwater te hoop riggelde – ’r was gevonk en hijgend gegloei van sintels op ’t koper der étalagekasten.“ [HEIJERMANS, *Duczika* (1926), S. 88] Zahlreiche *comparants* aus dem Bereich des Organischen schaffen hier einen lebendigen Eindruck der Stadt, die Straße dampft, die Fenster glänzen. Auch in dieser Passage besteht ein enger kontextueller Zusammenhang: Erich und Duczika haben sich gerade das erste Mal alleine getroffen und spazieren durch die Stadt – die Lebendigkeit und Wärme des Lichts entsprechen ihrer erwachenden Leidenschaft.

2.6 Durchkreuzung der naturalistischen Tendenz

Die Textanalyse zeigt, daß sich das zu Beginn konstatierte Nebeneinander von Großstadtfaszination und Zivilisationskritik, von traditionellen und modernistischen Elementen durch den gesamten Text zieht: die Repräsentation von Stadt und Land ist – abweichend von der traditionellen Darstellung – nicht eindeutig positiv oder negativ belegt, auch die Relation von Individuum und Verkehr weist Widersprüche auf. Die Metaphernanalyse zeigt im Detail, daß verschiedene Wertungsmuster nebeneinander stehen. Die Darstellung der Stadt als feindliche Umgebung wird an einigen Stellen durch Metaphern unterlaufen, die den städtischen Elementen wie Geschwindigkeit und Verkehr sowohl positive als auch negativ konnotierte *comparants* zuordnen. Die Stadtdarstellung kann daher als ambivalent bezeichnet werden, der Roman enthält diesbezüglich keine eindeutige Grundaussage oder Tendenz.

Es wurde deutlich, daß die Suche nach pauschalen Aussagen oder Tendenzen auch durch Kontextualisierung und Perspektivierung in Frage gestellt wird: Bestimmte Ereignisse erfüllen eine narratologische Funktion, eine Haltung oder Meinungsäußerung kann die wahrnehmende Person charakterisieren, sie kann ihre jeweilige, dem Zeitpunkt und den Umständen geschuldete, also veränderliche psychische Verfaßtheit illustrieren. Im Roman *Duczika* stehen deutlich verschiedene Wertungsmuster nebeneinander, die zum Teil an verschiedene Romanfiguren rückgebunden sind, zum Teil verkörpert auch ein und dieselbe Figur widersprüchliche Wertungsmuster, wie etwa die Protagonistin Duczika. Zwar läßt sich konstatieren, daß der Text auf verschiedene Diskurse zurückgreift, wie etwa den Gegensatz Stadt–Land bei eindeutiger Bewertung als negativ oder positiv – nicht aber, daß der Roman eine in ihrer Bewertung eindeutige Grundaussage enthält. Vielmehr stehen verschiedene Topoi und Repräsentationsmuster nebeneinander und erfüllen verschiedene Funktionen innerhalb des Textes.

Die Relativierung der eindeutigen Aussage oder Tendenz gilt nicht nur in bezug auf die Großstadt im allgemeinen, sondern auch konkret für die Stadt Berlin. Durch die Nennung von Straßen, Hotels, Kaufhäusern und die mit Zahlen unterlegte Skizze der Arbeitsbedingungen in der Bekleidungsindustrie ist die Handlung des Romans *Duczika* in der real existierenden Stadt Berlin angesiedelt. Indem der Roman das Spezifische der Stadt beschreibt, wird gleichzeitig auf das Spezifische der Epoche verwiesen, etwa auf den ansteigenden Konsum und die Ausbeutung billiger Arbeitskräfte. Berlin eignet sich für eine solche Darstellung besonders gut, weil sich hier nach Meinung vieler Beobachter die prägenden Phänomene des Zeitgeistes manifestierten.²³⁰

Wie bereits dargestellt, stehen für die Berlindarstellung eine Reihe widersprüchlicher Topoi und Repräsentationsmuster zur Verfügung [vgl. 1.4]. Die Analyse hat gezeigt, daß auch der Roman *Duczika* verschiedene solcher Topoi und Muster enthält, die sich nicht in ein eindimensionales Wertungsschema bringen lassen. Es wäre daher fragwürdig, den Text als eindeutige Aussage über Berlin oder als Epochensignatur zu verstehen. Die Stadtbeschreibung erfüllt

230 BIENERT, *Die eingebildete Metropole*, S. 70 f.

verschiedene Funktionen, sie ist eine Art Spielbrett oder Hintergrund für eine Handlung, die sich in Berlin vollzieht. So werden typische Phänomene wie der großstädtische Verkehr oder das Land als positiver Gegenpol zur Stadt funktional eingesetzt: Die Stadt Berlin dient als Kulisse oder Forum, etwa für soziale Ungerechtigkeit, ist aber gleichwohl in der Darstellung nicht selbst Gegenstand der Bewertung.

Ebenso wie die Suche nach eindeutigen Aussagen erscheint auch der Versuch einer eindeutigen Zuordnung des Romans zu einer Epoche oder Strömung als problematisch, da bestimmte Aspekte nur dann die Kriterien der Zuordnung erfüllen, wenn sie auf eine monovalente Deutung reduziert werden. Daß sich der Roman etwa nach den klar definierten Kriterien Anbeeks ohne weiteres als naturalistisch klassifizieren ließe, sei im folgenden kurz gezeigt.

Im Mittelpunkt des Romans steht mit der Figur des Erich ein „nervous gestel“ (nervöse Konstitution) mit unerfüllter Sehnsucht.²³¹ Erich ist von Verlangen nach Duczika erfüllt, die er aus ihren traurigen Lebensumständen erlösen und heiraten will: „de nooit klagende, van ’s morgens vijf tot ’s nachts een, twee piekerende, altijd geduldig lachende Madonna-Duczi, die-ie zoo wanhopig-graag uit ’r hel zou hebben gehaald.“²³² Erichs Liebe zu Duczika mündet in Ernüchterung,²³³ denn seine Wünsche scheitern an den gesellschaftlichen Umständen und seiner eigenen Armut. Auch das Element der Erblichkeit²³⁴ findet sich wieder: Erich erbt die Schulden seines Vaters, wie dieser hat auch Erich mit dem Geldverleiher Lubinsky zu tun. Des weiteren findet sich das Kriterium der Machtlosigkeit des Individuums angesichts der Umstände: So wird Erich von Lubinsky so lange schikaniert, bis er diesen zusammenschlägt und seinen Tod verschuldet. Die Darstellung des Geschehens legt eine Interpretation nahe, die Erich als Opfer der Umstände sieht: „De misère steeg ’m naar z’n keel... je zat in je verlaten eentje in ’n woestenij, in ’n folterkamer, in ’n verstikkend dwangbuis ...“²³⁵ Dies entspricht sehr weitgehend einem der wichtigsten Kriterien Anbeeks: der Macht der Umstände, die das Individuum von persönlicher Schuld entlastet.²³⁶

Der Haß auf den bürgerlichen Stand, vierter Punkt bei Anbeek,²³⁷ läßt sich belegen durch die bereits zitierte Tirade Erichs gegen die Reichen, die ihr Geld verspielen. Sexualität²³⁸ ist auch in *Duczika* ein ausführlich und explizit behandel-

231 ANBEEK, *De naturalistische roman in Nederland*, S. 49; auch DERS., *Geschiedenis van de literatuur in Nederland*, S. 49.

232 HEIJERMANS, *Duczika* (1926), S. 16.

233 ANBEEK, *De naturalistische roman in Nederland*, S. 52; auch DERS., *Geschiedenis van de literatuur in Nederland*, S. 49.

234 ANBEEK, *De naturalistische roman in Nederland*, S. 55.

235 HEIJERMANS, *Duczika* (1926), S. 229.

236 „Van groot belang zijn de determinerende omstandigheden waaruit het onevenwichtige gestel van de hoofdpersoon wordt verklaard. Dit is een essentieel punt, omdat de naturalistische auteur immers wil laten zien dat zijn personages niet zelf schuldig zijn aan hun daden, maar dat zij beheerst worden door krachten die sterker zijn dan de wil van de mens.“ [ANBEEK, *Geschiedenis van de literatuur in Nederland*, S. 50]

237 ANBEEK, *De naturalistische roman in Nederland*, S. 57 f.

238 EBENDA, S. 60 f.; DERS., *Geschiedenis van de literatuur in Nederland*, S. 50.

tes Thema, etwa wenn Duczika mit zu Erich nach Hause geht, Betty Erich zum Beischlaf nötigt oder Lubinsky die Tochter seines Buchhalters vergewaltigt. Als typisch naturalistisch im Sinne Anbeeks kann auch der Sprachgebrauch bezeichnet werden: Der Roman enthält mit seinen Neologismen und Adjektivhäufungen zahlreiche Beispiele einer *écriture artiste*.²³⁹ Auch die beiden letzten Punkte in Anbeeks Liste, die objektive Erzählhaltung oder *impassibilité*²⁴⁰, treffen auf den Roman zu: An keiner Stelle wird die Handlungsweise der Hauptfiguren durch den Erzähler kommentiert oder bewertet, Fokalisator sind überwiegend die Protagonisten.

Der Roman *Duczika* liefert somit Belege für sämtliche der von Anbeek aufgestellten Kriterien. Die hier vorgenommene Zuordnung mag trotz ihrer Knappheit die Mechanismen einer solchen literaturgeschichtlichen Einordnung zeigen: Eine monovalente Interpretation reduziert den literarischen Text auf eine klare Aussage oder Tendenz – und diese ist entweder vereinbar oder unvereinbar mit einem zuvor normativ definierten Kriterium. Eine solche Zuordnung verschließt jedoch die Augen vor anderen Deutungsmöglichkeiten oder Widersprüchen, zumal auf der metaphorischen Ebene. Wie die Analyse gezeigt hat, kann es sich dabei etwa um unvereinbare *comparants* oder um Widersprüche zwischen Kontext und Metaphorik handeln – etwa wenn positiv konnotierte Metaphern eine negative Tendenz durchkreuzen.

Im Vergleich zu dieser zwangsläufig vereinfachenden Methode der Klassifizierung bietet eine Sicht, die Genrebestimmungen nicht als binäre Zuordnung versteht, sondern von graduellen Übereinstimmungen mit verschiedenen Modellen oder Prototypen ausgeht, die Möglichkeit einer differenzierteren Perspektive.²⁴¹

Wie eingangs ausgeführt, ist die Heijermans-Forschung von einer langen Debatte über engagierte Literatur und Ästhetizismus geprägt. Die Metaphernanalyse belegt, daß eine solche Dichotomie in ihrer Rigidität reduzierend wirkt. Die Ambivalenz der figurativen Sprache Heijermans' läßt sich weder der einen noch der anderen Seite eindeutig zuordnen. Vielmehr konnte gezeigt werden, daß die gleichen Phänomene verschiedene Deutungen zulassen und insbesondere auch das vom Autor selbst erklärte Ziel der objektiven Wiedergabe durch diese Ambivalenz unterlaufen wird.

Die bisherigen literaturhistorischen Einordnungen Heijermans' haben die Perspektive auf die Primärtexte verengt – zum Teil durch die Übernahme der Urteile von frühen Kritikern wie van Deyssel, zum Teil durch die Übernahme von poetologischen Äußerungen des Autors selbst. Aus dem Roman *Duczika* jedenfalls lassen sich keine eindeutigen Aussagen über die Stadt Berlin, den Verkehr oder den Gegensatz Stadt–Land herausdestillieren.

239 ANBEEK, *Geschiedenis van de literatuur in Nederland*, S. 51.

240 EBENDA, S. 51 f.

241 Vgl. D. DE GEEST, *Aantekeningen voor een functiegerichte genretheorie. Literaire genres als prototypische categorieën*, in: J. VLASSELAERS/H. VAN GORP (HRSG.), *Vorm of norm: de literaire genres in discussie*. Leuven, Vlaamse vereniging voor algemene en vergelijkende literatuurwetenschap 1989, S. 15–31, hier: S. 20 f.

3. Die funktionalisierte Einsamkeit der Stadt. J. van Oudshoorn: *Het onuitsprekelijke*

3.1 Zwischen Naturalismus und Realismus

In der Zeit von 1920 bis 1923 veröffentlichte J. van Oudshoorn in der Zeitschrift *Groot Nederland* eine Erzählung in Briefform.²⁴² Die unter dem Titel *Het Onuitsprekelijke* publizierten Passagen waren offenbar Teil eines geplanten Romans, der jedoch nie erschien.²⁴³ Der Ich-Erzähler ist Mitarbeiter der niederländischen Botschaft in Berlin²⁴⁴ und beschreibt sein Leben in der Stadt, thematisiert werden Einsamkeit, Angst, Unglück, Entfremdung und finanzielle Not.

Vereinzelung und Entfremdung sind prägende Themen im gesamten Werk des Autors.²⁴⁵ In der Sekundärliteratur werden van Oudshoorn realistische, naturalistische und symbolistische Tendenzen attestiert, verglichen wird er mit Autoren wie van Deysse, Coenen, Emants, van Schendel, Vestdijk und Bordewijk.²⁴⁶ Die Kritik hatte den 1914 erschienenen Debütroman *Willem Mertens' levensspiegel* äußerst positiv aufgenommen, und van Oudshoorn wurde von tonangebenden zeitgenössischen Autoren wie Nijhoff und van Vriesland umgehend als großes Talent anerkannt.²⁴⁷

242 Der erste Teil erschien 1920 unter dem Titel *Het Onuitsprekelijke, I. Inleiding*, 1922 erschien *Het Onuitsprekelijke, II* und 1923 *Het Onuitsprekelijke III (slot der inleiding)*. J. van Oudshoorn ist das Pseudonym des Botschaftssekretärs Jan K. Feijlbrief, der 1905 bis 1933 bei der niederländischen Botschaft in Berlin beschäftigt war [vgl. WAM DE MOOR, *Van Oudshoorn. Biografie van de ambtenaarschrijver J. K. Feijlbrief*, Boek I, 1876–1933, Amsterdam, de Arbeiderspers 1982]. Die 1968 von Wam de Moor edierte Buchausgabe umfaßt neben den in *Groot Nederland* erschienenen Texten auch eine Reihe unveröffentlichter Manuskripte mit dem gleichen Titel [J. VAN OUDSHOORN, *Het onuitsprekelijke. Brieven*. Verzameld en toegelicht door de Moor. Amsterdam, van Oorschot 1968].

243 W.A.M. DE MOOR, „In diepste wezen vrienden“, in: VAN OUDSHOORN, *Het onuitsprekelijke*, S. 121–143, hier: S. 138.

244 Die Bezeichnung Berlin kommt im Text nicht vor, wohl aber konkrete Angaben wie Berliner Straßennamen und Beschreibungen der „Deutschen“ und ihrer „Hauptstadt“. Der Autor sprach im Zusammenhang mit diesem Werk von seinen „Berlijnsche brieven“ [DE MOOR, *Van Oudshoorn*, S. 368].

245 Vgl. R. MARRES, *Bewustzijn en isolement. Psychologische interpretaties van literatuur*. Leiden, dimensie 1988, S. 56.

246 WAM DE MOOR, *J. van Oudshoorn*, in: *Kritisch lexikon van de Nederlandstalige literatuur na 1945*. Onder red. van A. ZUIDERENT/H. BREMS/T. VAN DEEL. 55e aanvulling (november 1994). Houten (etc.), Bohn Stafleu Van Loghum (etc.); P.H. DUBOIS, *Van Oudshoorn, Emants en het pessimisme*, in: *Tirade* 20 (1976), 219/220 (nov–dec), S. 598–606.

247 WAM DE MOOR, *Over: Oudshoorn, J. van., Willem Mertens' levensspiegel*, in: *Lexicon van literaire werken: besprekingen van Nederlandstalige literaire werken 1900–heden*; onder red. van: A.G.H. ANBEEK VAN DER MEIJDEN/J. GOEDEGEBUURE/M. JANSSENS. 7e aanvulling (augustus 1990), S. 16 f.

Diese positive Beurteilung schlug sich auch in älteren Handbüchern und Literaturgeschichten nieder, Knuvelde und Meijer etwa würdigen van Oudshoorn als späten Vertreter des Naturalismus und ordnen ihn zwischen van Schendel, Vestdijk und Bordewijk ein.²⁴⁸ In neueren Literaturgeschichten erhielt sein Werk jedoch immer weniger Raum. *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis* behandelt van Oudshoorn nur kurz und konstatiert das Aufgreifen spätnaturalistischer Tendenzen,²⁴⁹ auch Anbeek erwähnt van Oudshoorn nur am Rande und rechnet ihn dem späten Naturalismus zu.²⁵⁰ In der von Schenkeveld-van der Dussen herausgegebenen Literaturgeschichte fehlt er ganz.²⁵¹

Zu einer abweichenden literaturhistorischen Klassifizierung gelangt Kemperink in ihrer Studie über den niederländischen Sensitivismus.²⁵² Ausgehend von der These, daß die bisherige Sichtweise des Romans *Willem Mertens' levensspiegel* als spätnaturalistisch eine Reihe von Fragen unbeantwortet läßt, wird das Werk dem Sensitivismus zugeordnet.²⁵³ Auch de Moor nuanciert im jüngsten seiner zahlreichen Beiträge zu van Oudshoorn die bisherigen literaturgeschichtlichen Einordnungen: In seiner Konzentration auf die Innerlichkeit der Hauptfiguren unterscheidet sich van Oudshoorn vom Realismus und Naturalismus, vielmehr ließen sich die metaphysische und psychologische Vertiefung sowie auch der psychologische Realismus seiner Werke eher dem Symbolismus zuordnen.²⁵⁴ Zudem trage die Beschreibung der Außenwelt anhand subjektiver Wahrnehmung der meist männlichen Hauptfiguren expressionistische Züge.²⁵⁵

Der Autor wird somit verschiedenen literaturgeschichtlichen Epochen zugerechnet, die jeweils andere Aspekte der Texte betonen und unterschiedliche Interpretationen zulassen. Dominierend ist dabei die Rezeption van Oudshoorns als spätnaturalistisch mit Tendenzen in Richtung Symbolismus. Die bisherigen Analysen stimmen jedoch auch darin überein, daß sie kaum ein Wort über Stil, Metaphorik oder

248 G. KNUVELDE, *Handboek tot de moderne Nederlandse Letterkunde*. 's Hertogenbosch, Malmberg 1954; R.P. MEIJER, *Literature of the Low Countries. A short history of Dutch Literature in the Netherlands and Belgium*. The Hague/Boston, Nijhoff 1978.

249 LUGER/LODDERS, *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis*, S. 139.

250 ANBEEK, *Geschiedenis van de literatuur in Nederland*, S. 94 und 162.

251 SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN, *Nederlandse Literatuur*. Womöglich ist das Aufgreifen älterer Stilmerkmale ein Grund für die zunehmende Vernachlässigung in den Übersichtswerken: eine Literaturgeschichte, die sich auf erneuernde Tendenzen konzentriert, mißt den „Nachahmern“ konsequenterweise wenig Bedeutung bei.

252 M. KEMPERINK, *Van observatie tot extase. Sensitivistisch proza rond 1900*. Utrecht, Veen 1988,

253 Mehrfach werden laut Kemperink Erfahrungen beschrieben, die die übliche sinnliche Wahrnehmung überschreiten: Farbverschiebungen, Verstummen der Umgebung, eine besondere Zeiterfahrung, verbunden mit einem abrupten Anfang und Ende dieser Erfahrungen und der Empfindung von Angst [EBENDA, S. 359]. Der Roman beschreibe die Möglichkeit, im irdischen Leben bereits das „Höhere“ am eigenen Leib zu erfahren. Mit dieser Interpretation liefert Kemperink neue Antworten auf alte Debatten, etwa in bezug auf die psychische Verfassung der Hauptfigur.

254 DE MOOR, *J. van Oudshoorn* (1994).

255 EBENDA.

andere rhetorische Mittel verlieren. Dies gilt für die zahlreichen Untersuchungen des Romans *Willem Mertens' levensspiegel*,²⁵⁶ aber auch für *Het onuitsprekelijke*. Dieser Verzicht auf formale Analysen ist um so verwunderlicher, als van Oudshoorn regelmäßig als hervorragender Stilist und „author's author“ bezeichnet wird.²⁵⁷

Nach der Publikation von *Het onuitsprekelijke* 1968 kam es zu einer Debatte über den dokumentarischen Wert des Textes. De Moor hatte die Briefe im Nachwort als stark autobiographisch bezeichnet und sie als Zeugnis für das Leben des Autors in Berlin gelesen, während Kritiker wie Fens und Sarneel in ihren Rezensionen die Fiktionalität betonten.²⁵⁸ De Moor nutzt die 1968 publizierten Texte, sowohl die veröffentlichten Artikel als auch die zuvor nicht publizierten Manuskripte, als Auskunftsquelle für seine 1982 erschienene Van-Oudshoorn-Biographie – mit dem Argument, die Texte seien ursprünglich 1905/06 als Briefe an den Freund Janus Schmitt verfaßt und für die spätere Publikation nur geringfügig bearbeitet worden.²⁵⁹ Um den dokumentarischen Charakter der Briefe zu belegen, verweist er auf die weitreichende Übereinstimmung mit überprüfbaren Fakten.

Die 1920–1923 von van Oudshoorn veröffentlichten Texte enthalten jedoch im Unterschied zu der 1968 von de Moor edierten Fassung kein Datum – die Datierung auf die Jahre 1905/06 hat der Herausgeber in der Ausgabe von 1968 hinzugefügt, ohne dies im Nachwort zu vermelden. Dadurch wurde aus einer Erzählung in Briefform eine Briefpublikation.²⁶⁰

256 De Moor etwa schreibt in seiner Analyse des Romans in der Synthese-Reihe, über den Stil van Oudshoorns ließe sich ein ganzes Kapitel verfassen – widmet dem Thema dann aber nur acht Zeilen. Zum Thema Metaphern heißt es lediglich: „Het wemelt van de zeer poëtische beelden en vergt van de lezer een traag leestempo.“ [WAM DE MOOR, *Over Willem Mertens' levensspiegel van J. van Oudshoorn*. Amsterdam, Wetenschappelijke Uitgeverij 1979, S. 105]

257 Vgl. die Kommentare von van Vriesland, „Aan bijna elken regel is het proza van Van Oudshoorn herkenbaar. Het is het proza van een der grootste stylisten die ons land ooit heeft opgeleverd.“ [zit. nach DE MOOR, *Over „Willem Mertens' levensspiegel“*, S. 16] und Nijhoff: „[...] dit proza verlangzaamt het lezen door telkens en telkens weer de nadruk te leggen en voortdurend de aandacht te vragen voor de formulering zelf.“ [zit. nach EBENDA, S. 18]. Dieses Urteil gilt nicht nur für die Zeitgenossen, sondern auch für Autoren späterer Generationen, etwa W.F. Hermans. Hermans drückte seine Wertschätzung unter anderem 1951 in einem Nachruf aus, in dem er schreibt, van Oudshoorns Werk gehöre „tot het allerbelangrijkste wat de Nederlandse romankunst ooit heeft opgeleverd“ [vgl. W.F. HERMANS, *In Memoriam. J. van Oudshoorn, eenzaam schrijver*, in: W.A.M. DE MOOR (HRSG.), *Over J. van Oudshoorn. Een keuze uit meer dan zestig jaar informatie over leven en werk in dag-, week- en maandbladen*. Nijmegen, J. van Oudshoorn Archief 1976, S. 243–244. (*Het vrije volk*, 3.8.1951)].

258 K. FENS, *Concentrische cirkels rond een angstige man*, in: *De Tijd* 123, 13. Juli 1968; F. SARNEEL, *Het onuitsprekelijke belichaamd in een oud vrouwtje*, in: *Vrij Nederland* 29, 19. Oktober 1968.

259 DE MOOR, *Van Oudshoorn. Biografie van de ambtenaarschrijver J.K. Feijlbrief*, S. 55. Nachzuprüfen ist dies nicht, da die echten Briefe an Janus Schmitt nicht erhalten sind. Daß jedoch Feijlbrief regelmäßig an Schmitt schrieb, bezeugen mehrere Quellen [DE MOOR, „*In diepste wezen vrienden*“, S. 137].

260 Vgl. FENS, *Concentrische cirkels*.

Die Frage nach der „richtigen Lesart“ ist ein vieldiskutiertes Thema der Van-Oudshoorn-Forschung. Diejenigen Rezensenten, die das Werk als literarisch bezeichnen, unter ihnen Fens und Sarneel,²⁶¹ verweisen in erster Linie auf die Konzeption des Textes. Sarneel sieht hier „een artistiek bedoeld stuk literatuur“ und spricht von „dwingende structuurkracht“²⁶². Laut Fens zeigt die Form des Romans, daß es sich um das Werk eines bereits voll entwickelten Autors handle.²⁶³ Fens zählt *Het onuitsprekelijke* aufgrund des Stils zu den besten Erzähltexten van Oudhoorns:

Wat blijft treffen zijn de grootheid en volheid van de stijl. [...] Hoogtepunten uit de novellistiek zijn voor mij „Afscheid“, „Pinksteren“, „De tweede fluit“ en vooral „Bezwaarlijk verblijf“. „Het onuitsprekelijke“ kan hier naast gezet worden; in kwaliteit gaat het soms dit beste nog te boven.²⁶⁴

Der Rezensent Fens konstatiert in diesem Artikel eine motivische und narratologische Kohärenz, die als Beleg für den fiktionalen Charakter des Werks dient. Ein Blick auf den Beginn des Romans bestätigt, daß die Hauptthemen schon auf den ersten Seiten anklingen: das einsame Beobachten anderer, Isolation, Armut, beengtes Wohnen, erotisches Scheitern. So wird etwa das Hotel, in dem der Ich-Erzähler die erste Nacht verbringt, als ein großes, verfallenes Gebäude beschrieben – die Innenräume sind heruntergekommen, die Gänge schlecht beleuchtet und die Teppiche so verschlissen, daß der Neuankömmling beinahe stolpert.²⁶⁵ Dieses Stolpern wird wieder aufgegriffen, als der Protagonist über ungewohnt hohe Bürgersteigkanten stolpert.²⁶⁶ Daß im Hotel nur an einem der aller kleinsten Tische ein Stuhl für ihn reserviert ist,²⁶⁷ kann als Antizipation der zukünftigen Armut gelesen werden. In der Hotelhalle begegnet der Ich-Erzähler auch den ersten Prostituierten, die er jedoch noch nicht als solche erkennt.²⁶⁸ Im weiteren Verlauf des Textes werden Prostitution und sexuelles Begehren noch mehrfach thematisiert.

De Moor resümiert die Debatte in seiner Van-Oudshoorn-Biographie von 1982, reagiert auf die harsche Kritik und bezeichnet *Het onuitsprekelijke* nun ebenfalls als „roman-in-briefvorm“.²⁶⁹ Gleichwohl verteidigt er weiterhin seine Wertung als autobiographisches Dokument und setzt in der Biographie die Gefühlswelt der literarischen Ich-Figur mit der des Autors gleich. Der Briefroman dient als Auskunftswort für das Leben des Schriftstellers.

Auch hier bestätigt ein Blick auf den Text, daß ein gewisses Zurückgreifen auf die Manuskripte als wahrscheinlich gelten kann: Die 1920–1923 gedruckten Texte sind zum Teil deutlich als Bearbeitungen der vor 1920 verfaßten und 1968 publizierten Manuskripte zu erkennen. So lassen sich einige der in den Manuskripten

261 FENS, *Concentrische cirkels*; SARNEEL, *Het onuitsprekelijke*.

262 SARNEEL, *Het onuitsprekelijke*.

263 FENS, *Concentrische cirkels*.

264 EBENDA.

265 VAN OUDSHOORN, *Het onuitsprekelijke*, S. 7.

266 EBENDA, S. 8.

267 EBENDA.

268 EBENDA.

269 DE MOOR, *Van Oudshoorn. Biografie van de ambtenaarschrijver J.K. Feijlbrief*, S. 52.

beschriebenen Elemente, etwa der Umzug in ein neues Zimmer²⁷⁰ oder ein bestimmtes Kloos-Zitat („paardengetrappel en wagengedraaf“)²⁷¹, in der 1920–23 publizierte Fassung leicht wiedererkennen.²⁷² Dies gibt jedoch keinen Aufschluß über etwaige Übereinstimmungen mit den verschollenen Briefen.

Der Einseitigkeit beider Interpretationsrichtungen wird dadurch Vorschub geleistet, daß sie sich fast ausschließlich auf die Ebene des semantischen Kontextes beziehen, die figurative Sprache bleibt hingegen weitgehend unbeachtet. Das vorliegende Kapitel wird daher eine exemplarische Analyse der rhetorischen Mittel vornehmen und dabei insbesondere den Blick auf diejenigen Textpassagen richten, die eine Verschränkung von Stadtbeschreibung und Innenleben des Ich-Erzählers enthalten. Da die Bearbeitung der Manuskripte nicht zu rekonstruieren ist, beschränkt sich die vorliegende Studie auf die Analyse der zwischen 1920 und 1923 in *Groot Nederland* publizierten Texte.²⁷³

Der Text wird im Spannungsverhältnis des zeitgenössischen Stadtdiskurses untersucht, auch die Frage nach der Bedeutung Berlins als Schauplatz kommt zur Sprache. Welche Funktion hat das Aufgreifen moderner oder traditioneller Repräsentationsmuster für den Text? Hätte eine andere Großstadt eine vergleichbare Funktion erfüllen können? Welche Aspekte städtischen Lebens sind thematisiert, welche rhetorische Funktion erfüllen die Beschreibungen von Licht, Bewegung, Raum, Menschen und Natur?

3.2 Metaphern des Transitorischen

Auf der semantischen Ebene vermittelt *Het onuitsprekelijke* zunächst das traditionelle Bild der abweisenden Großstadt. Der Protagonist teilt im ersten Brief mit, er fühle sich nicht wohl in der Stadt, auch habe er bereits die Reise dorthin als unangenehm empfunden. Die Beschreibung der Zugfahrt zu Beginn stimmt überein mit dem traditionellen Motiv der Ankunft des Individuums in einer unübersichtlichen, allein schon durch ihr Ausmaß befremdenden Stadt:

Toen reed de trein de stad al binnen. Wel een uur lang, dunkt mij, tussen huizen door. Het maakte een ietwat beangstigende indruk. Telkens wanneer de trein stilstield op een der drukke perrons, dacht ik aan het einddoel te zijn. Maar dan ging het weer verder en doken weer nieuwe stratencomplexen, met lichte pleinen en mensengewoel, uit het duister op. Het leek meer een aaneenschakeling van steden, dan één grote stad.²⁷⁴

270 VAN OUDSHOORN, *Het onuitsprekelijke*, S. 70 und 95.

271 EBENDA.

272 EBENDA, S. 100 f.

273 In der gedruckten Ausgabe von 1968 sind dies die Seiten 5–30 (1920), 30–50 (1922) und 97–108 (1923). Zitiert wird, der besseren Zugänglichkeit halber, aus der 1968 erschienenen Ausgabe. Diese unterscheidet sich von den in *Groot Nederland* erschienenen Texten lediglich durch eine modernisierte Rechtschreibung.

274 VAN OUDSHOORN, *Het onuitsprekelijke*, S. 5.

Die Stadt macht einen beängstigenden Eindruck auf den Ich-Erzähler, betont werden hier ihre Größe und das Gewimmel auf den Bahnsteigen. Die Perspektive des passiven Beobachters wird im weiteren Verlauf des Romans beibehalten. Der Ich-Erzähler ist ein Zuschauer, ein „eenling“, dem das Leben der anderen Menschen fremd bleibt.²⁷⁵ Die Stadtbevölkerung wird als anonyme Masse wahrgenommen, beispielhaft sind hier die Metaphern „mensenzee“, „mensenstroom“²⁷⁶ und „mensenvloed“²⁷⁷. Auch in einer späteren Passage wird das städtische Leben als „bruisende zee“ metaphorisiert.²⁷⁸

Der traditionelle Vergleich mit Bereichen aus der Natur – Meer, Fluß, Flut – läßt sich als Rückgriff auf bekannte Lebensbereiche verstehen: Die Erfahrung des Neuen in der Stadt wird durch einen Vergleich mit überlieferten Erfahrungen aus der Natur zu bewältigen versucht. Die Wasser-Metaphern stehen dabei für etwas Fließendes und Gleichförmiges, aber auch für eine überwältigende Kraft. Die vorliegende Metaphorik weist deutliche Parallelen auf mit der von Simmel konstatierten Rückverwandlung der Stadt in Natur als Umschlag von höchster Zivilisation in tiefste Wildnis [vgl. 1.3]. Semantischer Kontext und figurative Ebene entsprechen einander in ihrer Darstellung der Stadt als feindlicher Umgebung. Van Oudshoorns Text zeigt somit Übereinstimmungen mit einer traditionellen Stadtdarstellung, wie Simmel und Benjamin sie konstatieren: Die Wahrnehmung der Menschenmenge läßt sich als Schock angesichts des großstädtischen Lebens verstehen.

Nicht nur die Menschen werden bei van Oudshoorn als fremd und abweisend beschrieben, auch die städtische Umgebung präsentiert sich wiederholt als grau und trostlos: „grauwe eentonigheid“²⁷⁹, „een wak van de grauwe hemel“²⁸⁰, „zo ver het oog reikt de grauwe hemel“²⁸¹, „Fabriekschoorstenen. Ontnuchterend, grauwen alledaags“²⁸², „een flard van de grauwe hemel“²⁸³, „grauwe zandsteenmassa’s, zwaar tesamengedrongen onder een lage grauwe hemel“²⁸⁴. Dieser düstere Eindruck verstärkt sich noch, indem die Stadt oft bei Nacht beschrieben wird.²⁸⁵

Thematisiert wird hier das Verhältnis des Einzelnen zur Stadt, es geht um den Protagonisten und seine Beziehung zur Außenwelt. Dabei wirkt die Außenwelt sich direkt auf den Gemütszustand des Erzählers aus: „Misschien ook begrijp je daardoor beter, dat het somwijlen met mij een beetje grauw in grauw is.“²⁸⁶ Die Stadtbeschreibung hat hier eine metonymische Funktion, es findet eine direkte Übertragung der Außen- auf die Innenwelt statt.

275 VAN OUDSHOORN, *Het onuitsprekelijke*, S. 6.

276 EBENDA.

277 EBENDA, S. 7.

278 EBENDA, S. 34.

279 EBENDA, S. 18.

280 EBENDA, S. 23.

281 EBENDA, S. 24.

282 EBENDA.

283 EBENDA, S. 26.

284 EBENDA.

285 EBENDA, S. 6 f., 11 f., 18, 20, 99, 104, 107.

286 EBENDA, S. 26.

Eine solche enge Verschränkung von Stadtwahrnehmung und Innenleben findet sich sehr häufig im Roman.²⁸⁷ De Moor bezeichnet solche atmosphärischen Ortsdarstellungen als eine der hervorragenden Qualitäten in van Oudshoorns Gesamtwerk und vergleicht die Beschreibung von Innen- und Außenwelt mit dem physikalischen Phänomen der kommunizierenden Röhren.²⁸⁸

In bezug auf die literarische Tradition der Stadtdarstellung lassen sich die zitierten Passagen als traditionell bezeichnen, denn sie beschreiben die Isolation des Individuums in der Stadt. Der Mensch scheint unmittelbar betroffen von seiner Umwelt, es ist keinerlei intellektuelle Distanz festzustellen. Dies entspricht dem von Scherpe definierten Typus der traditionellen Stadtdarstellung, der sich vor allem in Texten findet, die vor 1918 geschrieben wurden [vgl. 1.3]. Die metonymische Beziehung von Innen und Außen ist auch formal der traditionellen realistischen Prosa zuzuordnen, wie sie Lodge im Rückgriff auf Jakobson beschreibt.²⁸⁹

Die Funktion des Raumes äußert sich sehr konkret, etwa wenn die ungewohnt hohen Bürgersteige beschrieben werden, die den Ich-Erzähler stets wieder an sein Fremdsein erinnern:

Je kunt erom lachen, maar wat me tot nu toe nog het meeste aan de verandering in mijn uiterlijk leven doet herinneren, is ... dat de trottoirs hier zoveel hoger zijn dan bij ons. Voor het overige schijn ik mij reeds vrij wel aan de nieuwe omgeving gewend te hebben, zodat ik – al flanerende – mijn gedachten weer als vroeger de vrije loop kan laten. Tot mijn lichaam dan alleronverwachts een hevige schok krijgt, omdat het, de slaaf zijner vaste gewoonten, de oude te korte stap genomen heeft.²⁹⁰

Der Kopf hat sich also schon an die neue Umgebung gewöhnt, der Körper noch nicht. Das Stolpern nimmt zudem ein Motiv auf, das bereits auf den ersten Seiten durch die Beschreibung der Teppiche anklang. Auf den ersten Blick läßt es sich als Bestätigung der bereits festgestellten Einsamkeit des Protagonisten lesen, der alleine durch die abweisende Stadt läuft. Auch an anderer Stelle bezeichnet er sich selbst als Flaneur, der das Leben beobachtet, aber selbst nicht daran teilnimmt: „Tot nu toe voel ik me hier nog immer de flaneur.“²⁹¹

287 VAN OUDSHOORN, *Het onuitsprekelijke*, S. 6 ff., 18, 20, 30, 34 ff., 41, 97, 100 f., 104 f.

288 „In Van Oudshoorns werk staat de zintuiglijk waarneembare wereld in voortdurende wisselwerking met de denk- en belevingswereld van de mannelijke hoofdpersoon. [...] Binnen en buiten vormen communicerende vaten.“ [DE MOOR, *J. van Oudshoorn* (1994), S. 5 f.] Dieser Zusammenhang wird in der Sekundärliteratur wiederholt konstatiert, ausnahmslos wird dabei auf den Einfluß van Deyssels und dessen Abgrenzung vom Naturalismus hingewiesen [EBENDA, S. 377 f.]. Laut de Moor übernimmt van Oudshoorn diese Verbindung von Innen und Außen von van Deyssel, den er als Symbolisten sah [EBENDA]. Trotz dieser wiederholten Konstatierung wurde die Funktion des Raumes im Großstadtroman *Het onuitsprekelijke* bisher kaum beachtet.

289 LODGE, *The Language of Modernist Fiction*, S. 483 f.

290 VAN OUDSHOORN, *Het onuitsprekelijke*, S. 8.

291 EBENDA, S. 17. Beide Textstellen lassen sich als Beispiele für das traditionelle Flaneur-Motiv des passiven Beobachters lesen. Zur Geschichte des Flaneur-Motivs vgl. Bienert 1992, Köhn 1989, Neumeyer 1999.

Dennoch scheint der Erzähler sein Durchstreifen der Stadt als Genuß zu empfinden. Er ist neugierig und will die Stadt kennenlernen. So wird von Entdeckungstouren in die Außenbezirke berichtet, Transportmittel ist dabei die Straßenbahn.²⁹² Auch hier sind die äußeren Eindrücke direkt mit dem Innenleben verbunden:

[...] maar als terugslag op die donkere binnenstilte voel ik de vibrerende harteslag van het mij zo dicht omringende leven dan ook te heviger. Vooral nu de avonden zachter en lichter beginnen te worden, kan ik er maar niet genoeg van krijgen rond te flaneren.²⁹³

Das städtische Leben, als „vibrierender Herzschlag des Lebens“ metaphorisiert, steht hier der inneren Stille des Erzählers gegenüber. Das *comparant* „Herzschlag“ ist eine traditionelle, organische Metapher, die das Lebendige der Stadt betont. Dem Zitat zufolge übt die Stadt eine belebende Wirkung auf den Ich-Erzähler aus. Dies steht im Widerspruch zu den vorherigen Äußerungen, in denen die städtische Trostlosigkeit als deprimierend erfahren wurde.

Eine solche positive Wirkung der Stadt findet sich auch an anderer Stelle, etwa wenn der Ich-Erzähler beschreibt, er fühle sich mit dem Alleinsein versöhnt: „Zo is de grote bekoring van mijn leven hier een besef van onbepaalde vrijheid [...]“²⁹⁴ Dies wird jedoch gleich wieder relativiert, wenn er kurz darauf erneut Einsamkeit und Trostlosigkeit beklagt: „Met die vrijheid en het gevoel van rijkdom is het lare hoor. Ik voel me als een snoek op het droge.“²⁹⁵ Der Vergleich mit dem „Hecht auf dem Trockenen“ beschreibt wiederum das kreatürliche Leiden unter nicht adäquaten Lebensbedingungen.

Die Darstellung der Stadt ist somit als ambivalent zu charakterisieren. Überwiegend wird die städtische Außenwelt des Protagonisten als trostlos beschrieben, aber daneben finden sich auch Passagen einer positiven Darstellung [„bekoring“]. Die in der Sekundärliteratur vorherrschende Deutung eines durchgehenden, durch die Großstadt verstärkten Gefühls der Einsamkeit zieht sich nicht durch das gesamte Werk, auf der semantischen Ebene des Textes läßt sich vielmehr eine dialogische Wertung konstatieren.²⁹⁶

Die Metaphorik der bisher zitierten Textstellen ist dagegen als traditionell zu bezeichnen: Inhaltlich greift ein Großteil der Metaphern auf den Bereich der Natur zurück, formal handelt es sich um einfach strukturierte Metaphern mit einem klar definierbaren *comparant*. Dies würde bedeuten, daß die inhaltliche Ambivalenz keine formale Entsprechung hätte. Es stellt sich die Frage, ob dies für den gesamten Text gilt. Der bisher festgestellte Widerspruch bezog sich auf das Verhältnis des Ich-Erzählers zur Stadt. Er gibt an, kaum Kontakt zu den Mitmenschen zu

292 VAN OUDSHOORN, *Het onuitsprekelijke*, S. 18.

293 EBENDA, S. 19 f.

294 EBENDA, S. 9.

295 EBENDA, S. 10.

296 Vgl. R.G. GRÜBEL, *Literaturaxiologie. Zur Theorie und Geschichte des ästhetischen Wertes in slavischen Literaturen*. Wiesbaden, Harrassowitz 2001, S. 55.

haben, betont jedoch mehrfach, sich bereits recht gut in der Stadt auszukennen und sich dort frei zu fühlen.²⁹⁷

Dies legt nahe, die Passagen des Wohlfühlens einer näheren Prüfung zu unterziehen. Die Vertrautheit mit der Stadt wird insbesondere an einer Stelle deutlich, die einen abendlichen Spaziergang beschreibt. Auch hier hatte der Erzähler zuvor berichtet, er finde sich in der neuen Weltstadtumgebung schon gut zurecht.

Ik heb zelfs al een vaste avondwandeling. Een van de punten, waar ik onwillekeurig nogal eens verdwaal, is een brug in het midden van de stad, vanwaar men over het donkere water, in een vrije ruimte tussen de huizen, de treinen af en aan ziet rijden. Als op een toverlantaarnplaatje en het wekt dan ook verre jeugderinneringen. De brug is zo gebouwd, dat hij meeveert onder het verkeer, dat daar geweldig druk is. De beweging in de brug is duidelijk te bespeuren en vooral in den beginne gaf dat een eigenaardige gewaarwording. Daar te staan en op het geheimzinnig leven van de stad zachtjes mee op en neer te deinen. Misschien dat ik daarom half onbewust terugkeer. Misschien ook omdat de verlorenheid, waarin ik tot nu toe leef, daar nog telkens tot dat beloftevolle gevoel van vrijheid opgevoerd wordt.²⁹⁸

Die Stadt wird hier nicht als abweisend dargestellt: Der Ich-Erzähler ist zwar auf den ersten Blick immer noch unbeteiligter Beobachter, aber auf der Brücke stehend schwingt er mit im Leben der Großstadt. Der Blick auf die vorbeifahrenden Züge erinnert ihn an Laterna-Magica-Vorstellungen aus seiner Jugend. Die Textstelle mündet in eine komplexe Trope des Mitschwingens im Leben der Stadt: *comparé* ist hier das Stehen auf der vibrierenden Brücke, vergleichendes Element (*motif*) die Bewegung, *comparant* das Mitschwingen mit dem Leben. Auch das *motif* ist ein metaphorisches Sprechen: die Erschütterungen des Verkehrs werden mit einem sanften Schwingen gleichgesetzt, die horizontale Bewegung des Verkehrs wird transformiert in ein sanftes, vertikales Auf und Ab. Das Gefühl der Freiheit wiegt hier die Einsamkeit auf.

Im Mittelpunkt des Gesamtzitates steht die Brücke. Sie befindet sich im Zentrum der Stadt und ist ein Ziel, das der Erzähler regelmäßig aufsucht. Das Stehen auf der Brücke erlaubt optische und körperliche Wahrnehmungen des Verkehrs, die Brücke stellt eine Verbindung zum Leben dar. Da die Funktion der Brücke in der Verbindung zweier Seiten besteht, handelt es sich hier um eine übergreifende Metapher oder *contrainte paradigmatische* im Sinne Ricœurs: das gesamte Zitat ist vom Bild des Transitorischen beherrscht, vom Übergang zwischen Stadt und Besucher, Außen und Innen, Beobachtung und Erinnerung.²⁹⁹

297 VAN OUDSHOORN, *Het onuitsprekelijke*, S. 9 und 12.

298 EBENDA, S. 12.

299 Eine vergleichbare Korrespondenz von „Schwellen“ in der Topographie der Stadt und Erinnerung an die Vergangenheit findet sich im Passagenwerk Walter Benjamins. Hier ist es nicht die Brücke, sondern die Passage, die das Transitorische metaphorisiert und sich im kultischen Sinne auch als *rite de passage* verstehen lässt [W. BENJAMIN, *Das Passagen-Werk II*, in: DERS., *Gesammelte Schriften*. V, 2. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main, Suhrkamp 1982, S. 1006 f.; vgl. auch S. WEIGEL, *Traum – Stadt – Frau*.

Das Bild der Brücke taucht überdies an verschiedenen anderen Stellen des Textes auf, etwa wenn der Ich-Erzähler aus einer Erzählung von Hebbel zitiert: „Mann [sic] soll über die Brücke und baut sich ein Haus darauf.“³⁰⁰ Das Zitat läßt sich als Betonung des transitorischen Momentes lesen. Die Brücke wird nicht bis zum Ende beschritten, sondern es findet ein Innehalten statt, ein Verweilen, das durch den Bau einer Behausung nicht nur das Vorhaben eines längeren Aufenthaltes betont, sondern auch ein Sich-zu-Hause-Fühlen im Transitorischen.

Semantisch weist das Zitat eine starke innere Kohärenz auf, es enthält eine Reihe von Querverbindungen zwischen den einzelnen Elementen. Etwa in bezug auf den Verkehr: Nicht nur auf der Brücke macht sich der Verkehr bemerkbar, bereits die vorbeifahrenden Züge gehören zu diesem Wortfeld. Der Verkehr wird zunächst optisch wahrgenommen, dann mit dem ganzen Körper und schließlich mit dem Leben der Stadt gleichgesetzt. Verbunden sind auch die Bereiche Wasser und Schwingung: „deinen“ bezeichnet im Niederländischen eine schaukelnde Wellenbewegung, die Assoziation des Wassers liegt somit nicht fern. Laut *Woor-denboek der Nederlandse Taal* (WNT) meint „deinen“, wenn es im übertragenen Sinne gebraucht wird, nicht nur ein sanftes, friedliches Wiegen, sondern auch ein Mitschwingen zur Musik, eine Art „schunkeln“ oder „wiegen“.³⁰¹ Bemerkenswert ist hier die Sanftheit des Schwingens, aber auch die Konnotation des Gemeinschaftsgefühls und der Geborgenheit.

Verkehr, Bewegung des Ich und das Leben der Stadt stehen somit in einem metonymischen Bezug zueinander, die Metapher bezieht ihr *comparant* (mitschwingen) aus dem Kontext des Erzählten (Wasser). Es handelt sich somit um eine Verschränkung von Metapher und Metonymie, wie Genette und Lodge sie als typisch für modernistische Prosatexte bezeichnen.³⁰²

Das oben zitierte Textbeispiel enthält noch weitere Mischformen, die der Definition der *métaphore diégétique* oder *weak metaphor* entsprechen, etwa die Beschreibung der Erinnerung. Ausgelöst wird sie durch den Blick auf ein Ensemble aus fahrenden Zügen, Wasser und Häusern als *comparé*, *comparant* ist der Laterna-Magica-Effekt. Dieser entsteht durch den Abstand des Beobachters, der durch eine Schneise zwischen den Häusern über dunkles Wasser hinweg auf die Züge blickt. *Motif* ist hier das Silhouettenartige, als *modalisateur comparatif* fungiert der Vergleichspartikel „als“. Die Verbindung zwischen Jugenderinnerung und Laterna Magica beruht jedoch wiederum auf Kontiguität und ist somit metonymisch, denn das Sehen der Laterna Magica ist Teil der Jugenderinnerungen des Ich-Erzählers. Das heißt, der Mechanismus, der die Erinnerung auslöst, ist metaphorisch, denn er basiert auf der Similarität des Gesehenen und der Laterna Magi-

Zur Weiblichkeit der Städte in der Schrift. Calvino, Benjamin, Paul Nizon, Ginka Steinwachs“, in: SCHERPE (HRSG.), *Die Unwirklichkeit der Städte*, S. 173–196, hier: S. 180].

300 VAN OUDSHOORN, *Het onuitsprekelijke*, S. 19.

301 WNT 1916, III, 2, S. 2366.

302 Metaphern, die ihr *comparant* aus dem Kontext des Erzählten beziehen und damit metonymisch funktionieren, bezeichnet Gerard Genette in seiner Metapherntheorie als *métaphores diégétiques* [GENETTE, *Figures III*, S. 47 f.], Lodge spricht von *weak metaphors* [LODGE, *The Language of Modernist Fiction*, S. 485 f.], vgl. auch 1.2.

ca. Der zweite Schritt, die anschließende Erinnerung, ist hingegen metonymisch. Die formale Verschränkung betont hier einen weiteren Aspekt des Transitorischen, das bereits im übergreifenden Bild der Brücke enthalten ist: die Verbindung von Gegenwart und Erinnertem. Ein vergleichbares Ineinandergreifen von Gegenwart und Erinnerung in Form einer Verschränkung von Metapher und Metonymie konstatiert Genette in seiner Untersuchung der Erinnerung bei Proust: Metonymien schaffen laut Genette den Zusammenhang des Erzählten, die auf Similarität beruhende Metapher hingegen löst die Erinnerung aus.³⁰³

Das vorliegende Zitat enthält eine Reihe metonymischer Verbindungen, die die Metapher beeinflussen, etwa „verdwalen“ „toverlantaarn“, „geheimzinnig“. Diese Wörter, eng verbunden mit dem Bereich der Phantasie und Vorstellungswelt, verweisen bereits auf die Erinnerung an die *Laterna Magica*. Hinzu kommt die Komplexität des *comparé*: Erst der Abstand des Betrachters läßt den Effekt der Silhouette entstehen, erst der Blick durch die Schneise, über das dunkle Wasser, schafft die für den Vergleich nötige Abstraktion. Nicht nur topographisch, auch metaphorisch entsteht hier ein Freiraum für die Phantasie, und damit für die ferne Erinnerung. Unter der metonymischen Oberfläche findet sich somit eine weitreichende metaphorische Bedeutung.

Die transitorische Bedeutung des Brückenschlagens wird zudem weitergeführt, indem das Stehen auf der Brücke ein Mitschwingen mit dem Leben ermöglicht. Das heißt, die Brücke selbst wird als Verbindungspunkt gesehen, von dem aus eine neue Brücke zum Leben der Stadt und gleichzeitig zur eigenen Vergangenheit entsteht. Diese Andeutung eines *mise en abyme* betont durch die Wiederholung des Brückeneffekts wiederum das Transitorische des Zitats.

Durch die Verschränkung von Metapher und Metonymie unterscheidet sich die Metaphorik hier deutlich von den zuvor analysierten traditionellen Formen, die auf den Bereich der Natur als *comparant* zurückgreifen. Einen Wandel erfährt etwa das *comparant* des Wassers, das zunächst sehr konkret als „mensenvloed“ oder „mensenzee“ verwendet wurde. Im vorliegenden Zitat hingegen sind der Blick über das Wasser und das Gefühl des Schaukelns mit einer Erinnerung an die Jugend verbunden. Das Fließende des Wassers korrespondiert zum einen mit dem

303 „Sans métaphore, dit (à peu près) Proust, pas de véritables souvenirs; nous ajoutons pour lui (et pour tous): sans métonymie, pas d'enchaînement de souvenirs, pas d'*histoire*, pas de roman. Car c'est la métaphore qui retrouve le Temps perdu, mais c'est la métonymie qui le ranime, et le remet en marche [...].“ [GENETTE, *Figures III*, S. 63]. Auch Walter Benjamin konstatiert in seinem *Passagen-Werk* die Verbindung von Stadtwahrnehmung und Erinnerung: „Den Flanierenden leitet die Straße in eine entschwundene Zeit. Ihm ist eine jede abschüssig.“ [W. BENJAMIN, *Das Passagen-Werk I*, in: DERS., *Gesammelte Schriften*. V, 1. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main, Suhrkamp 1982, S. 524]. Neumeyer konstatiert in seiner Studie zur Figur und Konzeption des Flaneurs, daß ein Großteil der Interpretationen von Benjamins *Berliner Chronik* und *Berliner Kindheit* einen engen Zusammenhang zwischen der Proustschen *mémoire involontaire* und Benjamins Erinnerungskultur herstelle [H. NEUMEYER, *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*. Würzburg, Königshausen und Neumann 1999, S. 375].

transitorischen Moment der Erinnerung, zum anderen – auf formaler Ebene – mit der hybriden Verknüpfung von Metapher und Metonymie.³⁰⁴

Die zuvor auf der semantischen Ebene konstatierte Ambivalenz zwischen Einsamkeit und Wohlfühlen findet somit auch metaphorisch ihren Niederschlag. Die Perspektive ist immer noch die des Einzelnen in der Großstadt, aber dieser Einzelne ist nicht isoliert. Seine Verbindung zur Stadt entlehnt er aus der Beobachtung und einem körperlichen Mitschwingen mit dem Leben der Stadt.

Eine solche Interpretation der Textstelle widerspricht allerdings dem Urteil der Rezensenten. Auf die übergeordnete Bedeutung der Passage weist zwar auch Sarneel hin, seiner Ansicht nach nimmt der Erzähler jedoch nicht am Leben der Stadt teil:

Heel die ambivalentie [Glück und Unglück; U.S.] is samengebracht in het symbool van de brug over de rivier, van waaraf men de stad kan overzien als een samenhangend geheel van menselijk en kosmisch leven. Maar wie daar staat, neemt er niet zelf aan deel.³⁰⁵

Die bisherigen Lesarten des Textes als naturalistisch-traditionelle Stadtdarstellung haben sich offenbar auf die zu ihrer Sicht passenden Passagen beschränkt, die das Elend und die Isolation des einzelnen thematisieren. Die Rezensionen konstatieren ohne Ausnahme die Einsamkeit der Hauptfigur, die auf das Verlorensein in der Großstadt zurückgeführt wird.³⁰⁶ Dabei wurden widersprüchliche Aussagen übersehen. Wie die Analyse der Metaphorik zeigt, läßt sich das Zitat durchaus als Teilnahme am Leben deuten.

Hier werden die Grenzen einer Interpretation deutlich, die sich weitgehend auf die semantische Ebene konzentriert. Was auf den ersten Blick wie ein Verlorensein aussah, entpuppt sich durch eine Untersuchung der figurativen Sprache als Verbindung und Einverständnis. Die Metaphernanalyse verschafft einen neuen Blick auf den Text, indem die Einsamkeit unter einem anderem Vorzeichen erscheint: Der Einzelne bildet – wiederholt, denn es handelt sich um einen immer wieder aufgesuchten Ort und ein explizit beschriebenes Wohlfühlen – eine Einheit mit der Stadt, sie gewährt ihm Anschluß und Gemeinschaft, er lebt mit ihr im Gleichklang.

304 Vgl. dazu die Ausführungen Bachelards in *L'eau et les rêves*: „L'eau est vraiment l'élément transitoire. Il est la métamorphose ontologique essentielle entre le feu et la terre.“ [G. BACHELARD, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris, Corti 1942, S. 8 f.]

305 SARNEEL, *Het onuitsprekelijke*.

306 DE MOOR, „*In diepste wezen vrienden*“; FENS, *Concentrische cirkels*; SARNEEL, *Het onuitsprekelijke*.

3.3 Das Paradox des Unsagbaren

Das Gefühl des Unaussprechlichen oder Unsagbaren, das der Ich-Erzähler bei seinen Wanderungen durch die Stadt empfindet, wird im Text mehrfach explizit als „iets onuitsprekelijks“ bezeichnet und gilt in der Sekundärliteratur als trauriger Höhepunkt der Einsamkeit. Dubois etwa konstatiert eine Verbindung des höchsten Glücks und finaler Selbstzerstörung, aber er beschränkt sich darauf, dieses Gefühl als Paradox zu bezeichnen.³⁰⁷ Eine Analyse der formalen Konstruktion dieses Paradoxes steht somit noch aus.

Das Unsagbare ist ein rhetorischer Topos der Antike, der in der Geschichte der Ästhetik eine Art geheimnisvollen, unbegreiflichen Überschuss meint und in der Romantik als Unsagbarkeitstopos oder Konzept des *je ne sais quoi* auflebte.³⁰⁸ Die Gnosis kennt ein vergleichbares Phänomen als „Namen, der nicht zu nennen ist“: Gottes Wesen wird als unerkennbar und daher namenlos bezeichnet – will man dennoch darüber sprechen, gibt es nur zwei Möglichkeiten, wie dies zu geschehen habe: „in negativen Beschreibungen“ oder „in symbolischen Bildern“.³⁰⁹

Faßt man den Titel *Het onuitsprekelijke* als Bezugnahme auf rhetorische und theologische Traditionen auf, ist dies ein Grund mehr, die figurative Rede der entsprechenden Textstellen genauer in den Blick zu nehmen. Das Paradox des Unaussprechlichen beschreibt bei van Oudshoorn das gleichzeitige Empfinden von Glück und Unglück. Das Gefühl wird mehrfach geschildert, am ausführlichsten und genauesten im folgenden Zitat, wohl das meistkommentierte des gesamten

307 DUBOIS, *Van Oudshoorn*, S. 604..

308 Vgl. Lothar Müller: „In der Geschichte der Ästhetik gibt es das berühmte *je ne sais quoi*. Es ist ein irrlichterndes Surplus-Wesen, ein geheimnisvoller Überschuss, von dem niemand genau zu sagen vermag, worin er besteht. Er imprägniert das anmutig Schöne wie das konfliktreich Erhabene mit dem kostbaren Element der Unbegrifflichkeit.“ [L. MÜLLER, *Das Ichweißnichtwas*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 4.12.2003, S. 13] Vgl. auch Köhler 1953/54, der in seiner Studie über die Entwicklung des Konzepts des *je ne sais quoi* feststellt, daß es in der Romantik, bedingt durch die Neuordnung der Werte und die große Bedeutung der Innerlichkeit, seinen höchsten Rang innehatte [E. KÖHLER, *Je ne sais quoi. Ein Kapitel aus der Begriffsgeschichte des Unbegreiflichen*, in: *Romanistisches Jahrbuch* 6 (1953/54), 21–59, hier: S. 57].

309 Vgl. *Pseudo-Dionysius Areopagita* in B. SUCHLA (HRSG.), *Dionysius Areopagita. Die Namen Gottes*. Eingel., übers. und mit Anm. vers. von Beate Regina Suchla. Stuttgart, Hiersemann 1988, S. 9 f. Es handelt sich um die Schriften des Areopagiten Dionysius, die laut Herausgeberin Beate Suchla seit dem 9. Jahrhundert zu den einflußreichsten christlichen Werken des Abendlandes zählen [EBENDA, S. 3]. Die ersten Zeilen lauten, in der Übersetzung von Suchla: „Nun werde ich aber, mein Lieber, im Anschluß an die *Theologischen Grundzüge* nach bestem Können zur Erklärung der Namen Gottes schreiten. Es sei uns jedoch auch hier von allem Anfang an die Weisung der Heiligen Schrift eine Richtschnur, daß wir die Wahrheit der Aussagen über Gott „*nicht in überredenden Worten menschlicher Weisheit*“ ehren, „*sondern im Erweis der Macht*“ [1 Kor 2,4], die die biblischen Schriftsteller inspirierte. Durch diese werden wir mit dem Unaussprechlichen und dem Unerkennbaren auf unaussprechliche und unerkennbare Weise vereinigt gemäß jener Einigung, die unserer Verstandes- und Vernunftfähigkeit und Tätigkeit überlegen ist.“ [SUCHLA, *Die Namen Gottes*, S. 21]

Textes. Der Erzähler berichtet von einer Stimmung, in der alle Sehnsüchte auf wundersame Weise gestillt werden, in der Glück und Wehmut nicht mehr voneinander zu unterscheiden seien.

We zaten aan een overdekte veranda voor aan straat. Het was al laat geworden. De restauratie achter ons, waarvan alle deuren en vensters openstonden, was leeg. In het donker buiten gingen telkens trams voorbij, dicht bezet met mensen, die nog uit de omstreken terugkwamen. Werd het een ogenblik stil, dan voelde ik de nacht zich over de verstarring der huizenstad zoel uitbreiden, tot waar het landschap zacht en alom open lag, met trage heuvelingen van donkere bossen aan het donkere water. Dan klonken de geruchten van de straat weer op, was – van verre gedragen – een koeltje de lichte veranda binnengekeerd en bleef nog slechts de herinnering aan een geluk, dat niet volmaakter zijn kon en toch in zichzelf teloorving, als het ruisend breken van de zee.

Het is iets onuitsprekelijks, wat me in zulke vluchtige ogenblikken overkomt. Dat doordringende besef van hoogste levensvolheid, zonder het in werkelijkheid tot iets, hoegenaamd, te hebben gebracht. Dat laatste behoeft dan ook niet, maar juist door die redeloze overtuiging, dat uiterlijk gebeuren nooit tot iets waardevolers zal vermogen op te voeren wordt deze gelukkige ervaring door een even onuitsprekelijke droefgeestigheid begeleid. Of juist wellicht: het samengaan van geluk en weemoed is de diepere grond der onuitsprekelijkheid van dat gevoel. Van die woordeloze zekerheid tevens, dat er van het leven in hoogste zin geen praktijk als zodanig meer bestaat, zodat men, om in deze zeldzame stemmingen consequent te blijven, aan zijn werelds bestaan alleen nog maar een einde zou kunnen maken.³¹⁰

Auch hier liegt, ebenso wie in der zuvor analysierten Brückenpassage, eine Verschränkung von Stadtdarstellung und Gefühlswelt vor. Die Szene findet an einem warmen Sommerabend im Dunkeln statt, ein Augenblick der Stille ermöglicht den Übergang von Außen und Innen: Der Erzähler beschreibt die synästhetische Wahrnehmung, er fühle, wie die Nacht sich in der Umgebung der Stadt ausbreite. Das Offenstehen der Fenster wiederholt sich hier in der vorgestellten Offenheit beziehungsweise Weite der Landschaft, die Dunkelheit der Stadt hat ihr Pendant in dunklen Wäldern und dunklem Wasser auf dem Land. Die Nacht in der Stadt wird als „zoel“ (lind) beschrieben, die Landschaft als „zacht“ (sanft, mild, lind).

Diese Wiederholungen und Parallelen stellen wiederum eine Verschränkung von Metapher und Metonymie dar, die Stadtbeschreibung wird auf die Landschaft außerhalb der Stadt übertragen. Da die synästhetische Wahrnehmung durch Assoziationen eingeleitet wird, erzielt die Passage mit Hilfe von metonymischem Erzählen einen metaphorischen Effekt. Dieser läßt sich auch auf das Bewußtsein des Erzählers beziehen: Die Vorstellung der Nacht, die sich über der Stadt ausbreitet, evoziert ein schwebendes Bewußtsein, das sich bis in die Außenbezirke der Stadt ausbreitet. Die Wahrnehmung von Hügeln und Wäldern ist eine optische, sie läßt sich als Erhoben-Sein des Ichs über die Stadt interpretieren. Die Peripherie der Stadt korrespondiert mit der Peripherie der Wahrnehmung – alle Elemente streben hier wie durch eine starke Zentrifugalkraft getrieben nach außen.

310 VAN OUDSHOORN, *Het onuitsprekelijke*, S. 36.

Eine solche Analogie, in der die Metonymie durch Similarität und Substitution eine metaphorische Bedeutung erhält, bezeichnet Lodge als typisches Element modernistischer Prosa.³¹¹ Insbesondere die metaphorisch-metonymische Analogie in Kombination mit einer synästhetischen Wahrnehmung wird in der Regel als Element des Modernismus gewertet.³¹²

Die synästhetische Wahrnehmung findet durch zwei Elemente ein abruptes Ende: Straßenlärm und einen kühlen Luftzug. Unvermittelt ist die Rede von der Erinnerung an einen vollkommenen Glückszustand, rückwirkend gibt es einen konkreten Bezug auf die zuvor metaphorisierten Emotionen. Das Verschwinden des Glücks wird mit sich brechenden Wellen der See verglichen – ein traditioneller, auf Naturphänomene zurückgreifender Vergleich.

Das Zitat enthält einige Elemente, die in der Regel als sensitivistisch und romantisch klassifiziert werden. Das Verstummen der Umgebung etwa, die „übersinnliche“ Erfahrung und das abrupte Ende der Wahrnehmung lassen sich dem Sensitivismus zuzuordnen,³¹³ romantischen Darstellungstraditionen entspricht die Empfindung des Ichs, das sich erhebt und von oben auf die Natur blickt – wie in einer Reihe von romantischen Gedichten, etwa Eichendorffs *Mondnacht*.³¹⁴ Der romantischen Naturlyrik ähnlich ist auch die Atmosphäre der Dämmerung, die hier als Hintergrund übersinnlicher Eindrücke dient.

Bemerkenswert ist, daß bei van Oudshoorn die Empfindung des Abhebens nicht durch eine Naturerfahrung ausgelöst wird, sondern durch eine städtische Situation. Ähnlich wie in der Brückenszene führt die Stadtwahrnehmung zu einem Glücksgefühl, das im vorliegenden Zitat jedoch durch das Bewußtsein fehlenden Erfolgs unterlaufen wird. Das Zusammentreffen von Glück und Wehmut ist der eigentliche Grund der Unaussprechlichkeit dieses Gefühls, ausgelöst wird es jedoch durch eine bestimmte Situation der städtischen Umgebung. Sensitivistische und romantische Elemente werden hier funktionalisiert.

Dubois bezeichnet das Ende des Zitats, Selbstmord als letzte Konsequenz, als Kernstelle des Textes.³¹⁵ Marres interpretiert das Zitat dahingehend, der Erzähler sehe das praktische Leben als leblose, ziellose Gewohnheit und den Tod als wahre Bestimmung des Lebens.³¹⁶ Das Unaussprechliche bestehe aus einer Art glücklich-wehmütigen Stimmung, einer Art Bewußtsein der Erfüllung, ohne am Leben teilzunehmen.³¹⁷

311 LODGE, *The Language of Modernist Fiction*, S. 490 f.

312 „The effect of polyvalency, or synaesthesia, with its contingent demands upon the reader’s concentration and responsiveness, is deeply characteristic of the modern literary imagination and contrasts with the use of analogy by traditionally realistic novelists, who usually maintain a clear distinction between what is actually ‚there‘ and what is merely illustrative.“ [EBENDA, S. 494]

313 Vgl. M. KEMPERINK, *Van observatie tot extase. Sensitivistisch proza rond 1900*. Utrecht, Veen 1988, S. 359.

314 Vgl. W. Frühwald//F. Heiduk, *Joseph von Eichendorff: Leben und Werk in Texten und Bildern*. Frankfurt/Main, Insel 1988.

315 DUBOIS, *Van Oudshoorn*, S. 604.

316 MARRES, *Bewustzijn en isolement*, S. 79.

317 EBENDA.

Die Analyse hat gezeigt, daß die Stadt ein Glücksgefühl ausgelöst hat, das erst durch die Wahrnehmung von Straßenlärm und das Eindringen eines Luftzugs wieder verschwand. Eine solche Interpretation deckt sich mit den bisher analysierten Textstellen: Der Erzähler erkundet vom ersten Tag an die Stadt, er betont mehrfach, daß er sich bereits gut auskenne. Das anfängliche Stolpern akzeptiert er nicht, es liegt ihm an einem widerstandslosen Laufen durch die Stadt. Er hat einen festen Abendspaziergang, die Stadt ist ihm vertraut, und der Ort der Brücke, den er regelmäßig aufsucht, ermöglicht ein Gefühl innerer Verbundenheit mit der Stadt. In dieses Bild paßt die soeben zitierte Cafészene. Auch hier wird eine Situation beschrieben, in der das Stadtleben höchste Glücksgefühle auslöst.³¹⁸

Die Passagen, die ein Wohlfühlen in der Stadt beschreiben, sind von einer komplexen Metaphorik geprägt, oft ist dabei eine Verschränkung von Metapher und Metonymie zu beobachten. Inhaltlich handelt es sich um eine Verbindung widersprüchlicher Elemente – Lebenslust und Lebensmüdigkeit, Alleinsein und Gemeinschaft, formal findet diese Ambivalenz eine Entsprechung in der Verschränkung von Metapher und Metonymie. Unvereinbare Konzepte stehen hier gleichwertig nebeneinander. Daher läßt sich von einer Hybridisierung sprechen, wie Grüttemeier sie für die Prosa der niederländischen „Nieuwe Zakelijkheid“ konstatiert.³¹⁹ Bei van Oudshoorn entspricht die Ambivalenz des Textes seiner komplexen figurativen Sprache. Für die Darstellung der Kontakte zu anderen Menschen gilt diese Komplexität nicht, was wiederum der Verwendung einer traditionellen Naturmetaphorik wie „mensenvloed“ entspricht. Das heißt, die Stadtbevölkerung wirkt durchgängig abweisend, die Topographie der Stadt hingegen ist gleichzeitig vertraut und fremd.

Die komplexe Metaphorik hat somit eine Funktion. Genette vertritt in seiner Proust-Analyse die These, Prousts Werk stelle den Versuch dar, einen extremen „état mixte“ zu erreichen, indem er beide Achsen der Sprache gleichzeitig gebrauche, also metaphorisches und metonymisches Sprechen.³²⁰ Wie die Analyse gezeigt hat, finden sich auch bei van Oudshoorn einige Passagen, die einen solchen „état mixte“ darstellen. Der Effekt einer solchen Verknüpfung ist hier die Verbindung widersprüchlicher Konzepte. Der Text zeigt keine einheitliche Weltsicht,

318 Die Dramatik, die hier dem Selbstmordgedanken beigemessen wird, läßt sich im übrigen auch ganz ohne Metaphernanalyse relativieren. Da *Het onuitsprekelijke* eine Lebensfülle ausdrückt, die das ganze Leben erfaßt, läßt sich das Argument ins Feld führen, daß der Tod hier als Teil des Lebens begriffen wird, ja daß das Mit-Denken des Todes erst das Leben ermögliche. In diese Richtungweisende Überlegungen finden sich bei Heidegger in seinem 1920 publizierten Hauptwerk *Sein und Zeit*: „Der Tod als Ende des Daseins ist die eigenste, unbezügliche, gewisse und als solche unbestimmte, unüberholbare Möglichkeit des Daseins. Der Tod ist als Ende des Daseins im Sein dieses Seienden zu seinem Ende. Die Umgrenzung der existentialen Struktur des Seins zum Ende steht im Dienste der Herausarbeitung einer Seinsart des Daseins, in der es als Dasein ganz sein kann.“ [M. HEIDEGGER, *Sein und Zeit*. 11., unveränd. Auflage. Tübingen, Niemeyer 1967 (1927), S. 258 f., Hervorhebung i. O.]

319 Hybridisierung wird hier als Mischung heterogener Elemente verstanden, ohne daß eine Hierarchie angestrebt würde [GRÜTTEMEIER, *Hybride Welten*, S. 85 ff.].

320 GENETTE, *Figures III*, S. 61.

sondern ein Nebeneinander des Verschiedenen, das sich formal in der figurativen Sprache spiegelt. Die Verknüpfung der metaphorischen und der metonymischen Achse der Sprache zu einem *état mixte* korreliert hier mit der Ambivalenz des Gefühls des Ich-Erzählers, aber auch mit der Intensität des Empfindens und dem Begriff der „levensvolheid“.

Wie bereits zu Beginn gezeigt, zieht sich die positive Wahrnehmung der Stadt nicht durch den gesamten Text. Dennoch erlaubt die städtische Umgebung auch kurze Glücksgefühle. Die Stadt hat in diesem Zusammenhang eine metaphorische bzw. metonymische Funktion: Sie löst Glücksgefühle, Erinnerungen und synästhetische Wahrnehmungen aus. Das regelmäßige Aufsuchen der Brücke geschieht nicht zufällig, die Stadterfahrung wird vielmehr als Stimulans eingesetzt und funktionalisiert. Dies ist auf der metaphorischen Ebene des Romans sehr deutlich, auf der semantischen weniger: Hier überwiegt die Beschreibung der Einsamkeit als etwas Negatives. Die Metaphorik unterläuft somit die nichtmetaphorische Sprache, es kann ein Widerspruch auf syntagmatischer Ebene konstatiert werden [vgl. Kap. 1.2].³²¹

Die Lesart des Biographen de Moor sah in der zitierten Passage über „het onuitsprekelijke“ einen Beleg für Unglück und Elend des Autors van Oudshoorn in Berlin. Dies gilt auch für die Interpretation von van Eeten, der das Werk 1968 als einen der Höhepunkte der niederländischen Literatur des 20. Jahrhunderts lobte und es dennoch als mißlungen bezeichnet.³²² Auch Fens hat keinen Blick für die Hybridität der Metaphorik:

Van Oudshoorns proza is meestal rijk aan gedetailleerde beschrijvingen: die wijze van beschrijven is meer dan een gevolg van de volledigheidstrang van de realist: aan zijn hoofdfiguren komt de wereld voor als een opeenstapeling van delen die zich niet laten verbinden. Een van die delen is de mens die zich te midden van die niet in verband te plaatsen zaken totaal vereenzaamd weet.³²³

Der Rezensent sieht zwar das Leiden an der Fragmentarisierung des Lebens, nicht aber die Funktion der Metaphorik. Daher wird die Vereinsamung des Erzählers einseitig als negativ interpretiert. Unglück und Einsamkeit werden hier auf die städtische Einsamkeit zurückgeführt, Arbeitsumgebung und Großstadtmilieu verstärken die Probleme – wie es der traditionellen Stadtdarstellung entspricht.

Die Analyse hat jedoch gezeigt, daß Einsamkeit bei van Oudshoorn nicht nur negativ besetzt ist, sondern als Grundvoraussetzung für Glücksgefühle dient. Die-

321 Vgl. auch van Buurens Studie über Zola: Im Romanzyklus *Les Rougon-Macquart* unterminiert die Metaphorik laut van Buuren den naturalistischen Grundton der Romane [VAN BUUREN, „*Les Rougon-Macquart*“ d’*Emile Zola*].

322 „Het curieuze is daarbij dat het boek niet alleen onvoltooid is, maar ook kennelijk mislukt. De schrijver heeft wat hij wilde niet kunnen verwezenlijken. Het onuitsprekelijke dat hij probeerde toch uit te spreken, bleek in laatste instantie toch het onbegrijpelijke te zijn [...]“ [P. VAN EETEN, *J. van Oudshoorn en de waanzin van de eenzaamheid*, in: W.A.M. DE MOOR (HRSG.) *Over J. van Oudshoorn. Een keuze uit meer dan zestig jaar informatie over leven en werk in dag-, week- en maandbladen*. Nijmegen, J. van Oudshoorn Archief 1976, S. 208 (*Handelsblad*, 8.6.1968)].

323 FENS, *Concentrische cirkels*.

se als glücklich erfahrene Einsamkeit findet sich zudem auch in anderen Texten des Autors.³²⁴ Daß es in *Het onuitsprekelijke* einige Hinweise auf eine traditionelle Stadtdarstellung gibt, hat womöglich dazu geführt, die Ambivalenzen zu übersehen. Eine Analyse der figurativen Sprache erlaubt hier eine nuanciertere Sicht, die Hybridität der Metaphern entspricht dem Neben- und Gegeneinander des Verschiedenen.³²⁵

Weitere Stadtbeschreibungen belegen, daß es sich bei den ausgewählten Passagen nicht um vereinzelte Beispiele einer hybriden Metaphorik handelt: Ein unvereinbares Nebeneinander verschiedener Konzepte läßt sich auch in der Beschreibung einer übersinnlichen Erfahrung in der Stadt feststellen,³²⁶ in einer weiteren Passage über die Sicht von der Brücke,³²⁷ außerdem in einer Szene, die beschreibt, daß der Erzähler regelmäßig ein Theater aufsucht, um die Zuschauer zu beobachten, und sich dabei als Teil der Stadt fühlt³²⁸. Ferner sei auf einen Abschnitt im dritten Teil des Textes verwiesen, der eine Naturerfahrung in ein Variété verlegt, wo der Erzähler eine Tänzerin vor dem Hintergrund des Weltalls wahrnimmt.³²⁹

324 Etwa in *Loutringen*: „Zijn eenzaamheid betekende geen gemis, want ook toen reeds was zijn diepste verlangen eenzaam geweest [...] Want hij had een doordringend gevoel van levensvolheid en wist tegelijkertijd er op geenerlei wijze meer aan deel te nemen.“ [J. VAN OUDSHOORN, *Verzamelde werken*. Romans. Uitgegeven en ingeleid door W.A.M. de Moor. Amsterdam, Athenaeum, Polak & Van Gennep 1974, S. 228] Ein weiteres Zitat aus dem gleichen Roman lautet: „Hoe vreemd ook, dat ik mij niet meer vereenzaamd gevoel. Wat gebeurt er toch? En welk een geluk, dat het allerergste niet geschiedde en ik in een hang naar liefde en vertrouwelijkheid aan geen teefje bleef gekoppeld!“ [EBENDA, S. 224]

325 Wenn die Möglichkeit widersprüchlicher Deutungen und die damit verbundenen hybriden Metaphern von den Vertretern der Van-Oudshoorn-Kritik nicht gesehen wurden, kann dies als Beleg für die These gelten, daß solche Konzepte generell keine hohe Wertschätzung genossen. Laut Grüttemeier herrschte in der wissenschaftlichen Diskussion in den Niederlanden zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine ablehnende Haltung gegenüber Hybriden vor, die als Gefahr für Einheit und Reinheit gesehen wurden [R. GRÜTTEMEIER, „Ondingen“ in *de negentiende eeuw: over de term en het concept hybride*“, in: K.D. BEEKMAN/M.T.C. MATHIJSSEN-VERKOOIJEN/G.F.H. RAAT, *De as van de Romantiek*. Opstellen aangeboden aan prof. dr. W. van den Berg bij zijn afscheid als hoogleraar Moderne Nederlandse Letterkunde aan de Universiteit van Amsterdam. Amsterdam, AUP 1999, S. 76–88, hier: S. 84]. Diese Abneigung war offenbar auch in den späten 60er Jahren des 20. Jahrhunderts noch konsensfähig.

326 VAN OUDSHOORN, *Het onuitsprekelijke*, S. 20.

327 EBENDA.

328 EBENDA, S. 48.

329 EBENDA, S. 108.

3.4 Zivilisationskritik und poetologische Selbstinszenierung

Die Interpretation hat gezeigt, daß der Ich-Erzähler die Einsamkeit bewußt herbeiführt und nutzt. Dies wird verstärkt durch die Erzählperspektive. *Het onuitsprekelijke* ist der einzige Roman van Oudshoorns, der die Erzählinstanz des Ich-Erzählers wählt.³³⁰ Die interne Fokalisierung des Erzählten durch den Ich-Erzähler, also denjenigen, der es erlebt, verstärkt den authentischen Effekt. Der Text wirkt wie das Zeugnis eines einsamen Mannes in einer großen, fremden Stadt.

Nicht zuletzt aufgrund der Parallelität mit dem Leben des Autors beurteilt de Moor den Text als dokumentarischen Erlebnisbericht. Die Kombination von Erzählperspektive, Gattung und biographischen Parallelen (etwa das Leben in Berlin) hat zweifellos einen authentischen Effekt – ob das Beschriebene jedoch auf den Autor zu beziehen ist, beantwortet der Text keineswegs.

Der Eindruck von Authentizität wird auch dadurch erzielt, daß der Ich-Erzähler sehr konkret auf seine finanzielle Not und den kargen Alltag eingeht. Dies könnte jedoch ebenso auf eine Selbststilisierung als ein an Entbehrung leidender Bohème-Autor hindeuten. Hier wären Armut und Askese sozusagen Bedingung für das Schreiben und die Neugier auf die Stadt.³³¹ Für eine solche Interpretation finden sich eine Reihe von Hinweisen, insbesondere die Häufung der Armutsbeschreibung und die vielen Details. Wiederholt etwa schildert der Protagonist seine Mühen bei der Zimmersuche:

Het blijft een kwestie van piasters. Mijn kamer – een slaaphokje voor aan straat, zo klein, dat ik er tussen de weinige meubelen nauwelijks om kan vallen – kan niet goedkoper. Maar het in de restauratie eten verslindt tot nu toe de rest van mijn geld. Dat kan op den duur zo niet blijven gaan, vooral waar ik een groot gedeelte van de dag toch nog met een hongerige maag moet rondlopen.³³²

Der hungrige Magen wird mit dem ungewohnt späten Abendessen in Deutschland begründet.³³³ Weitere Passagen beschreiben ausführlich die Armseligkeit der Zimmer, die zahlreichen Umzüge oder die Probleme mit „halb verrückten“ Vermietern.³³⁴ Als der Protagonist Wanzen in seinem Bett findet, bezeichnet er dies als „allerlaatste verwaarlozing“³³⁵. Weil er sich keinen warmen Mantel leisten kann,

330 DE MOOR, *Van Oudshoorn. Biografie van de ambtenaarschrijver J. K. Feijlbrief*, Boek I, S. 60. Dies gilt auch für den Großteil der Erzählungen: Lediglich *De tweede fluit* ist in der Ich-Perspektive verfaßt [J. VAN OUDSHOORN, *Verzamelde werken*. Novellen en schetsen. Uitgegeven en ingeleid door W.A.M. de Moor. Amsterdam, Athenaeum, Polak & Van Gennep 1976, S. 99–121].

331 Eine solche Einstellung findet sich auch bei van Deyssel: „Het is de natuurlijke en pijnlijke kant van mijn kunst, die voor een groot gedeelte de kunst der lichamelijke sensaties, zal ik maar zeggen, is. Als ik niet zoo van het leven leed, zoû ik er ook geen kunst van kunnen maken.“ [zit. nach KEMPERINK, *Van observatie tot extase*, S. 11 f.]

332 VAN OUDSHOORN, *Het onuitsprekelijke*, S. 11.

333 EBENDA.

334 EBENDA, S. 10.

335 EBENDA, S. 29.

leidet er zudem unter der Berliner Kälte.³³⁶ Zeitweilig lebt er in einer Pension, die auch von Prostituierten bewohnt wird:

Waar ik nu woon, lijkt het me weer niet voor lange duur. [...] Er zijn daar andere wansjes, die overdag slapen om pas tegen donker het huis te verlaten. Maar dan worden zij ook erg bedrijvig en de ganse nacht hoort men er de deuren klapperen. Ik heb er een bescheiden achterkamertje met uitzicht in de tuin van een groot ziekenhuis. Bijna iedere morgen wordt daar een begrafenisstoet geformeerd.³³⁷

Nicht nur das private Umfeld des Ich-Erzählers ist von Armut, Entbehrung, Krankheit und Tod geprägt, auch sein Arbeitsplatz ist überaus ärmlich: „We zijn er namelijk op een vliering ondergebracht, zo armoedig mogelijk.“³³⁸ Sarneel beurteilt dieses „vlieringbestaan“ als konstruiert und wertet es als Zeichen der Fiktionalität des Textes.³³⁹ Der Erzähler gibt jedoch auch an, die Armut nicht als negativ zu empfinden: „Wil je wel geloven, dat ik ze heb leren liefhebben, [...] en dat ik mijn vliering voor geen modelkantoor meer zou willen ruilen.“³⁴⁰ Es entsteht vielmehr der Eindruck, als sei er ein wenig stolz auf sein entbehrungsreiches Leben.

Dies entspricht einer bereits zu Beginn beschriebenen Haltung, als der Ich-Erzähler sich bei seinem Vorgesetzten nach dem zukünftigen Verdienst erkundigt. Die Aussicht auf ein karges Gehalt, das nur die Miete einer Dachkammer erlaubt, war für ihn kein Anlaß zur Sorge: „Het trof mij, [...] hoe dit weinig verlokkenende uitzicht mij meer geruststelde dan afschrikte.“³⁴¹ Ein bescheidenes Leben gehörte hier offenbar von Beginn an zum Lebensplan. Die im weiteren Verlauf beschriebenen Umzüge von einem schmutzigen Zimmer ins nächste, die Klagen über Hunger und Lärm erscheinen so in einem anderen Licht: Die Armut läßt sich als romantisches Künstlerideal interpretieren, als Bedingung für die Kunst.³⁴² Hier spricht kein Mann, der in seiner neuen Berliner Stellung eine rasche Karriere anstrebt.

336 VAN OUDSHOORN, *Het onuitsprekelijke*, S. 13. Wenn der Ich-Erzähler hier berichtet, wie er frierend und hungrig durch die Straßen Berlins läuft, erinnert dies an den Flaneur, wie Benjamin ihn beschreibt: „Ein Rausch kommt über den, der lange ohne Ziel durch Straßen marschierte. Das Gehn gewinnt mit jedem Schritte wachsende Gewalt; immer geringer werden die Verführungen der Läden, der bistros, der lächelnden Frauen, immer unwiderstehlicher der Magnetismus der nächsten Straßenecke, einer fernen Masse Laubes, eines Straßennamens. Dann kommt der Hunger. Er will nichts von den hundert Möglichkeiten, ihn zu stillen, wissen. Wie ein asketisches Tier streicht er durch unbekanntes Viertel, bis er in tiefster Erschöpfung auf seinem Zimmer, das ihn befremdet, kalt zu sich einläßt, zusammensinkt.“ [BENJAMIN, *Das Passagen-Werk I*, S. 525]

337 VAN OUDSHOORN, *Het onuitsprekelijke*, S. 33 f.

338 EBENDA, S. 17.

339 SARNEEL, *Het onuitsprekelijke*.

340 VAN OUDSHOORN, *Het onuitsprekelijke*, S. 23.

341 EBENDA, S. 6.

342 Vgl. auch TH. VAESSENS, *Zolderkamers zullen altijd tochtig zijn*, in: *Maatstaf* 46 (1998) 3, 38–47.

Damit werden eine Reihe von äußeren Lebensumständen funktionalisiert, die auf den ersten Blick elend wirken und die Großstadt – betrachtet man nur den semantischen Kontext – als abschreckend erscheinen lassen. Die poetologische Selbstinszenierung greift hier zurück auf die Topik der feindlichen, abweisenden Stadt, die das Individuum in seinem Leiden isoliert [vgl. 1.3]. Teil dieser poetologischen Selbstinszenierung ist auch die Selbstreflexivität, die sich im Schreiben über das Schreiben äußert. Die Entstehung der Briefe – also die Tätigkeit des Schreibens – wird an verschiedenen Stellen thematisiert. Der Erzähler kommentiert den Inhalt der Briefe, entschuldigt sich für überlange Beschreibungen oder uninteressante Passagen. Der Text enthält auch eine explizit poetologische Äußerung. Direkt im Anschluß an die zitierte Beschreibung von „het onuitsprekelijke“ thematisiert der Protagonist sein Schreiben:

Al schrijvende is het me gebeurd van het ene uiterste tot het andere te vervallen. Van levens-atmosfeer tot zelfmoordoverweging. [...] De uiterlijke dingen gaan monotoon, schier zonder indruk achter te laten, aan mij voorbij, en toch voel ik me geweldig heen en weer geslingerd. Zodat ik de noodzakelijkheid onderkend heb, je voortaan van mijn leventje op een geheel andere wijze te berichten. Veel korter dan tot nu toe, zuiver innerlijk, hoogstens met wat kleuren of even aanduiding van plastiek. Als sommige kubistische schilderijen.³⁴³

Der Ich-Erzähler berichtet hier von einem Stimmungswandel, der sich während des Schreibens vollzieht. Das Schreiben wirkt wie ein Mittel der Selbstreflexion. Die Ankündigung eines zukünftigen kubistischen Stils ist bemerkenswert, da sie sich als Bekenntnis zu modernen Kunstströmungen werten läßt. Wenn man die Merkmale der im allgemeinen als kubistisch verstandenen Malerei auf die Literatur überträgt, nimmt sich der Schreiber hier also vor, in Zukunft verschiedene Perspektiven ineinander zu fügen, oder zumindest seinem Text einen eher fragmentarischen Charakter zu verleihen. Damit sucht er Anschluß an die Moderne und spricht sich implizit gegen traditionelle Stilmerkmale aus.³⁴⁴

Auch das negative Frauenbild erfüllt in Zusammenhang mit einer solchen Selbstinszenierung als einsamer Autor eine Funktion. Simon Vestdijk bezeichnet den mystischen Einsamkeitsdrang van Oudshoorns als vergeistigte Antwort auf sein erotisches Scheitern.³⁴⁵ Hinweise für eine solche Sichtweise gibt es auch in *Het onuitsprekelijke*: Der Ich-Erzähler ist fasziniert von den Prostituierten im Berliner Straßensbild und beschreibt den Berliner Sittenverfall. Dieser besteht unter anderem darin, daß die Prostituierten von ihren dem Bürgertum angehörenden Kunden öffentlich begrüßt werden, und daß sie sogar am Sonntagmorgen während des Läutens der Kirchenglocken werbend durch die Straßen laufen.³⁴⁶

343 VAN OUDSHOORN, *Het onuitsprekelijke*, S. 37.

344 In der Sekundärliteratur wird diese Textstelle zudem als Beleg für eine spätere Entstehung des Werks gesehen, da sich der Kubismus erst nach 1905/06 entwickelte [FENS, *Concentrische cirkels*].

345 S. VESTDIJK, *Over de schrijver J. van Oudshoorn. Miskenningen, haar oorzaken en verschijningsvormen*, in: *Tirade* 20 (1976), 219/220 (nov–dec), 595–597, hier: S. 597.

346 VAN OUDSHOORN, *Het onuitsprekelijke*, S. 44.

Gleichzeitig ist der Erzähler wie besessen von der eigenen unerfüllten Sexualität, deren Regungen und Nöte er ausführlich beschreibt.³⁴⁷ Ein Besuch bei einer Prostituierten mit Kind stürzt ihn in eine tiefe Krise, er bereut es, der Sünde nachgegeben zu haben.³⁴⁸ Anschließend denkt er wehmütig an die erste Zeit der Enthaltung zurück und bezeichnet seinen Fehltritt als „terugslag van het grote wereldgedruis“³⁴⁹. Hier übt der Erzähler Zivilisationskritik, indem er einen Zusammenhang zwischen Sittenverfall und Großstadt herstellt – ein traditioneller Topos der Großstadtrepräsentation.³⁵⁰

3.5 Zur Funktion Berlins im deutsch-niederländischen Kontext

Der Roman enthält mehrere Passagen, die das Berliner Nachtleben beschreiben.³⁵¹ Der Erzähler kritisiert „wereldstadgedoe“, „metropool-zucht“ und protziges Gehebe – etwa wenn er von der Entstehung neuer Restaurants und Cafés berichtet, die mehr als 3.000 Gäste fassen.³⁵² Die Stadt erscheint hier zuweilen als verkommenes Sündenbabel. Typisch für diese Sicht ist das folgende Zitat, in dem Berlin als eine Art Parvenü der Großstädte bezeichnet wird:

Het is een heel bijzondere beweging. Een obsederende gedachte om niet naar bed te gaan. Een soort waanzin om van de nacht een dag te maken, zodat het tegen morgengrauwen nog drukker in de hoofdstraten is dan overdag. Van twaalf uur af rijden er weer aparte nachtomnibussen; het tramverkeer gaat verder met nieuw personeel; in de concerthuizen komen verse musikanten aangerukt. Zo bestaan er hier een paar cafés, die de laatste jaren ook nog geen uur gesloten zijn geweest. Waartoe dit alles? Men noemt het wereldstad-leven en legt er in bonte affiches met voorliefde de nadruk op. Ook een verschijnsel dat te denken geeft, die zucht om toch vooral een metropool te willen zijn.³⁵³

Hier geht es um eine Modernität, die sich auf die Oberfläche beschränkt, das Weltstadtleben reduziert sich auf Nachtleben und Amusement. Die Großstadtkritik ist dabei gekoppelt an eine generelle Zivilisationskritik, die Stadtbeschreibung dient als Epochensignatur. Diese Koppelung lässt sich in zwei Richtungen lesen: Zum einen wird die Zivilisationskritik an großstädtischen Phänomenen festgemacht, zum anderen wird jedoch auch eine zivilisationskritische Weltansicht auf die Stadt projiziert [vgl. 1.4].

347 VAN OUDSHOORN, *Het onuitsprekelijke*, S. 33, 37 f., 39, 41 ff.

348 EBENDA, S. 37 f.

349 EBENDA, S. 39.

350 Bei Benjamin etwa wird die Hure als Allegorie der Moderne verstanden, weil an der Prostitution der Fetischcharakter der Ware am sinnfälligsten erkennbar werde [vgl. WEIGEL, *Traum – Stadt – Frau*, S. 189].

351 VAN OUDSHOORN, *Het onuitsprekelijke*, S. 34, 104–107.

352 EBENDA, S. 104.

353 EBENDA, S. 34.

Die hier formulierte ablehnende Haltung läßt sich nur schwer vereinbaren mit dem zuvor beschriebenen Wohlfühlen in der Stadt, wie sie sich etwa in der Passage über den Abendspaziergang und das Schaukeln auf der Brücke äußert.³⁵⁴ Gerade das Brückenzitat betonte das Gemeinschaftsgefühl, die Teilnahme am städtischen Leben. Wiederum stehen somit unvereinbare Konzepte nebeneinander, wird ein Oszillieren zwischen Vertrautheit und Fremdheit beschrieben, zwischen Wohlfühlen und Zivilisationskritik. Die Darstellung der kulturellen und politischen Situation in Berlin erfüllt offenbar die Funktion, Teilnahme oder Isolation zu verstärken.

Die im obigen Zitat anzutreffende Vorstellung Berlins als Fassadenbabel, als Stadt des So-tun-als-ob, war zur Weimarer Zeit nichts Ungewöhnliches. In der Untersuchung *Metropolis Berlin* etwa wird die Perspektive englischer und französischer Autoren dokumentiert, die Berlin als Großstadt der Parvenus bezeichnen, als politisch rückständige Stadt ohne Tradition.³⁵⁵ Auch durch den niederländischen Deutschland-Diskurs der Weimarer Zeit erhält van Oudshoorns Zivilisationskritik eine Nuancierung. Nach dem Ersten Weltkrieg gab es niederländischen Historikern zufolge eine geläufige Vorstellung, die Deutschland als politisch rückständig, die Niederlande dagegen als fortschrittlich und demokratisch sah [vgl. 1.4].³⁵⁶ Die bei van Oudshoorn beschriebene Berliner Großmannssucht paßt somit ins Bild des traditionslosen, autoritären Staates.

Der Roman enthält noch weitere Passagen, die sich konkret auf die politische Situation beziehen. Zu Beginn des 1922 publizierten Textes etwa übt der Erzähler Kritik an der politisch-gesellschaftlichen Rückständigkeit, die er in der Stadt beobachtet. Die Bauern und Arbeiter würden zwar gut bezahlt, aber schlecht behandelt:

Men krijgt eerder de indruk, dat hier een volk wordt „gehouden“ en verzorgd als het goede ros op stal en wanneer men dan nog hoort van ouderdomspensioenen, ongevallenverzekering, woningsvoorschriften, dan wordt het soms onbegrijpelijk, wat het socialisme nog verder wil. [...] Maar dan komen er dagen, dat ik de dingen anders zie. Ogenschijnlijk kleinigheden. De opgang „alleen voor heerschappen“, waarover ik je al eens schreef en die mijn bloed nog immer aan het koken brengt. Of, onverwacht, een soldaat, die alleronderdanigst te groeten staat. En wat verder. Ja waarlijk, de meerdere, die achteloos door hem heen kijkend, voorbij wandelt, zonder ook met een enkele beweging die slaafse groet te beantwoorden. [...] Wat helpt zo betere huisvesting en goede kleding. Dat hebben in een bordeel de pen-

354 Diese positive Haltung ist zudem nicht auf den ersten Teil des Textes beschränkt, sie findet sich auch zum Ende hin. Etwa, wenn der Protagonist sein erstes Jahr in Berlin feiert, indem er eine Variété-Vorstellung besucht. Hier berichtet er, sein Leben habe sich in Berlin konsolidiert, nirgends hätte er es besser antreffen können [VAN OUDSHOORN, *Het onuitsprekelijke*, S. 106].

355 BRUNN/REULECKE, *Metropolis Berlin*, S. 25 ff.

356 Peter Groenewold verweist auf konstruierte Gegensätze zwischen Niederländern und Deutschen, etwa einen Diskurs nach dem Ersten Weltkrieg, der die Deutschen pauschal als autoritätsgläubig wahrnahm und dieser Sicht ein niederländisches Selbstbild als freiheitsliebend und liberal entgegengesetzte [P. GROENEWOLD, *Het Nederlandse Duitslandbeeld in de negentiende en twintigste eeuw*, in: J. VIS/G. MOLDENHAUER (HRSG.), *Nederland en Duitsland. Elkaar kennen en begrijpen*. Assen, van Gorcum 2000, S. 223–238, hier: S. 228 ff.].

sionaires ook. En ook de „patron“ spreekt als in sommige oorlogsbeschouwingen over „mensenmateriaal“. [...] Revolutie dus, nog voor het te laat is!³⁵⁷

Die hier formulierte kritische Haltung kann als typisch für das zeitgenössische niederländische Deutschlandbild bezeichnet werden, die im Zitat vertretene Sichtweise war zur Zeit der Erstpublikation des Textes gang und gäbe. Der deutsch-niederländische Hintergrunddiskurs hat somit eine Funktion: Die Schilderung Berlins unterstreicht das Gefühl der Isolation des Ich-Erzählers, dessen Alleinsein in der fremden Stadt umso überzeugender wirkt. Vor dem Hintergrund des negativen Deutschlandbildes scheint es begreiflich, daß der niederländische Neuankömmling Schwierigkeiten hat, Kontakte zu knüpfen. Die Stadt Berlin hat als Schauplatz somit eine spezifische Rolle.

Bemerkenswert ist im vorliegenden Zitat auch die distanzierte Perspektive. Während der Text überwiegend das persönliche Befinden des Protagonisten schildert und meist eine Verbindung zwischen Stadtbeschreibung und Individuum herstellt, betrachtet der Ich-Erzähler die Situation hier unbeteiligt aus der Distanz. Diese Art der Beschreibung weist Parallelen mit dem von Scherpe skizzierten zweiten Typus der Stadtdarstellung auf: Die Intellektualität dient als Abwehrschild. Hier wird wiederum die Ambivalenz der Darstellung deutlich: Das Lob der Modernität steht einer deutlichen Zivilisationskritik gegenüber, Großstadtbild und Deutschlanddiskurs greifen ineinander und verstärken sich wechselseitig.

Ein Argument für die Unverwechselbarkeit Berlins ist in diesem Zusammenhang die Fremdheit, auf die der Ich-Erzähler sich explizit beruft. Im letzten Teil des Romans berichtet er, sich damit abgefunden zu haben, auch sein zukünftiges Leben im Ausland, das heißt in Berlin, zu verbringen, in der gleichen beruflichen Position.³⁵⁸ An dieser Stelle schreibt er auch, sein Leben habe sich konsolidiert, er sei zufrieden und habe es nicht besser antreffen können.³⁵⁹ Das mit Berlin verbundene Gefühl der Einsamkeit und Selbststilisierung als armer Künstler scheint zu einer positiven Konstante seines Lebens geworden zu sein.

3.6 Auswertung und Zwischenbilanz

Der Briefroman *Het onuitsprekelijke* enthält eine Reihe von Ambivalenzen und unvereinbaren Konzepten. Auf der semantischen Ebene wird die Stadt mal als abweisend-feindlich beschrieben, mal als angenehm und friedlich. Was auf den ersten Blick dem Motiv des einsamen Individuums in der Großstadt gleicht, läßt sich auch als rhetorisch konstruierter Effekt lesen, der die Beschreibung großstädtischer Phänomene funktional einsetzt. Die Stadt befriedigt ein Bedürfnis, ist Stimulans, löst Glücksgefühle aus.

Die Analyse der figurativen Sprache hat ergeben, daß der Roman eine hybride Metaphorik einsetzt, die in der Regel modernistischen Verfahrensweisen zugeord-

357 VAN OUDSHOORN, *Het onuitsprekelijke*, S. 32 f.

358 EBENDA, S. 101.

359 EBENDA, S. 106.

net wird. Insofern kann *Het onuitsprekelijke* als weniger traditionell gelten, als die bisherigen Urteile vermuten ließen, und nimmt eine Zwischenposition ein. Dies gilt auch in bezug auf die Typisierung von Großstadtdarstellung bei Scherpe und Kemperink: Wenn man mit Scherpe das Motiv des isolierten Individuums in der Stadt als typisch für eine traditionelle Stadtdarstellung sieht, dann wäre van Oudshoorn traditionell. Es gibt jedoch eine Reihe von Indizien, die in eine andere Richtung weisen. Die Repräsentation der Stadt in *Het onuitsprekelijke* läßt sich somit keiner Kategorie zuordnen.

Vielmehr kann die Analyse als Beleg für die Einsicht dienen, daß Kategorisierung und literaturgeschichtliche Einordnung in Strömungen und Perioden generell problematisch sind, wenn sie aufgrund eines normativen Konzepts eine merkmalsorientierte Zuordnung vornehmen. Dies gilt insbesondere für Periodisierungskonzepte, deren Kriterien sich ausschließlich auf semantische Aspekte des Textes beziehen. Die einmal vorgenommene Zuordnung wird, wie sich bei van Oudshoorn beobachten läßt, durch die Sekundärliteratur weitgehend übernommen, während dem widersprechende Texteingenschaften aus dem Blick geraten.

4. Prosadebut eines „halbherzigen“ Modernisten. Hendrik Marsman: *Vera*

4.1 Folgenreiche Kritik

Als der Berlinroman *Vera* 1931 als Serie in *De vrije bladen* erschien, war Hendrik Marsman in den Niederlanden bereits ein berühmter Autor. 1923 hatte er mit seinem expressionistisch inspirierten Gedichtband *Verzen* für Furore gesorgt und war zum Idol einer ganzen Generation geworden.³⁶⁰ Daß dem Roman ein weniger glänzendes Schicksal beschieden sein sollte als den Gedichten, lag unter anderem daran, daß das Werk vor der geplanten Veröffentlichung in Buchform von Marsmans Freund und Schriftstellerkollegen Edgar du Perron lektoriert wurde. Du Perron kritisierte das Werk wohlwollend, aber dennoch vernichtend: *Vera* sei zu lyrisch, psychologisch zu mager, zu „holländisch“, insgesamt zu unausgegoren.³⁶¹ Nach einigen gescheiterten Überarbeitungsversuchen und wiederholten Vorhaben, den Roman doch noch zu publizieren,³⁶² nahm Marsman *Vera* 1938 nicht einmal in die Ausgabe des *Verzameld Werk* auf. Erst 1962 erschien eine kritische Ausgabe, die auch die Kommentare du Perrons enthält.³⁶³

Hendrik Marsman gilt in der niederländischen Literaturgeschichte als eher traditioneller Autor, die Schaffensperiode Anfang der 1920er Jahre wird in der Regel als eine Art Ausflug in die Moderne betrachtet.³⁶⁴ Goedegebuure verweist in diesem Zusammenhang auch auf das zeitgenössische Urteil Paul van Ostaijens, der in Marsman einen „halbherzigen“ Modernisten gesehen habe.³⁶⁵ Marsman war Goedegebuure zufolge schnell zu begeistern von neuen Kunstrichtungen, sei dann jedoch meist auch bald wieder zurückgerudert. Anbeek sieht in Marsmans „Fahnenflucht“ einen entscheidenden Grund dafür, daß sich der Modernismus in den Niederlanden nicht habe durchsetzen können.³⁶⁶ Sowohl Goedegebuure als auch

360 J. GOEDEGEBUURE, *Over: Marsman, H. Verzen*, in: *Lexicon van literaire werken*. Besprekingen van Nederlandstalige literaire werken 1900–heden; onder red. van: A.G.H. ANBEEK VAN DER MEIJDEN/J. GOEDEGEBUURE/M. JANSSENS. 17e aanvulling (februari 1993). Groningen, Wolters-Noordhoff, S. 9.

361 H. MARSMAN, *Vijf versies van „Vera“*, ingeleid door Arthur Lehning, verzorgd door Daisy Wolthers. 's-Gravenhage, Letterkundig Museum 1962, S. 7 f.

362 EBENDA, S. 13.

363 MARSMAN, *Vijf versies van „Vera“*.

364 GOEDEGEBUURE, *Over: Marsman*, S. 9. Vgl. auch P. DE VREE, *Hendrik Marsman en het modernisme*, in: *Nieuw Vlaams tijdschrift*, Jg. 30 (1977), Heft 9, 766–776, hier: S. 768, und FONTIJN/POLAK, *Modernisme*, S. 200. Weil Marsman sich nicht zum Modernismus bekannt habe, nennt Ton Anbeek ihn gar den größten Wendehals (draaikont) der niederländischen Literaturgeschichte [ANBEEK, *Geschiedenis van de literatuur in Nederland*, S. 128].

365 J. GOEDEGEBUURE, *Zee, berg, rivier. Het leven van H. Marsman*. Amsterdam, de Arbeiderspers 1999, S. 101.

366 ANBEEK, *Geschiedenis van de literatuur in Nederland*, S. 128. Anbeek bemängelt, Marsman habe sich nicht zum modernen Lebensgefühl bekannt, sondern sich an Vertretern der älteren Generation orientiert [EBENDA].

den Boef bestätigen, daß du Perron – in anderen Studien als einer der wenigen niederländischen Modernisten eingeordnet – eine erneute modernistische Orientierung Marsmans eher verhindert als gefördert habe, beide konstatieren einen Wandel von Marsmans Poetik und bringen diesen mit du Perrons Einfluß in Verbindung.³⁶⁷

Die Forschungsliteratur über den Roman *Vera* ist spärlich und beschränkt sich weitgehend auf Goedegebuure, der sich im Rahmen seiner Dissertation und Marsman-Biographie mit dem Werk befaßt.³⁶⁸ Weitgehend teilt er du Perrons negatives Urteil.³⁶⁹ In der 1999 erschienenen Biografie erläutert er, der Autor habe mit *Vera* zwar „modern en flitsend proza“ schreiben wollen und den Roman aus diesem Grund in der Großstadt Berlin angesiedelt,³⁷⁰ auf die möglicherweise modernistischen Aspekte geht er jedoch nicht näher ein. Der Roman wird hier fast ausschließlich als autobiographische Quelle genutzt.

In der Forschung wurde der Zusammenhang zwischen Marsmans theoretischen Schriften und der Entstehung oder Rezeption von *Vera* bisher kaum behandelt. Gerade Marsmans poetologische Unentschlossenheit zwischen Tradition und Moderne läßt eine nähere Untersuchung des Romans jedoch als vielversprechend erscheinen. Zunächst erfolgt daher ein Blick auf Marsmans poetologische Essays, die kurz vor und nach der Entstehung des Romans publiziert wurde, sowie auch sein Standpunkt hinsichtlich der theoretischen Positionen von du Perron und ter Braak. Geprüft werden in diesem Zusammenhang auch die Kriterien, auf denen die zeitgenössische und spätere literaturhistorische Einordnung Marsmans fußt.

Die anschließende Metaphernanalyse wird exemplarisch untersuchen, wie in *Vera* die Großstadt Berlin repräsentiert wird und wie sich das literarische Werk zu Marsmans theoretischen Positionen verhält. Die Analyse konzentriert sich dabei auf drei Bereiche der Stadtdarstellung, die in der Regel als Indikatoren für eine traditionelle oder modernistische Darstellung gelten: das Verhältnis Individuum und Stadt, die Repräsentation des Straßenverkehrs sowie die Thematisierung der Metropole als Gesellschaftskonflikt.³⁷¹

367 J. GOEDEGEBUURE, *Op zoek naar een bezield verband. Eerste deel. De literaire en maatschappelijke opvattingen van H. marsman in de context van zijn tijd*. Amsterdam, van Oorschot 1981, S. 257 f.; A.H. DEN BOEF, *Musil? Ken ik niet. Ter Braak en Du Perron over modernisten en epigonen*. Leiden, dimensie 1991, S. 64.

368 GOEDEGEBUURE, *Op zoek naar een bezield verband. Eerste deel*; DERS., *Zee, berg, rivier*.

369 GOEDEGEBUURE, *Op zoek naar een bezield verband. Eerste deel*, S. 255.

370 GOEDEGEBUURE, *Zee, berg, rivier*, S. 102.

371 Vgl. MÜLLER, *Modernität, Nervosität und Sachlichkeit*; SCHERPE, *Ausdruck, Funktion, Medium*.

4.2 Positionierung im literarischen Feld

1929 trat Marsman ein zweites Mal in die Redaktion der Zeitschrift *De vrije bladen* ein. Die Jahre 1929 bis 1933 waren geprägt von der Suche nach einer neuen, seiner „lyrischen Natur“ entsprechenden Prosa.³⁷² In einem kurzen, nur knapp drei Seiten umfassenden Artikel mit dem Titel *De kansen van ons proza* präsentiert er im April 1929 einige Thesen.

Hier kehrt er sich gegen eine „explikative Psychologie“ und postuliert eine Prosa, die nicht versuchen solle, das Leben zu erklären, sondern es zu erföhlen. Da die Wirklichkeit und das Leben nicht faßbar seien, könne die Prosa dies auch nicht leisten. Sie müsse suggestiv und intuitiv sein, nicht erklärend-essayistisch:

Daarom moet de uitbeelding ervan niet expliciteerend (essayistisch) zijn (hoewel juist het nieuwe essay sterk beeldend geworden is), maar suggestief, in den strikten zin van het woord. *Deze suggestie zal worden bereikt door de organische* [d.i. rhythmische, mits men juist niet denkt aan: rhythmisch proza) *rangschikking van de concreta.*³⁷³

Poetologisch weist dieses Zitat in verschiedene Richtungen. Das Postulat der Suggestion offenbart Parallelen mit der Poetik des Symbolismus,³⁷⁴ die Betonung der organischen Anordnung hingegen gilt als Element der idealistischen Ästhetik.³⁷⁵ Der Vorschlag einer Anordnung der Konkreta zeigt darüber hinaus Übereinstimmungen mit einer Poetik, die zu einem späteren Zeitpunkt als kennzeichnend für die „Nieuwe Zakelijkheid“ erachtet wird.³⁷⁶ Marsmans Artikel endet mit dem Appell an eine stärkere Orientierung an faktische Hintergründe und den Zeitgeist: „Het nieuwe proza zal opnieuw verhalend en feitelijk zijn, en zijn moderniteit onopzettelijk ontleenen aan zijn schrijvers, die door de hardheid en fantastiek van den tijd zijn bewogen.“³⁷⁷

Auch dies kommt überein mit Prosakonzepten, die später in die Poetik der „Nieuwe Zakelijkheid“ einmündeten. Es steht im Einklang mit dieser letzteren Richtung, daß Marsman mit großem Interesse die neuesten Entwicklungen der

372 J. GOEDEGEBUURE, *Op zoek naar een bezield verband. Eerste deel*, S. 227.

373 H. MARSMAN, *De kansen van ons proza*, in: *De vrije bladen* 6 (1929) april, S. 79–81, hier: S. 80 f.

374 Vgl. H. VAN DER BERGH/H. PRÖPPER, *Symbolisme*, in: VAN BORK/LAAN (HRSG.), *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis*, S. 143–180, hier: S. 158 ff.

375 Die Tradition, Kunstwerke als organisches Ganzes zu betrachten, wurzelt in der Theorie Aristoteles' [J. NEUBAUER, *Modernisme en organicisme*, in: L. KORTHALS ALTES/D. SCHRAM (HRSG.), *Literatuurwetenschap tussen betrokkenheid en distantie*. Assen, van Gorcum 2000, S. 51–60, hier: S. 52, vgl. auch B.F. SCHOLZ, *A phenomenological interpretation of the organic metaphor in literary theory and criticism*. Ann Arbor 1972 (microfilm)]. Wichtigste Dimension des Begriffs der Organizität ist Neubauer zufolge, daß organische Strukturen ein Ganzes bilden, dessen Teile nicht mechanisch miteinander verbunden sind, sondern dynamisch und organisch [NEUBAUER, *Modernisme en organicisme*, S. 52 ff., vgl. dazu auch GRÜTTEMEIER, *Hybride Welten*, S. 32].

376 GRÜTTEMEIER, *Hybride Welten*, S. 56.

377 MARSMAN, *De kansen van ons proza*, S. 81.

deutschen und amerikanischen Literatur verfolgte, daß er Döblin und Dos Passos schätzte, die er als Vertreter einer neuen Prosa bezeichnet.³⁷⁸ Goedegebuure weist darauf hin, daß *Vera* womöglich von Döblin und Dos Passos beeinflusst sei,³⁷⁹ und den Boef stellt fest, daß Marsman etwa *Manhattan Transfer* für ein Meisterwerk hielt, „een der krachtigste boeken der wereldliteratuur“.³⁸⁰

In seinen Literaturkritiken unterschied Marsman sich damit grundlegend von du Perron, der Autoren wie Döblin, Dos Passos und Ehrenburg rigoros ablehnte.³⁸¹ Du Perron und ter Braak kritisierten die „Nieuwe Zakelijkheid“ als modernistisches „procedé“ und Epigonentum³⁸² und trugen dazu bei, daß die Strömung sich in den Niederlanden nicht durchsetzen konnte.

Du Perron und Marsman lernten einander im Januar 1931 kennen. Der Kontakt intensivierte sich recht schnell, du Perron wurde zum Lektor und Berater.³⁸³ Marsman entfremdete sich zunehmend von seinen alten Kollegen bei *De vrije bladen*³⁸⁴ und übernahm einige der Positionen von du Perron. 1932 modifiziert er in *De aesthetiek der reporters* – bezeichnenderweise in der von ter Braak und du Perron herausgegebenen Zeitschrift *Forum* erschienen – seine früheren Theorien. Dies gipfelt in der vielzitierten Aussage, der Künstler müsse „Ver-beelden, her-scheppen, purifiëren van materie tot vorm; terwijl de reporter mag afbeelden, na-bootsen, samenvatten in een boeiend verslag.“³⁸⁵ Hier manifestiert sich eine deutliche Abgrenzung zur Poetik der „Nieuwe Zakelijkheid“.

378 GOEDEGEBUURE, *Zee, berg, rivier*, S. 216.

379 GOEDEGEBUURE, *Op zoek naar een bezield verband. Eerste deel*, S. 94.

380 DEN BOEF, *Musil? Ken ik niet*, S. 63. 1929 etwa schreibt Marsman in einer in der Zeitschrift *i10* erschienenen Rezension: „[...] zijn boek is een wereld: van mensen, toestanden, stoffelijkheden en ideeën, die tegelijk actueel amerikaans en onuitroeibaar humaan zijn: die Symphonie einer Groszstadt“ [zit. nach DEN BOEF, *Musil? Ken ik niet*, S. 63]. Nicht zufällig beziehe Marsman sich hier auf das Werk von Ruttman, so den Boef. Der Film sei insofern vergleichbar mit *Manhattan Transfer*, als in beiden Werken Montageprinzipien eine wichtige Rolle spielen [EBENDA].

381 „[I]k weet niet wat ik belabberder vind, Succes of Berlin Alexanderplatz“, schreibt du Perron 1930 an Greshoff [zitiert nach DEN BOEF, *Musil? Ken ik niet*, S. 46]; „Döblin las ik en vond ik ontuitstaanbaar. Dos Passos keek ik in; lijkt mij sympathieker, maar [...] ik lust ze gewoon niet“ [EBENDA, S. 48], schreibt du Perron 1932 an Marsman, dem er auch vorwirft, daß er mit seiner Begeisterung für Dos Passos „wel wat delireert“ [EBENDA, S. 47f.]. 1931 berichtet du Perron in einem Brief an ter Braak von seiner „verveling bij Feuchtwanger en krachtige walging bij Döblin, [...] [Zijn „simultanisme“ imponeert me overigens voor geen klier!]“ [EBENDA, S. 47]. Im Zentrum der Kritik standen überdies niederländische Autoren wie Wagener, Revis und Stroman, die als Vertreter der „Nieuwe Zakelijkheid“ galten und von den beiden Forum-Kritikern als Epigonen und Nachäffer abgekanzelt wurden [EBENDA, S. 10].

382 J. GOEDEGEBUURE, *Nieuwe Zakelijkheid*. Utrecht, HES 1992, S. 103; GRÜTTEMEIER, *Hybride Welten*, S. 26.

383 GOEDEGEBUURE, *Zee, berg, rivier*, S. 229 f.

384 GOEDEGEBUURE, *Op zoek naar een bezield verband. Eerste deel*, S. 243 ff.

385 H. MARSMAN, *Verzameld werk. Poëzie, proza en kritisch proza*. Amsterdam, Querido 1979, S. 410.

Goedegebuure verweist auf die widersprüchliche Haltung Marsmans, der 1929 zwischen „zakelijkheid“ in der Theorie und „lyriek“ in der Praxis geschwankt und 1932 mit *De Aesthetiek der reporters* eine Synthese erreicht habe: „De nieuwe zakelijkheid werd beschouwd als een nuttige reactie op een onvruchtbaar psychologisme, maar diende doordesemd te worden met de persoonlijke verbeeldingskracht van de kunstenaar.“³⁸⁶ Marsman habe mit der Stellungnahme von 1932 seine Positionen gegenüber du Perron und ter Braak verteidigt.³⁸⁷ Abschließend betont Goedegebuure jedoch den Wandel in Marsmans Theorien, wenn er den Artikel von 1932 als deutliche Abwendung von der „Nieuwe Zakelijkheid“ wertet: „Tegelijkertijd keert hij zich echter in *De Aesthetiek der reporters* af van de nieuwe zakelijkheid als norm, die hij in *De kansen van ons proza* impliciet had verdedigd.“³⁸⁸ Der Widerspruch zwischen Synthese und Wandel wird nicht näher erläutert. Marsmans früheres Bestehen auf modernistischer Prosa liegt laut Goedegebuure jedoch unter anderem darin begründet, daß er 1929 eine Führungsrolle in der Redaktion von *De vrije bladen* habe einnehmen wollen.³⁸⁹ Ein weiterer Grund sei Marsmans Dichterehrgeiz gewesen, in allen Genres glänzen zu wollen.³⁹⁰

In der Rezeption von Marsmans theoretischen Schriften spiegelt sich die frühere positive Bewertung dieser der „Nieuwe Zakelijkheid“ zuzuordnenden poetologischen Prinzipien jedoch keineswegs – Marsman wird durchgängig mit der Ablehnung der „Nieuwe Zakelijkheid“ in Verbindung gebracht.³⁹¹ Richtungsweisend war hier zunächst die durch du Perron beeinflusste Zusammenstellung des 1938 publizierten dreibändigen *Verzameld Werk*. Dem Teil *Critisch Proza* wurde *De Aesthetiek der reporters* sozusagen programmatisch vorangestellt, der Artikel von 1929 hingegen gar nicht erst abgedruckt.³⁹² In seiner 1992 erschienenen Studie über die „Nieuwe Zakelijkheid“ bezeichnet Goedegebuure Marsman als Gegner dieser Strömung und zitiert aus *De Aesthetiek der reporters*.³⁹³

386 GOEDEGEBUURE, *Op zoek naar een bezield verband. Eerste deel*, S. 231.

387 EBENDA, S. 248.

388 EBENDA, S. 258.

389 EBENDA, S. 232. Diese Argumentation steht in der Tradition Bourdieus [P. BOURDIEU, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Übers. von Bernd Schwips. Frankfurt/Main, Suhrkamp 1999], die in den Niederlanden unter anderem von Verdaasdonk, Dorleijn und van Rees vertreten wird [H. VERDAASDONK, *Literatuurbeschouwing en argumentatie*. Amsterdam, Huis aan de Drie Grachten 1981; H. VERDAASDONK/K. REKVELT, *De kunstsociologie van Pierre Bourdieu*, in: *De revisor* 8 (1981) 3 (juni), S. 49–57; C.J. van Rees/G.J. Dorleijn, *De impact van literatuuropvattingen in het literaire veld*. Aandachtsgebied literatuuropvattingen van de Stichting Literatuurwetenschap. 's-Gravenhage, Stichting Literatuurwetenschap 1993].

390 GOEDEGEBUURE, *Op zoek naar een bezield verband. Eerste deel*, S. 256.

391 Vgl. GOEDEGEBUURE, *Nieuwe Zakelijkheid*. S. 15; GRÜTTEMEIER, *Hybride Welten*, S. 20 ff.

392 A. LEHNING, *De geschiedenis van „Vera“*, in: MARSMAN, *Vijf versies van „Vera“*, S. 5–24, hier: S. 13; GOEDEGEBUURE, *Op zoek naar een bezield verband. Eerste deel*, S. 249.

393 GOEDEGEBUURE, *Nieuwe Zakelijkheid*, S. 14 f.

Goedegebuure beschreibt die „Nieuwe Zakelijkheid“ als Bewegung, die sich durch das Sammeln und Präsentieren des Stoffes auszeichne.³⁹⁴ Diese Sichtweise ist Grüttemeier zufolge jedoch eine Reduktion, die sich auf den Einfluß der idealistischen Ästhetik und die Dichotomie Gestaltung versus Wiedergabe zurückführen lasse.³⁹⁵ Diese Dichotomie habe dazu geführt, daß der „Nieuwe Zakelijkheid“ – dem Marsmanschen Text von 1932 folgend – der Part der Wiedergabe zugewiesen worden sei. Daß Marsmans Standpunkt später in der Literaturgeschichtsschreibung einen so großen Einfluß gehabt habe, begründet Grüttemeier unter anderem mit der Dominanz von Forum-Kritikern wie du Perron und ter Braak – laut Grüttemeier ebenso wie Marsman Vertreter der idealistischen Ästhetik.³⁹⁶ Womöglich hat Marsman also durch den Artikel von 1932 den Blick auf frühere poetologische Konzepte sowie auch auf Teile seines eigenen Werkes verstellt.

Der Roman *Vera*, zwischen 1929 und 1930 entstanden, ist daher in Hinblick auf eine mögliche Umsetzung von Marsmans modernistischer Poetik von einigem Interesse. Dies gilt auch für die ebenfalls in Berlin angesiedelte Novelle *A.-M. B.* und die Erzählung *Bill*, die in New York spielt.³⁹⁷ Gerade der Roman *Vera* scheint dem Autor jedoch mehr bedeutet zu haben als seine übrigen Prosa-Versuche. Er beurteilte das Werk zwar zuweilen als schlecht³⁹⁸ und bearbeitete es mehrfach – aber dennoch scheint es ihn nicht losgelassen zu haben, wie ein Zitat von 1933 belegt: „In de *stof* van Vera zit iets wat mij nog fascineert, al is het in eerste lezing al van 1930. Ik vind het zeer goed geschreven.“³⁹⁹

Auch du Perron und ter Braak haben *Vera* mehrfach gelesen, doch ihr Urteil fällt eindeutig negativ aus. Laut du Perron sind die Charaktere unglaubwürdig, die Dialoge schlecht geschrieben und psychologisch nicht nachvollziehbar.⁴⁰⁰ Er bietet Marsman seine Hilfe für die Überarbeitung an, die trotz der großen Mängel recht zügig

394 GOEDEGEBUURE, *Nieuwe Zakelijkheid*, S. 69.

395 GRÜTTEMEIER, *Hybride Welten*, S. 21 ff.

396 Daß poetologische Äußerungen der Akteure durch die Literaturgeschichtsschreibung übernommen werden, ist laut Dorleijn kein Einzelfall: „De zogenaamde deelnemers in het literaire veld bepalen dus zelf hoe ze gezien moeten worden [schrijvers] of hoe de literatuur literair-historisch moet worden ingedeeld en benoemd [critici]. Zij doen dit niet op basis van een gedistanciëerd, wetenschappelijk standpunt, maar als belanghebbenden. Het is dan frappant op te merken hoezeer de literatuurgeschiedschrijving de visies van schrijvers op zichzelf en de classificaties ad hoc van de critici vaak als vanzelfsprekende feiten overneemt.“ [G.J. DORLEIJN, *De scherven en het beeld. Over Nederlandse literatuur, een geschiedenis 1: 1879–1989*, in: *De nieuwe taalgids* 86-5 (1993), S. 387–398, hier: S. 388] Van den Akker zielt in seinem kurzen Artikel *Literatuurgeschiedenis of literatuurgeschiedsvervalsing* in die gleiche Richtung [W.J. VAN DEN AKKER, *Literatuurgeschiedenis of literatuurgeschiedsvervalsing*, in: *Spektator* 18 (1988–1989), 5 (mei 1989), S. 331–332].

397 GOEDEGEBUURE, *Zee, berg, rivier*; S. 233.

398 „Bedonderd“, LEHNING, *De geschiedenis van „Vera“*, S. 14; „krenge“, GOEDEGEBUURE, *Zee, berg, rivier*; S. 261.

399 Zitiert nach GOEDEGEBUURE, *Op zoek naar een bezield verband. Eerste deel*, S.257.

400 Du Perron schreibt in einem ersten Kommentar: „De gesprekken zijn inderdaad psychologisch volkomen onverantwoord – en bovendien slecht geschreven. Vervang ze door een resumé, zoals je dat elders deed.“ [MARSMAN, *Vijf versies van „Vera“*, S. 8]

vorgenommen werden könne.⁴⁰¹ Ter Braak teilt das negative Urteil, rät aber 1931 dennoch zu einer Veröffentlichung.⁴⁰² 1932 hat sich ter Braaks Ansicht geändert. Er selbst würde Vera nicht publizieren, schreibt er Marsman, denn die gelungenen lyrischen Passagen könnten die Fehler des Romans nicht wettmachen.⁴⁰³ Bemerkenswert ist, daß beide Kritiker den Roman keineswegs als zu modernistisch bezeichnen oder formale Kriterien ins Feld führen, sondern nur wenig untermauerte Werturteile wie „schlecht“ oder „nicht überzeugend“ lancieren. Mitte der 1930er Jahre unternimmt Marsman noch einen Versuch der Bearbeitung, dann gibt er auf.⁴⁰⁴

Du Perrons Urteil hat sich somit als ausgesprochen langlebig erwiesen. Überdies wurde das Urteil der Akteure im literarischen Feld, Marsman selbst eingeschlossen, von der Literaturkritik teilweise wortwörtlich übernommen. Goedegebuure etwa schreibt 1981, *Vera* sei interessant wegen der Marsmanschen Selbstprojektionen, aber diese könnten den Roman nicht retten, ebenso wenig wie die hervorragenden lyrischen Fragmente.⁴⁰⁵ Damit weist Goedegebuures Urteil weitreichende Übereinstimmungen mit ter Braak und du Perron auf. In der 1999 erschienenen Biographie Marsmans dient *Vera* ausschließlich als Informationsquelle, der Roman wird als autobiographisches Werk bezeichnet, das Marsmans Erlebnisse der frühen 20er Jahre zur Grundlage habe.⁴⁰⁶

Auch Anbeek orientiert sich an den Akteuren des literarischen Feldes. Wenn er Marsman als Wendehals tituliert, so fußt dies weitgehend auf Marsmans theoreti-

401 „Met een paar wijzigingen, op één vrijen middag af te doen, heb je Vera belangrijk verbeterd; en zóó heilig is al deze literatuur-fabrikatie toch niet?“ [MARSMAN, *Vijf versies van „Vera“*, S. 10].

402 „Het lijkt mij ook allerminst een sterke roman, maar de lyriek maakt toch m.i. de publicatie in boekvorm absoluut verantwoord.“ [EBENDA, S. 9]

403 „Er zijn werkelijk heel goede (lyrische) fragmenten in, maar die nemen de fouten voor mijn gevoel niet weg. Misschien stuiten we hier op mijn te geringe waardeering voor het lyrische an sich? Ik weet het niet, hoop daarover binnenkort een groot stuk te schrijven.“ [EBENDA, S. 11].

404 GOEDEGEBUURE, *Zee, berg, rivier*, S. 321. Dies läßt darauf schließen, daß die Konstellation dieser durch Konkurrenz geprägten Freundschaft mit du Perron und ter Braak für Marsmans Prosadebut nicht eben förderlich war. Wenn man bedenkt, wie intensiv Lehning die Veröffentlichung des berühmten Gedichtbandes begleitete [A. LEHNING, *De vriend van mijn jeugd. Herinneringen aan H. Marsman*. 's-Gravenhage/Bandung, van Hoeve 1954, S. 78 ff.], so entsteht der Eindruck, daß es wohl einen zweiten Lehning gebraucht hätte, um aus Marsman einen selbstbewußten Prosaautor zu machen. *Verzen* wurde 1923 in Berlin gedruckt, Lehning arbeitete zu der Zeit für den Verlag Die Schmiede und kümmerte sich persönlich um den Satz. Er betreute das Projekt von Anfang bis Ende, beriet Marsman bei der Auswahl der Gedichte und sprach dem zweifelnden Autor immer wieder Mut zu, wie Briefe von Marsman an Lehning belegen [EBENDA, S. 79 f.]

405 „De aanwezigheid van de schrijver in de vele zelfprojecties maken het nog wel een interessante bijdrage tot onze kennis omtrent Marsman, maar ze redden het verhaal niet, evenmin als de – vaak voortreffelijke – lyrische fragmenten. Op veel plaatsen hebben we te maken met een draak, en dat is vijwel overal waar emoties worden beschreven of in dialogen element van actie worden.“ [GOEDEGEBUURE, *Op zoek naar een bezield verband. Eerste deel*, S. 255]

406 GOEDEGEBUURE, *Zee, berg, rivier*, S. 77 ff.

schen Äußerungen als Redakteur von *De vrije bladen*.⁴⁰⁷ Bemerkenswert ist, daß sich dieses Urteil in erster Linie auf eine theoretische Haltung bezieht, nicht etwa auf literarische Texte. Implizit verbirgt sich dahinter ein normativer Anspruch: ein guter Autor hat konsequent zu sein – im Hinblick auf eine größtmögliche Entsprechung von Werk und Poetik, aber auch in Bezug auf die Zugehörigkeit zu einer literarischen Strömung. Marsman, der gegenüber seinem Freund Roland Holst (also einem Vertreter der älteren Generation) über das Problem klagt, „op den breuk van twee eeuwen geboren te zijn“⁴⁰⁸, muß sich von Anbeek mangelnde Konsequenz vorwerfen lassen. Die negative Beurteilung des bereits von van Ostaijen konstatierten Pendelns zwischen Tradition und Moderne zeigt sich auch bei Goedegebuure. Was von van Ostaijen keineswegs negativ beurteilt wurde,⁴⁰⁹ wird bei Goedegebuure – mit Verweis auf van Ostaijen – zu der Bezeichnung „halfhartige modernist.“⁴¹⁰

4.3 Individuum und Stadt

Der Schauplatz seines Romans war Marsman durch mehrmalige Aufenthalte sehr vertraut. Die theoretischen Äußerungen von 1929 deuten jedoch darauf hin, daß es ihm nicht in erster Linie darum ging, ein Bild der Stadt Berlin zu zeichnen – sondern die Stadt vielmehr als Mittel zum Zweck diente, einen modernistischen Roman zu schreiben. Marsman kannte Berlin als Ort des Neuen und Modernen, das ihn Jahre zuvor beeindruckt hatte. 1921 hatte er seine erste Auslandsreise unternommen, die ihn an die deutsche Ostsee und nach Berlin führte, wo sein Interesse den avantgardistischen Kunstströmungen galt.⁴¹¹ Gemeinsam mit Arthur Lehning hatte er Herwarth Waldens Sturm-Galerie besucht und die Werke expressionistischer Maler im Original gesehen.⁴¹² Daß die Berliner Erlebnisse ihn offenbar nachhaltig beeindruckten, läßt sich aus einem Brief an den Freund Houwink ablesen, an den er 1922 schreibt:

407 „Marsman, de tweede ‚voorman‘, mag met enig recht de grootste draaikont in de Nederlandse literatuurgeschiedenis worden genoemd. Voortdurend aarzelt hij tussen de proclamatie van een modern levensgevoel en erkenning van de grootheid der oudere dichters (met wie hij zelf ook bevriend was).“ [ANBEEK, *Geschiedenis van de literatuur in Nederland*, S. 128].

408 H.T.M VAN VLIET, *Tussen twee generaties. Briefwisseling A. Roland Holst en H. Marsman (1922–1940)*. Den Haag, Letterkundig Museum 1999, S. 31.

409 Van Ostaijen bezeichnet Marsman als besten nordniederländischen Dichter [VAN OSTAIJEN, *Verzameld Werk IV*, S. 393] und das Gedicht *Salto Mortale* als „het schoonste gedicht van ons, van onze generatie“ [EBENDA, S. 399]. Die Passage der angeblichen Halbherzigkeit bezieht sich wohl auf folgenden Passus: „Paradise regained is ongeveer de grafiek van een voortdurende slingerbeweging van rechts naar links, van het nieuwe naar her geadmitteerde, en, denk ik, van durf naar een zekere benauwdheid [...]“ [EBENDA, S. 395].

410 GOEDEGEBUURE, *Zee, berg, rivier*, S. 101.

411 LEHNING, *De vriend van mijn jeugd*, S. 54.

412 EBENDA.

Wilder en voller nog zijn deze nachten dan toen [augustus 1921; U.S.]. Ik slaap per nacht 3 uur. Verder: boeken, café's, straten, auto's, U-Bahn, Marc, Heckel, Feininger. – Wijn. (E.T.A. Hoffmann!) Vrouwen. [...] Deze week [...] is de heerlijkste van heel dit leven, tot nu.⁴¹³

Der Stadt Berlin gegenüber nahm Marsman jedoch eine widersprüchliche Haltung ein. Anfang der zwanziger Jahre hatte er jedenfalls noch nicht die Absicht, der Stadt einen Roman zu widmen. 1921 hatte er an Houwink noch geschrieben:

[...] in ons merg het tumult van de pleinen en de verrukking der hijgende straten [...]. Maar ik vermag het lied van de stad niet te schrijven, minder dan wie ook: ik ben te zeer de zoon van den wind en de zee; phaenomeen blijft mij de metropolis, speling van kracht.⁴¹⁴

Annie und Arthur Lehning berichtete er im November 1922: „Berlijn is een vreselijke stad.“⁴¹⁵ Auffallend ist, daß dieses zweite, negative Zitat weder in der Biographie von Goedegebuure⁴¹⁶ noch bei den Boef/van Faassen⁴¹⁷ abgedruckt ist. Gleiches gilt für andere abwertende Aussagen, die Lehning in *De vriend van mijn jeugd* dokumentiert.⁴¹⁸

Die Gegensätzlichkeit der Zeugnisse deutet auf eine ambivalente Haltung hin. Der folgende Abschnitt geht daher der Frage nach, welche Funktion der Schauplatz Berlin erfüllt. Dabei werden vor allem die formalen Aspekte berücksichtigt, die bisher – womöglich durch die Beurteilung des Romans als mißglückten Versuch einer modernistischen Prosa, die lediglich von biographischem Interesse sei – kaum Beachtung fanden.

Der Roman *Vera* erzählt die Geschichte einer jungen Frau, die ihr Zuhause auf dem Land verläßt und in die Großstadt Berlin zieht – ein traditionelles Sujet. Zu Beginn des Romans wird die Einsamkeit der Protagonistin thematisiert, Vera erfährt die Stadt als bedrohlich und abweisend. Das Verhältnis von Individuum und Stadt ist ein prägendes Thema des gesamten Textes.

Das Motiv der Abreise aus der Provinz und Ankunft in der Stadt läßt sich als traditionell bezeichnen. Dazu paßt, daß die Passagen, die Veras Leben auf dem

413 Zitiert nach J. GOEDEGEBUURE, *Op zoek naar een bezielde verband. Tweede deel. Documenten, brieven en verspreide publicaties van H. Marsman*. Amsterdam, van Oorschot 1981, S. 55 f.

414 R. HOUWINK, *Een onvoltooide correspondentie*, in: *In memoriam H. Marsman. Herdenkingsuitgave van Criterium*. Amsterdam, Meulenhoff 1940, S. 482.

415 A. LEHNING, *Marsman en het expressionisme*. 's-Gravenhage, Boucher 1959, S. 53.

416 GOEDEGEBUURE, *Zee, berg, rivier*.

417 A.H. DEN BOEF/S. VAN FAASSEN, „*Verrek, waar is Berlijn gebleven?*“ *Nederlandse schrijvers en hun kunstbroeders in Berlijn 1918–1945*. Amsterdam/Den Haag, Uitgeverij Bas Lubberhuizen/Letterkundig Museum 2002.

418 Etwa: „Is eigenlijk Europa niet inderdaad zum kotzen. Heeft Berlijn die Seuche je niet voor goed doen walgen. En walg je niet voor alles van dat tuig, het proletariaat!“ [LEHNING, *De vriend van mijn jeugd*, S. 62, siehe auch EBENDA, S. 59]. Zur nachträglichen Verklärung Berlins und der damit korrelierenden negativen Sicht auf die „rückständigen“ Niederlande der Zwischenkriegszeit vgl. U. SCHÜRINGS, *Provincie zoekt metropool*.

Land beschreiben (Meer und Seen, Leben auf dem Dorf), stark von expressionistischen Bildern geprägt sind.⁴¹⁹ Inhaltlich weicht die Darstellung jedoch vom traditionellen Gegensatz Stadt–Land ab. Das Land ist keine Idylle, sondern dunkel und bedrohlich: hier wurde die junge Frau vergewaltigt, das dortige Leben erfuhr sie als dumpf und trostlos.⁴²⁰ Der traditionelle Antagonismus Stadt–Land gilt hier nicht – ein deutlicher Unterschied zur Repräsentation von Stadt, wie sie laut Kemperink bis 1910 vorherrschte.⁴²¹

Der Roman beginnt mit der Beschreibung von Veras Zugreise nach Berlin, der erste Satz lautet: „De treinen donderen door den nacht en zijn nog geheimzinniger dan rivieren.“⁴²² Im Anschluß daran wird beschrieben, daß Vera allein in einem Abteil sitzt und an ihr Zuhause denkt. Dieser Ablauf erinnert an die schnellen Schnitte einer Filmszene: erst sind Züge zu sehen, dann eine Person, die im Zug sitzt, und schließlich folgt der Leser den Gedanken dieser Person. Formal weist die Darstellung somit Aspekte auf, die in der Regel als modernistisch charakterisiert werden, gerade die am Film geschulte Montagetechnik wird als typisch für die modernistische Großstadtrepräsentationen bezeichnet.⁴²³ Thematisch faßt der erste Satz das Nebeneinander von Natur und Technik, auch dies eines der beherrschenden Themen des Romans. Indem Züge mit Flüssen verglichen werden, wird eine Art Rückbindung der Technik an die Natur vorgenommen – laut Simmel eine typisch traditionelle Darstellungsweise, die versucht, neue Phänomene durch den Vergleich mit Bekanntem zu fassen [vgl. 1.3]. Bereits der erste Absatz des Textes enthält somit sowohl traditionelle als auch modernistische Elemente.

Die erste Szene in Berlin spielt im Polizeipräsidium am Alexanderplatz und schildert die Bürokratie der Anmeldeprozedur. Vera irrt durch die grauen, endlosen Gänge des Präsidiums, sie geht schwankend, „als op ijs“.⁴²⁴ Auch hier werden traditionelle Metaphern aus dem Bereich der Natur verwendet. Die Protagonistin versucht, den Klang ihrer Schritte zu dämpfen – damit zeigt sie eine defensive, unsichere Haltung, die persönliche Identität ist angetastet. Das Gebäude wird als eine Art Labyrinth beschrieben, in dem das Individuum sich nicht zurechtfindet und die Orientierung verliert. Die bürokratische Anmeldeprozedur unterstreicht dies, indem die Menschen auf wartende Bittsteller reduziert werden:

419 Vgl. GOEDEGEBUURE, *Op zoek naar een bezield verband. Eerste deel*, S. 101 ff., der an dieser Stelle auch auf die Rolle der Farben und den Einfluß des deutschen expressionistischen Dichters Georg Trakl hinweist.

420 MARSMAN, *Vera*, S. 36. Als Textgrundlage der folgenden Untersuchung dient die erste Fassung von *Vera*, die 1931 in *De vrije bladen* erschien und in der kritischen Ausgabe von 1962 wiederabgedruckt ist. Die im folgenden angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf die Ausgabe von 1962.

421 KEMPERINK, *Een gore verleidster*, S. 84 f.

422 MARSMAN, *Vera*, S. 28.

423 Vgl. E. KÖHN, *Konstruktion des Lebens. Zum Urbanismus der Berliner Avantgarde*, in: MÜLLER/REBEL, *Metropolis*, S. 33–72, hier: S. 54; SMUDA, *Die Wahrnehmung der Großstadt als ästhetisches Problem des Erzählens*, S. 146.

424 MARSMAN, *Vera*, S. 38.

Voor elk loket een rij mensen. De machines kletteren door. De stempels slaan op de passen. De oogen der controleurs monsteren kort en krenkend den man of de vrouw die voor het loket op een visum wacht. Het fonkelen van de machines en de helblonde glans van het haar van sommige meisjes zijn hier de eenige vrolijkheid. De vlugge, nerveuze branding van sproeiend geluid stroomt langs de toetsenborden omlaag over de handen van de typistes en doorschuimt het hele lokaal. Het kolkt omhoog tot dicht aan den zolder, het vloeit omlaag langs de wittige vensters; het breekt door het hoge raster naar voren en spat als langs golfbrekers op van de rijen der, in vage beklemming, wachtenden.⁴²⁵

Auffallend sind hier die Metonymien der ratternden Schreibmaschinen und schlagenden Stempel, die durch die parallele syntaktische Konstruktion der aufeinanderfolgenden Hauptsätze besonders betont werden. Maschinen, Stempel und Augen stehen gleichwertig nebeneinander. Die Augen der Kontrolleure wirken unmenschlich, indem sie, ebenso wie die Bürogegenstände, auf ihre Funktion reduziert sind. Das Verb „monsteren“ (mustern) unterstreicht diesen Effekt: Es läßt die gemusterten Menschen als eine Ware erscheinen, deren Qualität geschätzt wird. Die Metonymien erwecken zudem den Eindruck, als bewegten sich die Gegenstände von selbst, als seien sie lebendig. Das heißt, sie werden nicht von einem menschlichen Subjekt bewegt, sondern stempeln von alleine. So entsteht das Bild einer Bürokratie, die sich verselbständigt hat, die nicht mehr von Menschen kontrolliert wird. Das Leben von Individuen ist reduziert auf die Erfassung von Daten und Genehmigungen, Menschen werden verwaltet. Zudem hat die Parallelisierung den Effekt einer Gleichstellung von Mensch und Technik.

Dies wird auch im nächsten Satz deutlich, der das Glänzen der Schreibmaschinen und der blonden Haare als einzige Fröhlichkeit beschreibt. Die Gleichsetzung von Objekten aus den Bereichen Natur und Technik drückt eine Reziprozität aus: Schreibmaschinen werden hier in die Nähe des Lebendigen, Organischen gerückt und Menschen mit technischem Gerät gleichgesetzt. Die Angestellten hinter dem Schalter sind hier ebenso entindividualisiert dargestellt wie die Wartenden. Die Aufwertung der Technik wird noch unterstrichen, indem das Funkeln der Maschine an erster Stelle genannt wird.

Die Wasser-Metaphern im zweiten Teil des Zitats beschreiben das Geräusch der Schreibmaschinen: „nerveuze branding van sproeiend geluid“, „stroomt“, „doorschuimt“, „kolkt“, „vloeit“, „breekt naar voren“, „spat“. Die Verben drücken eine Steigerung aus, bis das Geräusch am Ende durch die Trennwand dringt und sich in den Wartenden bricht. Das Geräusch der Schreibmaschinen metaphorisiert die Bürokratie, die Häufung und Steigerung der Metaphern schafft eine starke Dynamik, in deren Folge die Wartenden metaphorisch in den Fluten der Bürokratie ertrinken. Die einzelnen Verben drücken nicht nur eine Steigerung, sondern auch eine Diversität aus, die den überwältigenden Effekt der Flut noch unterstreicht. Das *comparant* Wasser stellt einen Rückgriff auf Elemente aus dem Bereich der Natur dar und könnte als Indiz für eine traditionelle Metaphorik angesehen werden. Die

425 MARSMAN, *Vera*, S. 38 ff.

Passivität und Einflußlosigkeit der Wartenden wird zudem dadurch betont, daß sie erst ganz am Ende des Passus genannt werden, als das Wasser sie erfaßt.⁴²⁶

Im vorliegenden Zitat koppelt die Wasser-Metapher das Geräusch der Schreibmaschinen an eine Reihe verschiedener *comparants*. Dies hat den Effekt, daß das Vergleichene in den Hintergrund tritt und das Vergleichende aufgewertet wird. Die Flut steht hier nicht nur für das Geräusch der Maschinen, sondern metaphorisiert, bedingt durch den paradigmatischen Rahmen, die Bedrohungen der Bürokratie als Sintflut. Die Aufwertung der *comparants* wird verstärkt durch die Vielfalt der Reihung. Die Verben „doorschuimt“, „kolkt“, „vloeit“ und „spat“ gehören alle dem gleichen Wortfeld (Wasser) an, die Bezüge der *comparants* untereinander verstärken somit ihre Wirkung. Durch die semantische Überschneidung handelt es sich um eine Verschiebung der Metapher in Richtung Metonymie, denn die *comparants* beschreiben jeweils einen Teilaspekt des Wassers. Gleichzeitig bleibt die metaphorische Similarität bestehen. Der zitierte Passus weist somit Parallelen auf mit der von Lodge als *weak metaphor* bezeichneten Verschränkung von Metapher und Metonymie [vgl. 1.3]. Diese Figur wird von Lodge als ein Zeichen modernistischen Schreibens gewertet, auch Poggioli verweist auf die Aufwertung des *comparant* in avantgardistischen Texten.⁴²⁷

„Sproeiend geluid“ ist zudem ein zusammengesetztes *comparant*, das Bereiche des Organischen und Technischen kombiniert. Belebt und unbelebt stehen hier gleichwertig nebeneinander, obwohl sie nicht in ein einheitliches Wertungsschema gebracht werden können. Es handelt sich somit um eine komplexe Metapher mit mehreren *comparants*, die logisch nicht miteinander vereinbar sind. Dadurch wird das *comparé* des Maschinengeräuschs noch weiter abgewertet, das zusammengesetzte *comparant* dominiert die gesamte Trope. Der Effekt ist eine Grenzverwischung zwischen den Bereichen Natur und Technik. Eine solche Hybridisierung heterogener Elemente weist auffällige Übereinstimmungen mit der Metaphorik der niederländischen „Nieuwe Zakelijkheid“ auf, wie in der Studie von Grüttemeier dargelegt,⁴²⁸ dies gilt auch für die bereits konstatierte Aufwertung des *comparant*⁴²⁹. Durch die Hybridisierung unvereinbarer Elemente entsteht auch bei Marsman eine grundlegende Ambivalenz.

Die Analyse der Metaphern zeigt somit, daß der Text sich von einem bei Simmel und später Bienert beschriebenen metaphorischen Verfahren der Rückkopplung an

426 Die Koppelung eines *comparé* aus dem Bereich der Technik/Stadt mit einem *comparant* aus dem Bereich der Natur ist eine häufig verwendete Kombination in der literarischen Repräsentation von Großstadt. Wenn die Berliner U-Bahn-Gleise etwa als „Meer von Schienen“ oder „eisernes Spinnennetz“ bezeichnet werden, so sind diese Metaphorisierungen laut Bienert zugleich Versuche der Bewältigung des Unbekannten, Beängstigenden: „Wer eine Verbindung zwischen dem Ort und einer Spinne herstellt, hat zwar seinen Schrecken ausgesprochen, aber die Fremdheit des Ortes auf ein vertrautes Maß reduziert.“ [BIENERT, *Die eingebildete Metropole*. S. 45] Bienert geht jedoch nicht näher auf die Art der Zusammensetzung oder die rhetorische Funktion solcher Metaphern ein.

427 POGGIOLI, *The theory of the avant-garde*, S. 197.

428 GRÜTTEMEIER, *Hybride Welten*, S. 88 ff.

429 EBENDA, S. 97 ff.

die Natur deutlich unterscheidet. Zudem läßt sich ein Widerspruch konstatieren zwischen einer auf der semantischen Ebene vorherrschenden technikfeindlichen Haltung (in bezug auf das Individuum), die mit der Hybridität der formalen Ebene nicht in Einklang zu bringen ist.

Das folgende Zitat zeigt, daß diese Beobachtung auch für andere Passagen gilt. Wiederum wird hier das Verhältnis von Stadt und Individuum thematisiert. Der Text beschreibt aus der Perspektive der Protagonistin Vera ihre Angst vor einem Identitätsverlust („Ben ik nu al Vera niet meer?“)⁴³⁰. Sie verspürt eine zunehmende Müdigkeit, die durch die Stadt verursacht wird:

Dus dít is Berlijn. Ik word moe. Ik ben moe in Berlijn. Zal het mij langzaam gaan slopen? [...] Gezichten deinen voorbij, winkelramen strijken voorbij. Ik loop vlak langs de huizen; ik houd rechts. Ik loop maar, ik word gelopen, ik loop, ik.... Ik ben moe. [...] – Achtung! – Telkens kruist een straat een trottoir. Waar loopt die op uit? Waar loopt dèze op uit, waar loopt dit alles op uit? Waarom ging ik hierheen? – Achtung – een konditorei; een weeë lucht slaat eruit. Ik krijg trek. Loop ik al lang? De trams, de bussen, de menigte – dat verschrikt me niet meer. Maar ik ben hier zo ontzettend alleen [...]. Ik ben hier niets.⁴³¹

Auf der semantischen Ebene scheint die Protagonistin einsam und allein zu sein, die Stadt wird als feindlich empfunden – ein Effekt, der durch die Ich-Perspektive und die narrative Form der erlebten Rede bzw. des *stream of consciousness* noch verstärkt wird. Auch die Metaphern erinnern an das von Simmel und Benjamin beschriebene Übermaß an Eindrücken, der das Individuum überfordere. Die Protagonistin kann sich nicht mehr auf ihre eigenen Wahrnehmungen verlassen, sie verliert ihr Gefühl für Zeit. Auch wenn der Verkehr ihr inzwischen keine Angst mehr macht, wird der städtische Hintergrund als abweisend dargestellt. Damit entspricht der Abschnitt auf der semantischen Ebene weitgehend der von Scherpe und Kemperink charakterisierten traditionellen Form der Stadtwahrnehmung, die Form des *stream of consciousness* wäre jedoch nach Lodge als modernistisch zu bezeichnen.

Formal weist das Zitat eine Reihe weiterer Aspekte auf, die einer modernistischen Repräsentation der Großstadt entsprechen. Die erlebte Rede etwa wird unterbrochen durch den Ausruf „Achtung“. Da es sich um ein deutsches Wort handelt, wirkt es wie ein Element aus der städtischen Umwelt, das in den Text montiert wurde. Der Effekt ist eine Art Dialog der Protagonistin mit der Stadt, die in ihre Wahrnehmung eindringt.

Es läßt sich somit ein Widerspruch auf der syntagmatischen Ebene feststellen: Inhaltlich entspricht das Zitat einer traditionellen Darstellung der Stadt, formal ist es jedoch eher modernistisch. Dieser Widerspruch entspricht der Ambivalenz des ersten Zitats. Als Zwischenbilanz der Textanalyse läßt sich festhalten, daß die Protagonistin die Stadt gleichzeitig als feindlich und faszinierend wahrnimmt. Es handelt sich somit um eine dialogische Wertung.⁴³²

430 MARSMAN, *Vera*, S. 40.

431 EBENDA, S. 42.

432 GRÜBEL, *Literaturaxiologie*, S. 54 ff.

4.4 Funktionswandel des Potsdamer Platzes

Ein wichtiger Schauplatz des Romans ist der Potsdamer Platz im Zentrum der Stadt.⁴³³ Die Protagonistin lernt diesen Ort schon an ihrem ersten Tag in Berlin kennen und kehrt mehrfach dorthin zurück. Laut Bienert ist der Potsdamer Platz der am häufigsten verwendete Topos in der Berliner Stadtbeschreibung der 1920er Jahre und einer der wichtigsten Orientierungspunkte der Stadtopographie.⁴³⁴ Auch Müller spricht von einem „Kristallisationspunkt“ städtischen Lebens.⁴³⁵

Bei Marsman wird der Platz als Herz der Stadt vorgestellt, als „dit hart van het Westen, een der harten der stad“⁴³⁶, gefolgt von einer ausführlichen Passage über Verkehr:

Van hieruit krimpt en zwelt een stuk wereldverkeer, wonderlijk-onsamenhangend en grootsch, wonderlijk-doodsch, gemechaniseerd, hard en glad. Uit het vage verschiet van de Leipziger StraÙe stroomen, als of de verte ze produceerde en startte, minuut na minuut, trams en bussen en limousines, en uit haar zijstraten springen zij aan als ijzersplinters naar een magneet; ze dringen voorwaarts, langzaam, volhardend, schouder aan schouder, colon aan colon. Grommend van ongeduld en opzwellende haast wachten zij, voor de magische streep – een kalkwitte afgrond van geen vijftig duim breed, die het plein als een gracht isoleert – totdat de drommen, haaksch op de richting Potsdammerstrasse op den enormen draaischijf der Potsdamerplatz een halve slag rond zijn gedraaid en noordwaarts en zuidwaarts vergleden zijn.⁴³⁷

In dieser ersten Beschreibung, die übrigens selbst du Perron für gelungen hält,⁴³⁸ wird der Potsdamer Platz somit auch bei Marsman zum Sinnbild für Bewegung und Verkehr. Das Bild des Herzens beeinflusst die folgende Darstellung, die Verben „krimpen“ und „zwellen“ beschreiben die Kontraktion des Herzmuskels, der den Verkehr antreibt. Das „Herz“ ist eine häufig verwendete Metapher in der Großstadtdarstellung.⁴³⁹ Im vorliegenden Zitat wird die Metapher jedoch gestört durch das Adjektiv „gemechaniseerd“, das dem belebten *comparant* Herz als unbelebt beigeordnet wird. Belebt und unbelebt stehen in dieser Passage somit wiederum nebeneinander.

433 MARSMAN, *Vera*, S. 44, 46, 114.

434 BIENERT, *Die eingebildete Metropole*. S. 66. Wie kein anderer Ort in Berlin ist der Potsdamer Platz laut Bienert mit Dynamik und fortwährendem Wandel assoziiert worden: „Der Ruf des Potsdamer Platzes, der Platz der Plätze in Berlin zu sein, beruht darauf, daß er eigentlich gar kein richtiger Platz ist. Er verkörperte seit der Jahrhundertwende einen Typus des öffentlichen Raums, wie man ihn bis dahin nicht kannte. Der Potsdamer Platz war kein Forum für öffentliche Versammlungen, kein Marktplatz, kein Platz für Aufmärsche, kein Repräsentationsraum, kein Ort zum Verweilen, Ausruhen, Kommunizieren, und auch kein Fleckchen Natur in der Stadt.“ [EBENDA, S. 60]

435 MÜLLER, *Modernität, Nervosität und Sachlichkeit*, S. 89.

436 MARSMAN, *Vera*, S. 44.

437 EBENDA.

438 EBENDA.

439 MÜLLER, *Modernität, Nervosität und Sachlichkeit*, S. 87.

Dies gilt auch für die Fahrzeuge. Indem ihnen der Körperteil der Schulter zugewiesen wird, sind sie zunächst dargestellt wie Lebewesen. Eine weitere Trope beschreibt jedoch, daß die Fahrzeuge wie Eisenspäne von einem Magneten angezogen werden. Es handelt sich um eine Metapher mit Fahrzeugen als *comparé*, Eisenspänen als *comparant*, „wie“ als *modalisateur comparatif* und der unsichtbaren magnetischen Anziehungskraft als *motif*. Die Fahrzeuge werden nicht gesteuert, die Richtung wird vielmehr durch die magnetische Anziehung vorgegeben, und die Wagen bewegen sich – ähnlich wie die Stempel im ersten Zitat – scheinbar ohne menschliches Zutun.

Aus der Vogelperspektive wird der Platz, eben noch als das Herz der Stadt beschrieben, mit einer Drehscheibe verglichen, die eine mechanische Funktion erfüllt: Sie steuert den Verkehr und funktioniert wie eine Maschine, die Fahrzeuge bewegt. Der Verkehr wird entmenschlicht und auf ein maschinelles Funktionieren reduziert. Gleichzeitig geht von diesem perfekten Funktionieren eine gewisse Faszination aus („grootsch“), auch von Unfällen ist keine Rede. Zudem gibt es keine zeitliche Beschränkung. Die Drehscheibe funktioniert wie ein Perpetuum mobile, das sich immer weiter bewegt.

Die Stadt wird hier nicht als Gefüge präsentiert, sondern als Konstruktion. Eine solche Repräsentation von „Großstadt als Funktionsmechanismus und strukturelles Muster“ erachtet Scherpe als kennzeichnend für modernistische Stadtdarstellungen nach 1918.⁴⁴⁰ Dies gilt auch für das Bild des Magneten, der Fahrzeuge anzieht. Der Potsdamer Platz wird also zunächst dem *comparant* Herz zugeordnet und dann dem *comparant* der Drehscheibe. Auch in dieser ersten Passage über den Verkehr ist somit eine Hybridisierung der Metaphern zu konstatieren. Die Darstellung läßt sich keiner Kategorie zuordnen, sie ist weder durchgehend modernistisch im Sinne von Scherpe, noch traditionell im Sinne von Kemperink.

Die zitierte Passage weist jedoch einige Parallelen mit einer modernistischen Stadtdarstellung auf, wie sie sich bei Alfred Döblin findet. In bezug auf *Berlin Alexanderplatz* stellt Scherpe fest:

Die Oppositionen von Land/Natur und Stadt, von Individuum und Masse werden eingezogen und eingeebnet, ‚Stadt‘ als ‚zweite Natur‘ neu konstruiert und nach den ihr eigenen und doch ‚eigenschaftslosen‘ rasanten Warenströmen und Menschenbewegungen, nach den scheinbar sich selbst genügenden und ineinander verschachtelten räumlichen und zeitlichen Ordnungsmustern.⁴⁴¹

Auch in *Vera* wird die Stadt als eine zweite Natur beschrieben. Damit ließe sich der doppelte Vergleich erklären, der den Platz gleichzeitig mit belebten und unbelebten *comparants* gleichsetzt. Der Gegensatz Stadt–Land ist hier definitiv aufgehoben. In bezug auf Marsman muß allerdings präzisiert werden, daß dieser Gegensatz nicht nur aufgehoben ist, sondern durch die Hybridisierung der Metaphern grundsätzlich in Frage gestellt wird. Dies geht weit darüber hinaus, Unbekanntes auf ein menschliches Maß zu reduzieren oder Neues mit Bekanntem zu vergleichen. In bezug auf die Verwendung einer hybriden Metaphorik lassen

440 SCHERPE, *Ausdruck, Funktion, Medium*, S. 149; KÖHN, *Konstruktion des Lebens*, S. 55.

441 SCHERPE (HRSG.), *Die Unwirklichkeit der Städte*, S. 423.

sich Parallelen zu den Berlin-Texten Joseph Roths feststellen. In Roths 1924 publiziertem *Bekenntnis zum Gleisdreieck* etwa konstatiert Bienert die Verwendung einer ähnlich hybriden Metaphorik, wie sie sich bei Marsman findet.⁴⁴²

Auch hinsichtlich der Textstruktur weist die zitierte Passage Übereinstimmungen mit der Montagetechnik auf, die in der Regel als modernistisch charakterisiert wird.⁴⁴³ Die Beschreibung des Verkehrs ist abgekoppelt vom narrativen Verlauf des Romans, der zitierte Abschnitt steht für sich selbst, er funktioniert als Text auch ohne die Handlung.⁴⁴⁴

Versteht man den Potsdamer Platz als konkreten Ort, so läßt sich die Verkehrsbeschreibung als „Anordnung der Konkreta“ lesen, wie Marsman sie 1929 postulierte. Bezüglich einer solchen organischen Anordnung der Konkreta enthält der Text jedoch auch einige Widersprüche. Der Anfang des Romans entspricht einem solchen Postulat noch, da im ersten Satz mit Natur und Technik bereits die wichtigsten Themen anklingen und im weiteren Verlauf mehrfach aufgegriffen werden. Daneben gibt es jedoch eine Reihe von Passagen wie die oben zitierten, die durch zwischengesobene Ausrufe oder unvermittelte Kommentare eher als Montage gelten können.

Nicht nur die Metaphorik der Stadtdarstellung weist also Übereinstimmungen mit Döblin auf, sondern auch die Struktur des Textes. Wenn Scherpe antritt zu zeigen, wie in *Berlin Alexanderplatz* „das Konzept der erzählten Stadt durch ein strukturell und diskursiv angelegtes Verfahren des Stadterzählens substituiert [wird]“,⁴⁴⁵ gilt dies – mit Einschränkungen – auch für *Vera*. „Diskursiv angelegt“ heißt in diesem Fall, daß *Vera* einige von der Handlung vollständig abgekoppelte

442 Bienert bemerkt, daß bei Roth positiv besetzte Prädikate wie Lebendigkeit, Wärme, Bewegung und Zeugungskraft, die in der Regel dem Organischen zugeschlagen werden, der Technik zugeordnet würden: „Der Text erklärt die ‚anorganische Technik‘ zur perfektionierten Organizität.“ [BIENERT, *Die eingebildete Metropole*. S. 56] *Bekenntnis zum Gleisdreieck* biete oberflächlich ein Angebot der Identifizierung mit der Technik, unterschwellig provoziere der Text jedoch Abwehrreaktionen. Bienert bezeichnet das Werk daher als „doppelbödig“ und „ambivalent“ [EBENDA]. Auch Scherpe bezeichnet Roths *Bekenntnis zum Gleisdreieck* als eine Art Zwischenstufe: „Sein ‚Bekenntnis‘ wird möglich als Synkretismus einer organisch und einer anorganisch eingestellten Optik zugleich, aufgeladen durch – und hier hört alle ästhetische Friedfertigkeit auf – den ‚Blutstrom‘ und eine ‚Zukunft verheißende Gewalt‘.“ [SCHERPE (HRSG.), *Die Unwirklichkeit der Städte*, S. 151]

443 Vgl. LODGE, *The Language of Modernist Fiction*; SCHERPE (HRSG.), *Die Unwirklichkeit der Städte*.

444 In diesem Zusammenhang sei auf eine Studie von Erich Hülse über die narrative Struktur von *Berlin Alexanderplatz* verwiesen. Hülse erläutert unter anderem das Prinzip der Montage, das er als das Nebeneinander verschiedener Erzählperspektiven oder Diskurse beschreibt: so unterscheidet er in der Analyse eines etwa halbseitigen Textabschnitts zwischen epischem Bericht, Tatsachenreportage und innerem Monolog [E. HÜLSE, *Alfred Döblin. Berlin Alexanderplatz*“, in: R. GEISSLER (HRSG.), *Möglichkeiten des modernen deutschen Romans*. Frankfurt/Main, Diesterweg 1973, S. 45–101, hier: S. 60 ff.]. Hülse verwendet den Begriff der Montage somit weniger streng als Peter Bürger in *Theorie der Avantgarde*, S. 107.

445 SCHERPE (HRSG.), *Die Unwirklichkeit der Städte*, S. 422.

Passagen enthält, die jedoch einen konkreten Bezug zur außerliterarischen Wirklichkeit haben, etwa indem sie Reklametexte wiedergeben oder soziale Mißstände anprangern.⁴⁴⁶ Zum anderen umfaßt der Roman auch Passagen mit einer personalen Erzählhaltung, die die Geschehnisse aus Veras Perspektive schildern, bis hin zum *stream of consciousness*.

Mit einem Perspektivwechsel setzt nach der zuvor zitierten Passage die Handlung wieder ein: Vera sitzt in einem Café und blickt von dort aus auf den Potsdamer Platz.

Langs café Josty zwenken door den vallenden schemer, de stappen voorbij; zwiepend zooals langs den trein de telegraafpalen zwiecten; de autos en bussen dreunen voorbij; zij wentelen om den zwarten verkeersagent – het centrum der wereld – zoals sterren een ogenblik wentelen langs vaste baan, totdat de man in het brandpunt ze loslaat uit den langen lasso van zijn blik en zij wegschieten in een straat. Vlak onder de balustrade, om den uitersten rand van het wijde caféterras, wervelt het leven voorbij, gigantisch vergroot door den groeienden schemer; of zit zij zelf, zich angstig vastklemmend aan een spijl van haar tafeltje, in een wervelend carroussel? [...] en wanneer zij, haar arm op de balustrade geleund, haar ontwricht hoofd gesteund in de hand, haar ogen een ogenblik sluit, tuimelen door den enormen zwarten kap van haar schedel sterren en treinen, en huizen, huizen, parken en pleinen, in cataclysmas op cataclysmas omlaag.⁴⁴⁷

In diesem Abschnitt, der das Verhältnis des Individuums zur Stadt thematisiert, stehen Belebtes und Unbelebtes wiederum gleichwertig nebeneinander. Schritte kehren regelmäßig wieder wie Telegrafmasten beim Bahnfahren, Geschwindigkeit und Bewegung sind die vorherrschenden Elemente. Die Schritte rühren nicht mehr von Menschen her, die Beine der Fußgänger sind vielmehr als Metonymien zu leblosen Objekten geworden. Es findet ein Perspektivwechsel statt, der das folgende Bild des Karussells antizipiert: Nicht mehr das wahrgenommene Objekt bewegt sich, sondern der im Zug sitzende Betrachter.

Eine mehrgliedrige Metapher beschreibt den Verkehr als Universum. Fahrzeuge werden mit Sternen verglichen, die um einen Verkehrspolizisten kreisen, der wiederum als Zentrum der Welt metaphorisiert wird. Zum Paradigma des Kosmos gehört das Bild des Verkehrs als Universum. Die Anziehungskraft geht von dem Verkehrspolizisten aus, der auf seine Funktion als Bändiger des Verkehrs reduziert ist. Das Bild der magnetischen Anziehungskraft wird hier wiederaufgenommen, allerdings erweitert auf kosmische Dimensionen. Waren die Fahrzeuge eben noch Eisenspäne, sind sie nun zu Planeten geworden. Die Drehscheibe ist avanciert zum zentralen Gestirn des Universums, umkreist von Satelliten.⁴⁴⁸ Der Polizist hält die Fahrzeuge mit seinem Blick auf der vorgesehenen Umlaufbahn fest, der

446 MARSMAN, *Vera*, S. 68 ff.

447 EBENDA, S. 46.

448 Diese kosmische Dimension taucht auch in deutschsprachigen Beschreibungen des Potsdamer Platzes mehrfach auf. Laut Bienert wurde der Platz als Nabel der Welt und Sinnbild der Erde selbst gesehen: „Wie das Gleisdreieck gilt der Potsdamer Platz als ein Ort philosophischer Erleuchtung; als Urphänomen, an dem das ‚Wesen‘ oder die

Mensch ist hier reduziert auf seine Funktion, den Verkehr zu regeln. Da dieser Verkehr jedoch als Kosmos metaphorisiert wird, handelt es sich um eine bedeutende Funktion mit einem starken kontrollierenden Element, das die machtvolle Position des Menschen betont. Auch hier lässt sich somit eine Ambivalenz konstatieren: Einerseits ist der Mensch reduziert auf seine Funktion, andererseits stattet ihn diese Funktion mit großer Macht aus.

An das Bild des Kosmos schließt sich eine komplexe Trope an. Die Terrasse, auf der die Beobachterin Platz genommen hat, wird mit einem Karussell verglichen, *motif* ist das Wirbeln. Durch diesen Vergleich wird die Terrasse sozusagen in Bewegung gesetzt. Das Bild des Karussells prägt auch die folgenden Metaphern, indem der Tisch zum bewegten Objekt wird, an dem sich die Beobachterin festhält. Es wird ein Zustand des Schwindels und der Verwirrung beschrieben, erzeugt durch die drehende Bewegung und die Vielzahl der Eindrücke.

Die Häuser am Potsdamer Platz stehen für die Vorstellung einer unendlichen Folge von Häusern und Plätzen – sie werden somit zur Synekdoche. Diese ist verknüpft mit der Metapher des Wasserfalls: Die Häuser stürzen mit enormer, unaufhaltsamer Kraft nach unten. Wiederum drückt die Wasser-Metapher die überwältigende Kraft der Stadt aus. Auch hier wirkt das Bild der Anziehung, der Schwerkraft. Die Wahrnehmung ist überfordert von der Geschwindigkeit, mit der sich die Objekte darbieten, dies führt zu Angst und Schwindel. Die Vielzahl der Eindrücke überfordert das wahrnehmende Individuum, die Stadt wird als bedrohlich und fremd wahrgenommen. Damit weist diese letzte Passage auf der semantischen Ebene Übereinstimmungen mit Elementen eines Großstadtbildes auf, wie Kemperink es für die Literatur des Fin de siècle beschreibt.⁴⁴⁹ Formal ist der Abschnitt jedoch von komplexen Elementen geprägt, die in der Regel einer modernistischen Stadtdarstellung zugeordnet werden.

Magnetische Anziehung bestimmt auch das Bild des Potsdamer Platzes in einem Textabschnitt, der Vera Verrat an Theo und seinen kommunistischen Mitstreitern beschreibt. Die Protagonistin läuft von ihrem Atelier in der nahegelegenen Leipziger Straße zum Café Josty und ruft von dort aus die Polizei an.

Ze liep snel in de richting van den Potsdamerplatz. Plotseling stond zij stil voor een horlogewinkel; zij wilde – voor zover zij kon willen op dat moment – de sterkte der zuiging meten, die haar trok naar den Potsdamerplatz. Die zuiging was sterk en hield aan, zij voelde direct dat haar weerstand maar gefingeerd was en haar poging om zich aan den dwang te onttrekken als bij voorbaat verijdeld: zij wilde automatisch, mechanisch, slaapwandelend worden voortgetrokken en ze werd het. Zij zag nog even in de etalage dat het alle uren van het etmaal tegelijk was, – kwart voor zeven, half tien, half drie – toen liep ze weer door. Ze helde nu licht achterover en liet zich dragen en voortbewegen door den magnetischen stroom, die haar aanzoog naar Josty. De Potsdamerplatz was woelig, wanordelijk, grauw. Ze ging binnen in Josty; ze liep blindelings tusschen allerlei dichtbezette tafeltjes door naar de telefooncel.⁴⁵⁰

„Substanz“ der Stadt, der Epoche und des Kosmos *anschaulich* sind.“ [BIENERT, *Die eingebildete Metropole*. S. 63]

449 KEMPERINK, *Een gore verleidster*, S. 86.

450 MARSMAN, *Vera*, S. 114.

Das Bild der magnetischen Anziehung, die vom Potsdamer Platz ausgeht, wird durch die Protagonistin wie ein Sog wahrgenommen. In diesem Fall ist das magnetische Zentrum eine Telefonzelle. Die Anziehung wird Teil des Willens der Protagonistin, sie *will* fortgezogen werden. Indem die magnetische Anziehung ihre Laufrichtung bestimmt, gibt sie ihren Willen jedoch auf. Der scheinbare Widerspruch zwischen Wollen und Fremdbestimmung kann dahingehend erklärt werden, daß sie die Stadt – mit der ihr innewohnenden magnetischen Kraft – als ihr Schicksal begreift. Sie ergibt sich, fügt sich in ihr Schicksal, und wird dadurch Teil der Stadt. Der Mensch ist hier den mechanischen Gesetzen der Stadt untergeordnet.

Aufschlußreich ist in diesem Kontext das Bild des Uhrengeschäfts mit einem Schaufenster, in dem die ausgestellten Uhren verschiedene Zeitangaben zeigen. Im Text steht sogar, daß es „alle Zeiten gleichzeitig ist“. Nachdem die magnetische Anziehung den Raum bestimmte, fällt nun auch noch die zeitliche Orientierung weg: damit ist das Raum-Zeit-Kontinuum außer Kraft gesetzt. Die Topographie der Stadt übersteigt die Funktion eines unbewegten Hintergrundes, die Stadt ist hier mehr als nur ein Spielbrett. Sie hat ein Eigenleben, in das die Protagonistin einverleibt wird. Einen Beleg dafür liefert auch die letzte Passage des Romans, die wiederum auf dem Potsdamer Platz spielt. Ins „diaphane herfstlicht“ getaucht,⁴⁵¹ wirkt der Ort nicht länger bedrohlich, sondern versöhnlich. Vera überquert ihn und steigt in einen Bus, der sie zu ihrem neuen Zimmer im Westen der Stadt bringt.⁴⁵² Die Stadt nimmt Vera hier als Verkehrsteilnehmerin auf, sie tritt somit in die Umlaufbahn des Potsdamer Platzes ein und ist ein Teil des städtischen Universums geworden.

Dieses Teilhaben am Leben der Stadt beginnt bereits, als Vera Arbeit als Modistin findet und ein eigenes Atelier an der nahe des Potsdamer Platzes gelegenen Leipziger Straße leitet. Ausführlich wird beschrieben, wie Vera als Modeschöpferin – sie entwirft und fertigt Hüte – gestaltend am städtischen Leben teilnimmt.

De telefoon ratelt. De zon schijnt jong en verblindend door de Leipzigerstrasse, recht in de richting van den Potsdamerplatz. Vera staat, telefoneerend, voor een venster vier hoog en kijkt in de diepte die dreunt. [...] Het is goed, hier te staan, midden in deze stad. Zij is er vreemd van gaan houden, misschien voor een deel omdat zij erin is gaan heerschen: [...] Haar smaak en inventie en wilskracht wierpen zich [...] op een vak waarin zij een mogelijkheid tot expressie zag en tot een dragelijk bestaan en dat haar tevens de kans bood zich te doen gelden en het aspect van de stad, die haar verlaagd en geschonden had, mee te bepalen, te stempelen, te creëren en te veranderen volgens h  ar inzicht. [...] Deze cel is haar werkplaats en ministerie: zij teekent mede de voortdurend wisselende lijnen van het gezicht van Berlijn, zij regeert mee deze stad. [...] Zij kent en bespeelt de instincten, de smaken, de erotiek.⁴⁵³

Die Überlegenheit der neuen Position wird hier durch das hohe Stockwerk metaphorisiert, das ein Herabblicken auf die Straße und den dröhnenden Verkehr

451 MARSMAN, *Vera*, S. 186.

452 EBENDA, S. 190.

453 EBENDA, S. 84 ff.

erlaubt. Vera hat sich über die Stadt erhoben – sie steht neben dem Fenster und schaut nach unten. Das Telefonieren zeigt, daß sie moderne Kommunikationsmöglichkeiten nutzt, die aktive Geschäftigkeit wird durch das Verb „heerschen“ noch gesteigert. Vera drückt der Stadt ihren Stempel auf, die Reihung „bepalen“, „stempeln“, „creëren“ und „verändern“ unterstreicht dies durch die Wiederholung. Ihr Arbeitsplatz wird als „ministerie“ bezeichnet, von dem aus sie über die Stadt regiert. Die Metapher, Vera „zeichne das Gesicht der Stadt“, drückt mit einem *comparant* aus dem Bereich des Organischen dieses Prägen aus. Die Stadt wird hier als lebendiges Wesen metaphorisiert, nicht als abstraktes Gefüge oder Maschine. Dadurch wird ein Eindruck der Zugänglichkeit und Vertrautheit geschaffen, der sich deutlich von früheren Darstellungen der Stadt unterscheidet, in denen das städtische Leben und die Möglichkeiten moderer Technik als überwältigend und beängstigend erschienen. Während die Wassermetapher der Sintflut das Ertrinken verdeutlichte, steht das Erhobensein im vierten Stockwerk für ein In-der-Luft-schweben, ein Emporgehobensein über die Mühsal der Stadt.

Auf der semantischen Ebene läßt sich somit ein deutlicher Einklang mit der Stadt feststellen. Vera hat ihren Platz gefunden, sie kann sich in der Stadt behaupten. Die Metropole ist also nicht nur beängstigend, sie bietet dem Individuum auch eine Reihe von Entfaltungsmöglichkeiten. Formal ist die hier verwendete Metaphorik eher als traditionell zu charakterisieren, etwa das „Zeichnen des Gesichts der Stadt“ als organische Metapher. Die Stadt erscheint nicht mehr als bedrohlich, der Blick auf den Verkehr und den Potsdamer Platz ist nicht mehr verstörend – was allerdings auch der Distanz geschuldet ist, die sich aus der Lage im vierten Stockwerk ergibt. Weder auf der semantischen noch auf der formalen Ebene vermittelt der Abschnitt etwas von der Faszination durch Verkehr oder Bewegung, wie sie in anderen Passagen deutlich wurde.

Ein solcher Wandel der Darstellung läßt sich laut Bienert in vielen Berlindarstellungen der Zwischenkriegszeit konstatieren. Der Topos des Potsdamer Platzes fungiere als Hülse, die mit verschiedenen Bedeutungen gefüllt werde.⁴⁵⁴ Wie die Analyse zeigen konnte, greift auch Marsman auf verschiedene Darstellungstraditionen zurück und variiert den Topos des Potsdamer Platzes: vom abschreckenden Verkehrsknotenpunkt, der durch den brausenden Verkehr die Machtlosigkeit des Individuums verdeutlicht, bis hin zum vertrauten Ort, von dem aus die Protagonistin einfach in einen Bus steigen kann, der sie nach Hause bringt.

Die Untersuchung der Metaphorik zeigt somit, daß der Text auf der syntagmatischen Ebene Ambivalenzen aufweist, die auf zwei Grundkonstellationen zurückgeführt werden können: Zum einen kollidiert eine negative Großstadtdarstellung auf der semantischen Ebene mit einer modernistischen Metaphorik oder Struktur, zum anderen kann sich eine positive Darstellung auf der semantischen Ebene organischer, traditioneller Metaphern bedienen.

454 BIENERT, *Die eingebildete Metropole*. S. 70.

4.5 Metropole als Gesellschaftskonflikt

Der Roman enthält zahlreiche Passagen, die explizit die politisch-gesellschaftliche Situation in Berlin thematisieren. Die Berliner Behörden und die elende Lage der Bittsteller werden beschrieben, auch die Darstellung des Verkehrs läßt Rückschlüsse auf den Alltag der Stadtbevölkerung zu. Weitere Passagen beleuchten die soziale Lage der Bewohner als Hintergrund zur Handlung um Vera und Theo, etwa wenn gemeinsame Cafébesuche geschildert werden. Einer Art *couleur locale* vergleichbar, werden derbe Ausdrücke wiedergegeben, teilweise auf deutsch mit Berliner Einfärbung.⁴⁵⁵ Hier sind deutliche Parallelen mit Dos Passos und Döblin festzustellen, die ebenfalls Elemente wie Reklametexte, Dialogfetzen und Dialekte in den Text montieren.⁴⁵⁶ Ebenso zeigt sich hier eine deutliche Übereinstimmung mit Marsmans Postulat von 1929, die neue Prosa müsse sich an Fakten orientieren.

Dies gilt auch für die im folgenden zitierten Passagen, die ausschließlich die soziale Lage der Bevölkerung behandeln und vollständig abgekoppelt sind von der Handlung. Im Gegensatz zu den bisher zitierten weist etwa der folgende Abschnitt keinerlei Rückbindung an das Geschehen um Vera auf, es gibt keine erzählerische Perspektivierung. Das Zitat ist einem dreiseitigen Abschnitt entnommen, der ein abgeschlossenes Kapitel bildet. Thematisiert werden hier städtischer Verfall, Inflation, Elend und politische Hoffnungslosigkeit. Durch die Erwähnung Karl Liebknichts, des Versailler Vertrags und der kommunistischen Bewegung entsteht ein deutlicher Zeitbezug.

Deze winter was één der somberste winters geweest, die Berlijn had gekend. De duizelingwekkende daling der waarden zoog haar omlaag in het bodemloos vallen van droomen waaruit geen ontwaken haar opstiet. De stad viel weg in het ledig en zij bleef vallende. – Deze jarenlange ontwrichting van althans oeconomische stelligheid sloeg de bewoners met een verbijstering, die, aangewakkerd door honger en angst, hun zenuwen sloopte en hun hersens ontmergde. [...] De cementen deklaag der aarde was een taaie, deinende modderkorst boven de ziedende lava waarin de globe vergaan was. [...] Alleen den profeten der ondergang bood zij een voetschabel: bekeert U, want morgen voltrekt zich het Laatste Oordeel over ons volk, schreeuwde een man, die in een kozijn was gesprongen in de Leipzigerstrasse, die spoedig zwart stond van ganstigen [sic], hoonenden, allen gebiologeerden. [...] waarom dansten Hans Arp, Baader en Huelsenbeck boven het sousterrain van de taveerne, waarin Europa, dat goedige oudje, geworgd lag? waarom schreef Spengler der Untergang des Abendlandes? Panisch en hijgend werd de verwildering, die het leven, – dat immers geen dag meer zekerheid bood –, ten onder wou brengen in geilheid, opium, cocaïne, waanzin en anarchie. [...]

God was dood en Karl Liebknicht was dood. Berlijn hing aan een zijden draad aan den hemel: een log, zwaar kolossaal monsterdier vlak boven een kokende hel. Deze enorme kwal zoog de dampen op, die aan de zwavelpoel dier hel ontstegen en vergiftigde daarmee de milliarden maden die zijn vleesch doorwroetten: de menschen.⁴⁵⁷

455 MARSMAN, *Vera*, S. 88 f.

456 Bemerkenswerterweise ist der Dialekt in der deutschen Ausgabe von *Manhattan Transfer* als Berliner Dialekt wiedergegeben [J. DOS PASSOS, *Manhattan Transfer*. Aus d. Engl. von Paul Baudisch. Reinbek/Hamburg, Rowohlt 1959, S. 19 ff.].

457 MARSMAN, *Vera*, S. 68 ff.

Das Bild des apokalyptischen Untergangs bildet den paradigmatischen Rahmen für die untergeordneten Metaphern und prägt somit das gesamte Zitat. Die Stadt fällt, wird nach unten gesogen, und die wirtschaftliche Lage ist so katastrophal, daß sie keine Lebensgrundlage mehr bietet. Die Nerven der Einwohner sind strapaziert, ihr Verstand ausgehöhlt. Das Leben hängt an einem seidenen Faden, die Welt erscheint als zerrüttet. Berlin ist hier keine moderne Metropole mehr, sondern eine Horrorvision. Der Untergang wird anhand verschiedener Subjekte beschrieben: Von der Stadt und ihren Bewohnern wird eine Verbindung zur Erde als Ganzes hergestellt, deren Oberfläche keinen Halt mehr bietet.

Dem Erdboden wird das *comparant* einer schwankenden Schmutzkruste zugeordnet, die sich über die Lava des Erdinnern ziehe. Adjektivreich wird der Untergang bis in kleine Details hinein beschrieben: Die Lava ist siedend, die Schmutzkruste zäh. Die Inflation ist als schwindelerregendes Fallen der Werte metaphorisiert, das die Stadt nach unten sauge. Wirtschaftliche Zusammenhänge erhalten hier eine eigene Dynamik. Aus der Sicht der Menschen, die ihnen unterworfen sind, sind sie nicht kontrollierbar. Das Verb saugen läßt sich einerseits als Personifikation lesen, gleichzeitig wird die Assoziation einer physikalischen Notwendigkeit aufgerufen, und das Fallen wird als unaufhaltsam dargestellt: Die Stadt übt einen Sog nach unten aus, dem ihre Bewohner nicht entkommen können.

Auf der semantischen Ebene vermittelt der zitierte Abschnitt somit ein traditionell-negatives Großstadtbild. Es werden ausschließlich organische *comparants* verwendet, mit einer Rückbindung an die Natur, wie Kemperink sie für die Stadtdarstellung vor 1910 als typisch erachtet. Die Untergangsvision und die Sicht auf die Stadt als verfallenden Organismus erinnern an die bei Kemperink und Scherpe beschriebenen traditionellen Stadtbeschreibungen oder die von Sprengel/Streim konstatierte „dämonische Anthropomorphisierung der Stadt“ um 1910.⁴⁵⁸

Der zitierte Textabschnitt bezieht sich überdies explizit auf die biblische Darstellung der Apokalypse. Diese Sichtweise der Großstadt als Stätte des Untergangs läßt sich in die Darstellungstradition der heidnischen, degenerierten und entmenschlichten Stadt einordnen, wie Lees sie charakterisiert.⁴⁵⁹ Der spottende Bezug auf die Propheten des Jüngsten Gerichts drückt eine distanzierte Haltung aus: Die Lage ist elend, aber den Vertretern Gottes nützt sie, weil die Menschen in ihrer Not den Versprechungen der Religion Glauben schenken – die Priester werden hier als Profiteure der elenden Lage geschmäht. Daß der Niedergang der Kultur in der Metropole angesiedelt wird, steht in einer Tradition, in der auch Oswald Spenglers Hauptwerk *Der Untergang des Abendlandes* angesiedelt ist.⁴⁶⁰

458 P. SPRENGEL/G. STREIM, *Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik*. Wien, Böhlau 1998, S. 325.

459 LEES, *Cities Perceived*, S. 6 ff.

460 Spengler sieht Weltgeschichte als Stadtgeschichte an: Der Untergang der Zivilisation manifestiere sich am Verfall des „Steinkoloß Weltstadt“, dem die Menschen zum Opfer fallen. Auch Spengler spricht von einer „steinernen Masse“ und „dämonischen Steinwüste“: „Der Steinkoloß ‚Weltstadt‘ steht am Ende des Lebenslaufes einer jeden großen Kultur. Der vom Lande seelisch gestaltete Kulturmensch wird von seiner eigenen Schöpfung, der Stadt, in Besitz genommen, besessen, zu ihrem Geschöpf, ihrem ausführenden

Neben diesen überzeitlichen Bezügen – Spengler spricht vom Verfall aller städtischen Zivilisationen – arbeitet das vorliegende Zitat mit konkreten Bezügen zur aktuellen politischen Situation. Die Erwähnung des Spartakusaufstandes und Karl Liebknechts verweisen auf die politischen Probleme der Weimarer Republik. Bemerkenswert ist hier die Formulierung „God was dood en Karl Liebknecht was dood“, die Liebknecht mit Gott auf eine Stufe stellt. Der indirekte Verweis auf Nietzsche trägt dazu bei, die Bedeutung und vor allem die hoffnungspendende Funktion der Religion ins Lächerliche zu ziehen: Nun gibt es keine Lebensretter mehr, weder in der Religion noch seitens der die Religion ablehnenden kommunistischen Ideologie.

Das letzte Drittel des Zitats metaphorisiert Berlin als Monster, das über der Hölle hängt – hier findet die apokalyptische Vision ihre Fortsetzung, Adjektive wie „kolossal“ und „kokend“ verstärken den dramatischen Effekt. Menschen werden mit Maden gleichgesetzt, mit parasitären Wesen einer niederen Lebensform. Das Bild der Stadt als Monster, das die Dämpfe der Hölle aufsaugt und damit die Menschen vergiftet, die sein Fleisch durchwühlen, bildet das Ende des Abschnitts. Die bildhafte Sprache weist deutliche Übereinstimmungen mit traditionellen Großstadtdarstellungen auf, auffällig sind vor allem die Parallelen mit expressionistischen Großstadtdedichten der deutschen Literatur – mit dem Bild der großen Städte als Welt des Abgrunds, der Fäulnis, des Gassenkots, der Geschwüre und der Verwesung.⁴⁶¹

Im Gegensatz zum frühen deutschen Expressionismus arbeitet *Vera* jedoch mit konkreten Verweisen auf die politische Situation und individuelle Einzelschicksale – etwa das einer Mutter, die ihre beiden Kinder in den Landwehrkanal wirft, und eines Liebespaares, das aus der Achterbahn springt. Damit weist der Roman neben expressionistischen Elementen auch einige Merkmale auf, die in der Regel mit der sozialkritischen Reportage der späten 1920er Jahre in Verbindung gebracht werden.⁴⁶² Durch diese konkreten Zeitbezüge läßt sich die Stadtbeschreibung in *Vera* als eine Art Epochensignatur interpretieren, als Suche nach den Zeichen der Zeit – was wiederum Marsmans 1929 formuliertem Postulat einer Anordnung der Konkreta entspräche.

Laut Scherpe und Bienert gilt Berlin bis heute als „gleichzeitige“ Stadt,⁴⁶³ das heißt als Stadt auf der Höhe der zivilisatorischen und gesellschaftlichen Entwicklung und damit als ideal für die Suche nach dem „konkreten Allgemeinen“⁴⁶⁴. Viele Berlin-Topoi seien daher doppeldeutig: sie handeln vom Spezifischen der Stadt, aber auch vom Spezifischen der Zeit [vgl. 1.4]. Dazu zählte zweifellos die Erfahrung der Inflation

Organ, endlich zu ihrem Opfer gemacht. Diese steinerne Masse ist die *absolute* Stadt. Ihr Bild, wie es sich mit seiner großartigen Schönheit in die Lichtwelt des menschlichen Auges zeichnet, enthält die ganze erhabene Todessymbolik des endgültig ‚Gewordenen‘. Der durchseelte Stein gotischer Bauten ist im Verlauf einer tausendjährigen Stilgeschichte endlich zum entseelten Material dieser dämonischen Steinwüste geworden.“ [O. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. Mit einem Nachw. von Detlef Felken. München, Beck 1923, S. 673]

461 J. HERMAND, *Das Bild der „großen Stadt“ im Expressionismus*, in: SCHERPE (HRSG.), *Die Unwirklichkeit der Städte* 1988, S. 61–79, hier: S. 62.

462 Vgl. BIENERT, *Die eingebildete Metropole*. S. 138 ff.

463 EBENDA, S. 70.

464 EBENDA.

mit der kompensatorischen Reaktion der Vergnügungssucht,⁴⁶⁵ die auch im Zitat an klingt und den Verfall der Werte als faszinierende Erfahrung darstellt. Auch dies steht in Einklang mit Marsmans Postulat von 1929, Prosa müsse „verhalend en feitelijk“ sein, und ihre Autoren „door de hardheid en fantastiek van den tijd zijn bewogen“.⁴⁶⁶

Siedelte Marsman also seinen ersten Roman in Berlin an, weil sich hier die Zeichen der Zeit manifestierten? Bienert wendet es in seiner Interpretation deutschsprachiger Berlinter Texte anders: Wenn ein Autor suggeriere, an der Raumgestalt die Zeichen der Zeit abzulesen, so sei es oft umgekehrt: Er interpretiere die Raumgestalt als sinnliche Verkörperung eines kulturkritischen Topos. Er entziffere nicht seinen Sinn, sondern belehne ihn mit Bedeutung.⁴⁶⁷ Das vorliegende Zitat ließe sich demnach gleichzeitig als Epochensignatur und als Zivilisationskritik interpretieren, die in Berlin angesiedelt wird – weil sich Berlin mit seinen politisch-gesellschaftlichen Problemen für diesen Zweck besonders gut eignet. Dabei kann der Autor auf Topoi, literarische Repräsentationsmuster und Stereotype zurückgreifen, die sich auch in anderen Berlin-Texten finden – etwa die bei Lees beschriebene Janusköpfigkeit [vgl. 1.4]. Dies spricht dafür, die Repräsentation Berlins bei Marsman nicht als mimetisch aufzufassen, sondern als funktional.

Auch das Bild der tanzenden Dadakünstler auf dem „gewürgten Europa“ („waarom dansten Hans Arp, Baader en Huelsenbeck boven het sousterrain van de taveerne, waarin Europa, dat goedige oudje, geworgd lag?“)⁴⁶⁸ kann in diesem Sinne als Zivilisationskritik gewertet werden. „Oudje“ wäre zu übersetzen mit „Mütterchen“ oder „Museumsstück“, „goedig“ mit „gutherzig“. In beiden Bedeutungen hat die europäische Zivilisation ausgedient und steht vor dem Ende – die Dadakünstler schert dies jedoch wenig, sie tanzen ungeachtet des europäischen Verfalls, quasi auf dem alten Europa.

Dies käme überein mit dem gesamten Tenor des Zitats und schließt an die Theorien Spenglers an – und wäre auch eine Erklärung für die anachronistischen und widersprüchlichen historischen Verweise, aufgrund derer *Vera* laut Goedegebuure

465 G. CRAIG, *Deutsche Geschichte 1866–1945. Vom norddeutschen Bund bis zum Ende des dritten Reiches*. Aus d. Engl. v. Karl Heinz Siber. München, Beck 1980, S. 417 ff.

466 MARSMAN, *De kansen van ons proza*. In seiner Dissertation kommentiert Goedegebuure den hier analysierten Abschnitt aus *Vera* übrigens als „authentieke registratie van het contemporaine Berlijn, die een vergelijking met de navrante schilderijen van tijdgenoten als Georg Grosz en Otto Dix en de kaleidoscopische visie van Döblin kan doorstaan.“ [GOEDEGEBUURE, *Op zoek naar een bezield verband. Eerste deel*, S. 96] Danach folgen jedoch lediglich einige Angaben über Marsmans Freunde und künstlerische Kontakte in Berlin. Im Hinblick auf die „Nieuwe Zakelijkheid“ und die Dichotomie von Gestaltung und Wiedergabe ist es bemerkenswert, daß Goedegebuure hier zunächst den Begriff der Registrierung gebraucht, dann aber von einer kaleidoskopischen Sichtweise spricht. Damit wird implizit gesagt, daß Gestaltung und Wiedergabe sich nicht gegenseitig ausschließen. Dies kann als weiterer Beleg für die Fragwürdigkeit des Gegensatzes dienen – die Dichotomie Gestaltung und Wiedergabe greift zu kurz und taugt auch für die Beschreibung des vorliegenden Romans wenig [vgl. dazu GRÜTTEMEIER, *Hybride Welten*, S. 121].

467 BIENERT, *Die eingebildete Metropole*. S. 70.

468 MARSMAN, *Vera*, S. 70.

als Zeitroman mißglückt sei.⁴⁶⁹ Wenn der Text jedoch mit ausgewählten historischen Versatzstücken arbeitet und nicht als Chronik gedacht ist, so läßt sich auch hier die Ambivalenz als im Werk angelegt verstehen. Einzelne historische Anspielungen werden funktionalisiert, wie etwa der Tod Liebknechts oder die Inflation, um einen bestimmten Aspekt des historischen Hintergrundes aufzurufen.

Die Passage beschreibt somit einen weitreichenden und grundsätzlichen Verlust der Orientierung, der sich in Berlin manifestiert. Die Darstellung der Geldentwertung kann in diesem Sinne als Metapher für den allgemeinen Verlust der Werte aufgefaßt werden. Insofern weist der zitierte Abschnitt einige Übereinstimmungen mit den bisher zitierten auf, die mit Hilfe hybrider Metaphern einen vergleichbaren Effekt des Orientierungsverlustes erzielen.

4.6 Nationale Stereotype

Die Funktionalisierung bestehender Repräsentationsmuster äußert sich nicht nur im Aufgreifen der Berlin-Topoi, sondern auch in der Verwendung nationaler Stereotype. Eine ausführliche Passage etwa über kommunistische Aufstände und Streiks liefert abermals eine Darstellung der katastrophalen Lage Berlins. Auch hier handelt es sich im übrigen um einen Abschnitt, der losgelöst von der Handlung die politisch-gesellschaftliche Situation thematisiert.

De revolutie rommelt, een hardnekkige staking in zeer verschillende bedrijven ontzenuwt Berlijn; en vrijwel geen stad op het Europeesch continent wordt door een staking zoo onherkenbaar verminkt als Berlijn, omdat vrijwel geen stad zoo overwegend haar leven omzet in energie, in denkkraft en werkkraft. Alle charme, alle langzame weelde ontbreekt; alle diepere droom en verlangen, zooals die Parijs en Weenen doorwoelt en oscilleert in de duizend nuances van haar vlottende opperhuid. Berlijn is een machine, een ontzaglijke hersening, een lichaam, een onbuigbare wil; maar droomloos en harteloos [...]

Dit titanische monster was lamgelegd; de doodelijke uitwerking eener staking is weliswaar onmiddellijker en duidelijker zichtbaar in een fabrieksstad, een haven, een mijnstreek, – maar hoeveel vernietigender is haar werking in dit barbaarsche denk- en werkcentrum van dit barbaarsche, titanische rijk. Onmiddellijk zichtbaar ontwrict de staking vooral het verkeer; de schijnbaar onwrikbare orde is volkomen verlamd; de taxi's rijden niet meer; geen bussen, geen trams; schichtig jachten de particuliere auto's door de stervende straten. Langs de trappen der U-stations worden onafgebroken stroommen van menschen den grond ingezogen en eruit opgestuwd: alleen de ondergrond rijdt en zuigt zich zwart en tot berstens toe vol: door de ingewanden der zieke, vergiftigde stad circuleert een zware, dikke substantie. [...] de zenuwen van het moderne wereldverkeer zijn doorkerfd. [...]

Alleen de Rote Fahne doorflakkert de stad: Arbeiders, kameraden, soldaten, staakt, staakt, staakt. Houdt vol, houdt nog een oogenblik vol. [...] Hongert nog enkele dagen en de overwinning is ons. Het monster zieltoogt en sterft: de bourgeoisie is getroffen tot in haar hart.⁴⁷⁰

469 GOEDEGEBUURE, *Op zoek naar een bezield verband. Eerste deel*, S. 256.

470 MARSMAN, *Vera*, S. 102 ff.

Auf der semantischen Ebene ließe sich das Zitat als Zivilisationskritik und Verdammung der Stadt lesen: Berlin wird als Monster bezeichnet, und gleichzeitig als Maschine, die im Vergleich zu Wien oder Paris leblos wirke. Durch den Streik sei die Bevölkerung gezwungen, die U-Bahn zu benutzen, sich also metaphorisch gesehen in die Unterwelt zu begeben.

Bereits der erste Abschnitt enthält jedoch ein enges Nebeneinander von Natur und Technik, indem die Stadt gleichzeitig als belebt und unbelebt repräsentiert wird. Personifizierungen wie „ontzenuwt“ (entnervt, entkräftet) und „verminkt“ (verkrüppelt, verletzt, verstümmelt) metaphorisieren die Stadt zwar als Lebenswelt, betonen allerdings gleichzeitig die Entstellung und Entkörperlichung und verweisen so auf die Grenzen des Lebens. Eine Annäherung und Überschneidung der Bereiche wird auch deutlich, indem Leben in Energie, Denken und Arbeitskraft umgesetzt wird. Der Widerspruch zwischen Maschine und Lebewesen kulminiert im letzten Satz des ersten Abschnitts, der die Stadt nacheinander mit einer Maschine, einem gewaltigen Hirn, einem Körper und einem unbeugbaren Willen vergleicht, ergänzt von den Adjektiven traumlos und herzlos. Die Annäherung vollzieht sich hier also auch auf der formalen Ebene. Unvereinbare Elemente werden metaphorisch kombiniert, die Stadt ist gleichzeitig Hirn und Maschine, ein Körper ohne Herz.

Ebenso wie in den zuvor zitierten Passagen der Verkehrsbeschreibung handelt es sich um eine hybride Metaphorik, die ihre *comparants* aus verschiedenen, unvereinbaren Bereichen entlehnt und auf diese Weise eine grundlegende, dem Modernismus zuzuordnende Ambivalenz ausdrückt. Wenn die Stadt im darauffolgenden Abschnitt als „Monster“ personifiziert wird, läßt sich dies auch auf die Hybridität von Natur und Technik beziehen. Die Stadt gehört weder dem Bereich der Natur an noch dem der Technik: Sie ist eine Hybride, ein genetisches Monster.

Auch die Struktur des Textes weist hier Merkmale modernistischer Großstadtromane auf: kommunistische Parolen – also Informationen aus der Öffentlichkeit – werden in den Text montiert, die gesamte Passage ist abgekoppelt von der Romanhandlung. Nachdem bereits Elemente aus Expressionismus und der sozialkritischen Reportage funktional eingesetzt wurden, greift die vorliegende Passage zudem auf nationale Stereotype zurück, indem Berlin als Hauptstadt eines „barbarischen Reiches“ bezeichnet wird. Dies geschieht vor dem Hintergrund einer in den Niederlanden verbreiteten Vorstellung, die deutsch-niederländische Grenze als Trennlinie zwischen West- und Mitteleuropa zu verstehen [vgl. 1.4].⁴⁷¹

Die Bezeichnung „barbarisch“ fungiert somit als Abgrenzung, sie impliziert einen distanzierten Blick auf Deutschland. Berlin wird hier – anders als in den übrigen Kapiteln – als deutsche Hauptstadt repräsentiert, der Verweis auf die Alterität des Nachbarlandes schafft Distanz. Der Zusatz „titanisches Reich“ ist doppeldeutig, denn die Titanen stehen in der griechischen Mythologie einerseits für Machtbewußtsein, Grausamkeit, Größe und Durchsetzungskraft, aber auch für

471 F. BOTERMAN, *De Nederlands-Duitse politieke betrekkingen*, in: VIS/G. MOLDENHAUER (HRSG.), *Nederland en Duitsland*, S. 347–368, hier: S. 347; A. VAN DER LEM, *Het eeuwige verbeeld in een afgehaald bed. Huizinga en de Nederlandse beschaving*. Amsterdam, Wereldbibliotheek 1997. S. 176.

Untergang und Niederlage.⁴⁷² Die Bezeichnung der Stadt als Monster – ein traditioneller Topos – verweist zwar auch auf Größe und Kraft, ist jedoch deutlich negativ belegt. Das Monster wird durch den Streik lahmgelegt, die Stadt ihres Lebens beraubt. Dieses Leben manifestierte sich offenbar nur im Verkehr: Sobald der Verkehr nicht mehr fließt, erscheint die Stadt als tot. Die hier zitierte Textstelle fungiert somit als eine Art Gegenstück zu den übrigen Textpassagen, die den Verkehr als faszinierend und beeindruckend beschreiben. Im vorliegenden Abschnitt ist der Verkehr nicht mehr als ein dünner zivilisatorischer Firnis.

Auch in den Niederlanden wurde die Zwischenkriegszeit als unsicher erlebt, geprägt von der Angst eines langsamen Zutreibens auf den Abgrund.⁴⁷³ Eine vergleichbare Angst zeigt sich in der zuvor zitierten Passage über den Untergang Berlins. Die Verweise auf Spengler und die Apokalypse sprechen dafür, daß Berlin sich für die Ansiedlung eines Untergangsszenarios, wie es die beiden letzten Zitate liefern, besonders gut eignete – weil es an eine verbreitete Vorstellung anschließt, derzufolge Verfall und Degeneration in der dekadenten deutschen Metropole bereits weit fortgeschritten seien. Das heißt, die Stadt wird hier, wie bei Bienert ausgeführt, mit Bedeutung belehnt.

Der Vorstellung einer untergehenden europäischen Zivilisation wird in *Vera* durch die Figur des Ingenieurs Carl Hauser ein Triumphieren Amerikas entgegengesetzt. Hauser, der zehn Jahre in Detroit gearbeitet hat, wird Veras Liebhaber und schlägt den Europäer Theo aus dem Feld. In allen Einzelheiten beschreibt der Text, wie Vera in Theos Gegenwart auf Hausers Avancen eingeht. Hauser wird als willensstarker Mann beschrieben, der Respekt oder Mitleid für lächerliche „Atavismen“ hält.⁴⁷⁴ Diese überzogene Charakterzeichnung ist von du Perron stark kritisiert worden, der die Figur des Hauser als „potigerd“⁴⁷⁵ oder „te potig“⁴⁷⁶ beschreibt. Goedegebuure teilt du Perrons Urteil, auch er bezeichnet Hauser als „karikatuur van potigheid“ und meint, Marsman habe hier seinen eigenen sexuellen Vitalismus kritisieren wollen.⁴⁷⁷

Gerade dieses Karikaturale läßt jedoch auch eine Lesart zu, die die Figur des Hauser als Allegorie versteht, als Sieg eines kraftstrotzenden Amerikas über das im Verfall begriffene zivilisierte Europa. Europa ist aus Hausers Sicht „een gemeubileerd kerkhof“, wieder wird die Metapher der Großmutter auf Europa bezogen: „hij zag Europa terug alsof het zijn grootmoeder was. Nu lachte hij, neurieënd over het water, over die gekke kleine oostzee [...]“⁴⁷⁸ Hauser steht für Erfolg, Karriere, Energie und sozialen Aufstieg. Aus seiner Sicht hat Berlin einiges mit Amerika

472 K. KERÉNYI, *Die Mythologie der Griechen. Band 1: Die Götter- und Menschheitsgeschichte*. München, dtv 2003 (1966), S. 23 ff.

473 H.W. VON DER DUNK, *Cultuur en Geschiedenis. Negen opstellen*. Den Haag, SDU 1990, S. 150.

474 MARSMAN, *Vera*, S. 132.

475 EBENDA.

476 EBENDA, S. 134.

477 GOEDEGEBUURE, *Zee, berg, rivier*; S. 86.

478 MARSMAN, *Vera*, S. 120.

gemein: „Berlijn was een stad vol inventie, vol wilskracht en energie.“⁴⁷⁹ Auch dieser Vergleich entspricht einem typischen Berlin-Topos der Weimarer Zeit, der Berlin aufgrund seines schnellen Wachstums, der bedeutenden Industrie und eines „barbarischen Monumentalismus“ als „Spreechikago“ oder „Amerika im märkischen Sand“ bezeichnet.⁴⁸⁰

Der krasse Widerspruch zu den vorherigen Zitaten liegt in der Fokalisierung durch Hauser begründet, der sich – dem Darwin’schen „survival of the fittest“ folgend – in Konkurrenzsituationen am wohlsten fühlt: „hij hield van de forsch zakelijkheid, van het duizelingwekkend stijgen en dalen der koersen [...]“⁴⁸¹ Was bei der Berliner Bevölkerung Elend und Schwindel hervorruft, ist Hauser eine willkommene Herausforderung. Marsman bedient sich hier stereotyper Darstellungsmuster, die auf den verbreiteten Glauben an das Recht des Stärkeren verweisen. Wiederum entsteht durch die Verwendung nationaler Stereotype Distanz. Die menschenverachtende Haltung wird der Figur eines klischeehaften Deutschen zugeordnet, der hierarchische Ordnung über alles schätzt.⁴⁸² Der abgeschobene Liebhaber Theo steht dagegen für den Verfall der europäischen Zivilisation. Wiederum fungieren Repräsentationsmuster als Hülse, um verschiedene Sichtweisen zu beschreiben.

Wenn Marsman gegensätzliche Ideologien nebeneinander präsentiert, so entspricht dies einem – bereits von Lees konstatierten – widersprüchlichen Zeitgeist der Weimarer Republik, als deren beide Pole Ben Rebel in *Metropolis under control* die Theorien von Spengler und Simmel benennt.⁴⁸³ Spengler sehe die Großstadt als Symbol des Untergangs der abendländischen Zivilisation und des Verlusts kultureller Identität, Simmel hingegen hebe die Entfaltungsmöglichkeiten des Individuums in der Großstadt hervor, die Freiheit und den kosmopolitischen Charakter.⁴⁸⁴

Die Analyse hat gezeigt, daß auch in *Vera* beide Richtungen gegeneinander gesetzt werden, indem die Stadt gleichzeitig als faszinierend und beängstigend dargestellt wird. Gerade die Protagonistin Vera erlebt in Berlin eine Entwicklung hin zu einem freien Individuum, hier in der Stadt findet sie ihr Glück.

479 MARSMAN, *Vera*, S. 122.

480 MÜLLER, *Modernität, Nervosität und Sachlichkeit*, S. 79 ff.

481 MARSMAN, *Vera*, S. 122.

482 EBENDA, S. 140.

483 B. REBEL, *Metropolis under control*, in MÜLLER/REBEL, *Metropolis*, S. 93–116.

484 „In 1922 Oswald Spengler finishes his book *Untergang des Abendlandes*, in which the metropolis is considered to be the symbol of the final reason of the decline of Western civilization. The freedom and the cosmopolitan character, which the German philosopher and sociologist Georg Simmel in a way still sees as a stimulus for the psychological development of the citizen, is considered by Spengler to be the very cause of the loss of quality in mankind by losing cultural identity.“ [REBEL, *Metropolis under control*, S. 107]

4.7 Orientierungsverlust und Ambivalenz

Die Analyse zeigt, daß Marsmans poetologisches Oszillieren zwischen Tradition und Moderne auch für sein Prosadebut *Vera* gilt. Der Roman zeichnet sich durch eine widersprüchliche Repräsentation Berlins aus, in der die Stadt mal als faszinierend, mal als bedrohlich dargestellt wird.

Diese Ambivalenz äußert sich auf verschiedene Weise. Ist das städtische Leben etwa auf der semantischen Ebene als feindlich dargestellt, so wird dies in zahlreichen Passagen von einer hybriden Metaphorik konterkariert, die unvereinbare Elemente wie Mensch und Technik gleichwertig nebeneinander stellt. Diese Gleichwertigkeit wird durch zusammengesetzte *comparants* erzielt, die sich von der bei Simmel beschriebenen Rückkopplung an die Natur unterscheiden und damit eine grundlegende Unvereinbarkeit ausdrücken. Andere Passagen, die auf der semantischen Ebene eine Faszination für die Stadt ausdrücken, bedienen sich dagegen einer eher traditionellen, organischen Metaphorik. Die Technikbegeisterung wird hier durch eine Metaphorik unterlaufen, die Natur als ungebrochen positiven Wert begreift und die Stadt implizit als bedrohlich darstellt. Diese Widersprüche ziehen sich nicht durch den gesamten Text, doch es finden sich eine Reihe von Passagen, die eine ambivalente Wertung des Phänomens Großstadt vornehmen und sich nicht in die von Scherpe oder Kemperink definierten Kategorien einordnen lassen.

Gleiches gilt für die narrative Struktur des Textes, die nicht eindeutig als traditionell oder modern zu bezeichnen ist. Neben Passagen einer traditionellen auktorialen Erzählhaltung finden sich auch Abschnitte, die sich durch schnelle, am Film geschulte Perspektivwechsel auszeichnen oder als *stream of consciousness* gelesen werden können. Andere Passagen zeigen deutliche Übereinstimmungen mit den Montageprinzipien moderner Großstadtromane wie *Berlin Alexanderplatz* oder *Manhattan Transfer*: Reklametexte, Dialogfetzen, kommunistische Parolen werden in den Text montiert, ein Unterkapitel von *Vera* ist vollkommen abgekoppelt vom Text, verschiedene Erzählhaltungen stehen nebeneinander. Erzählstruktur und Metaphorik bedienen sich somit verschiedener Stilelemente und Repräsentationsmuster. Die Darstellung der Stadt als degeneriertes Monster macht – der expressionistischen Großstadtdichtung folgend – Anleihen bei apokalyptischen Untergangsszenarien und bezieht sich explizit auf Spenglers Theorien über den Verfall der europäischen Zivilisation. Die Schilderung von Einzelschicksalen und Todesfällen wiederum erinnert an die sozialkritische Reportage der 1920er Jahre.

Die Stadtbeschreibung in *Vera* läßt sich einerseits als Epochensignatur auffassen: In Berlin manifestieren sich die Zeichen der Zeit, etwa die Orientierungslosigkeit angesichts der politischen Instabilität und der weitreichenden Veränderungen des technisierten Alltagslebens. Die zahlreichen Topoi der Berlinrepräsentation dienen andererseits jedoch gleichzeitig als Hülsen für verschiedene Ideologien. Die Stadt wird mit Bedeutung belehnt, indem die Darstellung bestimmte Topoi auswählt und dadurch entsprechende Wertvorstellungen einsetzt. Das breite Spektrum von Weltstadtbegeisterung bis Zivilisationskritik verweist auf einen weitreichenden Orientierungsverlust und eine grundlegende Ambivalenz.

Eine besondere Rolle spielen in diesem Zusammenhang nationale Stereotype, die ebenfalls als Hülse fungieren. Wenn Berlin als Hauptstadt eines barbarischen Reiches bezeichnet wird, geschieht dies vor dem Hintergrund einer in den Niederlanden verbreiteten Vorstellung, die deutsch-niederländische Grenze als Trennlinie zwischen West- und Mitteleuropa zu verstehen. Die Bezeichnung „barbarisch“ dient als Abgrenzung, sie impliziert einen distanzierten Blick auf Deutschland. Berlin wird hier – anders als in den übrigen Kapiteln des Romans – als deutsche Hauptstadt repräsentiert, der Verweis auf die Alterität des Nachbarlandes schafft Distanz. Auch die Charakterisierung der Protagonisten greift auf imagologische Traditionen zurück. So korreliert die klischeehafte Figur des Ingenieurs Hauser mit dem Triumph Amerikas über eine degenerierte europäische Zivilisation.

Verschiedene Ideologien stehen somit nebeneinander – mal wird Berlin als kosmopolitische Weltstadt beschrieben, mal als degenerierter Moloch oder Hauptstadt eines barbarischen Reiches. In gewissem Sinne entspricht dies dem theoretischen Pendeln Marsmans zwischen Tradition und Moderne. Auch das 1929 formulierte Postulat einer neuen Prosa wird teilweise umgesetzt: Indem der Text den konkreten historisch-politischen Hintergrund der Weimarer Republik mit einfließt, enthält die Beschreibung deutliche Zeitbezüge. Der Text nimmt eine Anordnung der Konkreta vor, die nicht erklärt, sondern mit Mitteln der Suggestion arbeitet. Im Widerspruch zu Marsmans Poetik von 1932 ist der Text jedoch keineswegs einer der Kategorien Gestaltung oder Wiedergabe zuzuordnen. Die Faktenorientierung läßt sich vielmehr als eine Art Vorwegnahme bestimmter Aspekte der „Nieuwe Zakelijkheid“ bezeichnen, etwa der Anordnung der Konkreta.

Daß der Roman eher Parallelen mit dem 1929 publizierten *De kansen van ons proza* als mit *De Aesthetiek der reporters* von 1932 aufweist, soll nicht heißen, daß die Literaturwissenschaft den erstgenannten Essay bisher zu wenig beachtet habe – es zeigt vielmehr, wie problematisch es ist, poetologische Texte als Wegmarke für die Einordnung oder Analyse literarischer Texte zu gebrauchen und hier nach Komplementäraussagen zu fahnden. Nicht nur, weil Absicht und Ausführung nicht zwangsläufig kongruent ausfallen, sondern auch, weil poetologische Äußerungen zumindest zum Teil aus strategischen Gründen lanciert werden, weil überdies ein Teil der Äußerungen verlorengelht und weil die Rezeption von zeitgenössischen Ästhetiken geprägt und oft einseitig ist. Im Fall Marsman hat eine auf den Regeln einer idealistischen Ästhetik basierende Poetik, die seinem Artikel von 1932 zugrunde liegt und auch für du Perron und ter Braak von großer Bedeutung war, den Blick verengt und die Rezeption von Marsmans Prosawerk nachhaltig beeinflußt. Die Literaturkritik hat in diesem Fall die Aussagen von Akteuren des literarischen Feldes übernommen und *Vera* mit Marsmans eigenen Maßstäben von 1932 negativ beurteilt.

5. Zwischen Groteske und organischem Kunstwerk. Paul van Ostaijen: *De Bankroet Jazz*

5.1 Pionier der Avantgarde

Der flämische Autor Paul van Ostaijen (1896–1928) gilt in der niederländischen Philologie als einer der einflußreichsten Vertreter der Moderne und „Pionier der Avantgarde“.⁴⁸⁵ Flämische wie niederländische Wissenschaftler widmen ihm bis heute ausführliche Studien, sein Werk dient als Referenzpunkt und Meßlatte für andere Texte, denen Modernität attestiert werden soll.⁴⁸⁶ Van Ostaijen ist zudem einer der wenigen flämischen Autoren der Zwischenkriegszeit, deren Werk bis heute gelesen wird, seine Gedichte sind Schullektüre und waren seit 1945 durchgehend lieferbar.⁴⁸⁷

In den letzten Jahren sind allerdings zwei Tendenzen zu beobachten, die das Bild van Ostaijens als Erneuerer nuancieren. Zum einen wird in Bezug auf die Avantgarde als literarische Strömung generell die These des radikalen Bruchs mit Konventionen in Frage gestellt,⁴⁸⁸ zum anderen findet auch innerhalb der wissenschaftlichen Diskussion seines Werks eine Nuancierung statt: Verschiedene Studien konstatieren, der Autor greife auf poetologische Prinzipien zurück, die in der Romantik oder der idealistischen Ästhetik wurzeln.⁴⁸⁹ Van Ostaijen wird zunehmend als Modernist bezeichnet – dies jedoch im Sinne eines Modernismus, der

485 P. HADERMANN, *1 april 1925: Het eerste nummer van De driehoek verschijnt. Een modernistisch driemanschap: Van Ostaijen, Burssens, Du Perron*, in: SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN (HRSG.), *Nederlandse Literatuur. Een geschiedenis*, S. 621–629, hier: S. 629. Vgl. auch ANBEEK, *Geschiedenis van de literatuur in Nederland, 1885–1985* S. 129; G. BUELENS, *Van Ostaijen tot heden. Zijn invloed op de Vlaamse poëzie*. Nijmegen Vantilt 2001, 2 Bände, S. 36 ff.; FONTIJN/POLAK, *Modernisme*, S. 196; E. SPINOY, *Over Paul van Ostaijen*, in: *Kritisch lexicon van de Nederlandstalige literatuur na 1945*; onder red. van AD ZUIDERENT, HUGO BREMS, TOM VAN DEEL. 79e aanvulling (november 2000), S. 21.

486 Vgl. BUELENS, *Van Ostaijen tot heden*.

487 G.J. DORLEIJN, „Daarginds kent men u door Coster!“ *Paul van Ostaijen in het nederlandse literaire veld*, in: E. SPINOY/P. PEETERS (HRSG.), *Het vouwbeen van de lezer. Over literatuuroppvattingen*. Leuven, Peeters 1996, S. 52–70, hier: S. 52. Einen Eindruck der Bedeutung van Ostaijens in Flandern vermitteln auch die vielfältigen Aktivitäten und Feiern zum Anlaß seines hundertsten Geburtstags, der 1996 ein Jahr lang mit zahlreichen Lesungen, Publikationen und der Enthüllung eines Denkmals begangen wurde [G. BUELENS, *De beste/waarom/hoe kan dat/wie weet/alles is schijn. Paul van Ostaijen een jaar lang herdacht. Een niet-exhaustief overzicht*, in: *Spiegel der letteren* 39 (1997) 2, S. 205–215; J. BOSTEELS/J. ENSCHEDÉ/J. VONKEMAN (HRSG.), *Mekka. Jaarboek voor lezers*. Amsterdam, Nijgh & Van Ditmar/Antwerpen, Dedalus 1996, S. 95 f.].

488 H.F. VAN DEN BERG/G.J. DORLEIJN (HRSG.), *Avantgarde! Voorhoede? Vernieuwingsbewegingen in Noord en Zuid opnieuw beschouwd*. Nijmegen, Vantilt 2002.

489 TH. VAESSENS, *De ontsluitende kracht van het woord. Van Ostaijens poëtische metaforiek – literatuur en moderniteit*, in: SPINOY/PEETERS (HRSG.), *Het vouwbeen van de lezer*, S. 19–33, hier: S. 27; R. GRÜTTEMEIER, *Organische eenheid en de avantgarde*,

Konventionen nicht grundsätzlich über Bord wirft.⁴⁹⁰ In der Literaturgeschichtsschreibung und in philologischen Einzelstudien liegt der Nachdruck jedoch durchgängig auf van Ostaijens Rolle als Erneuerer, nur wenige Untersuchungen verweisen auf traditionelle Elemente.⁴⁹¹

Das Spannungsverhältnis zwischen Avantgarde und Modernismus und die Frage nach der Rolle traditioneller Elemente bilden somit den Kontext für die Analyse des zu weiten Teilen in Berlin angesiedelten Filmszenarios *De Bankroet Jazz*. Da das Werk van Ostaijens als literaturwissenschaftlich gut erschlossen gelten kann – auch die lange vernachlässigte groteske Prosa findet inzwischen mehr Beachtung⁴⁹² – erstaunt es um so mehr, daß *De Bankroet Jazz* bisher kaum Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtung war.⁴⁹³

Von dem postum veröffentlichten Text existieren zwei handschriftliche Fassungen. Die frühe Version entstand laut Borgers in der ersten Hälfte des Jahres 1920⁴⁹⁴, an der zweiten, endgültigen Fassung arbeitete van Ostaijen im Juni 1921, wie aus einem Brief an Stuckenberg hervorgeht.⁴⁹⁵ Der Autor lebte von Oktober 1918 bis Mai 1921 in Berlin, die Entstehung des Filmszenarios läßt sich demnach auf die Zeit in Berlin und kurz danach datieren. Gedruckt erschien der 18seitige Text erstmals 1954 im dritten Band der von Borgers edierten gesammelten

In: VAN DEN BERG/DORLEIJN (HRSG.), *Avantgarde! Voorhoede?*, S. 205–214, S. 232–233, hier: S. 214.

490 G. BUELENS, *Paul van Ostaijen. Avant-garde modernist?*, in: *Handelingen der Koninklijke Zuid-Nederlandse Maatschappij voor Taal- en Letterkunde en Geschiedenis*, 51 (1998), S. 23–40; TH. VAESSENS, *Circus Dubio & Schroom. Nijhoff, Van Ostaijen en de mentaliteit van het modernisme*. Amsterdam, de Arbeiderspers 1998.

491 GRÜTTEMEIER, *Organische eenheid en de avantgarde*; H. UYTTERSROT, *Paul van Ostaijen en zijn proza*. Antwerpen, Ontwikkeling 1959; VAESSENS, *Circus Dubio & Schroom*; G. WILDERMEERSCH, *Verteller in narrenpak*, in: G. BUELENS/E. SPINOY (HRSG.), *De stem der Loreley. Over Paul van Ostaijen*. Samengesteld en ingeleid door Geert Buelens en Erik Spinoy. Amsterdam, Bert Bakker 1996, S. 202–209.

492 G. BUELENS/E. SPINOY, *Ter inleiding*, in: DIES., *De stem der Loreley* S. 7–21, hier: S. 17.

493 E.M. Beekman geht in seiner Studie über die Erzählungen und Grotesken nur mit wenigen Zeilen auf den Text ein [E.M. BEEKMAN, *Homeopathy of the Absurd. The Grotesque in Paul van Ostaijen's Creative Prose*. The Hague, Martinus Nijhoff 1970, S. 37 u. 47], Hadermann widmet ihm in einem Artikel lediglich vier Seiten [P. HADERMANN, „En je sienjaal een saksofoon“. *Bankroet en jazz bij Van Ostaijen*, in: *Spiegel der letteren* 39 (1997) 2, S. 115–123], kurze Erwähnungen finden sich ferner bei TH. VAESSENS, *De ster van een ongekend medium. Chaplin als boegbeeld van een nieuwe kunstenaarslichting?*, in: *Vooy's* 11 (1993), 3/4, S. 146–162; M. REYNEBEAU, *Dichter in Berlijn. De ballingschap van Paul van Ostaijen (1918–1921)*, Groot-Bijgaarden, Globe, De Prom 1996; K. KÖTZ, *Paul van Ostaijen? Nooit van gehoord! Paul van Ostaijen en de Duitse literatuur*, in: BUELENS/SPINOY (HRSG.), *De stem der Loreley*, S. 239–252; und S. NEEF, *Kalligramme. Zur Medialität einer Schrift*. Anhand von Paul van Ostaijens *De Feesten van Angst en Pijn*. Amsterdam (ASCA), academisch proefschrift 2000.

494 G. BORGERS, *Paul van Ostaijen. Een documentatie*. Den Haag/Amsterdam, Bert Bakker 1971, S. 289 f.

495 Abgedruckt in F. BULHOF (HRSG.), *Eine Künstlerfreundschaft. Der Briefwechsel zwischen Fritz Stuckenberg und Paul van Ostaijen 1919–1927*. Oldenburg, Holzberg 1992, S. 146.

Werke.⁴⁹⁶ 1996 erschien unter dem Titel *Der Pleitejazz* eine aufwendig gestaltete deutsche Fassung.⁴⁹⁷

Das Szenario handelt von einer Dada-Revolution in Europa, die ihren Ursprung in Berlin nimmt: Jazz-Musik tönt durch die Stadt, die Menschen tanzen auf der Straße, niemand arbeitet mehr. Militär und Polizei gesellen sich zu der neuen Bewegung, mit ihren Gewehren feuern sie im Rhythmus der Musik. Der Prinz von Monaco wird Ehrenpräsident einer europäischen Dada-Republik, Charlie Chaplin ihr Finanzminister. Die Bürger sollen Geld vom Staat erhalten und ein Leben ohne Arbeit führen können, Parolen wie „Der Jazz versöhnt die Völker“ und „Die Regierung tritt Dada bei. Dada rettet Europa“ werden Teil der Staatspropaganda. Am Ende steht der Bankrott des Staates.

Der Text ist in fünf Teile mit insgesamt 57 Szenen gegliedert. Er enthält Regieanweisungen, Angaben zur Kameraführung, Hinweise zur musikalischen Untermalung und ist teilweise in „rhythmischer Typographie“⁴⁹⁸ verfaßt, ähnlich wie die Gedichtbände *Bezette Stad* und *De Feesten van Angst en Pijn*. Die visuelle Gestaltung kann somit als Indiz dafür aufgefaßt werden, daß der Text auch zum Lesen gedacht war. Dem entspricht auch die editorische Zuordnung zur Prosa im dritten Band der niederländischen Gesamtausgabe.⁴⁹⁹

Die Kommentare in der Sekundärliteratur sind widersprüchlich: Reynebeau versteht den Text als Äußerung der Desillusion angesichts der Verbürgerlichung von Dada,⁵⁰⁰ auch E.M. Beekman zieht direkte Rückschlüsse auf die Person van Ostaijen und liest den Text als Ausdruck von Enttäuschung und Pessimismus.⁵⁰¹ An anderer Stelle klassifiziert er *De Bankroet Jazz* als Grotteske und konstatiert: „Bankrupt-

496 S. 269–288. Zitiert wird im folgenden nach der vierbändigen Ausgabe des *Verzameld Werk* [Amsterdam, Bert Bakker 1979]. Die römischen Ziffern verweisen auf die Nummer des Bandes, hinter dem Doppelpunkt erfolgt die Angabe der Seitenzahlen. Die ersten beiden Bände des *Verzameld Werk* enthalten die Lyrik, Band III fiktionale Prosa und Band IV vorwiegend Essays, theoretische Schriften und Rezensionen. Grundlage des hier abgedruckten Textes ist die zweite Fassung des Szenarios.

497 P. VAN OSTAIJEN, *Der Pleitejazz*. Aus dem Niederländischen von Ida Rook. Berlin, Friedenauer Presse 1996. In Frankreich erschien 2003 unter dem Titel *Le Dada pour cochons* ein neuer Band mit Prosa und Lyrik van Ostaijens, der unter dem Titel „Le Jazz-banqueroute“ auch das Filmszenario enthält [P. VAN OSTAIJEN, *Le Dada pour cochons*. Traduit par Jan H. Mysjkin et Pierre Galissaires. Paris, Ed. Textuel 2003]. Eine Verfilmung des Szenarios unter der Regie von Leo van Maaren wurde 2006 uraufgeführt und lief auf verschiedenen niederländischen Filmfestivals, in Berlin wurde er im Rahmen der Berliner Festspiele gezeigt.

498 „Rhythmische Typographie“ meint hier die Übertragung des gesprochenen in das geschriebene Wort [„Gedrukte poëzie is gedrukte woordkunst.“ *Verzameld Werk* IV, S. 127]. Dies äußert sich in der Verwendung verschiedener, teilweise farbiger Buchstabentypen, nicht ausschließlich horizontal verlaufender Wörter und Zeilen, unregelmäßigen Abständen zwischen Buchstaben und Wörtern. Vgl. L. MISSINNE/L. GEERAEDTS (HRSG.), *Paul van Ostaijen, die Avantgarde und Berlin*. Münster, Lit 1998, S. 7; DE GEEST, *Modernisme in de Vlaamse literatuur*, S. 31.

499 VAN OSTAIJEN, *Verzameld Werk*, Band III, S. 128–145.

500 REYNEBEAU, *Dichter in Berlijn*, S. 145.

501 BEEKMAN, *Homeopathy of the Absurd*, S. 46.

cy Jazz pictures the total madness which stories like *Patriotism incorporated* and *The adventures of Mercurius* hint at in a less abrasive manner.⁵⁰² Laut Kötz ist *De Bankroet Jazz* hingegen ein Text, in dem van Ostaijen explizit auf die Geschehnisse der „goldenen Zwanziger Jahre“ eingehe, es handele sich um ein Loblied auf Jazz und Dada.⁵⁰³ Auch Hadermann sieht deutliche historische Anspielungen, etwa auf die revolutionären Unruhen in Berlin, aber auch auf die Bedeutung von Cafés und Kabarett im Berlin der Zwischenkriegszeit.⁵⁰⁴ Das Werk sei van Ostaijens „leuk en nostalgisch afscheid van het humanitair expressionisme“.⁵⁰⁵

Während Kötz und Hadermann einen konkreten historischen Bezug erkennen, der eng mit der Stadt Berlin verbunden sei, beurteilen Reynebeau und Beekman das Werk als Ausdruck allgemeiner Desillusion. Es stellt sich somit die Frage nach dem Realitätsbezug des Textes. Welche Rolle spielen das Nachkriegsberlin und die politische Lage in Deutschland für die Darstellung, inwieweit werden Berlin-Topoi aufgegriffen und funktionalisiert? Da die Untersuchung des Berlinbezugs nicht unabhängig von einer Einordnung des Textes als grotesk vorgenommen werden kann, wird im folgenden zunächst die Genreproblematik diskutiert. Vor dem Hintergrund der bisherigen Einordnung des Autors als Avantgardist oder Modernist steht im vorliegenden Kapitel insbesondere die Frage nach der spezifischen Modernität des Grotesken bei van Ostaijen im Mittelpunkt.

5.2 Traditionen des Grotesken

In der Sekundärliteratur wird van Ostaijens Prosa in der Regel als grotesk eingeordnet.⁵⁰⁶ Der dritte Band der Gesamtausgabe van Ostaijens, in den auch *De Bankroet Jazz* aufgenommen wurde, weist die Kurzprosa als *Grotesken en ander proza* aus. Auch E.M. Beekman zählt das Filmszenario explizit zu den Grotesken.⁵⁰⁷ Vaessens bezeichnet van Ostaijens Grotesken zudem als moderne Anti-Utopien und vergleicht sie mit Texten wie Bordewijks *Blokken* oder Huxleys *Brave New World*, in denen ebenfalls der Ordnung und Logik der modernen Gesellschaft ein Zerrspiegel vorgehalten werde.⁵⁰⁸

Ein Blick auf diese Zuordnungen als grotesk oder als moderne Anti-Utopie ist in zweierlei Hinsicht von Interesse. Zum einen hat eine Einordnung als grotesk

502 EBENDA, S. 37.

503 K. KÖTZ, *Paul van Ostaijen? Nooit van gehoord!*, S. 243.

504 HADERMANN, „*En je sienjaar een saksofoon*“, S. 119 ff.

505 EBENDA, S. 121.

506 BEEKMAN, *Homeopathy of the Absurd*, S. 73; BUELENS, *Paul van Ostaijen. Avant-garde modernist?*; BUELENS/SPINOY, *Ter inleiding*, S. 16; C. OFFERMANS, *Het bordeel als disciplineringsmachine. Een groteske van Van Ostaijen als ironisch miniatuurmodel van de moderne cultuurindustrie*, in: DERS., *De kracht van het ongrijpbare. Essays over literatuur en maatschappij*. Amsterdam, De Bezige Bij 1983, S. 107–122; C. OFFERMANS, *Heerlijk zwansen. Over de grotesken van Paul van Ostaijen*, in: DERS., *De mensen zijn mooier dan ze denken. Essays*. Amsterdam, De Bezige Bij 1985, S. 205–225.

507 BEEKMAN, *Homeopathy of the Absurd*, S. 73.

508 VAESSENS, *Circus Dubio & Schroom*, S. 69 f.

Auswirkungen für das Textverständnis,⁵⁰⁹ zum anderen ist es im Hinblick auf van Ostaijens bisherige literaturhistorische Klassifizierung als Modernist oder Avantgardist aufschlußreich, zu untersuchen, ob sich neben der vorherrschenden Wertung der grotesken Elemente als modernistisch auch Übereinstimmungen mit traditionellen Elementen des Grotesken feststellen lassen.

Die Parallelen zwischen der literarischen Utopie und *De Bankroet Jazz* fallen unmittelbar ins Auge. Utopie wird in der Regel als Entwurf eines idealen Staates nach dem Vorbild von Platons *Politeia* definiert: Der utopische Roman gilt als Gegenbild zu den sozialen, politischen und wirtschaftlichen Verhältnissen der Epoche des Verfassers.⁵¹⁰ Das vorliegende Szenario beschreibt eine Dada-Revolution, in der die Bevölkerung nicht mehr arbeiten muß und den ganzen Tag auf der Straße tanzt, während die Realität des zeitgenössischen Nachkriegseuropa von der Erfahrung wirtschaftlicher, sozialer und politischer Instabilität geprägt war – der Text enthält somit eindeutig utopische Elemente.

Es stellt sich jedoch die Frage, ob sich diese utopischen Elemente eine Charakterisierung des Textes als traditionell oder modernistisch zulassen. In bezug auf Utopien des 20. Jahrhunderts stellt Wilhelm Voßkamp einen autoreflexiven Bezug fest: „Literarische Utopien des 20. Jahrhunderts kennzeichnen eine umfassende Selbstkritik der traditionellen Genres: Utopiekritik [...] wird zum vorherrschenden Element.“⁵¹¹ Die Dialektik der Vernunft stelle jedes teleologische utopische Denken radikal in Frage, so Voßkamp weiter: „Die literarische Konsequenz [...] ist Dominanz der Dystopie, jener negativen Utopie, in der sich das utopische Projekt als Schreckbild darstellt.“⁵¹² Genrespezifisch falle eine gesteigerte Neigung zur Gattungsmischung auf, es gebe Verbindungen zur phantastischen Literatur oder zur Satire.⁵¹³

Wenn van Ostaijens Szenario als Dystopie oder Anti-Utopie im Sinne Voßkamps gelesen werden könnte, implizierte dies, den Text als eine Art Gesellschaftskritik zu begreifen, aber auch als generelle Kritik an utopischen Projekten. Eine solche Interpretation würde mit der Einschätzung der Grotesken als genereller Gesell-

509 Vgl. auch Maarten van Buuren, der das Groteske definiert als Bruch mit der Erwartung des Lesers hinsichtlich bestimmter Codes der Abbildung des menschlichen Körpers, des Realismus und der Regeln der Tragödie [M. VAN BUUREN, *De boekenpoeper. Over het groteske in de literatuur*. Assen, Van Gorcum 1982, S. 103]. Die Zuordnung „grotesk“ oder „Utopie/Anti-Utopie“ wird hier nicht als Genrebestimmung verstanden, sondern als eine Art Brille, die eine bestimmte Sicht auf den Text gewährt. Das heißt, Ziel ist nicht eine binäre Zuordnung grotesk/nicht grotesk, sondern die Feststellung gradueller Übereinstimmungen mit verschiedenen Modellen [vgl. DE GEEST, *Aanteekeningen voor een functiegerichte genretheorie*, S. 20 f.].

510 G. SCHWEIKLE/I. SCHWEIKLE (HRSG.), *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart, Metzler 1990, S. 481.

511 W. VOSSKAMP, *Utopie*, in: U. RICKLEFS (HRSG.), *Das Fischer-Lexikon Literatur*. Frankfurt/Main, Fischer 2002, 3 Bände, S. 1931–1951, hier: S. 1943.

512 EBENDA, S. 1943 f.

513 EBENDA, S. 1947.

schaftskritik übereinstimmen, wie sie sich bei Buelens und Vaessens findet.⁵¹⁴ Ebenso wie durch die Einordnung als grotesk, so stellt sich durch die Parallele zur Anti-Utopie zudem die Frage, inwieweit sich der Text auf der Metaebene als Genrekritik lesen läßt.

Die Theorie des Grotesken unterscheidet zwischen dem Grotesken als Stilmittel und der Groteske als Genrebestimmung mit zum Teil stark abweichenden Definitionen.⁵¹⁵ Allerdings läßt sich laut K. Beekman eine Tendenz ausmachen, das Groteske als Stilmittel zu bezeichnen, das sich dadurch auszeichne, widersprüchliche Elemente zusammenzufügen.⁵¹⁶ Dieser Standpunkt wird insbesondere von Kayser⁵¹⁷, Offermans⁵¹⁸ und van Buuren⁵¹⁹ vertreten. Letzterer definiert das Groteske ganz konkret als „een vereniging van onverenigbare kenmerken“⁵²⁰.

E.M. Beekmans Analyse der Kurzprosa van Ostaijens als grotesk basiert weitgehend auf der Theorie von Wolfgang Kayser und dessen Standardwerk *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Kayser definiert das Groteske als Stilmittel und ästhetischen Grundbegriff.⁵²¹ In der Zusammenfassung seiner Studie konstatiert er: „Das Groteske ist die entfremdete Welt. [...] Zur Struktur des Grotesken gehört, daß die Kategorien unserer Weltanschauung versagen.“⁵²² Laut Kayser war das Groteske in drei Epochen besonders stark ausgeprägt: im 16. Jahrhundert, in der Romantik und in der Moderne.⁵²³ Die moderne Form des Grotesken richte sich gegen Rationalismus und Systematik: „Die Gestaltungen des Grotesken sind der lauteste und sinnfälligste Widerspruch gegen jeden Rationalismus und gegen jede Systematik des Denkens [...]“⁵²⁴

Neuere Untersuchungen zur Groteske bezeichnen neben Kayser vor allem die Studien Michail Bachtins als grundlegend für die Theorie des Grotesken.⁵²⁵ Im

514 BUELENS, *Paul van Ostaijen. Avant-garde modernist?*, S. 32; VAESSENS, *Circus Dubio & Schroom*, S. 55.

515 Vgl. K.D. BEEKMAN, *Het groteske als trait d'union tussen Romantiek, historische avant-garde en postmodernisme*, in: K.D. BEEKMAN/M.T.C. MATHIJSEN-VERKOOIJEN/G.F.H. RAAT, *De as van de Romantiek*, S. 24–45; K. KÖTZ, *Die Prosa Paul van Ostaijens. Stilistische, poetologische und philosophische Korrespondenzen mit dem Werk von Mynona (Salomo Friedlaender)*. Münster etc., Waxmann 2001.

516 K.D. BEEKMAN, *Het groteske als trait d'union*, S. 36.

517 W. KAYSER, *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg und Hamburg, Stalling 1961 [1957].

518 C. OFFERMANS, *Het bordeel als disciplineringsmachine*; DERS., *Heerlik zwansen*.

519 VAN BUUREN, *De boekenpoeper*.

520 EBENDA, S. 2.

521 KAYSER, *Das Groteske*, S. 194.

522 EBENDA, S. 198 f.

523 EBENDA, S. 202.

524 EBENDA, S. 203.

525 TH. ANZ, *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart, Metzler 2002; M.M. BACHTIN, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Aus d. Russ. von Gabriele Leupold. Frankfurt/Main, Suhrkamp 1995 [1987]; A. VAN DEN OEVER, „Fritzi“ en het groteske. Amsterdam, De Bezige Bij 2003, S. 18 ff.; KÖTZ, *Die Prosa Paul van Ostaijens*, S. 42 f. In E.M. Beekmans Studie wird Bachtins Theorie nicht erwähnt. Da die englische Übersetzung von *Rabelais und seine Welt* erstmals 1968 erschien [M.M. BAKHTIN, *Rabelais*

Unterschied zu Kayser führt Bachtin das Groteske auf die Lachkultur des 16. Jahrhunderts zurück. An Kaysers Perspektive bemängelt er, sie konzentriere sich zu sehr auf die Moderne und verliere die Ursprünge des Grotesken aus den Augen, vor allem das karnevalistische Erbe.⁵²⁶ Auch andere Studien stellen fest, Kayser betone in seiner Forschung vor allem das „Dämonische“. Dies habe eine Polarisierung der literaturwissenschaftlichen Forschung in Anhänger und Gegner bewirkt, wobei letztere mit Bachtin die Bedeutung des Lachens unterstreichen.⁵²⁷

In bezug auf van Ostaijen wird in der Regel auf Übereinstimmungen mit der modernen Ausprägung des Grotesken verwiesen. Kötz geht ausführlich auf den Einfluß Salomo Friedlaenders (Mynona) ein und verweist in einer umfangreichen Studie auf zahlreiche Parallelen mit der Prosa van Ostaijens.⁵²⁸ Auch Hadermann und H. van den Berg konstatieren den Einfluß Friedlaenders in thematischer und narratologischer Hinsicht.⁵²⁹

Es stellt sich jedoch die Frage, inwieweit groteske Elemente überhaupt als Beleg für eine Zuordnung zu Romantik, Modernismus oder Postmoderne taugen. K. Beekman vertritt die These, daß eine solche Wertung stets von der Definition der Strömung abhängig sei und verweist auf Übereinstimmungen zwischen Offermans, der van Ostaijens Grotesken als Kritik an der modernen Konsumgesellschaft lese, und der Definition des Grotesken bei Victor Hugo, der in seiner einflußreichen *Préface de Cromwell* ebenfalls postulierte, mit Hilfe des Grotesken auf die Wirklichkeit zu verweisen.⁵³⁰ Beekman folgend kann das Etikett der „modernen Groteske“ somit, wenn nicht als problematisch, so doch zumindest als einseitig bezeichnet werden. Dies führt zu der Vermutung, daß sich – im Sinne eines prototypischen Gattungsmodells von Zentrum und Peripherie – womöglich auch Parallelen zu anderen Elementen des Grotesken finden, etwa der bei Bachtin beschriebenen karnevalesken Ausprägung. Die Vermutung ist insofern naheliegend, als van Ostaijen sich auch in seiner eigenen Poetik auf Breugel und Rabelais beruft [vgl. Kapitel 5.3].⁵³¹

Die folgende Analyse des Filmszenarios zeigt, daß von Ostaijen eine Reihe der von Bachtin auch bei Rabelais konstatierten Stilmittel verwendet. In *Rabelais und seine Welt* etwa betont Bachtin die Bedeutung des Leibes und des Körperlichen,

and his world. Cambridge, MIT Press 1968], ist anzunehmen, daß Beekman der Text vor Abschluß seiner 1970 publizierten Arbeit nicht zugänglich war.

526 „All seine Schlüsse und Verallgemeinerungen gewinnt Kayser aus der Untersuchung der romantischen und modernistischen Groteske, wobei, wie bereits erwähnt, nur die letztere seine Konzeption eigentlich bestimmt. [...] An seinen Ausführungen frappiert vor allem der düstere, schreckliche und furchteinflößende Ton, den er an der grotesken Welt als einzigen wahrzunehmen scheint.“ [BACHTIN, *Rabelais und seine Welt*, S. 98]

527 ANZ, *Literatur des Expressionismus*, S. 171; KÖTZ, *Die Prosa Paul van Ostaijens*, S. 42.

528 KÖTZ, *Die Prosa Paul van Ostaijens*.

529 P. HADERMANN, *Paul van Ostaijen and „Der Sturm“*, in: BULHOF (HRSG.), *Nijhoff, Van Ostaijen, „De Stijl“*, S. 37–57, hier: S. 44; H. VAN DEN BERG, *Avantgarde und Anarchismus. Dada in Zürich und Berlin*. Heidelberg, Winter 1999, S. 462.

530 K.D. BEEKMAN, *Het groteske als trait d’union*, S. 39.

531 VAN OSTAIJEN, *Verzameld Werk*, Band IV, S. 345.

des Niedrigen und Instinkthaften, das ansonsten keinen Eingang in die Literatur finde:

Es soll noch einmal betont werden, daß das utopische Moment („das Goldene Zeitalter“) in der vorromantischen Grotteske nicht dem abstrakten Denken oder der inneren Erfahrung zugänglich war, sondern nur dem *ganzen* Menschen, über seine Gedanken, seine Gefühle und seinen *Körper*. Diese körperliche Teilhabe an einer möglichen anderen Welt, deren körperliche Plausibilität, ist für die Grotteske von immenser Bedeutung.⁵³²

Auch in *De Bankroet Jazz* spielt Körperlichkeit eine wichtige Rolle. Jazz, Tanz und ausgelassene Stimmung sind Hauptelemente des Textes, die Menschen tanzen auf den Straßen und kehren nicht mehr an ihre Arbeitsplätze zurück. Mehr noch: Der Tanz dient als ein versöhnendes Element, etwa wenn die Teilnehmer der Dada-Revolution auf Soldaten der Noske-Truppen stoßen und beide Gruppen sich im Tanz verbrüdern:

De Noskieten. Verbouwerering. Gezichten van alsof de wereld andersom. Hangt Atlas van onderaan te bengelen, in plaats van braaf te torsen. Staan de uitdagingsagenten nu aan de zijde van het publiek. Wordt de Sipo uitgedaagd. De Sipo uitdagen...

De jazzgroep maakt gebruik van deze verbijstering. Stroomt in de Noskegroep. Vrede op aarde. Vooreerst onduidelik gewarrel. Langzamerhand [...] doordringt jazzritme de chaotiese klomp. Dactylo's vangen lief Noskieten. Dan de Noskieten zelf meester der situatie omvatten dactylo's.

Eén na één versterken de bruitistiese instrumenten jazzritme.

Gekomen op het punt: Noske, Noske, schiesst noch 'was, richten soldaten de masjiengeweren in de hoogte. Vuren. Verplaatsen de jazz in een meeromvattende eenheid. Masjiengeweren als bruitistiese begeleiding van jazz. De rijksweerbaarheid opgeslorpt in de dans. Zegevierende jazz.⁵³³

Das vorliegende Zitat ist eines der deutlichsten Beispiele für die Welt des Grotesken, wie sie auch bei Bachtin beschrieben wird. Wenn hier die Stenotypistinnen mit den Soldaten tanzen und diese sich der revolutionären Bewegung anschließen, so entspricht dies der Bachtinschen Beobachtung, daß die hierarchische Ordnung und die aus ihr erwachsenden Formen der Furcht für die Dauer des Karnevals außer Kraft gesetzt sind. Die Ungleichheit und Distanz zwischen den Menschen ist aufgehoben, Gesetze, Verbote und Beschränkungen der gewöhnlichen Lebensordnung gelten nicht mehr:

Im Gegensatz zum offiziellen Feiertag zelebrierte der Karneval die zeitweise Befreiung von der herrschenden Wahrheit und der bestehenden Gesellschaftsordnung, die zeitweise Aufhebung der hierarchischen Verhältnisse, aller Privilegien, Normen und Tabus. [...] Hier, auf den Karnevalsstraßen, herrschte eine spezifische Form des zwanglosen familiären Kontakts unter Leuten, die im gewöhnli-

532 BACHTIN, *Rabelais und seine Welt*, S. 99 f.

533 P. VAN OSTAIJEN, *De Bankroet Jazz II*, 19. Die Angaben beziehen sich jeweils auf Teil und Szene.

chen Leben, d. h. außerhalb des Karnevals, durch unüberwindliche Barrieren von Stand, Besitz, Dienststellung, Familienstand und Alter getrennt waren. [...] Diese zeitweilig ideal-reale Aufhebung der hierarchischen Beziehungen zwischen den Menschen schuf auf dem Karnevalsplatz eine besondere Art der Kommunikation, die im gewöhnlichen Leben nicht möglich gewesen wäre.⁵³⁴

Die Parallelen zu *De Bankroet Jazz* sind deutlich erkennbar: Indem die Noske-Truppen sich mit Angestellten und Arbeiterinnen einlassen, werden auch hier die Grenzen von Stand und Hierarchie überschritten, Ehrfurcht und Etikette sind außer Kraft gesetzt. Repräsentanten der Obrigkeit und des rebellierenden Proletariats stehen einträchtig nebeneinander. Die Versöhnung basiert nicht auf rationalen Gründen – es ist der Tanz, der die Menschen vereint, also eine Art körperlicher Kommunikation oder „körperlicher Plausibilität“ im Sinne Bachtins.⁵³⁵

Ein grundlegendes Element in Bachtins Theorie des Grotesken ist der Karneval als „umgestülpte Welt“ oder „Logik der Umkehrung“.⁵³⁶ Dies äußert sich etwa in einer umgekehrten Verwendung von Gegenständen, einer Hose als Kopfbedeckung oder eines Hausgeräts als Waffe. Bei van Ostaijen dienen Gewehre als Musikinstrumente, Atlas trägt die Welt nicht mehr, das Militär richtet sich gegen die Polizei und steht auf Seiten der Bevölkerung – der Text enthält somit eine Reihe von Elementen, die einer solchen Logik der Umkehrung entsprechen.⁵³⁷ Die gewohnten Wahrnehmungskategorien sind außer Kraft gesetzt, die Werte umgestülpt.

Als auffälligste karnevalistische Handlung bezeichnet Bachtin die Wahl und den anschließenden Sturz des Karnevalskönigs.⁵³⁸ Die Erhöhung enthalte bereits die anschließende Erniedrigung und sei daher von Anfang an ambivalent.⁵³⁹ Wenn bei van Ostaijen Charlie Chaplin zum Finanzminister berufen wird⁵⁴⁰, so ist dies vergleichbar mit der Inthronisierung eines Karnevalskönigs, wie Bachtin sie beschreibt. Auch hier wird die – fröhliche, ironisierende – Relativität von Ordnung, Gewalt und Hierarchie gefeiert.⁵⁴¹

Eine weitere Parallele bezieht sich auf den Ort der Handlung, den öffentlichen Karnevalsplatz, auf dem die Karnevalshandlungen stattfinden. Bachtin betont, der Karneval brauche keine Bühne und trenne nicht zwischen Akteuren und Zuschauern:

Der Karneval kennt keine Unterscheidung zwischen Darstellern und Zuschauern. Er kennt keine Rampe, nicht einmal in der rudimentärsten Form. [...] Den Karneval schaut man nicht an, man lebt ihn, alle leben ihn, denn er ist von der Idee her dem ganzen Volk gemeinsam. Solange der Karneval andauert, hat niemand einen

534 BACHTIN, *Rabelais und seine Welt*, S. 58 f.

535 EBENDA, S. 100.

536 EBENDA, S. 59.

537 VAN OSTAIJEN, *De Bankroet Jazz*, II, 19.

538 BACHTIN, *Rabelais und seine Welt*, S. 239.

539 EBENDA.

540 VAN OSTAIJEN, *De Bankroet Jazz*, V, 56.

541 Bei van Ostaijen findet sich selbst ein konkreter Verweis auf den Karneval, in Akt III explizit „Het karnaval te Nice“ genannt [*De Bankroet Jazz*, III, 38].

anderen Lebensinhalt. Man kann vor ihm nicht weglaufen, denn er kennt keine räumlichen Grenzen.⁵⁴²

Auch hier sind die Übereinstimmungen nicht zu übersehen: In *De Bankroet Jazz* sind es die Straßen Berlins, die der Dada-Revolution als Ausgangs- und Handlungs-ort dienen. Langsam bewegen sich die Anhänger der neuen Bewegung in Richtung Potsdamer Platz, einem der zentralen Orte der Stadt. Zu Beginn befinden sich die Menschen noch in ihren Häusern oder Büros, langsam strömen sie jedoch auf der Straße zusammen. Der zweite Teil des Szenarios zeigt aus der Vogelperspektive eine Reihe von Bezirken in Berlin, in denen der Jazz sich langsam ausbreitet. In Szene 25 und 26 schließlich erscheint die ganze Stadt im Blickfeld.⁵⁴³ Schauplatz des ausgelassenen Treibens ist auch bei van Ostaijen der öffentliche Raum, die Straßen und Plätze der Stadt. Ebenso wie der Karneval ist die Jazz-Bewegung ein universelles, das ganze Volk ergreifende Phänomen, die Machtübernahme findet auf öffentlichen Plätzen statt.

Die zahlreichen Parallelen machen deutlich, daß van Ostaijen sich in *De Bankroet Jazz* einer Reihe von Darstellungselementen bedient, die in einer jahrhundertalten Tradition stehen. Dies relativiert das Bild bisheriger Untersuchungen, die stets Übereinstimmungen mit der modernen Groteske betonen. Der alleinige Verweis auf Modernismus oder Romantik ist einseitig, es lassen sich vielmehr Parallelen zu verschiedenen Darstellungstraditionen feststellen. Durch die vorherrschende Sichtweise auf das Groteske als düster und apokalyptisch wurden allerdings die karnevalesken Aspekte des Textes bisher kaum beachtet.

5.3 Realitätsbezug und Transzendenz

Die groteske Verkehrung der Welt in *De Bankroet Jazz*, etwa der hierarchischen Ordnung und Etikette, wird besonders deutlich, wenn die Darstellung in Kontrast zur Realität der tatsächlichen politischen und sozialen Umstände des Schauplatzes gesetzt wird: Die Handlung des Filmszenarios vollzieht sich zu weiten Teilen im Berlin nach 1918. Hier nimmt die Dada-Bewegung, deren wachsenden Erfolg die Teile I und II ausführlich schildern, ihren Ausgang. Durch die Nennung tatsächlich existierender Straßennamen und Stadtviertel wird die Handlung an den konkreten Ort Berlin verlegt, Details wie die Angabe der Biersorte eines Restaurants⁵⁴⁴ verstärken den Eindruck der wirklichkeitstreuen Wiedergabe. Historische Figuren wie Gustav Noske und seine Truppen sind Teil des realen historischen Hintergrunds, der Text bezieht sich konkret auf die Situation der politischen Unruhen und Demonstrationen nach Ende des Ersten Weltkriegs.

War das historisch-reale Berlin der unmittelbaren Nachkriegszeit jedoch von politischer Instabilität bis hin zur Gewalt, sozialer Umschichtung und Unsicherheit sowie gesellschaftlich-ideologischer Verunsicherung geprägt, so beschreibt

542 BACHTIN, *Rabelais und seine Welt*, S. 55.

543 VAN OSTAIJEN, *De Bankroet Jazz*, II, 25 und 26.

544 EBENDA, I, 6.

das Filmszenario gleichwohl eine fröhliche Eroberung der Stadt durch eine jazztanzende, sorglose und unideologisch-anarchische Menge: Der Kontrast zur politischen und sozialen Realität könnte also größer kaum sein.

Mit dem Ziel einer solchen Verzerrung und Verkehrung der Realität werden widersprüchliche Berlin-Topoi funktionalisiert. Wie die vorangegangenen Kapitel der vorliegenden Arbeit zeigen, gibt es einen verbreiteten Topos, der Berlin als Ort der gescheiterten Revolution, als militaristisch, traditionslos, politisch instabil und wirtschaftlich am Boden liegend beschreibt [vgl. 1.4].⁵⁴⁵ Auch im vorliegenden Filmszenario wird Berlin als ein Ort der Handlung genutzt, an dem sich die Kontraste, aus denen das Groteske seine Wirkung schöpft, besonders gut konstruieren lassen. Auffallend ist in diesem Zusammenhang der Umgang mit nationalen Stereotypen und Symbolen der Staatsmacht, denen kontrastierend die Elemente der entfesselten Kraft des anarchischen Jazz gegenüber gestellt werden:

Van Potsdamerplatz over de Budapesterstr., over Unter den Linden tot aan het
Schloss lange jazz-band-ketting.
De historie kanons van het Zeughaus, – Ulm, Austerlitz, Jena – vuren begelei-
ding jazz.
De Doom wankelt, de Doom valt.
Het Kaiser-Friedrichmuseum wankelt, valt. Schloss. Wankelen. Vallen.
Auto's, autobussen begeleiden de dans in nerveuze stilstaansiddering.
De Stadtbahn rolt in tempo jazz.
De grond beeft: siddering en gemurmel van jazz in de Undergroundbahn.⁵⁴⁶

Wenn die Kanonen aus den Befreiungskriegen des 19. Jahrhunderts im Rhythmus des Jazz feuern, ist dies nichts anderes als eine groteske Profanierung, wie sie auch bei Bachtin beschrieben wird.⁵⁴⁷ Denn hierbei handelt es sich nicht nur um eine Verkehrung der Funktion als Waffe, sondern auch um die Verweigerung von Respekt und Ehrfurcht gegenüber gesellschaftlicher Etikette sowie der Symbole preußischer Militärmacht. Zudem werden gerade die Kanonen verllorener Schlachten – die eben nicht auf den Ruhm, sondern auf die Niederlagen Preußens verweisen – in den Dienst des Jazz gestellt. Auf diese Weise wird das Klischee des militari-

545 Offenbar war van Ostaijen eine solche Sicht auf die Stadt nicht fremd. Er hat die politischen Unruhen nach dem Ende des ersten Weltkriegs in Berlin unmittelbar miterlebt, die Ereignisse ließen ihn nicht gleichgültig [vgl. BORGERS, *Paul van Ostaijen*, S. 196; SPINOY, *Dekonstruktion und Weltschmerz. Die paradoxe Prosa Paul van Ostaijens*, in: MISSINNE/GEERAEDTS (HRSG.), *Paul van Ostaijen, die Avantgarde und Berlin*, S. 71–90, hier: S. 71]. So konstatiert Buelens, daß die ersten in Berlin verfaßten Gedichte, etwa das am 9.11.1918 begonnene *De moordenaars*, von seinem Schock angesichts der Ereignisse geprägt sind [G. BUELENS, „Einsamkeit ist ein geometrischer Begriff“. *Suggestion und Abstraktion in zwei Gedichten Paul van Ostaijens aus seiner Berliner Zeit*, in: MISSINNE/GEERAEDTS (HRSG.), *Paul van Ostaijen, die Avantgarde und Berlin*, S. 49–69, hier: S. 56]; vgl. auch TH. VAESSENS, *De ontsluitende kracht van het woord. Van Ostaijens poëtische metaforiek – literatuur en moderniteit*, in: SPINOY/PEETERS (HRSG.), *Het vouwbeen van de lezer*, S. 19–33.

546 VAN OSTAIJEN, *De Bankroet Jazz*, II, 26.

547 BACHTIN, *Rabelais und seine Welt*, S. 60.

stischen Preußens hier in sein Gegenteil verkehrt, die lustvolle Zelebrierung der Niederlage.

Ebenso verfährt der Text mit anderen Symbolen staatstreuen Bürgersinns und preußischer Identität: Der Dom stürzt metonymisch für die Religion zusammen, das Museum für kulturelle Werte, und das Schloß schließlich für die Monarchie. Preußen eignet sich für eine solche Verkehrung der Symbole besonders gut, weil es als extrem militaristisch galt – umso extremer wirkt daher die groteske Umstülpung.

Das großstädtische Element wird überdies durch den Bezug auf moderne Verkehrsmittel herausgestellt: Autos begleiten den Tanz, Busse vibrieren im Rhythmus, unter der Erde nimmt die U-Bahn den Jazz-Rhythmus auf. Durch die Schilderung des Übergreifens auf Verkehrsmittel wird die Reichweite der Jazz-Bewegung deutlich. Die Situierung in einer großen Stadt wie Berlin unterstreicht die überwältigende Kraft der Bewegung, die es vermag, den abstrakten Funktionsmechanismus Großstadt zu stören.

Die Konzentration auf dem Potsdamer Platz entspricht der zeitgenössischen Vorstellung, diesen Ort als eine Art „Kristallisationspunkt der Moderne“ zu sehen, als „Ort philosophischer Erleuchtung“, „an dem das ‚Wesen‘ oder die ‚Substanz‘ der Stadt, der Epoche und des Kosmos *anschaulich* sind.“⁵⁴⁸ Die Stadt Berlin fungiert bei van Ostaijen somit als eine Art Epochensignatur: Hier offenbarten sich die politischen und gesellschaftlichen Probleme der Zeit, aber auch eine enorme künstlerische Kreativität. Ein weiteres Indiz für eine solche Interpretation ist, daß van Ostaijen sich in Berlin und in Deutschland als eine Art Flüchtling im Exil sah. Deutschland habe van Ostaijen als abweisend erfahren, wie Reynebeau beschreibt, als „het stugge, ongevoelige, militaristische, formalistische, burgerlijke en in het algemeen conservatieve Duitsland“, „dit dode land, land van privaatsdocenten“, Deutsche hätte van Ostaijen mehrfach als „boches“ apostrophiert.⁵⁴⁹ Ferner attestiert er Berlin einen Mangel an Tradition und nennt die Stadt barbarisch.⁵⁵⁰

Auffallend ist dabei, wie weitreichend eine solche Interpretation mit van Ostaijens erst einige Jahre später publizierten expliziten Poetik übereinstimmt. Dies gilt vor allem für den vielzitierten Breugel-Essay, der in der Regel als Schlüsseltext zu

548 BIENERT, *Die eingebildete Metropole*, S. 63.

549 Zit. nach REYNEBEAU, *Dichter in Berlijn*, S. 97.

550 EBENDA, S. 102. Auch aus den Briefen an Fritz Stuckenberg geht hervor, daß van Ostaijen sich intensiv mit der Berliner Politik auseinandergesetzt hat und gerade Gustav Noske ein Ziel seines Spotts war. Am 25.10.1919 schrieb er: „Noske und Edschmidt werden demnächst eine Zeitschrift für Politik und Erotik herausgeben. Aus dem Manifest von Edschmidt dazu folgendes: ‚Politik und Erotik es ist alles nur stoßen. Es ist also von einem höheren Standpunkt gesehen genau dasselbe.‘“ [BULHOF (HRSG.), *Eine Künstlerfreundschaft*, S. 38] Gleichzeitig fühlte van Ostaijen sich aber durch das künstlerische Klima der Stadt angezogen [BORGERS, *Paul van Ostaijen*, S. 187 ff.]. Ganz Europa habe er als dekadent empfunden, Deutschland sei als eine Art *pars pro toto* für van Ostaijens grundlegende Opposition gegen den Zeitgeist der Reaktion, Repression, Kommerzialisierung, Amerikanisierung und Rationalisierung zu sehen [REYNEBEAU, *Dichter in Berlijn*, S. 98]. Daß er sich zudem gegen die zynische, namenlose, korrumpierende Macht des Geldes aussprach [EBENDA, S. 99], entspricht der von Reynebeau vorgeschlagenen Interpretation von *De Bankroet Jazz*.

seiner grotesken Prosa verstanden wird und als seine einzige poetologische Äußerung zur Prosa gilt.⁵⁵¹ In diesem 1926 in der Zeitschrift *Vlaamsche Arbeid* als Rezension veröffentlichten Essay bespricht van Ostaijen Karl Tolnais 1925 erschienene Breugel-Studie – dabei nehmen seine eigenen Erklärungen, wie die Kunst des Malers aufzufassen sei, mindestens ebensoviel Raum ein wie der Kommentar zu Tolnai.⁵⁵²

Tenor des Textes ist, daß Breugel in seinen Bildern nicht die flämische Sinnenfreude feiere, sondern vielmehr die bittere Erkenntnis der Leere aller menschlichen Tätigkeit zeige, die Sinnlosigkeit jeden Tuns und die chaotische Unruhe des Menschen.⁵⁵³ Van Ostaijen fragt sich, wie es möglich sei, an einem Bild wie „Lui-lekkerland“ (Schlaraffenland) so achtlos vorbeizugehen, „zonder op de samenhang van het geheel te letten, zonder naar de formele beelding te zoeken, die ons in werkelijkheid de zatgegeten boeren toont als blote ballast op de aarde [...]“.⁵⁵⁴ Als Schlüsselbegriff für das Verständnis Breugels nennt van Ostaijen die Distanz zwischen Maler und Objekt, die in der Breugelrezeption meist ignoriert werde:

„[...] ziet men daar dan de distans niet, die de schilder van deze wereld scheidt, ziet men dan niet met welke objectiviteit hij tegenover deze gebeurtenissen staat, bijna alsof dit alles tot de doening van een hem vreemde soort hoorde! [...] Breugel neemt geen deel aan de boerenvreugde [...]. Breugel verwerpt zijn wereld niet, noch aanvaardt hij ze; hij noteert ze. Hoogstens zou men van Breugel kunnen zeggen dat hij zich vermaakt om het groteske van het objekt dezer notitie, maar hij verheugt er zich niet om, evenzeer als Swift zich vermaakt bij het noteren van de verkeerdheden, die Gulliver van langs om meer bij de mensen ontdekt, ja meer nog dan Swift, die apostolieser is, heeft Breugel enigerlei betrekking tot deze wereld van het verkeerde.“⁵⁵⁵

Weiter führt van Ostaijen aus, Breugels Absicht sei es weder, ein Sittenbild zu zeichnen und Elemente der Gegenwart auf die Bibel zu beziehen, noch habe er die Volksseele zeigen wollen. Vielmehr sei es ihm darum gegangen, das Menschengeschlecht als Ganzes zu zeigen.⁵⁵⁶ Tolnai habe das erkannt, wenn er Breugel etwa mit Erasmus und Rabelais vergleiche.⁵⁵⁷

Auffallend sind hier die Parallelen zur fröhlichen, am Karneval des 16. Jahrhunderts orientierten Groteske, wie Bachtin sie definiert. Van Ostaijen verweist explizit auf Rabelais, an dem auch Bachtin seine Theorie ausrichtet. Die Bezeichnung der „verkehrten Welt“ stellt eine weitere Parallele zu den Theorien Bachtins dar.

Reynebeau beschreibt die in den Grotesken vermittelte Sicht auf die Wirklichkeit als eine Art Vogelperspektive, die es dem Autor erlaube, aus der Distanz auf das

551 BEEKMAN, *Homeopathy of the Absurd*, S. 15 ff.; REYNEBEAU, *Dichter in Berlijn*, S. 184 ff.

552 VAN OSTAIJEN, *Verzameld Werk*, IV, S. 341–348.

553 EBENDA, S. 341.

554 EBENDA, S. 343.

555 EBENDA.

556 EBENDA, S. 344.

557 EBENDA, S. 345.

menschliche Gewimmel herabzusehen und seine Figuren zu mitleiderregenden, eindimensionalen Idioten zu machen.⁵⁵⁸ Als Beleg für van Ostaijens distanzierte Haltung verweisen Reynebeau, Offermans, Spinoy und andere zudem auf einen Brief, den der Autor im April 1919 an den Freund Geo van Tichelen schrieb:

Schrijf een novelle waarin ik de mensen probeer voor de aap te houden. Positieve kritiek: bral. Ik voel tans voor novellen waar je zo heerlijk in kunt zwansen. De mensen zijn niet waard gekritiseerd te worden. Enkel stof voor burleske novellen. Pas op. In mijn verzen ben ik fantast geworden! [...] Fantastiek in de zin van 'Babel' versterkt. Mijn nieuw boek verzen dus weer en marche. Of de afstand groot zal zijn? Hoffentlich! De natuurlijke wereld interesseert me niet meer zó sterk ook niet in aktivistische zin. De grootste duitse dichter is Paul Scheerbart.⁵⁵⁹

Auch in diesem einige Jahre vor dem Erscheinen des Breugel-Essays verfassten Brief manifestiert sich eine Haltung, die Abstand wahrt und nicht teilnimmt. Der Verweis auf Babel bezieht sich womöglich auf ein Gedicht aus *Het Sienjaal*. Bei dem „neuen Buch“ handelt es sich vermutlich um *De Feesten van Angst en Pijn*. Im gleichen Jahr verfaßt van Ostaijen auch einige Grotesken.⁵⁶⁰

Obgleich der misanthropische Grundton deutlicher nicht sein könnte, beabsichtigt der Autor dennoch keine Kritik, sondern will in erster Linie beschreiben. Van Ostaijen konstatiert bei Swift und Breugel ein amüsiertes Notieren der verkehrten Welt, und er selbst äußert eine vergleichbare Absicht, wenn er im vorliegenden Brief Distanz und Vergnügen aneinander koppelt. Auf das spielerische Element verweisen im übrigen auch die Studien von E.M. Beekman⁵⁶¹ und Uyttersprot.⁵⁶² Uyttersprot verwirft bereits 1959 eine Interpretation der Grotesken als „littérature engagée“ und beobachtet vielmehr bei van Ostaijen eine Lust am Schreiben, am künstlerischen Spiel und Erfindungsgeist.⁵⁶³

558 REYNEBEAU, *Dichter in Berlijn*, S. 188 ff.

559 BORGERS, *Paul van Ostaijen*, S. 221.

560 G. Borgers, *Kroniek van Paul van Ostaijen, 1896–1928*. Den Haag, Scheltens & Giltay/Brugge, Orion 1975, S. 53 ff. Der Verweis auf Scheerbart macht deutlich, daß die Berliner Zeit für van Ostaijen in künstlerischer Hinsicht von großer Bedeutung war. Hatte er bereits zuvor die expressionistische Wortkunst bewundert, so lernte er nun auch Herwarth Walden und andere Vertreter der Sturmgruppe persönlich kennen [SPINOY, *Dekonstruktion und Weltschmerz*; KÖTZ, *Paul van Ostaijen? Nooit van gehoord!* und DIES., *Die Prosa Paul van Ostaijens*].

561 BEEKMAN, *Homeopathy of the Absurd*, S. 67.

562 UYTTERSROT, *Paul van Ostaijen en zijn proza*, S. 32 f.

563 EBENDA, S. 32. Dies wird mit einer Art Freude an der Provokation und einem Dandytum als Lebenshaltung in Zusammenhang gebracht, die durch Äußerlichkeiten wie extravagante Kleidung unterstrichen werde („behaagzieke pose“, EBENDA, S. 33 f.). Der hier bei Beekman oder Uyttersprot konstatierte spielerische Aspekt sowie das Dandytum des Autors finden in der jüngeren Van-Ostaijen-Forschung kaum mehr Erwähnung – womöglich, weil der Nachdruck hier auf dem Bild des Erneuerers oder des jungen, verkannten Genies liegt und gerade die Figur des Dandys eher mit einer älteren Schriftstellergeneration verbunden ist. Hinzu kommt, daß dieser spielerische Aspekt Gegenstand einer alten Fehde zwischen van Ostaijen und Wies Moens ist. In „Wies Moens en ik“ [VAN OSTAIJEN, *Verzameld Werk*, IV, S. 328–330] wehrt sich van Ostaijen gegen den von Moens

Auch in *De Bankroet Jazz* spielt die Art der Darstellung eine entscheidende Rolle. Elemente des historischen Hintergrundes werden funktional eingesetzt und verweisen über sich selbst hinaus. Der Text kann somit zum einen als Kritik an der konkreten politischen Situation im Berlin der Gegenrevolution Anfang der 1920er Jahre gelesen werden, zum anderen aber auch als abstrakte Auseinandersetzung mit der Absurdität des Lebens im allgemeinen. Ebenso wie Breugel aus van Ostaijens Sicht „de doening van een hem vreemde soort“ schildert, läßt sich auch für *De Bankroet Jazz* eine distanzierte, oft misanthropische Haltung gegenüber den Anhängern der Dada-Bewegung konstatieren [vgl. 5.4].

Die Stadt Berlin eignet sich für eine solche Darstellung besonders gut, weil Berlin in den 1920er Jahren für großstädtischen Verfall, wirtschaftliches Elend und politische Hoffnungslosigkeit stand. Die einzelnen Elemente der Darstellung van Ostaijens deuten auf ein allgemeines Chaos hin, wie Versluys und Spinoy sie im übrigen auch für die Lyrik van Ostaijens konstatieren. So illustriert der Gedichtband *Bezette Stad* am Beispiel Antwerpens den Untergang einer auf Vernunft basierenden Zivilisation, die deutsche Besatzung dient hier laut Versluys als Metapher für eine allgegenwärtige Absurdität.⁵⁶⁴ Das Filmszenario ist der einzige Text van Ostaijens, in dem Berlin als Handlungsort direkt von Bedeutung ist.⁵⁶⁵

Der Text kann jedoch kaum als eindeutig wertende Stellungnahme oder gar affirmative Beschreibung einer Dada-Revolution eingeordnet werden. In der Gesamtschau läßt sich die Haltung van Ostaijens in *De Bankroet Jazz* vielmehr als ambivalent bezeichnen: Zum einen wird die Fröhlichkeit der Dada-Revolution be-

geäußerten Vorwurf, er glaube nicht an die Menschheit und sei wieder der „sensualtiese Spielerei“ verfallen, die bereits mit *Bezette Stad* begonnen habe [EBENDA, S. 330].

564 K. VERSLUYS, *The poet in the city. Chapters in the development of urban poetry in Europe and the United States (1800–1930)*. Tübingen, Narr 1987, S. 207; DERS., *Van music-halls tot maanstraatstraten. De stadspoëzie van Paul van Ostaijen*, in: BUELENS/SPINOY (HRSG.), *De stem der Loreley*, S. 81–97, hier: S. 88. Auch *Bezette Stad* arbeite mit den Mitteln der Groteske [VERSLUYS, *The poet in the city*, S. 212 f]. Versluys bezeichnet die Stadtgedichte als Suche nach neuen Werten, als Ort, der es dem Dichter ermöglicht, das Transzendente zu zeigen und auf die Essenz der Dinge zu verweisen [DERS., *Van music-halls tot maanstraatstraten*, S. 92 f.]. Auch Vaessens bestätigt die Auffassung von Dichtung als Grenzerfahrung: Der Dichter versuche, auf eine andere Welt zu verweisen, die hinter den Dingen liege, und vergleicht ihn daher mit einem Priester [VAESSENS, *De ontsluitende kracht van het woord*, S. 27]. Für die späten Gedichte konstatiert Versluys, van Ostaijens Glaube an das Transzendente sei diesseitig, die Realität verweise nicht auf Gott, sondern auf sich selbst [VERSLUYS, *Van music-halls tot maanstraatstraten*, S. 97].

565 Die Groteske *Mechtildis die goeie meid* [VAN OSTAIJEN, *Verzameld Werk*, S. 237–241] etwa spielt auch in Berlin, aber bis auf die zweimalige Erwähnung von Straßennahmen spielt die Stadt keine Rolle [Vgl. auch BEEKMAN, *Homeopathy of the Absurd*; REYNEBEAU, *Dichter in Berlijn*; KÖTZ, *Paul van Ostaijen? Nooit van gehoord!*]. In der Sekundärliteratur wird konstatiert, daß van Ostaijens Grotesken teilweise durch die Berliner Zeit inspiriert sind, etwa durch politische Unruhen und die gescheiterte Revolution, aber von einem direkten Bezug zu Berlin als Handlungsort ist keine Rede [BEEKMAN, *Homeopathy of the Absurd*, S. 10; vgl. auch SPINOY, *Dekonstruktion und Weltschmerz*, S. 72].

schrieben, zum anderen stellt der Text dar, wie politische und soziale Hoffnungslosigkeit, Elend und Armut durch eine extreme Vergnügungssucht kompensiert werden.⁵⁶⁶ Widersprüchliche Berlin-Topoi, wie etwa das Scheitern der Demokratie und Berlin als künstlerisches Zentrum, werden funktionalisiert, „Loblied“ und „Desillusion“ stehen nebeneinander.

Interpretationen wie die von Hadermann und Kötz, die das Szenario als fröhliche Feier von Dada und „Goldenen Zwanzigern“ lesen, erfassen daher lediglich einen einzelnen Aspekt des Textes. Wenn Hadermann etwa schreibt, im Text „worden eigenaardig genoeg zijn [van Ostajens, U.S.] pacifistisch ideaal en de saxofoon in één vrolijke scalpandans verenigd: de egoïstische kapitalistische wereld gaat er ten gronde dank zij een dadaïstische revolutie“⁵⁶⁷, so handelt es sich um eine eindimensionale Sicht – denn neben der utopischen Hoffnung auf Heil und Erlösung wird gleichzeitig die Unmöglichkeit eines solchen Heils gezeigt.⁵⁶⁸

De Bankroet Jazz läßt sich, ebenso wie Voßkamp es für die Anti-Utopie konstatiert, vielmehr als grundlegende Infragestellung des teleologischen Denkens verstehen: Indem das utopische Projekt einer besseren Gesellschaft zum Schreckbild gerät, wird die Darstellung des Chaos und der kollektiven Hörigkeit der Anhänger der Jazz-Bewegung zur generellen Kritik an utopischen Projekten [vgl. 5.5]. Daß die „mensenvrienden“ lächerlich gemacht werden,⁵⁶⁹ ist ein weiteres Indiz für die Kritik eines unreflektierten Idealismus.⁵⁷⁰

566 Vgl. CRAIG, *Deutsche Geschichte 1866–1945*, S. 417 ff. Eine vergleichbare Einschätzung erläutert Reynebeau in Bezug auf den Gedichtband *Bezette Stad*. Das Werk handele nicht in erster Linie von Antwerpen, es thematisiere vielmehr auf einer allgemeinen Ebene Krieg und Besetzung sowie Unfreiheit und Beklemmung [REYNEBEAU, *Dichter in Berlijn*, S. 199; vgl. auch E. SPINOY, *Over Paul van Ostajen*, S. 9]. Auch andere Studien über die Grotesken belegen, daß hier das idealistische Fundament der Gesellschaft aufs Korn genommen werde [BUELENS, *De beste / waarom / hoe kan dat / wie weet / alles is schijn*, S. 32], wie etwa in der Groteske *De lotgevallen van Mercurius*, die die Manipulierbarkeit der Menschen zeige [VAESSENS, *Circus Dubio & Schroom*, S. 57].

567 HADERMANN, „*En je sienjaal een saksofoon*“, S. 118.

568 Diese Sicht unterscheidet sich abermals von Hadermann: „Alleen in het gedroomde bankroet van het systeem, dat hij hier in een feestelijke apokalyps laat ten onder gaan, ziet hij het enige heil, en diezelfde idee verdedigt hij dan ook, maar op een veel tragischer toon, in het laatste gedicht van *Bezette Stad*.“ [EBENDA, S. 121]

569 VAN OSTAIJEN, *De Bankroet Jazz*, V, 56.

570 Zu einer vergleichbaren Schlußfolgerung kommt Spinoy in seiner Studie der philosophischen Position des späten van Ostajen. Die Groteske *De trust der vaderlandsliefde* übe eine fundamentale Kritik des Idealismus, auch des politisch links orientierten, als transzendente Illusion [SPINOY, *Kritische filosofie en politiek bij de late Van Ostajen. Over de groteske „De trust der vaderlandsliefde“*, in: BUELENS/SPINOY (HRSG.), *De stem der Loreley*, S. 210–238, hier: S. 217]. Van Ostajen verweise hier implizit auf das gefährliche Blindsein des Idealisten, der keinen Blick habe für die radikale Unversöhnlichkeit der Welt [EBENDA, S. 221]. Der Text enthalte zwar keine direkte Stellungnahme, sei aber dennoch als Kritik eines unkritischen Idealismus aufzufassen [EBENDA, S. 233 f.]. Auch im vorliegenden Text sind die Menschenfreunde also die

Die historischen Umstände im Berlin der Zwischenkriegszeit bieten offenbar einige Vorlagen, die sich für eine solche Darstellung des Chaos gut funktionalisieren lassen. Auch E.M. Beekman lenkt das Augenmerk auf die Funktionalisierung realistischer Elemente in der Groteske, deren Ziel es ist, den Leser in die Geschichte hineinzulocken:

The writer creates a world of the absurd as an impersonal force which makes use of daily reality as material for its construction, and employs the comic mode to preserve distance and at the same time to trap his audience in his fictional world, where it is then forced to listen.⁵⁷¹

Ein solches narratologisches Verfahren ist indes nicht der modernen Groteske vorbehalten. Daß ein realistischer Wiedererkennungswert dazu dient, den Leser in die Geschichte hineinzuziehen, stellen bereits Wellek und Warren nahezu wortgleich in ihrem Standardwerk *Theory of Literature* fest:

The reality of a work of fiction – i.e. its illusions of reality, its effect on the reader as a convincing reading of life – is not necessarily or primarily a reality of circumstance or detail or commonplace routine. [...] Verisimilitude in detail is a means to illusion, but often used, as in *Gulliver's Travels*, as a decoy to entice the reader into some improbable or incredible situation which has 'truth to reality' in some deeper than circumstantial sense.⁵⁷²

Bemerkenswert ist zudem, daß van Ostaijen sich an anderer Stelle ausdrücklich auf Swift als Vorbild beruft.⁵⁷³ Wie die Analyse zeigt, handelt auch *De Bankroet Jazz* nicht ausschließlich von der realen politischen Situation in Berlin, sondern darüber hinaus von allgemeinem Chaos und Hoffnungslosigkeit. Die realistischen Elemente dienen dazu, den Leser zu ködern und verweisen auf das Allgemeine, womöglich gar auf das Menschengeschlecht als Ganzes, wie van Ostaijen dies bei Breugel beobachtet.

Die Kombination aus realistischen Elementen und distanzierter Haltung ist jedoch keineswegs neu – van Ostaijen bedient sich hier einer jahrhundertalten Tradition nicht nur ironisch-humoristischen Erzählens. Auch das Nebeneinander ambivalenter Wertungen, wie „Loblied“ und „Desillusion“, ist keineswegs typisch

naiven Idealisten, die an eine bessere Welt glauben und um das brennende Geld tanzen [VAN OSTAIJEN, *De Bankroet Jazz*, V, 56].

571 BEEKMAN, *Homeopathy of the Absurd*, S. 16.

572 R. WELLEK/A. WARREN, *Theory of Literature*. New York, Harcourt, Brace 1956, S. 213.

573 In *Het beroep van de dichter of qui s'accuse s'excuse* [Verzameld Werk, III, S. 244–250] schreibt er: „De volgende geschiedenis [...] is feitelijk een zeer reële geschiedenis. Ik zie mij verplicht naar het voorbeeld van mijn grote voorganger Jonathan Swift er nadruk op te leggen, dat hetgene ik in deze en andere grotesken vertel, slechts de getrouwste weergave van reële gebeurtenissen is.“ [EBENDA, S. 244] Unter anderem mit dem Verweis auf das vorliegende Zitat situiert Wildemeersch die Erzählhaltung der Grotesken im Kontext einer jahrhundertalten Tradition unernsten, humoristischen Erzählens [WILDEMEERSCH, *Verteller in narrenpak*, S. 203].

für den Modernismus: Bachtin beobachtet bereits in der Karnevalstradition ein „Verschmelzen von Lob und Beschimpfung“⁵⁷⁴ oder ein ambivalentes Lachen.⁵⁷⁵

5.4 Metonymische Disparatheit

Im Kontext des eingangs konstatierten Spannungsfeldes von Avantgarde und Modernismus ist auch bei van Ostaijen die Analyse der figurativen Sprache von großem Interesse. Aus mehreren Gründen liegt es nahe, für *De Bankroet Jazz* eine modernistische, dem zweiten Typ der Großstadtrepräsentation entsprechende Darstellung zu erwarten, insbesondere eine Dominanz der Metonymie. Schon die Form des Filmszenarios begünstigt eine dem Modernismus zuzuordnende, an der kinematographischen Montagetechnik orientierte und mithin metonymische Darstellung.⁵⁷⁶ Auch das Groteske als solches, als „Nebeneinander des Unvereinbaren“ weist in Richtung Metonymie, und laut E.M. Beekman zeichnet sich gerade van Ostaijens groteske Prosa durch ein metonymisches Nebeneinander aus.⁵⁷⁷

Hinzu kommt, daß van Ostaijen in seiner späteren Poetik mehrfach selbst die Bedeutung der Kontiguitätsrelation hervorhebt, etwa in *Moderniestiese dichters*⁵⁷⁸, *Gebruiksaanwijzing der lyriek*⁵⁷⁹, oder im postum erschienenen Essay *Proeve van*

574 BACHTIN, *Rabelais und seine Welt*, S. 461.

575 „Das echte, ambivalente und universale Lachen lehnt den Ernst nicht ab, sondern reinigt und ergänzt ihn. Es befreit ihn von Dogmatismus, Einseitigkeit und Verknöcherung, Fanatismus und allzu großer Kategorizität, von Elementen der Angst und der Einschüchterung, von Naivität und Illusion, von Beschränktheit, Eindeutigkeit und dummer Penetranz. Das Lachen läßt nicht zu, daß der Ernst erstarrt und sich vom unvollendbaren Ganzen des Lebens losreißt. Es stellt die ambivalente Ganzheit wieder her – dies ist die reine Funktion in der Geschichte der Kultur und der Literatur.“ [EBENDA, S. 168]

576 BOGMAN, *De stad als tekst*, S. 56; SMUDA, *Die Wahrnehmung der Großstadt als ästhetisches Problem des Erzählens*, S. 146.

577 E.M. Beekman spricht in bezug auf van Ostaijens Grotesken von einem paradoxalen Stil, der nicht auf Similarität basiere, sondern auf Kontiguität – und damit Jakobsons Definition metonymischer Kunst entspreche: „The paradoxical style of the grotesque, to be logically illogical, ‚Nahes und Fernstes vermischend‘, cannot be achieved by a discourse controlled by the principle of similarity, but rather by a contiguity of disparate elements. Hence, the ideal style of the grotesque work of fiction appears to be one corresponding to Roman Jakobson’s formulation of metonymic art.“ [BEEKMAN, *Homeopathy of the Absurd*, S. 8]. Beekman bemerkt in diesem Kontext, wie wenig bekannt Jakobsons interessante Theorie sei und verweist auf Jakobsons bereits 1935 erschienenen Artikel *Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak*, erschienen in *Slavische Rundschau* VII (1935) 6, 357–374. Erst einige Jahre nach Beekmans Untersuchung erscheinen die Studien von David Lodge und Gérard Genette, die Jakobsons Theorien über Metapher und Metonymie operationalisieren, um die figurative Rede in modernistischen Texten zu untersuchen.

578 VAN OSTAIJEN, *Verzameld Werk*, IV, S. 161–180.

579 EBENDA, S. 369–379.

*parallelen tussen moderne beeldende kunst en moderne dichtkunst*⁵⁸⁰. In letztgenanntem Text weist van Ostaijen auf die allgemeine Bedeutung des Kontrapunktes hin und kritisiert unter anderem die französischen Symbolisten: „Het geheel resulteert niet uit het afgewogen zijn der formele aseïteiten, de musiekale ontwikkeling van het grotere naar het kleinere, van het algemene naar het komplekse [...]“⁵⁸¹ Ein Schlüsselbegriff ist hier „Aseïtät“, die definiert wird als „konstruktie uit het afwegen tegenover elkaar van in zichzelf reeds gave gedeelten“⁵⁸². Das Nebeneinander von in sich selbst abgeschlossenen Teilen ist somit von großer Bedeutung.

Im gleichen Artikel bezeichnet er das Bild, also die metaphorische Darstellung, explizit als ornamental (das heißt als Ausschmückung im aristotelischen Sinn) und plädiert für die Gegenüberstellung verschiedener Elemente:

Het veelvuldig gebruik van het beeld is [...] lyries gezien en spijs de algemene pathetische bewogenheid, ornamentaal; [...] In de organies-expressionistische lyriek, evenzeer in de organies-expressionistische schilderkunst, zijn alle momenten gelijkwaardig; vandaar dat in deze lyriek de beelden binnen één gedicht nooit talrijk zijn en dat er verderstrekkend bij haar een tendens bestaat het beeld geheel uit te schakelen. [...] Een natuurlijke diepte is er een die krachtens de kleur zelve ontstaat; in dichtkunst zulke die ligt tussen het samenstoten van kontraire effecten. [...] Langzamerhand verdwijnt nu ook het beklemtonen van het associatieve verband in de lyriek om plaats te maken voor het zuiver naast elkaar stellen van toestanden, die van zeer diverse oorsprong kunnen zijn, [...].⁵⁸³

Das hier für die Lyrik postulierte Zusammenstoßen kontrastierender Elemente zeigt weitreichende Übereinstimmungen mit der von E.M. Beekman konstatierten Bevorzugung der Kontiguität in der grotesken Prosa.

Vergleichbare Plädoyers gegen das bildliche Sprechen äußert van Ostaijen auch in *Modernistische dichters*⁵⁸⁴ und *Gebruiksaanwijzing der lyriek*⁵⁸⁵, wo er eine organische Anordnung der Elemente beschreibt:

Het symbolistische of het humanitaire vrijvers is tegenover de oude prosodie centrifugaal. Mijn vrijvers is op zoek naar een nieuwe prosodie, maar een organiese in plaats van een mechaniese. Organiese prosodie: in zich-zelf gave zinnen of

580 EBENDA, S. 264–281.

581 EBENDA, S. 276.

582 EBENDA, S. 277.

583 EBENDA, S. 279 f. Allerdings beziehen sich die oben zitierten Äußerungen auf den Bereich der Lyrik, die hier mit der Malerei verglichen wird. Die Parallelen zwischen den hier beobachteten Darstellungsverfahren und der Poetik des „organischen Expressionismus“ könnten jedoch darauf hindeuten, daß es sich dabei für van Ostaijen um ein genreübergreifendes Kompositionsprinzip handelt. Überdies werden Überschneidungen von Lyrik und Prosa auch für die Grotesken und die späten Gedichte festgestellt [SPINOY, *Kritische filosofie en politiek bij de late Van Ostaijen*, S. 233].

584 VAN OSTAIJEN, *Verzameld Werk*, IV, S. 161–180, hier: S. 177.

585 EBENDA, S. 369–379.

woordereeksen, een logiese ontwikkeling uit de praemisse en een konkluzie die het stellen van de praemisse lyries-logies motiveert.⁵⁸⁶

Nicht nur die Form des Filmszenarios, auch die Poetik läßt somit eine Dominanz der Metonymie erwarten. Ein Blick auf *De Bankroet Jazz* scheint dies rasch zu bestätigen: Bereits die ersten Szenen des Textes sind geprägt von einer metonymischen Darstellungsweise. In den jeweils nur wenige Zeilen umfassenden ersten Szenen werden nacheinander die Arbeitszimmer von Näherinnen in den Städten Berlin, Brüssel und Paris beschrieben, die alle drei in vergleichbaren Umständen leben.

Zur Einrichtung des ersten Zimmers wird angegeben, daß an den Wänden Ausschnitte aus Frauenzeitschriften hängen, außerdem steht dort ein verwelkter Strauß Vergißmeinnicht. Eine Berliner Näherin sitzt singend an ihrer Nähmaschine und arbeitet. Langsam setzt das Orchester ein und spielt ein sentimentales deutsches Lied: „Wenn du glaubst der Mond geht unten [sic]/ der geht noch lange nicht unten/ das scheint bloss so.“⁵⁸⁷

Die zweite Szene spielt in Brüssel. Die Angaben zu den Szenen bestehen aus elliptischen Sätzen, oft nur aus einem Wort, wie die Wiedergabe der gesamten zweiten Szene zeigt:

Brussel. Hetzelfde tafereel. Door het venster duidt het Gemeentehuis of St. Gudule de stad aan. Een kanarie in een kevie. Vlijt. Zingen. Orkest verlevendiging. Vogeltje ge zijt gevangen.⁵⁸⁸

Der Text arbeitet mit knappen Angaben, um die Situation zu skizzieren. Dabei verweisen Ausschnitte auf das Ganze, das Gemeindehaus oder die Kirche St. Gudule stehen für die Stadt. Formal handelt es sich um Metonymien, in diesem Fall Synekdochen. Metonymisch ist hier jedoch nicht nur die Darstellung der Stadt, die durch einen Ausschnitt repräsentiert wird, sondern auch der Bezug zwischen den Szenen. Mit dem elliptischen „Vlijt“ wird vermittelt, daß auch in diesem Zimmer eine Näherin an ihrer Maschine sitzt und fleißig arbeitet – eine metonymische Darstellung, die die Tätigkeit in den Mittelpunkt rückt und die arbeitende Person anonymisiert. Als metonymisch sind auch die Zeitschriftenausschnitte der ersten

586 EBENDA, S. 378. Aufgrund der hier formulierten Abkehr von der bildlichen Darstellung wird aus dem letztgenanntem Text oft folgender Ausspruch zitiert: „Het beeld noem ik een indringster met onderofficieremanieren [sic]. Zijn beroep op het verstand is een vervelende dissonante in de lyriek en dat soort methode van “jullie links, de anderen rechts” van vergelijkende en vergeleken term stoort mijn gesloten lyriese ontroering. Het beeld is ornamentaal, maar ik wil wezenlike diepten en geen schablone.“ [*Verzameld Werk*, IV, S. 378] Offermans erläutert, die hier geäußerten Bedenken gälten vor allem den Bildern und Vergleichen, die nur das wiederholten, was zuvor bereits gesagt wurde und daher nicht mehr als ein Ornament darstellten [C. OFFERMANS, *Tegengif. Van Ostaijens poëtica in het spoor van de Europese avant-garde*, in: BUELENS/SPINOY (HRSG.), *De stem der Loreley*, S. 39–57, hier: S. 47, vgl. auch MISSINNE, „*Seine kleine Erzählung*“. *Paul van Ostaijen – Leben und Werk*, in: MISSINNE/GEERAEDTS (HRSG.), *Paul van Ostaijen, die Avantgarde und Berlin*, S. 9–30, hier: 28].

587 VAN OSTAIJEN, *De Bankroet Jazz*, I, 1.

588 EBENDA, I, 2.

Szene einzuordnen. Es handelt sich um Fragmente, die auf eine andere, für die Näherin unerreichbare Welt des Luxus verweisen. Solche kurzen, elliptischen Angaben sind jedoch als typisch für die Gestaltung des Nebentextes im Drama oder der Regieanweisungen im Filmszenario aufzufassen⁵⁸⁹ und stellen damit noch keinen Beleg für eine formale Innovation dar.

Wie in der vorherigen Szene, so ist auch *Vogeltje ge zift gevangen* Teil eines Lieds, in diesem Fall eines flämischen Volksliedes, dessen Folgezeile lautet: „in uw kooitje zult gij hangen“. Das Element des Vogels im Käfig gilt als Topos für das Gefangensein,⁵⁹⁰ es handelt sich hier um eine metaphorische Darstellung, die sich auf die Situation der Näherin übertragen läßt. Ein weiteres metaphorisches Element sind die verwelkten Blumen in der ersten Szene, die ebenfalls auf ein freudloses Leben verweisen. Es handelt sich dabei um *comparants*, die eine Rückbindung an die Natur vornehmen und das Leben des Individuums in der Stadt als einsam und trostlos darstellen – dies entspricht der traditionellen Repräsentation von Stadt, wie Scherpe sie im Rückgriff auf Simmel charakterisiert [vgl. 1.3].

Während die Musik spielt, verändert sich die Szene und zeigt ein drittes Zimmer. Hier liegt der Friedhof Montparnasse hinter dem Fenster, die metonymische Darstellung verweist auf die Stadt Paris. Ebenso wie in den anderen Szenen, so ist auch hier die Innenperspektive gewählt, ein Fenster zeigt den Blick nach außen. Der metonymische Bezug zwischen Außen und Innen macht deutlich, daß die Situation im Zimmer der Trostlosigkeit des Friedhofs vergleichbar ist. Das Orchester spielt nun ein französisches Lied. Diese drei ersten Szenen zeigen simultan das Leben der Näherinnen in Berlin, Brüssel und Paris, dabei verweist die Parallelität der Darstellung, die jeweils mit einem Lied unterlegt wird, auf die Vergleichbarkeit der ärmlichen Lebensumstände.

In der fünften Szene wechselt die Musik zu einem brasilianischen Rhythmus. Gleichzeitig scheint eine große Leuchtreklame auf, abwechselnd hell und dunkel, und der schräg aufgenommene Boulevard zeigt „het domineren van de monsterlichtreklame en kleine ventjes“⁵⁹¹. Damit handelt es sich um ein typisches Motiv der Stadtdarstellung. Die Leuchtreklame wirkt beängstigend, weil sie die Menschen daneben klein aussehen läßt. Hier zeigt sich ein Spiel mit Gegensätzen: Das französische Lied wird abgelöst durch eine exotische, auf das kosmopolitische Klima der Großstadt verweisende südamerikanische Musik. Die sich drehende Leuchtreklame signalisiert Dynamik, sie dominiert die Szene, die Menschen wirken im Verhältnis dazu klein. Dies entspricht dem traditionellen Motiv des einsamen, unbedeutenden Menschen in der großen Stadt. Dem steht die moderne Form der Szene gegenüber, die mit schnellen Schnitten arbeitet und sich der

589 D. SCHWANITZ/H. SCHWALM/A. WEISZFLOG, *Drama, Bauformen und Theorie*, in: RICKLEFS (HRSG.), *Fischer Literatur-Lexikon*, S. 397–419, hier: S. 398 f.

590 Kemperink verweist auf den Topos des Vogels im Käfig als typisches Element der Literatur des Fin de Siècle und nennt in diesem Zusammenhang Gorters *Mei* [KEMPERINK, *Het verloren paradijs*, S. 47] und Couperus' *Langs lijnen van geleidelijkheid* [KEMPERINK, „*De kuise plooiën van haar witte gewaad*“, S. 12].

591 VAN OSTAIJEN, *De Bankroet Jazz*, I, 5.

Montagetechnik des Films bedient. Gegensätze werden hier gegenübergestellt und erhöhen die Kontraste.

Die folgenden Szenen sind noch stärker durch die Darstellungstechniken des Films geprägt. Szene sechs etwa beschreibt, wie in Berlin-Moabit das Cabaret Dada gegründet wird. Mehrere Menschen sitzen in einer Kneipe, die sich in einer Sackgasse befindet. Auch hier werden Handlung und Emotionen nur knapp wiedergegeben:

Eerst enige hoofden. Rastaquouères. Meteken. Dan deze mensen rond een tafel. Debatten. Teleurstelling.

Een galliciese jood slaat met de vuist op tafel. Zegevierend gezicht als eurèka-uitdrukking. Verrassing.

Kennen Sie Dada?

Ontnuchtering bij de meteken. Rede van de galliciese jood. Neen Dada is geen artistieke bluf, maar het is de oplossing van ons, van het financiële probleem überhaupt. Ambiance. Dat is Dada. Pofeties [sic] gebaar van de galliciese jood:

HET KABARET DADA IS DE TOEKOMST

Goedkeuring. Het dadaïsme een reële waarde als een petroleumboring. Konsortium ter uitbating van het dadaïsme wordt opgericht.⁵⁹²

Ausgangspunkt ist mit Berlin-Moabit eine typische Arbeitergegend in Berlin, die Situation der Anwesenden entspricht der der Näherinnen: Auch hier ist die Lage schlecht, es herrscht Enttäuschung. Wiederum wird auf Personen durch die Metonymie „Köpfe“ verwiesen, was die Anonymität und die Austauschbarkeit ihrer Lebensumstände betont. Die Rede stellt den Anfang der Dada-Bewegung dar, die als Lösung aller Probleme bezeichnet wird. Die Metapher, der Dadaismus habe den gleichen realen Wert wie eine Ölbohrung, weist jedoch in zwei Richtungen: Neben der erfolgreichen Förderung besteht auch die Möglichkeit, daß sich an der angebohrten Stelle gar kein Öl befindet, und die Bohrung somit teuer und nutzlos war. Formal handelt es sich um einen traditionellen Vergleich mit „als“ als *modalisateur comparant*.

Daß die wenigen in der Kneipe sitzenden Menschen ein „Konsortium“ gründen, ist eine metonymische Verschiebung, die Kontraste – wenige Menschen in einer Arbeiterkneipe handeln wie einflußreiche Vertreter von Industriekonzernen – gegeneinandersetzt. Das Zitat enthält bereits eine Antizipation des Untergangs, durch das Wortspiel „de oplossing van ons“. Dies kann zum einen bedeuten, Dada sei „die Lösung für uns“ (wie die deutsche Übersetzung vorschlägt), aber auch, Dada sei „unsere Auflösung“. Die Lage der Kneipe in einer Sackgasse deutet, metaphorisch aufgefaßt, ebenfalls auf die Ausweglosigkeit der Lage hin.

Auch die folgenden Szenen sind geprägt von Kontrasten und Metonymien. Um die finanzielle Grundlage für das neue Unternehmen zu erlangen, fährt ein polnischer Bankier mit drei Lastwagen, die voll mit polnischem Geld beladen sind, zur Bank. Als Gegenwert erhält er einen einzigen US-Dollar. Es handelt sich um ein deutliches Mißverhältnis, das die Überlegenheit der US-amerikanischen Wäh-

592 VAN OSTAIJEN, *De Bankroet Jazz*, I, 6.

zung dem wirtschaftlichen Elend Osteuropas entgegengesetzt.⁵⁹³ Mit dem rhetorischen Mittel der Zeitraffung werden im schnellen Perspektivwechsel die nächsten Schritte beschrieben:

Het Dadakonsortium midden in de uitvoering van het plan. Aankoop van huizen. Ombouwing. Versiering. Skepsis van de Berlijners. Tot Silberpleite zijn dollar toont. Koersverandering. Eerbiedige buigingen. Omsingeling van Silberpleite's auto door huwbare dochters en cocottes.⁵⁹⁴

Umfassende Aktivitäten werden metonymisch vermittelt, die elliptischen Sätze steigern den Eindruck der Dynamik. Der Dollar fungiert als eine Art Zaubertrick – es wird nichts bezahlt, sondern es reicht aus, einen Dollarschein vorzuzeigen. Der Geldschein steht hier metonymisch für ein Vermögen. In bezug auf die Weltpolitik läßt der Dollar sich auch als metonymisch für den finanziellen und politischen Einfluß der Vereinigten Staaten nach dem Ersten Weltkrieg lesen.

Die Stadtbevölkerung verbeugt sich vor dem Geld, der Bankier wird mit seinem Ehrfurcht gebietenden finanziellen Besitz gleichgesetzt. Diese metonymische Verschiebung bewirkt, daß ein einziger Dollar ausreicht, um Bewunderung und Unterwürfigkeit auszulösen. Die Bevölkerung wird in ihrer einseitigen Fixierung auf finanzielle Mittel als dumm und opportunistisch karikiert, die käufliche Liebe der Prostituierten reduziert in einer metonymischen Verkürzung menschliche Beziehungen auf ihren monetären Vorteil. Auch die Heirat orientiert sich nicht an Liebe oder Zuneigung, sondern an der finanziellen Grundlage der zukünftigen Partnerschaft. Dies schließt an die traditionelle Metaphorik der vorangegangenen Szenen an, wo *comparants* wie der Vogel im Käfig oder die verwelkten Blumen eine Rückbindung an die Natur vornahmen und das Bild der Sackgasse die Ausweglosigkeit der Situation metaphorsierte. Eine solche Darstellung zeigt deutliche Übereinstimmungen mit dem traditionellen Topos der Repräsentation von Großstadt als verdorben, entmenschlicht und degeneriert.⁵⁹⁵

Andere metonymische Verkürzungen verleihen der Darstellung Dynamik und orientieren sich erkennbar an Verfahrensweisen des Films. Vor allem die Technik der Montage ist prägend für den Eindruck einer kontinuierlichen Handlung mit schnell aufeinanderfolgenden Szenen.⁵⁹⁶ Traditionelle und modernistische Repräsentationsweisen stehen somit nebeneinander.

593 Der Text wurde jedoch laut Borgers vor der Inflation der Jahre 1922/23 verfaßt [BORGERS, *Paul van Ostaijen. Een documentatie*, S. 289 f.].

594 VAN OSTAIJEN, *De Bankroet Jazz*, I, 8.

595 KEMPERINK, *Een gore verleidster*; DIES., *Het verloren paradijs*; KEUNEN, *De verbeelding van de grootstad*; SCHERPE, *Ausdruck, Funktion, Medium*.

596 Eine Reihe von van Ostaijens Texten sind geprägt von einer Orientierung am Kino, vor allem die Gedichtbände *Bezette Stad* und *De Feesten van Angst en Pijn*. Neef verweist in ihrer Studie über *De Feesten van Angst en Pijn* auf den großen Einfluß des Films auf van Ostaijens Lyrik: Das Geschriebene drücke Bewegung aus, das Aufsteigen und Absinken der Buchstaben auf dem Blattspiegel faksimiliere Rhythmus und Bewegung [EBENDA, S. 284]. In seiner Studie über *Bezette Stad* vergleicht auch Bogman die hier verwendete rhythmische Typographie mit filmischen Montageprinzipien [BOGMAN, *De stad als tekst*, S. 55]. Bogman verweist zudem darauf, daß der aus Bildern, projektier-

Auch die folgende Szene setzt filmische Montageprinzipien ein:

Plakborden.

Strooibiljetten uit auto's.

Zonderlinge sandwichmen. Ensormaskers⁵⁹⁷

Im Anschluß an das Zitat ist ein Werbezetteln für das Dadacabaret abgedruckt, gestaltet im Stil der „rhythmischen Typographie“, mit verschiedenen Schriftgrößen und Buchstabentypen. Einige Wörter verlaufen von oben nach unten, andere diagonal. Das Zitat besteht wiederum aus elliptischen Sätzen, die kurze Eindrücke des Werbeaufwands vermitteln. Das Nebeneinander von Sandwichmännern und Ensormasken stellt einen verkürzten Vergleich dar. Das *comparant* der grellen Masken Ensors verleiht den Plakatträgern etwas Groteskes, Karnevalistisches, es macht sie zu Masken. Der metonymischen Reduzierung der Menschen auf Werbeträger entsprechen die elliptischen Sätze, die auf ein Wort verkürzt sind. Der Text verwendet hier modernistische Verfahrensweisen – die Montagetechnik des Kinostils wird konsequent durchgehalten, das Szenario ist geprägt von Verdichtung und Dynamik, auf epische Breite wurde zugunsten metonymischer Fragmentarisierung verzichtet.

Bemerkenswert ist zudem die Art der „rhythmischen Typographie“. Sie weist Übereinstimmungen auf mit Marinettis futuristischem Plädoyer „gegen die sogenannte harmonische Aufteilung der Seite“, in der nicht mehr die Syntax die Wörter miteinander in Zusammenhang bringe, sondern die räumliche Verteilung und Konstellation.⁵⁹⁸ Die hier verwendete Montagetechnik entspricht somit den typischen Merkmalen modernistischer Großstadtdarstellung, die stark durch die Darstellungstechniken des Films beeinflusst wurde.

Manfred Smuda untersucht in seiner Studie über Großstadtliteratur, wie die antinarrative Tendenz in den futuristischen Künsten auf den modernen Roman übergegriffen habe, und konstatiert: „Die Überschreitung der mit einem Medium gegebenen Grenzen der Darstellbarkeit und die wechselseitige Beeinflussung der Künste erweitert den ästhetischen Spielraum der Narrativität in eminenter Wei-

tem Text und Musik bestehende Stummfilm der 1920er Jahre durch den Wechsel von Bild und Schrift einen stärker ausgeprägten Montagecharakter hatte als der Tonfilm [EBENDA, S. 56]. Vgl. auch Smuda 1992: „Die Strukturierung der erlebten Zeit gibt der Narrativität des Kinos ihre Vitalität. Als Modell der erlebten Zeit kann das Kino natürlich nur Kontinuitätseindrücke vermitteln, die sich erst in der Rezeption zu einer Kontinuität im Sinne eines Erlebniszusammenhangs entfalten. Kontinuitätseindrücke vermag der Film aufgrund eines ganz bestimmten Montageverfahrens zu geben. [...] Die Zeit muß durch Montage so konstruiert werden, daß der Zuschauer die Illusion eines kontinuierlichen Zeitgegenstandes erhält. [SMUDA, *Die Wahrnehmung der Großstadt als ästhetisches Problem des Erzählens*, S. 146]

597 VAN OSTAIJEN, *De Bankroet Jazz*, I, 9. Sandwichmänner sind Menschen, die vor der Brust und auf dem Rücken große Plakate tragen, hinter denen die Person beinahe verschwindet.

598 SMUDA, *Die Wahrnehmung der Großstadt als ästhetisches Problem des Erzählens*, S. 163.

se.⁵⁹⁹ Auf Jurij Lotman verweisend, stellt Smuda fest, daß verschiedene Künste statt der Wirklichkeit die Strukturprinzipien einer anderen Kunst zu ihrem referentiellen Gegenstand nähmen, um in ihren jeweils eigenen Medien Darstellungsäquivalente herauszubilden: Eine solche Grenzüberschreitung ermögliche es dem modernen Roman, seine Gestaltungsmittel zu erneuern, und so hätten Joyce, Dos Passos und Döblin in ihren Darstellungstechniken vom Futurismus profitieren können.⁶⁰⁰ Döblin etwa habe 1913 eine neue Prosa postuliert, die an den Montage-techniken des Films geschult sein sollte:

Die Darstellung erfordert bei der ungeheuren Menge des Geformten einen Kinostil. In höchster Gedrängtheit und Präzision hat die „Fülle der Gesichte“ vorbeizuziehen. Der Sprache das Äußerste der Plastik und Lebendigkeit abzurufen. Der Erzählerschlendrian hat im Roman keinen Platz; man erzählt nicht, sondern baut, [...]. Knappheit, Sparsamkeit der Worte ist nötig; frische Wendungen. Von Perioden, die das Nebeneinander des Komplexen wie das Hintereinander rasch zusammenzufassen erlauben, ist umfänglicher Gebrauch zu machen. Rapide Abläufe, Durcheinander in bloßen Stichworten; wie überhaupt an allen Stellen die höchste Exaktheit in suggestiven Wendungen zu erreichen gesucht werden muß.⁶⁰¹

Döblin spricht sich hier für eine Montage des Disparaten aus, die der Logik raumzeitlicher Kontinuitätserwartung widerspricht, indem etwa Unfallstatistiken oder Zeitungsmeldungen in den Text eingeflochten werden.

Auch bei van Ostaijen finden sich Reihungen und Montage – im Unterschied zu Döblins Postulat wird hier jedoch die erzählerische Raum-Zeit-Kontinuität gewahrt: Die Handlung ist chronologisch aufgebaut und entwickelt sich kontinuierlich, indem sie die Jazz-Revolution vom Anfang bis zum Ende beschreibt. Auch in der Gestaltung der „rhythmischen Typographie“, etwa des Flugblattes, geht van Ostaijen nicht so weit wie Marinetti, der mit dem Begriff „Parole in libertà“ verschiedene Worte meint, die, von allen Übergängen konventioneller Art befreit und in semantischer Opposition zueinander, unvorhersehbare Verbindungen stiften sollen.⁶⁰² Der abgedruckte Einladungszettel läßt sich vielmehr direkt auf die Handlung beziehen, es handelt sich nicht um eine semantische Opposition oder einen logischen Sprung.

Ein Unterschied zur modernistischen Großstadtprosa liegt jedoch vor allem in der Form des Textes als szenisch gegliederter Filmentwurf. Die vom Kino beeinflusste Montagetechnik äußert sich hier, indem der Text direkt als Filmszenario formuliert wird. Ob es Pläne für eine Realisierung des Films gab, ist nicht bekannt – aber die aufwendige Gestaltung des Textbildes als „rhythmische Typographie“ stellt eine Reflexion des Mediums Schrift dar und läßt darauf schließen, daß der Text auch zum Lesen gedacht war. *De Bankroet Jazz* kann somit als eine Art Zwi-

599 SMUDA, *Die Wahrnehmung der Großstadt als ästhetisches Problem des Erzählens*, S. 166.

600 EBENDA.

601 Zit. nach EBENDA.

602 EBENDA, S. 163.

schenform oder Genreexperiment bezeichnet werden: Der Text dient als Vorlage für einen Film, ahmt aber mit der „rhythmischen Typographie“ selbst wiederum filmische Darstellungsweisen nach. Es handelt sich somit um eine Art *mise en abyme*.

Wenn van Ostaijen in seiner Disparatheit nicht so weit geht wie Döblin, so steht dies in Einklang mit seiner Poetik, die eine organische Anordnung der Elemente postuliert. Nun könnte man daraus den Schluß ziehen, van Ostaijen sei aufgrund des Rückgriffs auf das Organische als Strukturprinzip deutlich weniger avantgardistisch als Döblin. Daran schließt sich jedoch die Frage an, inwieweit der Begriff der „organischen Einheit“ als Kriterium für eine Abgrenzung des avantgardistischen Kunstwerks taugt.⁶⁰³ Grüttemeier bezeichnet solche Zuordnungen als normativ und institutionell motiviert,⁶⁰⁴ er verweist in diesem Zusammenhang überdies auf Untersuchungen⁶⁰⁵, die im Unterschied zu Bürger eine Kluft innerhalb der Avantgarde ausmachen. Die organische Einheit könnte jedoch insofern als verwunderlich aufgefaßt werden, als der Film als Genre eher die metonymische Disparatheit begünstigt. Aber gerade dieses Abweichen von der laut Jakobson gattungstypischen Figurativität – Metonymie in der Prosa, Metapher in der Lyrik – bezeichnet Lodge als typisch modernistisch.⁶⁰⁶ Van Ostaijen inszeniert somit auch auf der formalen Ebene eine Art Jazz der Genrekonventionen.⁶⁰⁷

603 Vgl. BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*.

604 GRÜTTEMEIER, *Organische eenheid en de avantgarde*.

605 H. VAN DEN BERG, *Dada-mimesis en anti-mimesis. Voor een andere opvatting van het dadaïstische kunstwerk*, in: *Tijdschrift voor Literatuurwetenschap* 1 (1996), S. 216–230, hier: S. 218 f.

606 LODGE, *The Language of Modernist Fiction*, S. 487 f.

607 Die von Smuda und Lotman konstatierte Orientierung modernistischer Prosa an Strukturprinzipien anderer Künster gilt bei Paul van Ostaijen insbesondere für den Bereich der Musik. So weist die „rhythmische Typographie“ deutliche Übereinstimmungen mit Elementen aus der Musik auf, und der Autor setzte die beiden Gedichtbände *Bezette Stad* und *De Feesten van Angst en Pijn* explizit mit Musikpartituren gleich. Gedichte wie *Metafیزیse Jazz* tragen ihr Thema bereits im Titel [vgl. MISSINNE, „Seine kleine Erzählung“, S. 24; W. ROGGMAN, *Muzikale, mystieke en andere ezelsbruggen bij Van Ostaijen*, in: *Yang* 32 (1996), afl. 172 (mrt), S. 87–101]. Zudem benutzte van Ostaijen die Begriffe Kontrapunkt und kontrapunktisch auch für seine Poetik. Hadermann beschreibt van Ostaijens Vorliebe für Jazzmusik und verweist auf die Rolle, die Blechinstrumente und Schlagzeug in den Gedichten spielen [HADERMANN, „En je sienjaal een saksofoon“, S. 115]. Bogman analysiert den Jazzrhythmus des Gedichts *Frère Jacques*, das durch das Einsetzen einer zweiten Stimme kontrapunktisch strukturiert sei [BOGMAN, *De stad als tekst*, S. 57 ff.]. Neef ergänzt, auch die Schrifttypen fungierten als visuelle Kontrapunkte [NEEF, *De Feesten van Angst en Pijn*, S. 277].

ist der verkehrten, umgestülpten Welt vergleichbar, wie Bachtin sie als typisch für das Groteske beschreibt [vgl. 5.2]. Zweckentfremdet ist auch die Autosirene, die hier, als typisch dadaistisches Instrument⁶⁰⁹, für das Zunehmen der rhythmischen Sicherheit sorgt. Unsicherheit wird hingegen mit einem jahrhundertealten Instrument wie der Violine verbunden. Der Jazz läßt sich als eine Art kulturelle Subversion, als – aus dem schwarzen US-Amerika importiertes – Ausdrucks- und Identifikationsmittel der unteren Gesellschaftsschichten verstehen, ähnlich wie in *De Feesten van Angst en Pijn*.⁶¹⁰ Die Bezeichnung „Puccini Butterfly“ verweist womöglich auf traditionelle Opernmusik, die hier durch den Jazz ersetzt wird. Auch das Gedicht *Metafیزیse Jazz* [*De Feesten van Angst en Pijn*] enthält den Ausdruck „gebroken violen“, der von Neef in einem vergleichbaren Sinn gelesen wird.⁶¹¹

Das Zitat beschreibt den Ausgangspunkt, aus dem heraus sich der Jazz im Laufe der Handlung zu einer Massenbewegung entwickelt. Die Körper der anwesenden Besucher bewegen sich im Rhythmus. Daß die gefühlte Sicherheit aus Revolvergeschüssen ableitet wird, läßt sich als Anspielung auf die politische Situation lesen. Dies gilt auch für den Ausruf des Saxofonisten, der von den Anwesenden sogleich erwidert wird. Hier ist zudem die Perspektive aufschlußreich, die wiederum metonymisch die Mäuler zeigt – und so die Entindividualisierung der Menschen betont, die alle das gleiche tun und blindlings einem Anführer folgen. Der Rhythmus wird zum Instrument der Demagogie.

Gleichzeitig ist das Aufgehen in der Musik und in der Menge jedoch auch positiv konnotiert, denn die Besucher fühlen sich sicher und wie zu Hause. Wohlfühlen und Entindividualisierung scheinen hier miteinander verbunden zu sein.⁶¹²

Die Musik übt eine verführerische Wirkung auf den Einzelnen aus. So greift der Jazz auf die umliegenden Gebäude über, und sobald die Musik zu hören ist, verlassen Angestellte und Schüler ihre Büros oder Klassenzimmer. Langsam wird die Gruppe größer, immer mehr Menschen schließen sich begeistert an. In Szene 19 taucht erstmals der Begriff der Revolution auf:

609 R. HÜLSENBECK (HRSG.), *Dada-Almanach*. New York, Something else 1966, S. 36 ff.

610 Auch hier steht der Jazz laut Neef für Innovation und Subversion, der Rhythmus fungiere als Verbindung zur niederen Kultur der urbanen Vergnügungsstätten [NEEF, *De Feesten van Angst en Pijn*, S. 254].

611 EBENDA, S. 265.

612 Dies gilt auch für van Ostaijens frühere, unanimistisch geprägte Texte wie etwa das bereits 1916 erschienenen *Music Hall*, wie de Geest erklärt: „Aan de ene kant zoekt de dichter, vanuit het besef van een innerlijke vervreemding, zijn heil in maskers en dubbelgangers en in een esthetiserende pose: ‚Ik weet me zelf een triestig sinjeur,/ Een pijnlijk, armzalig poseur, – („Noceur“).‘ Aan de andere kant is er duidelijk sprake van een poging om het individuele ik te doen opgaan in de anonimiteit van de massa; die collectivistische droom wordt gesymboliseerd door de grootstad en het spektakel van de music hall, twee ruimtelijke ervaringen die bij uitstek het unanimistische ideaal kunnen belichamen.“ [DE GEEST, *Modernisme in de Vlaamse literatuur*, S. 29 f.]

Revolutie?

Dada-jazz-revolutie?

Men ziet aanrukken Noske,

Noskieten, grüne Polizei, Sipo, Sipol enz.

Masjiengeweren. Vlamwewerpers. Handgranaten. Militaire verordening.

Die Revolution ist mit allen Mitteln zu bekämpfen.

In vogelvlucht de straat.

Van links komt Jazz. –

Van rechts komt Noske (Justav).

Links banjoubuik: vergroting.

Rechts masjiengeweer.

Vertraging van Jazzritme. (En in het orkest zwijgt de bruitistische begeleiding.)⁶¹³

Gustav Noske war nach dem Ersten Weltkrieg Reichswehrminister in Berlin und führte 1919 das Standrecht ein. Seine Truppen werden für wüste Ausschreitungen verantwortlich gemacht, auch die Ermordung von Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht geht auf ihr Konto.⁶¹⁴ Somit handelt es sich um einen konkreten politisch-historischen Bezug, auch der Ausspruch „Die Revolution ist mit allen Mitteln zu bekämpfen“ steht im Original auf deutsch.

Militär und Polizei sind hier metonymisch auf die Bewaffnung reduziert. Indem die Szene aus der Vogelperspektive gezeigt wird, betont der Text das feindliche Gegenüber der beiden Menschengruppen. Dies findet eine typographische Nachahmung durch die Aufteilung des Textes in Blöcke. Die Unvereinbarkeit zeigt sich auch durch die Angabe der Platzierung: Wenn die einen von links kommen und die anderen von rechts, stimmt dies überein mit der politischen Orientierung. Die metonymische Darstellung unterstreicht die Gegensätze: Der Bauch eines Banjos steht einem Maschinengewehr gegenüber.

Die Spannung wird schließlich aufgelöst durch einen Paukenschlag des Orchesters und ein nicht näher definiertes homerisches Lachen, es kommt zu einer Versöhnung beider Gruppen im Tanz. Der „Noskeschieber“ wird gerufen, und die Jazzgruppe bewegt sich im Rhythmus. Ein Schuß löst sich – und dieser dient als Startsignal für den Schlachtruf „Noske, Noske, schießt noch ’was“, im Original auf deutsch.⁶¹⁵ Der Gewehrscuß wird hier als Kommando zum Tanzen verstanden. Dies entspricht der Wirkung der Revolverschüsse im Cabaret, zu Beginn des Textes.

Daß die Stenotypistinnen sich mit den Soldaten Noskes einlassen – Inbegriff eines brutalen Militarismus und politischer Reaktion – kann einerseits als spielerische Überwindung auch der größten Gegensätze mit Hilfe des Jazz verstanden werden, andererseits aber auch als Verrat an den Opfern der Soldaten und damit als Zeichen einer enormen politischen Naivität. Sehr deutlich wird hier das groteske Nebeneinander des Unvereinbaren und die Umkehrung der historischen Realität: Die Figur Noske ist Teil der Wirklichkeit, die Reaktion des Tanzens allerdings läßt sich als Verkehrung der brutalen Fakten in ihr Gegenteil lesen.

Formal korrespondiert das Nebeneinander von Begeisterung und Verführung, von Unanimismus und Demagogie nicht nur mit einem metonymischen Neben-

613 VAN OSTAIJEN, *De Bankroet Jazz*, II, 19.

614 CRAIG, *Deutsche Geschichte 1866–1945*.

615 VAN OSTAIJEN, *De Bankroet Jazz*, II, 19.

einander, sondern auch mit einer Verschränkung von Metonymie und Metapher. Gerade das Element des freudig ausgelassenen Überschwangs und der überwältigenden Wirkung des Jazz wird durch eine Reihe von Metaphern beschrieben, etwa wenn die Jazz-Bewegung das Dada-Cabaret verläßt:

De ruiten trillen.

Paukeslag.

De gevel beweegt.

Barsten. [...] Men ziet

[...] ruiten breken. Barsten de deuren. [...]

DE JAZZ OVERSPOELT DE STRAAT.⁶¹⁶

Wenn die Scheiben zittern („trillen“), wird hier ein organisches *comparant* eingesetzt, um die Bewegung zu beschreiben, das gleiche gilt für den Hausgiebel. Mit Hilfe traditioneller *comparants* ist Bewegung als Metapher dargestellt. So wird der Auslöser für das Bersten, der Jazz, als etwas Lebendiges charakterisiert, das sich aus der Beengtheit eines einzelnen Gebäudes befreit. „[T]rillen“ als Metapher für die Erschütterung von Fensterscheiben ist als geläufiges *comparant* wenig auffällig, eine ausgeprägte Betonung des Organischen stellt jedoch das Verb „overspoelen“ dar – eine Wassermetapher, die das kraftvolle Einnehmen der Straße beschreibt. Auch hier ist das *comparant* Teil der organischen Welt und greift auf die Natur zurück. Durch diese Metaphern entsteht der Eindruck, der Jazz sei zuvor zurückgehalten worden und strebe nach Ausbreitung. Die Wassermetapher wird mehrfach wiederholt, nach der Begegnung der Noske-Truppen etwa „überspült“ der Jazz einen Kirchenvorplatz („de jazz het plein overspoelt“)⁶¹⁷ und von dort aus mehrere Straßen („Men ziet vanuit het kerkplein de jazz langs vele straten de stad overspoelen“)⁶¹⁸. Bemerkenswert ist hier, daß nicht näher erläutert wird, woraus dieser Jazz genau besteht. Das zuvor geschilderte Geschehen legt nahe, daß es sich um die revolutionäre Bewegung handelt, also die tanzende Menschenmenge und die von ihr ausgehende Musik, aber dies wird nicht explizit gesagt.

Eine weitere Metapher beschreibt, wie – nach der Vereinnahmung der Kirchengemeinde samt Priestern – die Kirchenglocken den Jazz weiterverbreiten:

Een klok klepelzaait jazz boven een arbeiderswijk. Cinematografische metafoor:

graankorrels doorklieven snel de ruimte, vallen temidden groepen.

Het volk dringt uit huurkazernen.⁶¹⁹

Es handelt sich hier um eine komplexe Trope: Wenn Glocken in einem Arbeiterviertel Jazz aussäen, wird der Jazz mit der Religion oder dem Glauben verglichen, den das Läuten der Glocken normalerweise verkündet. Die Getreidekörner metaphorisieren die aufkeimende Bewegung des Jazz und setzen diesen mit der frohen Botschaft des Glaubens gleich. Das organische *comparant* des Säens ist dem

616 VAN OSTAIJEN, *De Bankroet Jazz*, II, 16.

617 EBENDA, II, 21.

618 EBENDA, II, 22.

619 EBENDA.

Bereich der Natur entnommen und metaphorisiert Nahrung, aber auch Wachstum und Vermehrung. Die Metapher wirkt blasphemisch, weil der Jazz an die Stelle des Glaubens tritt. Die Szene läßt sich zudem als eine Art metaphorische Darstellung des Gebetssatzes „Unser tägliches Brot gib uns heute“ oder als Anspielung auf die biblische Parabel des Säers verstehen.

Die Passage enthält überdies eine autoreflexive Komponente, indem explizit angegeben wird, es handle sich um eine „kinematographische Metapher“. Eine solche Angabe ist zunächst eine Regieanweisung, richtet sich also an einen Leser und nicht an einen Zuschauer.⁶²⁰ Die gleiche Frage stellt sich in bezug auf die Metapher „het volk dringt uit huurkazernen“ sowie die zuvor zitierten Wassermetaphern. Das Szenario enthält keine näheren Angaben, wie dieses Überspülen im Film gezeigt werden soll. Die visuelle Darstellung arbeitet in der Regel mit Schnitten und Perspektivwechseln, sie begünstigt daher ein metonymisches Nebeneinander oder Nacheinander und läßt eine gleichzeitige Präsentation von *comparé* und *comparant* nicht zu. Daher liegt die Vermutung nahe, daß die im Text enthaltenen Metaphern sich an den lesenden Rezipienten richten.

Sowohl Metaphern als auch metonymisches Nebeneinander dienen in Teil II des Szenarios dazu, die Eroberung des öffentlichen Raumes zu beschreiben. Kontrapunktisch und kontrastiv war die Anordnung etwa der Jazz-Bewegung und der Noske-Truppen, gleiches gilt für die Begegnung vor der Kirche. Derartige Metonymien, Kontrapunkte und Kontraste betonen die Gegensätze zwischen Volk, Staatsmacht und Kirche. Metaphorisch hingegen wurde die Bewegung mit einer überwältigenden, unaufhaltsamen Kraft gleichgesetzt, die sich ihren Weg bahnt. Die bereits zu Beginn festgestellte Ambivalenz manifestiert sich somit semantisch wie formal auch im weiteren Verlauf des Szenarios.⁶²¹

Unanimismus und Entindividualisierung verstärken sich in dem Maße, in dem der Jazz als ein das ganze Volk ergreifendes Phänomen beschrieben wird. Die Darstellung arbeitet mit zwei Verfahrensweisen: zunehmende Abstraktion in der Metaphorik und eine zunehmend distanzierte Perspektive. Die Szenen 25 und 26 etwa zeigen das Anwachsen der Bewegung und die Universalität des Phänomens in der Vogelperspektive:

Men ziet Berlijn in vogelvlucht.
In vele straten geïsoleerde jazzgroepen.
Concentriese beweging naar de straataders.
Alexanderplatz. Met het contingent van de proletarische jazzjoden.

620 Auch Szene V, 51 enthält eine solche Regieanweisung in Form einer Fußnote, die die Wahl eines bestimmten Handlungsortes erklärt und dem Regisseur die Wahl läßt, einen anderen Ort zu wählen.

621 Eine vergleichbare Ambivalenz von Disziplin und Wildheit, wie sie sich hier durch die Gegenüberstellung des Militärs und der Dada-Jazz-Bewegung äußert, konstatiert Walter Benjamin bei James Ensor: „Später ist James Ensor nicht müde geworden, Disziplin und Wildheit in ihr [der Großstadtmenge, U.S.] zu konfrontieren. Er baut mit Vorliebe Militärverbände in seine karnevalesken Balladen ein. Nämlich als Vorbild der totalitären Staaten, in denen die Polizei mit den Plünderern geht.“ [BENJAMIN, *Über einige Motive bei Baudelaire*, S. 207]

Rosenthalerplatz. De proletariëse jazz.
Kurfürstendamm. Jazz van bankiers en cocottes.
De pederastenzjazz.

De kellners.

De portiers.

De kokainleurders.

Enz.

Potsdamerplatz in schuine en nabije vogelvlucht. Hoger: van Alexanderplatz, van Wittenbergplatz, van Alt-Moabit, van Neukölln stromen de jazzbands samen naar Potsdamerplatz.⁶²²

Menschen aus verschiedenen Gesellschaftsschichten versammeln sich auf dem Potsdamer Platz, der als eines der wichtigsten Zentren der Stadt gelten konnte [vgl. 1.4]. Die Bezeichnung der Bewegung als „konzentrisch“ ist nur durch den distanzierten Blick möglich, die Bewegung der Menschen wird hier wie ein abstraktes geometrisches Phänomen beschrieben. Die Stadt erscheint als strukturelles Muster – in der Regel ein typisches Merkmal für modernistische Stadtdarstellungen.⁶²³ Im vorliegenden Zitat geht dies jedoch einher mit der traditionellen Metapher „straataders“, die ihr *comparant* dem Bereich des körperlich-organischen entnimmt und so die Straßen als etwas Lebendiges charakterisiert. Die Bewegung der Menschen wird mit einem abstrahierenden *comparant* metaphorisiert, während der Straße („straataders“) ein organisches *comparant* zugeordnet ist. Auf der Ebene der *comparants* findet somit eine Art Vertauschung von Belebtem und Unbelebtem statt.

Konzentrische Bewegungen und eine zunehmende Distanz zu den einzelnen Individuen sind prägend für den gesamten Text. Zu Beginn wird beschrieben, wie die einzelnen Menschen ihre Zimmer verlassen, auf die Straße gehen und sich dort einer Menschenmenge anschließen. Die hier zitierte Passage zeigt von oben, aus der Vogelperspektive, daß sich zunächst verschiedene Gruppen bildeten, die schließlich im Zentrum aufeinandertreffen. Die Abstraktion findet somit nicht aus der Perspektive des Individuums statt, wie etwa Simmel dies als intellektuellen Reizschutz wertet – das Individuum ist vielmehr Gegenstand einer anonymisierenden Abstraktion.

Die konzentrische Bewegung setzt sich auf internationaler Ebene fort, wiederum ist der distanzierte Blick die Voraussetzung für die Erfassung des gesamten Phänomens. So beschreibt Teil III die Ausbreitung des Jazz in Gent, Brüssel, Paris, West- und Mitteleuropa. In Szene 36 wird dies mittels einer Landkarte ausgedrückt: „Een landkaart van West- en Centraal-Europa. Berlijn, Brussel, Parijs. Men ziet drie jazzgroepen over de landkaart naar elkaar bewegen.“⁶²⁴ Quer über die Landkarte wird sodann ein Tuch gespannt mit der Aufschrift: „DE JAZZ VERZOENT DE VOLKEN“⁶²⁵. Länder und ihre Einwohner werden hier, metonymisch verkürzt, mit der geographischen Darstellung ihrer Staaten gleichgesetzt. Ebenso wie die Einwohner verschiedener Stadtteile, so bewegen sich auch die Völker

622 VAN OSTAIJEN, *De Bankroet Jazz*, II, 25 und 26.

623 SCHERPE, *Ausdruck, Funktion, Medium*, S. 150.

624 VAN OSTAIJEN, *De Bankroet Jazz*, III, 36.

625 EBENDA.

aufeinander zu. Dies läßt sich als konkreter Zeitbezug lesen: Während des Ersten Weltkriegs wurden die Landkarten Europas in erster Linie für die Planung von Truppenbewegungen genutzt, der Jazz hingegen stellt als versöhnendes Element eine Art Umkehrung des Kampfes dar.

Formal entsprechen der kontrapunktische Aufbau und die konzentrische Ausrichtung dem Prinzip der zentripetalen Komposition, das van Ostaijen in seinen theoretischen Schriften definiert, etwa in *Proeve van parallellen tussen moderne beeldende kunst en moderne dichtkunst*⁶²⁶. Hier bezeichnet er den organischen Expressionismus als Kunst der vollkommen gleichwertigen Elemente, es gebe keinen Dualismus zwischen Hauptsache und Ornament. Für die Malerei bedeute dies, daß keine Fläche unwichtig sei und das Bild sich nicht auf ein Element konzentriere.⁶²⁷ Dies führe zu einer zentripetalen Komposition, im Gegensatz zur zentrifugalen, die auseinanderstrebe und auf eine Betonung des Rahmens hinauslaufe.⁶²⁸

Die Szenen in verschiedenen Städten zu Beginn des Textes lassen sich als solche einzelnen Elemente verstehen, die anschließende Entwicklung der Jazz-Bewegung in Berlin entspricht derjenigen in Brüssel und Paris. Die konzentrische Struktur wiederholt sich im weiteren Verlauf der Handlung, wenn zunächst wiederum simultan die Finanzministerien verschiedener Staaten gezeigt werden. Ebenso wie die Näherinnen zu Beginn des Textes, so stehen auch die Ministerien durch die Gleichartigkeit ihrer Aufgaben zueinander in Beziehung, wenngleich auf verschiedenen Ebenen. Innerhalb der einzelnen Szenen kann auch die kontrapunktische Anordnung etwa der Jazz-Bewegung und der Noske-Truppen als ein Nebeneinander disparater Elemente bezeichnet werden, die in einem Spannungsverhältnis stehen. Der Text läßt sich – ebenso wie die beiden in Berlin entstandenen Gedichtbände – wie eine Partitur lesen, die aus verschiedenen, sich wiederholenden und variierten Motiven besteht.⁶²⁹

Ein Schlüsselement der Repräsentation ist die Vogelperspektive, die ein solches kompositorisches Prinzip erst möglich macht. Während die Vogelperspektive in anderen Großstadttexten jedoch als Beispiel für eine modernistische Darstellung gilt, sorgt sie hier für Distanz und zeigt die Menschen als anonyme Masse.

Das Phänomen des Jazz ist somit als ambivalent zu bezeichnen. Zunächst scheinen die unteren Schichten zu triumphieren: Die bisher so machtlosen Einzelnen haben sich vom Joch der Regierung befreit, sie stellen auf einmal eine mächtige Gruppe dar und sind nicht mehr zu stoppen. Die Bezeichnung der Menschenmenge als „gewartel“, ihr folgsames Sicheinreihen in die Bewegung und die damit verbundene Entindividualisierung ließen die Anhänger der Dada-Bewegung hin-

626 VAN OSTAIJEN, *Verzameld Werk*, IV, S. 264–281.

627 EBENDA, S. 270 f.

628 EBENDA, S. 271. Van Ostaijen erklärt hier, daß ein Gemälde von Campendonk formal ähnlich aufgebaut sei wie ein Gedicht von Bursens: „[...] so dicht raken zich de bestrevingen naar een elementair samendringen van de visie, van de periferie naar de kern op de kortst mogelijke afstand, d.i. met naar vermogen de geringste formele afwijkingen. [...] Plastiese en literaire syntaxis blijven hier bij de grondregels.“ [EBENDA, S. 275]

629 Vgl. MISSINNE, „*Seine kleine Erzählung*“, S. 4.

gegen von Beginn an als unkritisch, triebgesteuert und Opfer politischer Demagogie erscheinen – abzulesen etwa an der begeisterten Reaktion auf die Revolver-schüsse, an unkritischen Antwortrufen der Menge auf den Saxofonspieler und an der Metapher des Überspülens.⁶³⁰ Daß die Revolution in einem Kabarett beginnt und die Menschen sich der hier gebotenen Vorstellung anschließen, vermittelt zu dem das Bild, die Revolution sei ein Fall für das Kabarett geworden.

Der Eindruck der Entindividualisierung wird noch verstärkt, indem stets eine Gruppe auftritt, keine einzelnen Protagonisten. Auch die Näherinnen zu Beginn werden nur als stellvertretend für ihren Stand gezeigt. Indem Menschen mit einer abstrakten Menge und ihre Bewegung mit geometrischen Begriffen gleichgesetzt sind, werden sie reduziert auf eine anonyme Masse. Diese Perspektive läßt sich vergleichen mit van Ostaijens Sicht auf Breugel. Die Individuen sind nicht mehr einsam, wie in der traditionellen Repräsentation, sondern sie erliegen einer kollektiven Dummheit, die in den gemeinsamen Untergang mündet.⁶³¹

Der Entindividualisierung durch die Dada-Bewegung entspricht in mehrfacher Hinsicht das andere große Thema des Textes – die Entwertung des Geldes. Teil III des Szenarios beschreibt eingehend, wie in mehreren Ländern die Kurse fallen. In Belgien wird dies durch deutsche Reparationszahlungen ausgelöst,⁶³² für Frankreich wird kein konkreter Grund genannt. Plakate fordern die Bevölkerung dazu auf, steuerfrei Staatsanleihen zu kaufen, auf die sie zudem einen Rabatt erhalten. Diese Bekanntmachungen sind im Text als gestaltete Plakate abgedruckt. Die Plakate werden ständig überklebt, die Staatsanleihen verbilligen sich von Tag zu Tag. Entgegen aller Erwartung wird in dieser verkehrten Welt nun nicht alles teurer, sondern fallen die Preise proportional zur Vergünstigung der Wertpapiere.⁶³³

Der belgische Finanzminister hält in Brüssel eine Rede, die ein Leben ohne Arbeit verspricht. Daraufhin schleppen die Menschen ihr Geld säckeweise zum Finanzministerium und übergeben es dem Staat.⁶³⁴ Die folgende Passage einer Ansprache des Ministers zeigt einen deutlichen Politikbezug:

630 Dies läßt sich als Bezug zu zeitgenössischen Debatten verstehen, etwa der Diskussion über das Verhältnis von Individuum und Masse, oder einer grundlegenden Zivilisationskritik, mit Verweis auf damit verbundene Untergangsszenarien, wie etwa bei Ortega y Gasset oder Spengler in der 1923 erschienen Studie *Der Untergang des Abendlandes*. Die für den vorliegenden Text als mögliche Interpretation vorgeschlagene pessimistische Weltsicht liest sich wie eine Vorwegnahme der erst 1930 publizierten Theorien Ortega y Gassets. In *Der Aufstand der Horden* etwa geht es um die Masse, die von der Leidenschaft des Augenblicks verführt wird [ORTEGA Y GASSET, *Der Aufstand der Massen*. Reinbek/Hamburg, Rowohlt 1956 (1930)]. Vgl. RUITER/SMULDERS, *Literatuur en Moderniteit in Nederland 1840–1990*, S. 214 ff.

631 Zu einem vergleichbaren Ergebnis kommt Spinoy in der Analyse der Groteske *De lotgevallen van Mercurius* [SPINOY, *Kritische filosofie en politiek bij de late Van Ostaijen*, S. 227 ff.].

632 VAN OSTAIJEN, *De Bankroet Jazz*, III, 34.

633 EBENDA, III, 34–40.

634 EBENDA, V, 53.

De minister van financiën. Toejuiching. Hoeden. De minister spreekt. Bij het publiek stijgt de aandacht tot goedkeuring. Begeestering.

“Het is het doel van de regering de staatseconomie nog gunstiger uit te bouwen dan tot hiertoe het geval is geweest. Daarom heeft de regering besloten tot de eindelijke uitgave van een niet-gelimeerde lening schatkistbons, tegen 10%, vrij van alle belasting, en met 75% reductie voor de inschrijvers. Passez à la caisse. Zodoende zullen wij tot de realisering komen van onze levensmaximen: elk burger een rentenier.“

Hoeden de hoogte in.

Wilde begeestering. Extase.

De minister van financiën in triomf op sterke schouders gedragen.⁶³⁵

Das Zitat zeigt in kurzen, elliptischen Sätzen die Begeisterung der Bevölkerung. Die Menschen werden metonymisch durch ihre Hüte angedeutet, auch hier läßt sich eine Anonymisierung der Masse konstatieren. Die begeisterte Reaktion ist zwar kaum mit dem unrealistischen Angebot zu vereinbaren, doch glaubt die Menge dem Minister ohne zu zögern und nimmt ihn sogar auf die Schultern. Diese Reaktion läßt sich auch metaphorisch auffassen: Die Menge muß tragen, was der Minister beschließt, ohne in ihrer Naivität den Ernst der Lage zu begreifen. Im letzten Teil verläßt der Finanzminister mit seiner Entourage fluchtartig das Ministerium, die Anhänger der Jazz-Bewegung dabei als Kälber bezeichnend („Adieu vous veaux“)⁶³⁶. Die im Zitat deutlich gewordene Leichtgläubigkeit der Bevölkerung entspricht nicht nur der bereits konstatierten unkritischen Reaktion auf die Jazz-Bewegung, sondern auch der Charakterisierung als geldgierig und opportunistisch, wie sie sich zu Beginn des Textes offenbart, als die Menge den Dollar des polnischen Bankiers ehrfürchtig bewundert.

Diese Anbetung des Geldes zeigt sich auch in der vorletzten Szene, in der Metapher des Tanzes rund um das brennende Staatsvermögen. Charlie Chaplin, der neue Finanzminister, hatte sich zuvor mit einer Staatsanleihe die Zigarre angezündet und das brennende Papier nach draußen geworfen, wo die Wertpapiere Feuer fingen.

Maar dit is een groot voordeel:

het onvermijdelike wordt snel begrepen.

De mensen hand in hand hervatten de een ogenblik vergeten dans rond de brandende *staatsrijkdom*.

De mensevrienden (zie hoger) wakkeren het vuur aan, waaien met hoeden, mantels enz. Waaien in jazz-tempo.⁶³⁷

Wiederum wird die Dummheit der Bevölkerung betont, die erst durch den Anblick des Feuers begreift, daß der Staat bankrott ist. Dies wird jedoch klaglos hingenommen, ein Chor aus Schulkindern singt – auf deutsch und auf französisch – in der letzten Szene die neue Nationalhymne, die Konjugation von „Ich bin pleite,

635 VAN OSTAIJEN, *De Bankroet Jazz*, IV, 41.

636 EBENDA, V, 52.

637 EBENDA, V, 56.

Du bist pleite, Er ist pleite“. Konstruktionsprinzipien dieser monotonen „Hymne“ sind somit Wiederholung und Variation.

Daß der Minister durch Charlie Chaplin verkörpert wird, ist womöglich eine Anspielung auf den Chaplin-Kult und das Phänomen der Verehrung von Filmstars.⁶³⁸ Der Tanz um das brennende Staatsvermögen läßt sich als Bezug auf den biblischen Tanz um das goldene Kalb verstehen, also als Götzenanbetung. In diesem Sinne wäre die Ehrfurcht vor dem Dollar zu Beginn des Textes eine Antizipation. „[M]ensevrienden“ meint reale Personen des politisch-kulturellen Lebens der 1920er Jahre, die bereits zuvor im Text namentlich genannt werden.⁶³⁹ Zu ihnen gehören unter anderem Romain Rolland und Wies Moens, letzterer ein flämischer Autor, dem van Ostaijen kritisch gegenüberstand.

Daß die Beschreibung der finanziellen Situation und des schließlichen Staatsbankrotts eines der Hauptthemen des Textes ist, zeigt sich bereits im Titel. Und doch kommt die Thematik erst in den letzten beiden Teilen zum Tragen, während die Teile I bis III in erster Linie die Ausweitung der Dada-Jazz-Bewegung beschreiben. Der Staatsbankrott und das Fallen der Kurse läßt sich als eine kontrapunktische Gegenbewegung zum Jazz lesen – während letzterer triumphiert, geht es finanziell bergab.

Wenn die Jazz-Bewegung die Menschen miteinander verbindet, so entspricht dies in gewisser Hinsicht der Funktionsweise des Geldes: Auch Geld setzt die einzelnen Mitglieder der Gesellschaft zueinander in Beziehung. Georg Simmel nennt das Geld den „fürchterlichsten Nivellierer“⁶⁴⁰, die Studie *Im Takt des Geldes* bezeichnet Geld als „das Äquivalent schlechthin“ und als Maß, das in sich selbst nichts sei als reale Abstraktion, aber alles mit allem in Beziehung setze und seinem Gesetz unterwerfe.⁶⁴¹ Ein solches Nivellieren oder Gleichsetzen zeigt sich auch in der Entindividualisierung durch den Jazz.

In der Tradition der Großstadtdarstellung spielt das Motiv Geld eine Schlüsselrolle. Simmel führt in seinem Standardwerk *Philosophie des Geldes* die großstädtische Verstandesmäßigkeit auf die Geldwirtschaft und den von ihr beförderten Geist der „reinen Sachlichkeit“ zurück.⁶⁴² Bewegung ist für Simmel das Signum der Moderne, doch im Vergleich zum Kontext der Physiologie, wie er im 19. Jahr-

638 Goedegebuure konstatiert in seiner Studie über die „Nieuwe Zakelijkheid“ eine starke Bewunderung für Filmstars. Viele Autoren hätten gerade Charlie Chaplin als Personifizierung einer modernen Mentalität betrachtet, es habe in den Niederlanden eine Art Chaplin-Kult gegeben [GOEDEGEBUURE, *Nieuwe Zakelijkheid*, S. 65 ff., vgl. auch VAESSENS, *Circus Dubio & Schroom*, S. 172 ff.]. Allerdings ist das vorliegende Filmszenario kaum als Anspielung auf Chaplins Rolle in *Gold Rush* zu verstehen – der Film entstand erst 1925. Dieser Bezug könnte allerdings, ebenso wie die Anspielungen auf die Inflation, ein Hinweis für eine spätere Bearbeitung des Textes sein.

639 VAN OSTAIJEN, *De Bankroet Jazz*, IV, 47.

640 G. SIMMEL, *Die Großstädte und das Geistesleben*, in: Ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*. Band 1, HRSG. RÜDIGER KRAMME, ANGELA RAMMSTEDT UND OTTHEIN RAMMSTEDT, Frankfurt/Main, Suhrkamp 1995 [1903], S. 116–131, hier: S. 122.

641 E. BOCKELMANN, *Im Takt des Geldes. Zur Genese des modernen Denkens*. Springe, zu Klampen 2004, S. 184 ff.

642 Vgl. L. MÜLLER, *Die Großstadt als Ort der Moderne*, S. 16.

hundert üblich gewesen sei, werde sie nun entmaterialisiert: Das Kursieren des Geldes wird laut Simmel zur funktional bedeutendsten Form der Bewegung.⁶⁴³

Die Bewegung des Geldes und die damit zusammenhängenden gesellschaftlichen Verbindungen der Menschen untereinander lassen sich im vorliegenden Text zu der Bewegung und den Kontakten des Tanzes in Bezug setzen, da beide auf Austausch und Kontakt basieren. Beide Bewegungen sind in sich kontrapunktisch bestimmt, verhalten sich aber auch kontrapunktisch zueinander und können daher als Spiegel-elemente begriffen werden. Der finanzielle Bankrott läßt sich als das Ende der gesellschaftlichen Beziehungen verstehen: Wenn der Staat bankrott ist und niemand mehr Geld hat, findet kein Austausch mehr statt, und es gibt keinen Kontakt mehr.

Dies verweist wiederum auf das Ende der Dada-Jazz-Bewegung, die zwar nicht explizit thematisiert wird, sich aber durch den Tanz um die brennenden Staatsanleihen und den Bankrott ankündigt. Antizipiert wird das Scheitern schon zuvor durch Metaphern des Temporären, etwa das Untergehen des Mondes in der ersten Szene.⁶⁴⁴ Während der ersten Phase der Dada-Revolution verlassen die Angestellten ihre Büros, ein Kalender fällt in den Papierkorb.⁶⁴⁵ Diese metaphorische Aufhebung der Zeit wird rückgängig gemacht, wenn der Mond in der letzten Szene wieder da ist und einen Kalender beleuchtet.⁶⁴⁶ In Szene V, 56 wurde zuvor beschrieben, daß die Glocken läuten: „De klokken luiden“ – auch dies Ausdruck der vergehenden Zeit. Die Glocken spielen keinen Jazz mehr, sondern läuten wieder wie gewohnt.

Die auffallende Parallele zum Karneval im Sinne Bachtins würde diese Sicht der Dada-Revolution als zeitlich begrenztem Zustand bestätigen. Auch ohne eindeutigen Hinweis wäre somit klar, daß die Menschen an ihre Arbeitsstätten zurückkehren müssen, der König wieder abgesetzt wird und wohl auch die Noske-Truppen nur zeitweise von ihrer Aufgabe als Ordnungsmacht abgerückt waren.

Die Analyse konnte somit zeigen, daß sich die Ambivalenz sowohl auf semantischer wie auch auf formaler Ebene fortsetzt. Traditionelle Repräsentationsmuster wie die Beschreibung von Elend und Einsamkeit des Individuums werden zwar abgelöst durch das Aufgehen in der Menge und die Befreiung durch den Jazz, doch handelt es sich hier um eine ambivalente Angelegenheit: Ein solches Aufgehen bedeutet gleichzeitig Anonymität und Hörigkeit – und damit eine neue Unterwerfung. Zudem ist der Zustand zeitlich begrenzt.

Formal arbeitet der Text mit einer Reihe von Metaphern, die eng mit der metonymischen Darstellung verknüpft sind – Lodge zufolge ist gerade die Gleichzeitigkeit von Kontiguität und Similarität ein Zeichen modernistischer Prosa.⁶⁴⁷ Organische und mechanische *comparants* stehen gleichwertig nebeneinander, obwohl sie sich nicht in ein einheitliches Wertungsschema bringen lassen. Dies entspricht einer Ambivalenz, wie Grüttemeier sie auch für die „Nieuwe zakelijkheid“ feststellt.⁶⁴⁸

643 L. MÜLLER, *Die Großstadt als Ort der Moderne*, S. 18.

644 VAN OSTAIJEN, *De Bankroet Jazz*, I, 1.

645 EBENDA, II, 12.

646 EBENDA, V, 57.

647 LODGE, *The Language of Modernist Fiction*, S. 486.

648 GRÜTTEMEIER, *Hybride Welten*, S. 78.

5.6 Konvention und Erneuerung

Ausgangspunkt des vorliegenden Kapitels war die Frage nach der spezifischen Modernität Paul van Ostaijens. Für das Filmszenario *De Bankroet Jazz* nun konnte festgestellt werden, daß der Autor sich einer Reihe von Repräsentationsmustern bedient, die sich zwar dem Modernismus oder der Avantgarde zuordnen lassen – gleichzeitig aber auch anderen, älteren Erzähltraditionen.

In bezug auf die Genretradition etwa wurden bisher stets die Parallelen zur modernen Groteske – etwa der Einfluß Friedlaenders – betont. Hier konnte jedoch gezeigt werden, daß *De Bankroet Jazz* auch auffallende Parallelen zu karnevalesken Elementen aufweist, wie Bachtin sie etwa anhand von Rabelais systematisiert. Beispiele sind hier die Darstellung einer „verkehrten Welt“, in der die bestehende Gesellschaftsordnung aufgehoben ist und auf öffentlichen Plätzen ein zwangloser, teilweise ausgelassener Kontakt zwischen den Menschen entsteht. Der Text greift auf verschiedene, einander zum Teil widersprechende Berlin-Topoi zurück: Zum einen erscheint die Stadt als militaristisch, konservativ und reaktionär, zum anderen als Zentrum der Kunst und Kultur. Die Darstellung läßt sich sowohl als Loblied wie auch als Ausdruck der Desillusion lesen. Zahlreiche Berlin-Topoi werden funktionalisiert, und das Vereinbaren widersprüchlicher Elemente steht im Dienst einer grundlegenden Ambivalenz, die sich durch den gesamten Text zieht.

Dies gilt auch für die figurative Sprache. Die Analyse ergab, daß *De Bankroet Jazz* vorwiegend montageartige, metonymische Verfahren einsetzt, wie es dem Genre des Filmszenarios entspricht. Jedoch sind metonymische und metaphorische Elemente miteinander verschränkt, und obwohl durch das Genre eine Dominanz der Metonymie zu erwarten war, finden sich eine Reihe von Metaphern – die zudem auf organische, traditionelle *comparants* zurückgreifen, etwa wenn die Straßen der Stadt als Adern metaphorisiert sind. Wenn dem Jazz das *comparant* des Überspülens zugeordnet wird, so ist auch dies als ambivalent zu bezeichnen: einerseits drückt es Begeisterung aus, andererseits ein sintflutartiges Mitgerissenwerden.

Der Menschenmasse, die sich im Jazz vereint, werden abstrakte *comparants* zugewiesen, die die Bewegung der Individuen aus der Vogelperspektive wie ein geometrisches Muster zeigen. Bemerkenswert ist hier, daß die Wahrnehmung nicht durch ein Individuum oder einen Protagonisten fokalisiert wird und somit als eine Art intellektueller Reizschutz dient, sondern unpersönlich und distanziert bleibt. Die Teilnahme der Bevölkerung an der Jazz-Revolution läßt sich einerseits als Befreiung und unanimistisches Aufgehen in der Gemeinschaft lesen, andererseits als Anonymität, Demagogie und Hörigkeit. Das traditionelle Motiv des Individuums, das sich in der Großstadt verliert, wird variiert: Der einzelne gliedert sich in die Jazz-Bewegung ein und ist somit Teil eines großen Kollektivs, aber die Bewegung ist zum Scheitern verurteilt und die Lage hoffnungslos.

Der Text enthält somit keine eindeutige Stellungnahme – er zeichnet sich vielmehr durch Ambivalenz und Distanz aus, die das Hoffen und Scheitern aus der Ferne zeigt. Durch diese distanzierte Schilderung des Scheiterns läßt sich der Text als Utopiekritik lesen, wie sie laut Voßkamp typisch für die moderne Anti-Utopie ist.

Das Filmszenario wahrt eine zeitliche und räumliche Kontinuität, die Handlung entwickelt sich chronologisch. Das metonymische Nebeneinander verschiedener Elemente und Szenen geht nicht so weit, wie im Futurismus durch Marinetti oder später von Döblin für die Prosa postuliert. Dennoch kann das Werk als Genreexperiment gelten: Der Text dient als Vorlage für einen Film, ahmt aber mit seiner „rhythmischen Typographie“ selbst wiederum filmische Darstellungsweisen nach – und stellt daher eine Art Endlosschleife oder *mise en abyme* dar. Die experimentelle Form äußert sich auch durch die wiederholte Verwendung von Metaphern, die sich offenbar an den lesenden Rezipienten richten, da der Film ein metonymisches Nebeneinander oder Nacheinander begünstigt und eine gleichzeitige Präsentation von *comparé* und *comparant* kaum zulässt. Nun könnte also konkludiert werden, in Anbetracht des Genres sei der Text erstaunlich wenig avantgardistisch. Aber gerade dieses Abweichen von der laut Jakobson gattungstypischen Figurativität – Metonymie in der Prosa, Metapher in der Lyrik – läßt sich mit Lodge als typisch modernistisch bezeichnen.⁶⁴⁹

Die Analyse hat ferner eine bemerkenswerte Übereinstimmung mit van Ostaijens später publizierten poetologischen Artikeln gezeigt. Dies gilt für die Distanz, die er etwa bei Breugel konstatiert, aber auch für die kontrapunktische Struktur, die zentripetale Anordnung der Elemente und die Betonung der Kontiguitätsrelation, die er in *Gebruiksaanwijzing der lyriek* oder in *Proeve van parallellen tussen moderne beeldende kunst en moderne dichtkunst* postuliert. Der vorliegende Text kann somit als eine Art Vorläufer der hier erläuterten Parallelen zwischen Malerei und Dichtkunst gelten: Die Bewegung des Jazz wird wie ein abstraktes Muster repräsentiert, Kontrapunkt und Rhythmus sind entscheidende Elemente, es gibt eine Reihe von metonymischen Bezügen. Vergleichbare Ambivalenzen stellt Spinoy auch für *Music Hall* und *De Feesten van Angst en Pijn* fest.⁶⁵⁰

Anders als das Etikett des Modernisten oder Avantgardisten erwarten ließ, greift der Text sowohl auf modernistische als auch auf traditionelle Repräsentationsmuster zurück. Das vorliegende Kapitel belegt dies in bezug auf das Groteske und die figurative Sprache – doch die Gleichzeitigkeit und Ambivalenz gilt ebenso für andere stilistische Aspekte. Elemente, die bisher als modernistisch gedeutet wurden, lassen sich auch als Rekurrenzen auf ältere Traditionen bezeichnen. So weist die Form des vorliegenden Filmszenarios deutliche Übereinstimmungen mit Elementen des klassischen Dramas auf: Der Text umfaßt fünf Akte, und es findet eine chronologische Entwicklung der Fabel statt, an deren Ende der Untergang der Jazz-Revolution steht. Aus dieser Perspektive ließe sich auch die Rolle der Musik anders beurteilen: Was mit Smuda als modernistisches Aufgreifen von Strukturprinzipien aus anderen Künsten bezeichnen werden könnte, kann ebensogut als

649 LODGE, *The Language of Modernist Fiction*.

650 In bezug auf *Music Hall* etwa „afzijdigheid en afstandelijkheid versus engagement en solidariteit“ [SPINOY, *Over Paul van Ostaijen*, S. 4], für *De Feesten van Angst en Pijn* „een uitgesproken wil tot zelfdestruktie [...] enerzijds en een vaak uitzinnige levensdrift, verzet tegen de vergankelijkheid en doodsangst („Angst“) anderzijds“ [EBENDA, S. 1].

ein Zusammenspiel von Theater und Musik verstanden werden, wie es seit der Antike üblich ist.

Dies gilt auch für die Gleichzeitigkeit von konkretem Wirklichkeitsbezug und allgemeiner Gesellschaftskritik: Realistische Elemente werden funktionalisiert und verweisen über sich selbst hinaus – ein bekanntes Prinzip der idealistischen Ästhetik, die das Wesen der Dinge anhand eines Beispiels zeigt.

Diese Übereinstimmungen mit traditionellen Darstellungsmustern macht deutlich, daß eine dichotomische Zuordnung zu Strömungen oder Genres den Blick auf Texte verstellen kann. Im Fall van Ostajens erschwerte das Label des Avantgardisten und Erneuerers die Sicht auf traditionelle Elemente. *De Bankroet Jazz* zeichnet sich jedoch gerade durch einen kreativen Umgang mit traditionellen Elementen und Genrekonventionen aus, indem diese gleichzeitig beibehalten und variiert werden.⁶⁵¹

651 Vgl. DE GEEST 1989, der die Ambivalenz von Norm und gleichzeitiger Abweichung als Zeichen literarischer Qualität wertet: „Hoewel we het belang van een genrepoëtica, met de ermee verbonden regelmaat, terdege onderkennen, nemen we toch vaak aan dat de beste auteurs precies diegenen zijn, die zich op creatieve wijze aan het keurslijf van het genre weten te onttrekken, en dat uitdrukkelijk (overwegend) binnen het kader van de genreconventies.“ [DE GEEST, *Aantekeningen voor een functiegerichte genretheorie*, S. 26]

6. Im Schatten der Literaturgeschichtsschreibung. Ergebnisse und Kommentar

6.1 Periodisierung

Seit den 1970er Jahren hat sich in der Literaturwissenschaft das Bewußtsein für die Konstruiertheit literaturhistorischer Periodisierungen geschärft. Diese Einsicht hat allerdings nicht unbedingt dazu geführt, die Kriterien, aufgrund derer eine solche Konstruktion vorgenommen wird, zu reflektieren und die Klassifizierung zu nuancieren. Ausgehend von der These, daß ein Großteil der Kriterien – bewußt oder unbewußt und wider bessere Absicht – normativ gesetzt sind, stellt die vorliegende Studie die übergeordnete Frage, auf welchen Kriterien die literaturhistorische Zuordnung niederländischer Berlinprosa basiert, und welche Elemente und Deutungen dabei aus dem Blick geraten.

Da bisherige Untersuchungen zum Modernismus diesen in erster Linie als philosophische Haltung definieren und die Analyse der Primärtexte stark an die poetologische Position des Autors rückbinden, wird dem Komplex der rhetorischen Mittel in der Regel wenig Bedeutung beigemessen. Die vorliegende Arbeit richtet den Blick daher verstärkt auf formale Aspekte und unterzieht vier Prosatexte, die in der Literaturgeschichte verschiedenen Strömungen zugeordnet werden, einer exemplarischen Untersuchung.

In allen Fällen werden Ergebnisse gewonnen, die die bisherige Klassifizierung relativieren und den Verdacht der Normativität zumindest teilweise bestätigen. Die im Theoriekapitel belegte Tendenz, daß gängige Modernismusdefinitionen weitgehend auf poetologischen Konzepten und zeitgenössischen Debatten basieren, kommt auch in der literarhistorischen Zuordnung der Autoren zum Tragen – etwa bei Herman Heijermans und Hendrik Marsman. Heijermans wird nahezu durchweg als Vertreter des Naturalismus bezeichnet, der in seinen Werken soziale Mißstände abbilde und in erster Linie eine sozialkritische Tendenz verfolge. Dies entspricht sehr weitgehend den poetologischen Schriften und Postulaten des Autors. Nur Anbeek weicht von dieser Einschätzung ab, wenn er Heijermans' Prosa die mimetische Funktion abspricht und die Großstadtprosa als ästhetisierend bezeichnet – und damit gerade als nicht naturalistisch. Die Untersuchung zeigt jedoch, daß Anbeeks Ergebnisse auf normativen Kriterien fußen und überdies weitgehende Kongruenzen mit einer Debatte aufweisen, die Heijermans Ende des 19. Jahrhunderts mit van Deyssel führte. Während in literaturhistorischen Übersichtswerken meist die poetologische Selbsteinschätzung Heijermans' übernommen wird, folgt Anbeek der Sicht van Deyssels.

Ähnlich gelagert ist der Fall des Romandebuts von Hendrik Marsman. Die einschlägigen Studien Goedegebuares greifen das negative Urteil der zeitgenössischen Kritiker du Perron und ter Braak auf, die Kritikpunkte stimmen bis ins Detail überein. Auch hier spielen poetologische Äußerungen des Autors eine entscheidende Rolle: Marsman postulierte 1929 eine „Anordnung der Konkreta“, die auffallende Übereinstimmungen mit der späteren Poetik der „Nieuwe Zakelijkheid“ aufweist.

Allerdings rückte er später, unter anderem durch den Kontakt mit du Perron und ter Braak, von dieser Ansicht ab und trennte – auch aus strategischen Gründen, die im Kontext seiner Position als Redakteur verschiedener literarischer Zeitschriften standen – zwischen Journalismus und Literatur, zwischen Abbildung und Gestaltung. Marsmans Oszillieren zwischen Moderne und Tradition hat dazu geführt, daß er der Literaturgeschichte als halbherziger Modernist und Wendehals gilt, der dazu beigetragen habe, daß sich der Modernismus in den Niederlanden nicht habe durchsetzen können. Die frühen modernistischen Tendenzen Marsmans' werden in der literaturhistorischen Wertung dagegen kaum berücksichtigt. Eine solche einseitige Kategorisierung beruht zudem auf der impliziten Erwartung, ein Autor müsse seine poetologische Position stets konsequent beibehalten.

Die literaturhistorische Einordnung von Heijermans und Marsman gründet somit auf theoretischen Selbstpositionierungen der Autoren und zeitgenössischen Debatten – der oft polemische Kontext, in dem die Standpunkte entwickelt wurden, findet dabei kaum Beachtung. Poetologische Konsequenz und Kohärenz gelten im literaturhistorischen Kontext als Vorteil, und wenn sie fehlen, wird der Autor postum auf eine bestimmte Position festgelegt. In bezug auf Heijermans und Marsman erweist sich überdies, daß der Bewertung implizit auch ästhetische Normen zugrunde liegen: Wenn beide Debatten auf einer Dichotomie von Abbildung und Gestaltung basieren, so zeigt dies eine ausgeprägte Dominanz der „idealistischen Ästhetik“, die offenbar nicht nur die zeitgenössischen Debatten prägte, sondern auch die spätere Literaturkritik.

Die Frage nach der abbildenden Qualität literarischer Werke bestimmt auch die Rezeption des Briefromans *Het onuitsprekelijke* von J. van Oudshoorn. Der Herausgeber de Moor versieht den Titel mit dem Zusatz *Brieven*, fügt im Text Daten ein und liest das Werk als autobiographisches Dokument. Der literarische Text wird so zur biographischen Auskunftquelle, die de Moor unter anderem für seine Van-Oudshoorn-Biographie verwendet. Ähnlich verfährt Goedegebuure mit Marsmans Roman *Vera*, den er für seine Biographie des Autors wie einen Bericht über Marsmans Erlebnisse in Berlin auswertet.

Der Langlebigkeit solcher einseitigen Kategorisierungen liegt unter anderem zugrunde, daß die Sicht auf Autoren wie Marsman und van Oudshoorn über Jahrzehnte hinweg durch einen einzigen Kritiker geprägt war. Im Falle van Oudshoorns wird zudem deutlich, daß die Literaturgeschichtsschreibung in der Regel das Kriterium der Innovation als ausschlaggebend für die Relevanz des Werkes bewertet. Da van Oudshoorn als später Vertreter des Naturalismus gilt, erhält sein Werk in literaturhistorischen Übersichtsdarstellungen trotz der durchweg positiven Beurteilung der literarischen Qualität stets weniger Raum.

Positiv ausgewirkt hat sich eine solche Wertschätzung innovativer Elemente auf die literaturhistorische Karriere Paul van Ostaijens, der durchgängig als Avantgardist und Erneuerer bezeichnet wird und in der Literaturgeschichtsschreibung viel Raum erhält. Dieses Bild festigte sich durch die zahlreichen literarischen Bewegungen, die sich zu ihrer Legitimierung auf van Ostaijen als Vorläufer beriefen. Indem der Autor auf die Rolle des Pioniers festgelegt wurde, fanden jedoch traditionelle Aspekte seines Werkes kaum Berücksichtigung. Erst im Zuge einer kri-

tischen Auseinandersetzung mit der Avantgarde als Konstruktion der 1950er und 1960er Jahre wurden auch die Kriterien einer solchen Zuordnung einer Revision unterzogen – und die Avantgarde erwies sich als weniger revolutionär als zuvor behauptet.

Daß van Ostaijen im Flandern der 1950er und 1960er Jahre wachsende Anerkennung genoß, ist zudem auf den historisch-politischen Hintergrund zurückzuführen: Der Autor wurde als eine Art Revolutionär gesehen, dessen Werk sich gegen das bürgerliche Establishment richtet, und diente als Vorbild etwa für kleine linksorientierte Gruppierungen, die sich als Opposition zum „System“ verstanden. Eine nicht unerhebliche Rolle für die Eignung zum Vorbild spielt wohl auch die Tatsache, daß bei van Ostaijen die flämische Gesinnung mit einem klaren Bekenntnis zur Moderne einherging – und der Autor sich somit grundlegend von Autoren wie Felix Timmermans oder Stijn Streuvels unterscheidet, die mit regional geprägter Prosa das Bild eines bäuerlichen Flandern repräsentieren.

Die literaturhistorische Einordnung der untersuchten Autoren zeigt, daß Literaturgeschichtsschreibung über ihre Verfasser und die Diskurse ihrer Entstehungszeit oft verlässlichere Informationen gewährt als über ihr eigentliches Objekt – eine Feststellung, die keineswegs neu ist. Daraus den Schluß zu ziehen, daß jede Einteilung in Epochen abzulehnen sei, würde jedoch bedeuten, das Kind mit dem Bade auszuschütten: Auch die Orientierungsfunktion von Strömungen und Epochen ginge verloren. Die Glaubwürdigkeit und Überzeugungskraft literaturgeschichtlicher Übersichtswerke und Studien wird indes gesteigert, wenn die dort vorgenommenen Zuordnungen auf explizit benannten Kriterien beruhen und sich konkreter, operationalisierbarer Parameter bedienen.

6.2 Metaphorik

Die vorliegende Untersuchung richtet sich auf formale Aspekte und unterzieht die figurative Sprache der ausgewählten Werke einer eingehenden Analyse. Insbesondere die Metaphorik der Stadtdarstellung wird dabei in den Blick genommen. Als Referenz und Orientierung dienen zum einen theoretische Studien zur Metaphorik des Modernismus, zum anderen Untersuchungen über die Repräsentation der europäischen Großstadtdarstellung zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die zwischen traditionellen und modernistischen Repräsentationsmustern unterscheidet. Die Textanalyse ist jeweils rückgekoppelt an die bisherige literaturhistorische Einordnung der einzelnen Autoren.

In allen vier Fällen wird die bisherige Sicht auf die Werke nuanciert. So entspricht etwa Heijermans' Berlinroman *Duczika* der aufgrund von Heijermans' Zuordnung zum Naturalismus zu erwartenden negativen Darstellung der Stadt nur teilweise. Neben dem traditionellen Bild der feindlichen und abweisenden Stadt enthält der Roman Passagen, in denen die Stadt aus distanzierter Perspektive und als abstraktes Muster gesehen wird. Der Intellekt fungiert hier im Sinne Georg Simmels als Reizschutz, der das Wahrgenommene, etwa den städtischen Verkehr, auf ein handhabbares Maß reduziert: Die fragmentarische Wahrnehmung ermög-

licht ein friedliches Einssein mit der Stadt. Formal sind eine Reihe von Textpassagen durch eine Verschränkung von Metapher und Metonymie geprägt, die in den einschlägigen Studien von Genette und Lodge als modernistisch gilt. Die vorliegende Analyse kommt zu dem Ergebnis, daß bei Heijermans sowohl traditionelle als auch modernistische Darstellungsmuster funktionalisiert werden: Die distanzierte Perspektive zeigt die Protagonistin als selbständig und selbstbestimmt, andere Passagen, die das Erleiden der Stadt beschreiben, zeigen sie als hilfloses Opfer der Umstände.

Die starke Rückbindung an den Erzählkontext belegt, daß einzelne Passagen sich nicht einseitig als Aussage oder Tendenz im Hinblick auf eine negative Haltung zum Phänomen Großstadt im allgemeinen deuten lassen. Lediglich im speziellen Kontext der verzweiferten Lage der Protagonistin wird die Großstadt eindeutig als abweisend dargestellt. Traditionelle Repräsentationsmuster wie der Topos des einsamen Individuums inmitten des tosenden Verkehrs werden hier funktionalisiert, um ein Gefühl von Verlassenheit oder Verzweiflung zu beschreiben.

Auch bei van Oudshoorn hat die traditionelle Perspektive des einsamen Individuums in der fremden Stadt eine Funktion: Sie läßt sich als poetologische Selbstinszenierung des Protagonisten lesen, für den Isolation und Entbehrung Voraussetzung seines kreativen Schaffens sind. Die Metaphernanalyse zeigt deutlich, daß die Einsamkeit in der Stadt und der Blick auf den Verkehr dem Protagonisten als Stimula dienen, denen er sich bewußt und wiederholt aussetzt. Die Metaphorik verweist auf ein Einssein mit der Stadt, auf ein Gefühl der Teilhabe, das auf der semantischen Ebene nur angedeutet wird. Solche Passagen zeichnen sich durch eine enge Verschränkung von Metapher und Metonymie aus, etwa indem Metaphern ihr *comparant* aus dem Kontext beziehen oder Metonymien eine metaphorische Bedeutung erhalten. Van Oudshoorns Berlinter Text enthält eine Reihe von Metaphern, die den von Lodge und Genette beschriebenen Modellen der *weak metaphor* oder „*métaphore diégétique*“ entsprechen – und somit weitreichende Parallelen mit einer figurativen Sprache aufweisen, wie sie in der Regel dem Modernismus zugeordnet wird. Erst durch den ergebnisoffenen Parameter der Metaphernanalyse kann hier zu einem nuancierten Ergebnis gelangt werden, das eine auf eindimensionale Kategorisierung abzielende Forschung nicht zu liefern vermag.

Auch in Marsmans Berlinroman *Vera* stehen Isolation und Einssein mit der Stadt nebeneinander. Die Protagonistin erfährt bei ihrer Ankunft zunächst eine abweisende Bürokratie, die das Individuum auf einen anonymen Bittsteller reduziert. Die Metaphorik der entsprechenden Passagen ist geprägt von organischen *comparants*, die das Neue durch einen Rückgriff auf den bekannten Bereich der Natur – und damit übereinstimmend mit traditionellen Repräsentationsmustern – als bedrohlich und überwältigend darstellen. Im weiteren Verlauf des Romans kann Vera sich jedoch zunehmend eingliedern und wird zu einem Teil der Stadt. Metaphorisch zeigt sich dies durch ein Einswerden mit dem Verkehr, den sie zuvor nur ängstlich von außen beobachtet hatte. Gerade die in *Vera* enthaltenen Verkehrspassagen ermöglichen unterschiedliche Perspektiven auf die Stadt. Formal äußert sich dies, indem einem *comparé* verschiedene, nicht miteinander zu verein-

barende *comparants* zugeordnet werden. So wird etwa der Verkehr am Potsdamer Platz einerseits als faszinierender, unbelebter Mechanismus und geometrisches Muster beschrieben, andererseits aber auch als pulsierendes Herz. Die Aufwertung des *comparant*, ebenso wie die *weak metaphor* als modernistisches Verfahren bezeichnet, zieht sich jedoch nicht durch den gesamten Text. Die Analyse zeigt, daß Marsmans Pendeln zwischen Tradition und Moderne mithin auch für sein Prosadebut *Vera* gilt. Das im Text enthaltene breite Spektrum zwischen Weltstadtbegeisterung und Zivilisationskritik verweist auf eine grundlegende Ambivalenz.

Die drei Texte, die eine eher traditionelle Darstellung erwarten ließen, weisen somit – neben den erwartbaren traditionellen Elementen – jeweils auch Parallelen mit Repräsentationsmustern auf, die in der Forschung übereinstimmend mit einer modernistischen Großstadtdarstellung assoziiert werden.

Im vierten Fall verhält es sich umgekehrt. Van Ostaijens Filmszenario *De Bankroet Jazz*, schon durch das Genre eher dem Modernismus zuzuordnen, enthält eine Reihe von Metaphern, die sich auch in der traditionellen Großstadtdarstellung finden. Zudem geht das metonymische Nebeneinander nicht so weit, wie dies etwa in anderen an der filmischen Montagetechnik orientierten Prosatexten der Fall ist. Auch van Ostaijens Werk ist daher als ambivalent zu bezeichnen, auch hier stehen traditionelle und modernistische Repräsentationsmuster nebeneinander. In einigen Passagen etwa zeichnet sich das Szenario durch eine Vogelperspektive aus, die die Stadt als abstraktes Muster zeigt. Diese distanzierte Sicht ist allerdings unpersönlich, sie unterscheidet sich von der Perspektive des intellektuellen Reizschutzes im Sinne Georg Simmels. Die Individuen werden aus der Entfernung als anonyme Masse gezeigt, die Teilnahme an der Jazz-Bewegung ist doppeldeutig: Sie läßt sich einerseits als Befreiung und unanimistisches Aufgehen in der Gemeinschaft lesen, andererseits als Anonymität, Demagogie und Entindividualisierung. Der traditionelle Topos des sich in der Großstadt verlierenden Individuums wird variiert: Der Einzelne gliedert sich in die Jazz-Bewegung ein und ist Teil eines großen Kollektivs, das jedoch scheitert.

Van Ostaijens Text greift verschiedene Berlin-Topoi auf. Politische und soziale Hoffnungslosigkeit steht neben Begeisterung für Kunst und Musik, ohne daß eine klare Wertung vorgenommen würde. Eine Sicht auf den Text als modernistische Verherrlichung von Technik, Fortschritt und Kunst wäre daher einseitig. *De Bankroet Jazz* zeichnet sich gerade durch einen kreativen Umgang mit traditionellen Elementen und Genrekonventionen aus, indem diese zugleich beibehalten und variiert werden. Auch die grotesken Elemente taugen nicht für eine Klassifizierung als modernistisch, da sie sich grotesker Traditionen bedienen, die jahrhundertalt sind und die etwa Bachtin bereits bei Rabelais konstatiert. Im Fall van Ostaijens verstellt das vorgefaßte Bild des literarischen Erneuerers die Sicht auf traditionelle Verfahren.

Keines der untersuchten Werke läßt sich somit eindeutig auf eine Tendenz oder Grundaussage in bezug auf die Großstadt festlegen. Vielmehr werden verschiedene Repräsentationsmuster funktionalisiert und in den Dienst des Textes gestellt. Mit Blick auf die literaturgeschichtliche Einordnung läßt sich – die vorliegende Arbeit konnte dies für den Metapherngebrauch belegen – eine größere Diversität

konstatieren, als die jeweilige Zuordnung der Autoren zum Realismus, Naturalismus oder Modernismus dies erwarten ließ. Wenn nun die Einzeltexte als heterogener beurteilt werden, erscheint die Gesamtheit der hier untersuchten und im Zeitraum von 1910 bis 1940 verfaßten Texte als weniger verschieden als zuvor vermutet – und somit als homogener, als die literaturgeschichtliche Kategorisierung vorgibt.

Diese Diversität der Texte, vor allem aber die zahlreichen Parallelen mit als modernistischen klassifizierten Repräsentationsmustern auch in den bisher als traditionell beurteilten Texten, widerspricht zudem der in der niederländischen Philologie weit verbreiteten These eines verspäteten Aufgreifens des Modernismus.

6.3 Berlin als Handlungsort

Die Analyse zeigt, daß die in der Forschung konstatierte Polarität der Großstadt-darstellung, etwa von Bienert für die deutschsprachige Berlindarstellung der Weimarer Zeit nachgewiesen, auch für die hier untersuchte niederländischsprachige Berlinprosa gilt: Auf der einen Seite ist die Stadt glitzernde, moderne Weltmetropole, Zentrum der Kunst und des technischen Fortschritts – auf der anderen Seite stinkender Moloch, Ort des Verderbens, der Degeneration und der politischen Rückständigkeit. Jeder Text bedient sich verschiedener Topoi, aber die Werke variieren nicht nur in der Gewichtung und Funktionalisierung dieser Topoi – auch die Relevanz von Berlin als Ort der Handlung ist unterschiedlich stark ausgeprägt.

Heijermans etwa bedient sich Berlins als einer Art Kulisse für eine Liebesgeschichte, die aufgrund gesellschaftlicher Widerstände und wirtschaftlicher Hindernisse scheitert. Prägende und für die Motivation der Handlung relevante Elemente sind in erster Linie soziale Ausbeutung, Einsamkeit und strenge obrigkeitliche Kontrolle. Die Handlung enthält zwar konkrete Hinweise auf Berlin, nennt Straßen, Plätze und Kaufhäuser, aber sie enthält keine spezifischen Elemente, deren Funktion nicht auch andere Großstädte als Ort der Handlung erfüllen könnten.

Marsman und van Ostaijen hingegen schöpfen aus dem breiten Spektrum widersprüchlicher Berlin-Topoi. Wenn Weltstadtbegeisterung und Zivilisationskritik in beiden Texten nebeneinander stehen, verweist dies auf eine Ambivalenz, die auch als Signum des jeweiligen Werkes gelten kann. Bei Marsman bezieht sich dies in erster Linie auf die Lebenswelt der Protagonistin Vera, zum Teil – in einzelnen, von der Handlung abgekoppelten Passagen – jedoch auch auf die gesamte Bevölkerung Berlins.

Van Ostaijen hingegen zeigt von Beginn an eine abstraktere Ebene, einzelne Personen sind hier von vornherein nur Stellvertreter eines Kollektivs. Sein Film-szenario beschreibt die Entwicklung einer Jazz-Revolution, die im Laufe der Erzählung zunächst die Stadtbevölkerung Berlins und dann ganz Europa umfaßt – Ziel ist also die Darstellung einer umfassenden Bewegung, deren Ausgangs-

punkt Berlin ist. Politische Anspielungen auf die gescheiterte Revolution 1918/19 und die darauf folgende Repression beziehen sich konkret auf Ereignisse, die im historischen Berlin stattgefunden haben. Die Stadt wird funktionalisiert, um die Begeisterung für eine politische Bewegung zu situieren, deren Scheitern unmittelbar deutlich ist. Gleichzeitig ist die Bewegung geprägt von einem dadaistischen Kunstverständnis, das in seinem Bruch mit der Tradition ebenso radikal ist wie die politische Revolution. Dies paßt wiederum zum Ruf Berlins als Metropole einer radikal modernen Kunst. Überdies greifen auch die zahlreichen Anspielungen auf die militaristische Tradition Preußens stereotype Repräsentationsmuster auf, die konkret auf Berlin bezogen sind.

Nationale Stereotype werden auch bei Marsman funktionalisiert, indem sich die Charakterisierung der Protagonisten imagologischer Traditionen bedient. So korreliert die prototypische Figur des in den USA beschäftigten Ingenieurs Hauser mit dem Triumph Amerikas über eine degenerierte europäische Zivilisation. In *Vera* stehen verschiedene Sichtweisen und Ideologien nebeneinander – mal wird Berlin als kosmopolitische Weltstadt beschrieben, mal als degenerierter Moloch oder Hauptstadt eines barbarischen Reiches. In gewissem Sinne entspricht dies dem Pendeln Marsmans zwischen Tradition und Moderne. Die Bezeichnung „barbarisch“ dient außerdem als Abgrenzung, sie impliziert einen distanzierten Blick auf Deutschland. Berlin wird hier als „deutsche“ Hauptstadt dargestellt, der Verweis auf die Alterität des Nachbarlandes schafft Distanz.

Funktional eingesetzt werden Fremdheit und Distanz auch in *Het onuitsprekelijke* von van Oudshoorn, indem sie die poetologische Selbstinszenierung der Erzählers als einsamen Künstler unterstreichen. In einer Stadt wie Berlin wirkt die Beschreibung von Einsamkeit und Isolation authentisch, das traditionelle Bild der abweisenden Stadt wird verstärkt durch stereotype Elemente, die Deutschland als weit entfernt von den heimatlichen Niederlanden und grundlegend andersartig präsentieren.

Die Repräsentation Berlins erweist sich somit in allen vier untersuchten Texten als widersprüchlich: Faszination und Abkehr stehen nebeneinander, Topoi werden funktionalisiert und erfüllen einen bestimmten Zweck innerhalb des Erzählten. Eine klare Tendenz oder Wertung läßt sich in keinem der Werke ausmachen, jeder Versuch einer Kategorisierung erweist sich als problematisch. In ihrer jeweils unterschiedlich ausgeprägten Diversität und Ambivalenz weisen die Texte im Gesamtbild auch in bezug auf die Repräsentation Berlins eine größere Homogenität auf, als es die bisherige literaturgeschichtliche Einordnung erwarten ließ.

Das Ziel der vorliegenden Untersuchung bestand darin, zu analysieren, was sich im Schatten literaturhistorischer Klassifizierungen verbirgt. Ausgangspunkt dieses Vornehmens war eine Verlagerung des Blicks vom Schema zum Detail, von der Verallgemeinerung zur Differenz, von der Kategorie zum Primärtext. Auf diese Weise gelangte die Studie zu einer Reihe von Ergebnissen, die bisher aufgrund schematischer Zuordnungen nicht erkannt werden konnten – in bezug auf die literaturhistorische Periodisierung, die Großstadtdarstellung im allgemeinen und die Berlindarstellung im besonderen.

Jenseits der Kategorien also findet sich eine Komplexität, die zur Neuentdeckung auch solcher Texten einlädt, die bereits vielfach und scheinbar erschöpfend analysiert sind, und die neugierig macht auf Autoren, die man längst zu kennen glaubt. Es lohnt mithin durchaus, auch bekannte Bereiche aufs Neue auszuleuchten und zu untersuchen, was bislang unbeachtet blieb. Dies weist zwei Wege für künftige Studien: zum einen literatursoziologisch orientierte Fragestellungen, die die historische Entwicklung von Klassifizierungen und Urteilen überprüfen, und zum anderen stärker textorientierte Untersuchungsansätze, die Primärwerke anhand von Parametern, deren Relevanz aus der Analyse des literaturhistorischen Bildes abgeleitet werden, einer neuen Analyse unterziehen.

Literatur

Das vorliegende Literaturverzeichnis beschränkt sich auf die der Untersuchung zugrundeliegende Forschungsliteratur. Da die Arbeit im wesentlichen bereits 2005 abgeschlossen wurde, sind spätere Publikationen nicht erfaßt.

Zitierweise: Wenn mindestens zwei unselbständige Publikationen aus einem Sammelband bibliographisch erfaßt sind, wird der Sammelband vollständig genannt, und die einzelnen Beiträge verweisen mit Kurztitel auf die Gesamtpublikation.

- VAN DEN AKKER, W.J., *Literatuurgeschiedenis of literatuurgeschiedvervalsing*, in: *Spektator* 18 (1988–1989), 5 (mei 1989), S. 331–332.
- VAN DEN AKKER, W.J./DORLEIJN, G.J., *Consensus en conflict. Over de literatuurgeschiedschrijving van Nederland en Vlaanderen*, in: *Nederlandse Letterkunde* 4 (1999), 2 (mei), S. 191–210.
- ALLEN, ROY FREDERICK, *Literary life in German expressionism and the Berlin circles*. University of Wisconsin 1972 (auch Goeppingen, Kuemmerle 1974).
- ALTER, PETER (HRSG.), *Im Banne der Metropolen. Berlin und London in den zwanziger Jahren*. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht 1993.
- ANBEEK, TON, *De naturalistische roman in Nederland*. Amsterdam, de Arbeiderspers 1982.
- ANBEEK, TON/GOEDEGEBUURE, JAAP, *Het literaire leven in de twintigste eeuw*. Leiden, Nijhoff 1988.
- ANBEEK, TON, *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885 en 1985*. Amsterdam, de Arbeiderspers 1990.
- ANBEEK, TON, *Geschiedenis van de literatuur in Nederland, 1885–1985*. Amsterdam, de Arbeiderspers 1999.
- ANZ, THOMAS, *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart, Metzler 2002. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-02762-7>
- ASHOLT, WOLFGANG/FÄHNDEERS, WALTER (HRSG.), *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*. Stuttgart, Metzler 1995. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-03610-0>
- AUERBACH, ERICH, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern/ Stuttgart, Francke 1988 (1946).
- BACHELARD, GASTON, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris, Corti 1942.
- BACHTIN, MICHAÏL M., *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Aus d. Russ. von Gabriele Leupold. Frankfurt/Main, Suhrkamp 1995 (1987).
- BAETENS, JAN (HRSG.), *Modernisme(n) in de Europese letterkunde, 1910–1940*. Leuven, Peeters 2003.
- BAKHTIN, MIKHAIL M., *Rabelais and his world*. Cambridge, MIT Press 1968.
- BARFOOT, C.C., *Beyond Pug's Tour. National and ethnic stereotyping theory and literary practice*. Amsterdam, Rodopi 1997. <https://doi.org/10.1163/9789004490123>
- BAUMAN, ZYGMUNT, *Modernity and ambivalence*. Cambridge, Polity Press 1991.
- BECKER, SABINA, *Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadtwahrnehmung in der deutschen Literatur, 1900–1930*. St. Ingbert, Röhrig 1993.
- BEEKMAN, E.M., *Homeopathy of the Absurd. The Grotesque in Paul van Ostaijen's Creative Prose*. The Hague, Martinus Nijhoff 1970. <https://doi.org/10.1007/978-94-015-7580-5>

- BEEKMAN, E.M., *In illo tempore. Van Ostaijens proza*, in: *Bzzlletin* 66 (1979), S. 145–152. [davor in: *Vlaanderen* 21 (1971), S. 372–379].
- BEEKMAN, KLAUS D., *De reportage als literair en avantgardistisch genre. Een kritisch-empirisch onderzoek naar de classificatie van een tekstsoort*. Diss. Utrecht 1984.
- BEEKMAN, KLAUS D., *A Critical-Empirical Research on the Classification of avant-garde Literature*, in: *Poetics* 13 (1984), S. 535–548. [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(84\)90022-6](https://doi.org/10.1016/0304-422X(84)90022-6)
- BEEKMAN, KLAUS D., *De duurzaamheid van de avantgarde*, in: *Literatuur* 2 (1985) 4, S. 205–212.
- BEEKMAN, KLAUS D., *Stand van zaken: De literaire avantgarde bij benadering*, in: *Nederlandse Letterkunde* 3 (1998) 2, S. 179–187.
- BEEKMAN, KLAUS D., *Het groteske als trait d'union tussen Romantiek, historische avantgarde en postmodernisme*, in: BEEKMAN/MATHIJSEN-VERKOOIJEN/RAAT, *De as van de Romantiek*, S. 24–45.
- BEEKMAN, KLAUS D./MATHIJSEN-VERKOOIJEN, M.T.C./RAAT, G.F.H., *De as van de Romantiek*. Opstellen aangeboden aan prof. dr. W. van den Berg bij zijn afscheid als hoogleraar Moderne Nederlandse Letterkunde aan de Universiteit van Amsterdam. Amsterdam, AUP 1999. <https://doi.org/10.5117/9789056290771>
- BEL, JACQUELINE, *Nederlandse Literatuur in het fin de siècle. Een receptie-historisch overzicht van het proza tussen 1885 en 1900*. Amsterdam, AUP 1993.
- BEL, JACQUELINE, *Modernisme in de Nederlandse literatuur*, in: BAETENS, *Modernisme(n) in de Europese letterkunde*, S. 45–66.
- BENJAMIN, WALTER, *Über einige Motive bei Baudelaire*, in: DERS., *Illuminationen*. Ausgewählte Schriften 1. Frankfurt/Main, Suhrkamp 1977, S. 1875–229.
- BENJAMIN, WALTER, *Das Passagen-Werk I. Gesammelte Schriften*. V, 1. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main, Suhrkamp 1982.
- BENJAMIN, WALTER, *Das Passagen-Werk II. Gesammelte Schriften*. V, 2. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main, Suhrkamp 1982.
- BERG, CHRISTIAN/DURIEUX, FRANK/LERNOUT, GEERT (HRSG.), *The Turn of the Century/Le tournant du siècle. Modernism and Modernity in Literature and the Arts/ Le modernisme et la modernité dans la littérature et les arts*. Berlin/New York, de Gruyter 1995. <https://doi.org/10.1515/9783110884098>
- VAN DEN BERG, HUBERT, *Dada-mimesis en anti-mimesis. Voor een andere opvatting van het dadaïstische kunstwerk*, in: *Tijdschrift voor Literatuurwetenschap* 1 (1996), S. 216–230.
- VAN DEN BERG, HUBERT, *Avantgarde und Anarchismus. Dada in Zürich und Berlin*. Heidelberg, Winter 1999.
- VAN DEN BERG, HUBERT/DORLEIJN, GILLIS J. (HRSG.), *Avantgarde! Voorhoede? Vernieuwingsbewegingen in Noord en Zuid opnieuw beschouwd*. Nijmegen, Vantilt 2002.
- VAN DEN BERG, WILLEM, *Realisme in de Europese letterkunde*, in: VAN BORK/LAAN (HRSG.), *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis*, S. 78–84.
- VAN DEN BERGH, HANS, *24 december 1900. Op hoop van zegen gaat in première. De triomf van het naturalistische drama in Nederland*, in: SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN (HRSG.), *Nederlandse Literatuur*, S. 569–575.
- VAN DEN BERGH, H./PRÖPPER, H., *Symbolisme*, in: VAN BORK/LAAN (HRSG.), *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis*, S. 143–180.

- BERGIUS, HANNE, *Im Laboratorium der mechanischen Fiktionen. Zur unterschiedlichen Bewertung von Mensch und Maschine um 1920*, in: T. BUDDENSIEG (HRSG.): *Die nützlichen Künste. Gestaltende Technik und bildende Kunst seit der industriellen Revolution*. Berlin, Quadriga 1981, S. 287–299.
- Berlijn–Amsterdam 1920–1940. Wisselwerkingen*. Ausstellungskatalog, HRSG. v. KATHINKA DITTRICH, PAUL BLOM, FLIP BOOL. Amsterdam, Querido 1982.
- BIENERT, MICHAEL, *Die eingebildete Metropole. Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik*. Stuttgart, Metzler 1992. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-03405-2>
- BLAICHER, GÜNTHER, *Erstarrtes Denken. Studien zu Klischee und Vorurteil in englischsprachiger Literatur*. Tübingen, Narr 1987.
- BLAICHER, GÜNTHER, *Das Deutschlandbild in der englischen Literatur*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1992.
- BLOM, JOHAN CORNELIS HENDRIK/LAMBERTS, EMIEL, *Geschiedenis van de Nederlanden*. Rijswijk, Nijgh & Van Ditmar 1993.
- BOCKELMANN, ESKE, *Im Takt des Geldes. Zur Genese des modernen Denkens*. Springe, zu Klampen 2004.
- DEN BOEF, AUGUST HANS, *Musil? Ken ik niet. Ter Braak en Du Perron over modernisten en epigonen*. Leiden, dimensie 1991.
- DEN BOEF, AUGUST HANS/VAN FAASSEN, SJOERD, „*Verrek, waar is Berlijn gebleven? “Nederlandse schrijvers en hun kunstbroeders in Berlijn 1918–1945*. Amsterdam/Den Haag, Uitgeverij Bas Lubberhuizen/Letterkundig Museum 2002.
- BOELEMA, IDA, *Een nooit geschreven roman. Brieven van Germaine Krull aan Hendrik Marsman*, in: *Jong Holland* 6 (1990) Heft 4, S. 2–11.
- BOELEMA, IDA, *La vie mène la danse. De vroege jaren van Germaine Krull volgens haar memoires*, in: *Jong Holland* 11 (1995) Heft 3, S. 31–40.
- BOGMAN, JEF, *La ville obsédante: le thème de la ville dans la critique littéraire*, in: MÜLLER/REBEL, *Metropolis*, S. 117–142.
- BOGMAN, JEF, *De stad als tekst. Over de compositie van Paul van Ostaijens Bezette Stad*. Rotterdam, Van Hezik-Fonds 90 1991.
- BOGMAN, JEF, *Professoren hier is de laatste gnostieker. Paul van Ostaijen tussen schilderkunst en mystiek*. Nijmegen, Vantilt 2002.
- BOOMKENS, RENÉ, *Een drempelwereld: Moderne ervaring en stedelijke openbaarheid*. Rotterdam, NAI 1998.
- BORGERS, GERRIT, *Paul van Ostaijen. Een documentatie*. Den Haag, Amsterdam, Bert Bakker 1971.
- BORGERS, GERRIT, *Kroniek van Paul van Ostaijen, 1896–1928*. Den Haag, Scheltens & Giltay/Brugge, Orion 1975.
- VAN BORK, G.J./LAAN, N. (HRSG.), *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis. Poëtische opvattingen in de Nederlandse literatuur*. Amsterdam, Wolters-Noordhoff 1986.
- BOSMA, KOOS, *De pastorale van Van Eeden*, in: DERS., *Ruimte voor een nieuwe tijd: vormgeving van de Nederlandse regio 1900–1945*. Rotterdam, NAI 1993, S. 50–59.
- BOSTEELS, JAN/ENSCHEDÉ, JUST/VONKEMAN, JANNEKE (HRSG.), *Mekka. Jaarboek voor lezers*. Amsterdam, Nijgh & Van Ditmar/Antwerpen, Dedalus 1996.
- BOTERMAN, FRITS/DE ROOY, PIET, *Op de grens van twee culturen. Nederland en Duitsland in het Fin de Siècle*. Amsterdam, Balans 1999.

- BOTERMAN FRITS, *De Nederlands-Duitse politieke betrekkingen*, in: VIS/MOLDENHAUER (HRSG.), *Nederland en Duitsland*. S. 347–368.
- BOURDIEU, PIERRE, *Das literarische Feld*, in: L. PINTO/F. SCHULTHEIS (HRSG.), *Streifzüge durch das literarische Feld*. Konstanz, Univ.-Verl. 1997, S. 33–148.
- BOURDIEU, PIERRE, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Übers. von Bernd Schwips. Frankfurt/Main, Suhrkamp 1999.
- BRADBURY, MALCOLM/ MCFARLANE, JAMES (HRSG.), *Modernism 1890–1930*. London, Penguin 1976.
- BRADBURY, MALCOLM, *The cities of modernism*, in: BRADBURY/MCFARLANE, *Modernism 1890–1930*. S. 96–103.
- BRUNN, GERHARD/REULECKE, JOCHEN (HRSG.), *Berlin. Blicke auf die Metropole*. Essen, Reimar Hobbing 1989.
- BRUNN, GERHARD/REULECKE, JOCHEN (HRSG.), *Metropolis Berlin. Berlin als deutsche Hauptstadt im Vergleich europäischer Hauptstädte 1871–1939*. Bonn/Berlin, Bouvier 1992.
- BUELENS, GEERT/SPINOY, ERIK (HRSG.), *De stem der Loreley. Over Paul van Ostaijen*. Samengesteld en ingeleid door Geert Buelens en Erik Spinoy. Amsterdam, Bert Bakker 1996.
- BUELENS, GEERT/SPINOY, ERIK, *Ter inleiding*, in: DIES., *De stem der Loreley*, S. 7–21.
- BUELENS, GEERT, *De beste / waarom / hoe kan dat / wie weet / alles is schijn. Paul van Ostaijen een jaar lang herdacht. Een niet-exhaustief overzicht*, in: *Spiegel der letteren* 39 (1997) 2, S. 205–215. <https://doi.org/10.2143/SDL.39.2.2003818>
- BUELENS, GEERT, *Paul van Ostaijen. Avant-garde modernist?*, in: *Handelingen der Koninklijke Zuid-Nederlandse Maatschappij voor Taal- en Letterkunde en Geschiedenis*, 51 (1998), S. 23–40. <https://doi.org/10.21825/kzm.v51i0.17222>
- BUELENS, GEERT, „Einsamkeit ist ein geometrischer Begriff“. *Suggestion und Abstraktion in zwei Gedichten Paul van Ostaijens aus seiner Berliner Zeit*, in: MISSINNE/GEERAEDTS (HRSG.), *Paul van Ostaijen, die Avantgarde und Berlin*, S. 49–69.
- BUELENS, GEERT, *Van Ostaijen tot heden. Zijn invloed op de Vlaamse poëzie*. Nijmegen, Van-tilt 2001, 2 Bände.
- BULHOF, FRANCIS (HRSG.), *Nijhoff, Van Ostaijen, „De Stijl“*. *Modernism in the Netherlands and Belgium in the first Quarter of the 20th Century. Six Essays*. The Hague, Nijhoff 1976. <https://doi.org/10.1007/978-94-010-1397-0>
- BULHOF, FRANCIS (HRSG.), *Eine Künstlerfreundschaft. Der Briefwechsel zwischen Fritz Stukkenberg und Paul van Ostaijen 1919–1927*. Oldenburg, Holzberg 1992.
- BULHOF, FRANCIS, *Contrast en realiteit. het debat over het modernisme in de Nederlandse literatuurwetenschap*, in: *Forum der Letteren* 36 (1995) 3, S. 236–246.
- BÜRCEL, TANJA (HRSG.), *Tendenzkunst-Debatte 1910–1912. Dokumente zur Literaturtheorie und Literaturkritik der revolutionären deutschen Sozialdemokratie*. Berlin, Akademie-Verlag 1987.
- BÜRGER, PETER, *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/Main, Suhrkamp 1975.
- BÜRGER, PETER, *Prosa der Moderne*. Unter Mitarbeit von Christa Bürger. Frankfurt/Main, Suhrkamp 1992.
- BÜRGER, PETER, *Naturalismus-Ästhetizismus und das Problem der Subjektivität*, in: BÜRGER/BÜRGER/SCHULTE-SASSE (HRSG.), *Naturalismus/Ästhetizismus*, S. 18–55.
- BÜRGER, PETER/BÜRGER, CHRISTA/SCHULTE-SASSE, JÜRGEN (HRSG.), *Naturalismus/Ästhetizismus*. Frankfurt/Main, Suhrkamp 1979.

- VAN BUUREN, MAARTEN, *De boekenpoeper. Over het groteske in de literatuur*. Assen, Van Gorcum 1982.
- VAN BUUREN, MAARTEN, „*Les Rougon-Macquart*“ d’Emile Zola. *De la métaphore au mythe*. Paris, Librairie José Corti 1986.
- CALINESCU, MATEI, *Five faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham, Duke University Press 1987.
- CRAIG, GORDON, *Deutsche Geschichte 1866–1945. Vom norddeutschen Bund bis zum Ende des dritten Reiches*. Aus d. Engl. v. Karl Heinz Siber. München, Beck 1980.
- Dada Den Haag*. Ausstellungskatalog hg. v. AUGUST HANS DEN BOEF EN SJOERD VAN FAASSEN. Den Haag, Artothek 1999.
- DEGENHARDT, INGE, *Ein Leben ohne Grinsezug? Zum Verhältnis von sozialer Wirklichkeitsperspektive und ästhetischem Postulat in Fontanes „Stechlin“*, in: BÜRGER/BÜRGER/SCHULTE-SASSE, *Naturalismus/Ästhetizismus*, S. 190–223.
- DERRIDA, JACQUES, *Psyché. Inventiones de l’autre*. Paris, Galilée 1987.
- DIERICK, A.P., *The Dutch novel 1880–1910: an attempt at characterization*, in: *Tijdschrift voor Nederlands en Afrikaans* 2 (1984) 1 (mei), S. 20–37.
- VAN DIJK, HAROLD, „*In het liefdeleven ligt gansch het leven*“. *Het beeld van de vrouw in het Nederlands realistisch proza, 1885–1930*. Assen, van Gorcum 2001.
- VAN DIJK, NEL, *De politiek van de literatuurkritiek. De reputatie-opbouw van Menno ter Braak in der Nederlandse letteren*. Delft, Eburon 1994.
- DORLEIJN, G.J., *De scherven en het beeld. Over Nederlandse literatuur, een geschiedenis 1: 1879–1989*. In: *De nieuwe taalgids* 86-5 (1993), S. 387–398.
- DORLEIJN, G.J., „*Daarginds kent men u door Coster!*“ *Paul van Ostaijen in het nederlandse literaire veld*, in: SPINOY/PEETERS (HRSG.), *Het vouwbeen van de lezer*, S. 52–70.
- DORLEIJN, G.J., *Weerstand tegen de avantgarde in Nederland*, in: VAN DEN BERG/DORLEIJN (HRSG.), *Avantgarde! Voorhoede?*, S. 137–155.
- DRIJKONINGEN, FERNAND/FONTIJN, JAN (HRSG.), *Historische Avantgarde. Programmatische teksten van het Italiaans Futurisme, het Russisch Futurisme, Dada, het Constructivisme, het Surrealisme, het Tsjechisch Poëtisme*. Amsterdam, Huis aan de drie grachten 1982.
- DUBOIS, PIERRE H., *Van Oudshoorn, Emants en het pessimisme*, in: *Tirade* 20 (1976), 219/220 (nov–dec), S. 598–606.
- VON DER DUNK, HERMANN W., *Nederlandse cultuur in de windstilte*, in: *Berlijn–Amsterdam 1920–1940*, S. 25–30.
- VON DER DUNK, HERMANN W., *Cultuur en Geschiedenis. Negen opstellen*. Den Haag, SDU 1990.
- DYSERINCK, HUGO (HRSG.), *Europa und das nationale Selbstverständnis. Imagologische Probleme in Literatur, Kunst u. Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Bonn, Bouvier 1987.
- EETEN, PETER VAN, *J. van Oudshoorn en de waanzin van de eenzaamheid*, in: DE MOOR (HRSG.), *Over J. van Oudshoorn*, S. 208 (*Handelsblad*, 8.6.1968).
- ENKLAAR, JATTIE (HRSG.), *Das Jahrhundert Berlins. Eine Stadt in der Literatur*. Amsterdam/Atlanta, Rodopi 2000. <https://doi.org/10.1163/9789004502390>
- EYSTEINSSON, ASTRADUR, *The Concept of Modernism*. Ithaca/London, Cornell University Press 1990.
- FÄHNTERS, WALTER/PLATH, NILS/WEBER, HENDRIK/ZAHN INKA (HRSG.), *Berlin, Paris, Moskau. Reiseliteratur und die Metropolen*. Bielefeld, Aisthesis 2005.
- FENS, KEES, *Concentrische cirkels rond een angstige man*, in: *De Tijd* 123 (1968) 13. Juli.

- FISCHER, MANFRED S., *Komparatistische Imagologie. Für eine interdisziplinäre Erforschung national-imagotyper Systeme*, in: *Zeitschrift für Sozialpsychologie* 10 (1979), 1, S. 30–44. <https://doi.org/10.1515/9783112469460-003>
- FISHER, PHIL, *City Matters: City Minds. Die Poetik der Großstadt in der modernen Literatur*, in: SCHERPE (HRSG.), *Die Unwirklichkeit der Städte*, S. 106–128.
- FLORACK, RUTH, *Tiefsinnige Deutsche, frivole Franzosen. Nationale Stereotype in deutscher und französischer Literatur*. Stuttgart, Metzler 2001. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-02849-5>
- FOKKEMA, DOUWE/IBSCH, ELRUD, *Het Modernisme in de Europese Letterkunde*. Amsterdam, de Arbeiderspers 1984.
- FONTIJN, JAN, *Leven in extase. Opstellen over mystiek en muziek, literatuur en decadentie rond 1900*. Amsterdam, Querido 1983.
- FONTIJN, JAN /POLAK, INGE/ROSS, LEO, *Het is maar tien uur sporen naar Berlijn. De relatie Nederland–Duitsland vanuit het perspectief van de Nederlandse literatuur*, in: *Berlijn–Amsterdam 1920–1940*, S. 90–110.
- FONTIJN, JAN /POLAK, INGE, *Modernisme*, in: VAN BORK/LAAN (HRSG.), *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis*, S. 182–207.
- FORDERER, CHRISTOPH, *Die Großstadt im Roman. Berliner Großstadtdarstellungen zwischen Naturalismus und Moderne*. Wiesbaden, Deutscher Universitätsverlag 1992. <https://doi.org/10.1007/978-3-663-01639-7>
- FRELS, ONNO, *Zum Verhältnis von Wirklichkeit und künstlerischer Form bei Arno Holz*, in: BÜRGER/BÜRGER/SCHULTE-SASSE (HRSG.), *Naturalismus/Ästhetizismus*, S. 103–138.
- FRITZSCHE, PETER, *Reading Berlin 1900*. Cambridge, Harvard University Press 1996.
- FRÜHWALD, WOLFGANG/HEIDUK, FRANZ, *Joseph von Eichendorff: Leben und Werk in Texten und Bildern*. Frankfurt/Main, Insel 1982.
- FÜLBERTH, GEORG, *Proletarische Partei und bürgerliche Literatur. Auseinandersetzungen in der deutschen Sozialdemokratie der II. Internationale über Möglichkeiten u. Grenzen einer sozialistischen Literaturpolitik*. Neuwied, Luchterhand 1972.
- FUSS, PETER, *Das Grotteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*. Köln, Böhlau 2001.
- VAN GALEN LAST, H., *Een erasmiaanse geest tegenover het Derde Rijk. Het beeld van Duitsland in de Nederlandse pers*, in: *Berlijn–Amsterdam 1920–1940*, S. 31–40.
- DE GEEST, DIRK, *Aantekeningen voor een functiegerichte genretheorie. Literaire genres als prototypische categorieën*, in: JORIS VLASSELAERS, HENDRIK VAN GORP (HRSG.): *Vorm of norm: de literaire genres in discussie*. Leuven, Vlaamse vereniging voor algemene en vergelijkende literatuurwetenschap 1989, S. 15–31.
- DE GEEST, DIRK, *Literatuur als systeem, literatuur als vertoog. Bouwstenen voor een functionalistische benadering van literaire verschijnselen*. Leuven, Peeters 1996.
- DE GEEST, DIRK, *Modernisme in de Vlaamse literatuur*, in: BAETENS (HRSG.), *Modernisme(n) in de Europese letterkunde*, S. 23–43.
- GENETTE, GÉRARD, *Figures III*. Paris, Editions du Seuil 1972.
- GENETZKE, UWE, *Herman Heijermans in Berlin (1907–1912)*, in: *Auf den Spuren der Niederländer zwischen Thüringer Wald und Ostsee*. Symposium am 11. und 12. Oktober 1991 in Berlin. Hg: Deutsch-Niederländische Gesellschaft 1992, S. 72–79
- GENETZKE, UWE, *Personage und Motivwahl im dramatischen und erzählerischen Schaffen Herman Heijermans'*. Leipzig, Univ. Diss. 1993.
- GOBBERS, WALTER, *Modernité/modernisme et avant-garde. Parenté évidente, relation ambiguë*, in: *Neohelicon* 21 (1994) 1, S. 167–187. <https://doi.org/10.1007/BF02093046>

- GOEDEGEBUURE, JAAP, *Op zoek naar een bezield verband. Eerste deel. De literaire en maatschappelijke opvattingen van H. marsman in de context van zijn tijd*. Amsterdam, van Oorschot 1981.
- GOEDEGEBUURE, JAAP, *Op zoek naar een bezield verband. Tweede deel. Documenten, brieven en verspreide publicaties van H. Marsman*. Amsterdam, van Oorschot 1981.
- GOEDEGEBUURE, JAAP, *Nieuwe Zakelijkheid*. Utrecht, HES 1992.
- GOEDEGEBUURE, JAAP, *Over: Marsman, H. Verzen*, in: *Lexicon van literaire werken*. Besprekingen van Nederlandstalige literaire werken 1900–heden; onder red. van: A.G.H. ANBEEK VAN DER MEIJDEN, J. GOEDEGEBUURE, M. JANSSENS. 17e aanvulling (februari 1993). Groningen, Wolters-Noordhoff 1993.
- GOEDEGEBUURE, JAAP, *Zee, berg, rivier. Het leven van H. Marsman*. Amsterdam, de Arbeiderspers 1999.
- GOEDKOOP, HANS, *Geluk. Het leven van Herman Heijermans*. Amsterdam, de Arbeiderspers 1996.
- GRIBLING, FRANK, *Tussen De Stijl en het constructivisme. Duitsland–Nederland, een schakel in de internatioale avantgarde betrekkingen*, in: *Berlijn–Amsterdam 1920–1940*, S. 280–286.
- GRIBLING, FRANK, „Tendenzkunst“. *De politisering van de Nederlandse kunstenaars tussen de twee wereldoorlogen*, in: *Berlijn–Amsterdam 1920–1940*, S. 324–331.
- GROENEWOLD, PETER, *Het Nederlandse Duitslandbeeld in de negentiende en twintigste eeuw*, in: VIS/MOLDENHAUER (HRSG.), *Nederland en Duitsland*, S. 223–238.
- GRÜBEL, RAINER GEORG, *Literaturaxiologie. Zur Theorie und Geschichte des ästhetischen Wertes in slavischen Literaturen*. Wiesbaden, Harrassowitz 2001.
- GRÜTTEMEIER, RALF, *La Métaphore dans le réalisme: La nouvelle objectivité*, in: HENRIETTE RITTER/ANNELIES SCHULTE NORDHOLT (HRSG.), *La révolution dans les lettres: textes pour Fernand Drijckoningen*. Amsterdam, Rodopi 1993, S. 345–356.
- GRÜTTEMEIER, RALF, *Hybride Welten. Aspekte der „Nieuwe Zakelijkheid“ in der niederländischen Literatur*. Stuttgart, M und P, Verlag für Wiss. und Forschung 1995. https://doi.org/10.1007/978-3-476-04226-2_2
- GRÜTTEMEIER, RALF, „Ondingen“ *in de negentiende eeuw: over de term en het concept hybride*, in: BEEKMAN/MATHIJSEN-VERKOOIJEN/RAAT, *De as van de Romantiek*, S. 76–88.
- GRÜTTEMEIER, RALF, *Organische eenheid en de avantgarde*, in: VAN DEN BERG/DORLEIJN (HRSG.), *Avantgarde! Voorhoede?* S. 205–214, 232–233.
- GRÜTTEMEIER, RALF, *De economie leert U: Nieuwe Zakelijkheid en Wetenschap*. In: *Nederlandse Letterkunde* 9 (2004) 3 (September), S. 296–312.
- LE GUERN, MICHEL, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*. Paris, Larousse 1973.
- GUMBRECHT, HANS ULRICH, *Modern, Modernität, Moderne*, in: O. BRUNNER/W. CONZE/ R. KOSELLECK (HRSG.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Vol. 4. Stuttgart, Klett-Cotta 1978, S. 93–131.
- TER HAAR, CAREL, *Zum Durchbruch der Moderne in der niederländischen Literatur*, in: H.J. PIECHOTTA/R.-R. WUTHENOW/S. ROTHMANN (HRSG.), *Die literarische Moderne in Europa*; Bd. 2: *Formationen der literarischen Avantgarde*. Opladen, Westdt. Verl. 1994, S. 69–78. https://doi.org/10.1007/978-3-322-93605-9_4
- HADERMANN, PAUL, *De kringen naar binnen. De dichterlijke wereld van Paul van Ostaïen*. Antwerpen, Ontwikkeling 1965.

- HADERMANN, PAUL, *Het vuur in de verte. Paul van Ostaijens kunstopvattingen in het licht der Europese avant-garde*. Antwerpen/Rotterdam, Ontwikkeling/Ad. Donker 1970.
- HADERMANN, PAUL, *Paul van Ostaijen and „Der Sturm“*, in: BULHOF (HRSG.), *Nijhoff, Van Ostaijen, „De Stijl“*, S. 37–57. https://doi.org/10.1007/978-94-010-1397-0_4
- HADERMANN, PAUL, *Paul van Ostaijens grotesk panopticum*, in: *Ons erfdeel* 24 (1981) 2, S. 215–232.
- HADERMANN, PAUL, *1 april 1925: Het eerste nummer van De driehoek verschijnt. Een modernistisch driemanschap: Van Ostaijen, Burssens, Du Perron*, in: SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN (HRSG.), *Nederlandse Literatuur*, S. 621–629.
- HADERMANN, PAUL, *„En je sienjaal een saksofoon“*. *Bankroet en jazz bij Van Ostaijen*, in: *Spiegel der letteren* 39 (1997) 2, S. 115–123. <https://doi.org/10.2143/SDL.39.2.2003811>
- D’HAEN, THEO, *Paul van Ostaijen’s Modernism: A Pain that encompasses all of Man’s Consciousness*, in: *Neophilologus* 73 (1989) 4, S. 481–500. <https://doi.org/10.1007/BF00214594>
- HAGEN, PIET. J., *Journalisten in Nederland. Een persgeschiedenis in portretten 1850–2000*. Amsterdam, de Arbeiderspers 2002.
- HALL, PETER, *Cities in Civilisation*. New York, Pantheon 1998.
- VAN HALSEMA, J.D.F., *Te zoeken in deze angstige eeuw. Sporen van décadence-voorstellingen in de Nederlandse letterkunde aan het einde van de negentiende eeuw*. Groningen, Historische Uitg 1994.
- HANSEN, L.H.M., *Want alle verlies is winst. Menno ter Braak 1902–1940, deel 1: 1902–1930*. Amsterdam, Balans 2000.
- HARPHAM, GEOFFREY G., *On the grotesque. Strategies of contradiction in art and literature*. Princeton University Press 1982.
- HAUSER, SUSANNE, *Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bin 1910*. Berlin, Reimar Hobbing 1990.
- HAVERKAMP, ANSELM (HRSG.), *Theorie der Metapher*. 2., um ein Nachwort zur Neuauflage und einen bibliograph. Nachtrag ergänzte Auflage. Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996.
- HEBBEL, FRIEDRICH, *Hebbel-Brevier*, hg. v. C. Schroeder. Berlin, Schuster & Loeffler 1904.
- HEIJERMANS, HERMAN, *Diamantstad*. Amsterdam, van Looy 1904.
- HEIJERMANS, HERMAN, *Een wereldstad. Berlijnse schetsen en impressies*. Amsterdam, Becht 1908.
- HEIJERMANS, HERMAN, *Berliner Skizzenbuch*, Berlin, Boll und Pickardt 1908.
- HEIJERMANS, HERMAN, *Glück auf! Een spel-van-de-mijnen in vier bedrijven, zeven tafreelen*. Amsterdam, Maatschappij voor Goede en Goedkoope Lectuur 1912.
- HEIJERMANS, HERMAN, *Diamantstad*. Amsterdam, Querido 1922 (1904).
- HEIJERMANS, HERMAN, *Duczika. Een Berlijnsche Roman*. Amsterdam, Querido 1926.
- HEIJERMANS, HERMAN, *Kamertjeszonde*. Utrecht, Spectrum 1981.
- HEIJERMANS, HERMAN, *Duczika. Een Berlijnse roman*. Utrecht, Spectrum 1982.
- HEIDEGGER, MARTIN, *Sein und Zeit*. 11., unveränd. Auflage. Tübingen, Niemeyer 1967 (1927).
- HERMAND, JOST, *Das Bild der ‚großen Stadt‘ im Expressionismus*, in: SCHERPE (HRSG.), *Die Unwirklichkeit der Städte*, S. 61–79.
- HERMANS, WILLEM FREDERIK, *In Memoriam. J. van Oudshoorn, eenzaam schrijver*, in: DE MOOR (HRSG.), *Over J. van Oudshoorn*, S. 243–244 (*Het vrije volk*, 3.8.1951).

- HEYNDERS, ODILE, *Poëticale verwantschap van dichter en schilder of het aanschouwen van „liederen van het werkelijke leven“*, in: SPINOY/PEETERS (HRSG.), *Het vouwbeen van de lezer*, S. 71–85.
- HOUWINK, ROEL, *Een onvoltooide correspondentie*, in: *In memoriam H. Marsman. Herdenkingsuitgave van Criterium*. Amsterdam, Meulenhoff 1940.
- HÜLSE, ERICH, *Alfred Döblin. Berlin Alexanderplatz*, in: ROLF GEISSLER (HRSG.), *Möglichkeiten des modernen deutschen Romans*. Frankfurt am Main, Diesterweg 1973, S. 45–101.
- HÜLSENBECK, RICHARD (HRSG.), *Dada-Almanach*. New York, Something else 1966.
- HUIZINGA, JOHAN, *Duitschlands invloed op de Nederlandse beschaving*, in: DERS., *Verspreide opstellen over de geschiedenis van Nederland*, HRSG. v. W.E. KRULL. Alphen a/d Rijn, Sijthof 1982, S. 169–195.
- HUTCHEON, LINDA, *A poetics of postmodernism. History, theory, fiction*. New York u.a., Routledge 1988.
- IBSCH, ELRUD, *Periodiseren: de historische ordening van literaire teksten*, in: W.J.M. BRONZWAER/D.W. FOKKEMA/E. IBSCH (HRSG.), *Tekstboek algemene literatuurwetenschap. Moderne ontwikkelingen in de literatuurwetenschap geïllustreerd in een bloemlezing uit Nederlandse en buitenlandse publikaties*. Baarn, Ambo 1977, S. 284–297.
- IBSCH, ELRUD, *Wat noemen wij modernisme?*, in: E. IBSCH/M. BUNING/S. LANGBROEK/A. KIBÉDI VARGA/J.D.F. VAN HALSEMA, *Modernisme in de literatuur. James Joyce – Italo Svevo – Marcel Proust – Martinus Nijhoff*. Amsterdam, VU 1991, S. 12–19.
- IMANSE, GEURT, *Van Sturm tot Branding*, in: *Berlijn–Amsterdam 1920–1940*, S. 251–264.
- JAKOBSON, ROMAN, *Randbemerkingen zur Prosa des Dichters Pasternak*, in: *Slavische Rundschau VII (1935) 6*, S. 357–374.
- JAKOBSON, ROMAN, *Der Doppelcharakter der Sprache und die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik*, in: HAVERKAMP (HRSG.), *Theorie der Metapher*, S. 163–174. [1956].
- JAUSS, HANS ROBERT, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Frankfurt/Main, Suhrkamp 1971.
- DE JONG, EVERT, *Herman Heijermans en de vernieuwing van het Europese drama*. Groningen, Wolters 1967.
- DE JONG, MARTIEN J.G., *Marsmans „Seinen“ tussen Duits en Frans modernisme*, in: *Ons erfdeel*, Jg. 25 (1982) 5, S. 686–695.
- KÄNDLER, K./KAROLEWSKI, H./SIEBERT, I., *Berliner Begegnungen. Ausländische Künstler in Berlin 1918 bis 1933*. Aufsätze, Bilder, Dokumente. Akademie der Künste der DDR, Berlin, Dietz 1987.
- KAYSER, WOLFGANG, *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg und Hamburg, Stalling 1961 (1957).
- DE KEIZER, MADELON, *„Een land nog niet in kaart gebracht“*. *Historiografie en beeldvorming van het interbellum in een cultuurhistorisch perspectief*, Vortrag am Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie, 16 juni 2000, <http://www.riod.nl/interbellum/lezing1.html> am 17.5.2002.
- KEMPERINK, MARY, *Van observatie tot extase. Sensitivistisch proza rond 1900*. Utrecht, Veen 1988.
- KEMPERINK, M.G., *Het Nederlands naturalistisch toneel (1890–1900). Een profielschets*, in: *De nieuwe taalgids* 84 (1991), 3 (mei), S. 209–226.

- KEMPERINK, M.G., „De kuise plooiën van haar witte gewaad“. *Metaforen in het fin-de-siècle-proza*, in: *Nederlandse Letterkunde* 2 (1997), 1 (feb), S. 2–28.
- KEMPERINK, MARY, *Een gore verleidster. Representatie van de stad in de Nederlandse literatuur van het fin de siècle (1885–1910)*, in: KORTHALS ALTES/SCHRAM (HRSG.), *Literatuurwetenschap tussen betrokkenheid en distantie*, S. 81–98.
- KEMPERINK, MARY, *Het verloren paradijs. De literatuur en cultuur van het Nederlandse fin de siècle*. Amsterdam University Press 2001. <https://doi.org/10.5117/9789053564875>
- KERÉNYI, KARL, *Die Mythologie der Griechen*. Band 1: *Die Götter- und Menschheitsgeschichten*. München, dtv 2003 (1966).
- KEUNEN, BART, *The Aestheticization of the City in Modernism*, in: BERG/DURIEUX/LERNOUT (HRSG.), *The Turn of the Century/Le tournant du siècle*, S. 380–391.
- KEUNEN, BART, *Het stadsbeeld als sociale strategie van literaire subculturen*, in: P. PELCKMANS/R. VERVLIET (HRSG.), *Stadsbeelden*. Antwerpen, Vlaamse Vereniging voor Algemene en Vergelijkende Literatuurwetenschap 1996, S. 11–32.
- KEUNEN, BART, *De verbeelding van de grootstad. Stads- en wereldbeelden in het proza van de moderniteit*. Brussel, VUB Press 2000.
- KLOTZ, VOLKER, *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblich*. Reinbek, Rowohlt 1987 (1969).
- KNILLI, FRIEDRICH/NERLICH, MICHAEL (HRSG.), *Medium Metropole. Berlin, Paris, New York*. Heidelberg, Winter 1986.
- KNUVELDER, GÉRARD, *Handboek tot de moderne Nederlandse Letterkunde*. 's Hertogenbosch, Malmberg 1954.
- KÖHLER, ERICH *Je ne sais quoi. Ein Kapitel aus der Begriffsgeschichte des Unbegreiflichen*, in: *Romanistisches Jahrbuch* 6 (1953/54), S. 21–59. <https://doi.org/10.1515/roja-1953-0102>
- KÖHN, ECKHART, *Konstruktion des Lebens. Zum Urbanismus der Berliner Avantgarde*, in: MÜLLER/REBEL (HRSG.), *Metropolis*, S. 33–72.
- KÖHN, ECKHART, *Straßenrausch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs von 1830–1933*. Berlin, Das Arsenal 1989.
- KOOLHAAS, MARNIX, *Herman Heijermans. Gevangen tussen naturalisme en socialisme*, in: *Literatuur* 2 (1985), 2 (mrt–apr), S. 80–87.
- KORTHALS ALTES, LIESBETH/SCHRAM, DICK (HRSG.), *Literatuurwetenschap tussen betrokkenheid en distantie*. Assen, van Gorcum 2000.
- KÖTZ, KATHRIN, *Paul van Ostaijen? Nooit van gehoord! Paul van Ostaijen en de Duitse literatuur*, in: BUELENS/SPINOY (HRSG.), *De stem der Loreley*, S. 239–252.
- KÖTZ, KATHRIN, *Die Prosa Paul van Ostaijens. Stilistische, poetologische und philosophische Korrespondenzen mit dem Werk von Mynona (Salomo Friedlaender)*. Münster etc., Waxmann 2001.
- LADEMACHER, HORST, *Zwei ungleiche Nachbarn. Wege und Wandlungen der deutsch-niederländischen Beziehungen im 19. und 20. Jahrhundert*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989.
- LEERSSEN, JOEP, *Mimesis and Stereotype*, in: *Yearbook of European Studies* 4 (1991), S. 165–176.
- LEERSSEN, JOEP, *National Stereotypes and Literature: Canonicity, Characterization, Irony*, in: M. BELLER (HRSG.), *L'immagine dell'altro e l'identità nazionale: Metodi di ricerca letteraria*, Supplement von *Il confronto letterario* 24. Fasano, Schena 1997, S. 49–59.

- LEERSSEN, JOEP, *Nationaal denken in Europa. Een cultuurhistorische schets*. Amsterdam, AUP 1999.
- LEERSSEN, JOEP, *The rhetoric of national character: A programmatic survey*, in: *Poetics today*, 21 (2000) 2, S. 265–290. <https://doi.org/10.1215/03335372-21-2-267>
- LEERSSEN, J.TH./SYDRAM, K.U. (HRSG.), *Europa Provincia Mundi. Essays in Comparative Literature and European Studies offered to Hugo Dyserinck on the Occasion of his Sixty-Fifth Birthday*. Amsterdam, Rodopi 1992.
- LEES, ANDREW, *Cities Perceived. Urban Society in European and American thought, 1820–1940*. Manchester University Press 1985.
- DE LEEUWE, H.H.J., *Over: Heijermans, Herman. Op hoop van zegen: spel van de zee in 4 bedrijven. 4e dr. Amsterdam, 1901*, in: *Lexicon van literaire werken. Besprekingen van Nederlandstalige literaire werken 1900–heden*; onder red. van A.G.H. ANBEEK VAN DER MEIJDEN, J. GOEDEGEBUURE, M. JANSSENS. Groningen, Wolters-Noordhoff 1989.
- LEHNING, ARTHUR, *De vriend van mijn jeugd. Herinneringen aan H. Marsman*. 's-Gravenhage/Bandung, van Hoeve 1954.
- LEHNING, ARTHUR, *Marsman en het expressionisme*. 's-Gravenhage, Boucher 1959.
- LEHNING, ARTHUR, *De geschiedenis van „Vera“*, in: MARSMAN, *Vijf versies van „Vera“*, S. 5–24.
- LEINER, WOLFGANG, *Das Deutschlandbild in der französischen Literatur*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989.
- VAN DER LEM, ANTON, *Het eeuwige verbeeld in een afgehaald bed. Huizinga en de Nederlandse beschaving*. Amsterdam, Wereldbibliotheek 1997.
- LETHEN, HELMUT, *Chicago und Moskau. Berlins moderne Kultur der 20er Jahre zwischen Inflation und Weltwirtschaftskrise*, in: *Die Metropole. Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert*. Ausstellungskatalog, hg. v. J. BOBERG/T. FICHTER/E. GILLEN. München 1986, S. 190–215.
- LETHEN, HELMUT, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1994.
- LEVIE, SOPHIE, *Het modernisme in de Europese Letterkunde. Rezensie*, in: *Forum der Letteren*, 26 (1985) 2, S. 159.
- LODGE, DAVID, *The Language of Modernist Fiction: Metaphor and Metonymy*, in: BRADBURY/MCFARLANE (HRSG.), *Modernism 1890–1930*. S. 481–496.
- LODGE, DAVID, *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. London, Arnold 1977.
- LODGE, DAVID, *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism*. London: Routledge 1990.
- LUGER, BERNT/LODDERS, GIDEON, *Naturalisme*, in: VAN BORK/LAAN (HRSG.), *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis*.
- MARRES, RENÉ, *Bewustzijn en isolement. Psychologische interpretaties van literatuur*. Leiden, dimensie 1988.
- MARSMAN, HENDRIK, *Verzen*. Zeist, Ploegsma 1923.
- MARSMAN, HENDRIK, „De kansen van ons proza“, in: *De vrije bladen* 6 (1929) april, 79–81.
- MARSMAN, HENDRIK, *Zelfportrait van J.F. en andere verhalen*. Amsterdam, Querido 1954.
- MARSMAN, HENDRIK, *Vijf versies van „Vera“*. Ingeleid door Arthur Lehning, verzorgd door Daisy Wolthers. 's-Gravenhage, Letterkundig Museum 1962.
- MARSMAN, H., *Verzameld werk. Poëzie, proza en kritisch proza*. Amsterdam, Querido 1979.

- MATTENKLOTT, GERT/MATTENKLOTT, GUNDEL, *Berlin Transit. Eine Stadt als Station*. Reinbek/Hamburg, Rowohlt 1987.
- MEIJER, REINDER P., *Literature of the Low Countries. A short history of Dutch Literature in the Netherlands and Belgium*. The Hague/Boston, Nijhoff 1978. <https://doi.org/10.1007/978-94-009-9734-9>
- MERTENS, ANTHONY, *Sluiproutes en dwaalwegen. Aspecten van een liminale poëtica toegelicht aan de hand van het werk van Jacq Firmin Vogelaar*. Amsterdam, Sauternes 1991.
- MISSINNE, LUT, „Seine kleine Erzählung“. *Paul van Ostaijen – Leben und Werk*, in: MISSINNE/GEERAEDTS (HRSG.), *Paul van Ostaijen, die Avantgarde und Berlin*, S. 9–30.
- MISSINNE, LUT/GEERAEDTS, LOEK (HRSG.), *Paul van Ostaijen, die Avantgarde und Berlin*. Münster, Lit 1998.
- MOOIJ, J.J.A., *A study of metaphor: On the nature of metaphorical expressions, with special reference to their reference*. Amsterdam, North-Holland Publ. 1976.
- DE MOOR, W.A.M., „In diepste wezen vrienden“, in: VAN OUDSHOORN, *Het onuitsprekelijke*, S. 121–143.
- DE MOOR, W.A.M. (HRSG.), *Over J. van Oudshoorn. Een keuze uit meer dan zestig jaar informatie over leven en werk in dag-, week- en maandbladen*. Nijmegen, J. van Oudshoorn Archief 1976.
- DE MOOR, WAM, *Over Willem Mertens' levensspiegel van J. van Oudshoorn*. Amsterdam, Wetenschappelijke Uitgeverij 1979.
- DE MOOR, WAM, *Van Oudshoorn. Biografie van de ambtenaarschrijver J. K. Feijlbrief*, Boek I, 1876–1933, Amsterdam, de Arbeiderspers 1982.
- DE MOOR, WAM, *Over: Oudshoorn, J. van. Willem Mertens' levensspiegel*, in: *Lexicon van literaire werken: besprekingen van Nederlandstalige literaire werken 1900–heden; onder red. van: A.G.H. ANBEEK VAN DER MEIJDEN, J. GOEDEGEBUURE, M. JANSSENS*. 7e aanvulling (augustus 1990).
- DE MOOR, WAM, *J. van Oudshoorn*, in: *Kritisch lexikon van de Nederlandstalige literatuur na 1945*. Onder red. van AD ZUIDERENT, HUGO BREMS, TOM VAN DEEL. 55e aanvulling (november 1994). Houten (etc.), Bohn Stafleu Van Loghum (etc.).
- MÜLLER, LOTHAR, *Modernität, Nervosität und Sachlichkeit. Das Berlin der Jahrhundertwende als Hauptstadt der „neuen Zeit“*, in: *Mythos Berlin. Zur Wahrnehmungsgeschichte einer industriellen Metropole*. Ausstellungskatalog, Berlin 1987, S. 79–92.
- MÜLLER, LOTHAR, *Die Großstadt als Ort der Moderne. Über Georg Simmel*, in: SCHERPE (HRSG.), *Die Unwirklichkeit der Städte*, S. 14–36.
- MÜLLER, LOTHAR, *Das Ichweißnichtwas*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 4.12.2003, 13.
- MÜLLER, MICHAEL/REBEL, BEN (HRSG.) *Metropolis*. Amsterdam, Rodopi 1988. <https://doi.org/10.1163/9789004449268>
- MURPHY, RICHARD, *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*. Cambridge University Press 1998.
- NEEF, SONJA, *Kalligramme. Zur Medialität einer Schrift. Anhand von Paul van Ostaijens „De Feesten van Angst en Pijn“*. Amsterdam, ASCA 2000 (academisch proefschrift). <https://doi.org/10.1017/CBO9780511483189>
- NEUBAUER, JOHN, *Modernisme en organicisme*, in: KORTHALS ALTES/SCHRAM (HRSG.), *Literatuurwetenschap tussen betrokkenheid en distantie*, S. 51–60.
- NEUMEYER, HARALD, *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*. Würzburg, Königshausen und Neumann 1999.
- NIEFANGER, DIRK, *Produktiver Historismus. Raum und Landschaft in der Wiener Moderne*. Tübingen, Niemeyer 1993. <https://doi.org/10.1515/9783110925951>

- VAN DEN OEVER, ANNIE, „Fritzi“ en het groteske. Amsterdam, de Bezige Bij 2003.
- OFFERMANS, CYRILLE, *Het bordeel als disciplineringsmachine. Een groteske van Van Ostaijen als ironisch miniatuurmodel van de moderne cultuurindustrie*, in: DERS., *De kracht van het ongrijpbare. Essays over literatuur en maatschappij*. Amsterdam, de Bezige Bij 1983, S. 107–122.
- OFFERMANS, CYRILLE, *Heerlik zwansen. Overde grotesken van Paul van Ostaijen*, in: DERS., *De mensen zijn mooier dan ze denken. Essays*. Amsterdam, de Bezige Bij 1985, S. 205–225
- OFFERMANS, CYRILLE, *Tegengif. Van Ostaijens poëtica in het spoor van de Europese avant-garde*, in: BUELENS/SPINOY (HRSG.), *De stem der Loreley*, S. 39–57.
- ORTEGA Y GASSET, *Der Aufstand der Massen*. Reinbek/Hamburg, Rowohlt 1956 (1930).
- VAN OSTAIJEN, PAUL, *Verzameld Werk I–IV*. Amsterdam, Bert Bakker 1979.
- VAN OSTAIJEN, PAUL, *Der Pleitejazz*. Aus dem Niederländischen von Ida Rook. Berlin, Friedenauer Presse 1996.
- VAN OSTAIJEN, PAUL, *Le Dada pour cochons*. Traduit par Jan H. Mysjkin et Pierre Galissaires. Paris, Ed. Textuel 2003.
- VAN OUDSHOORN, J., *Het onuitsprekelijke. Brieven*. Verzameld en toegelicht door W.A.M. de Moor. Amsterdam, van Oorschot 1968.
- VAN OUDSHOORN, J., *Verzamelde werken. Romans*. Uitgegeven en ingeleid door W. A. M. de Moor. Amsterdam, Athenaeum, Polak & Van Genneep 1976.
- VAN OUDSHOORN, J., *Verzamelde werken. Novellen en schetsen*. Uitgegeven en ingeleid door W. A. M. de Moor. Amsterdam, Athenaeum, Polak & Van Genneep 1976.
- OVERSTEEGEN, J.J., *Vorm of vent. Opvattingen over de aard van het literaire werk in de Nederlandse kritiek tussen de twee wereldoorlogen*. Amsterdam, Athenaeum, Polak & Van Genneep 1969.
- Paris–Berlin 1900–1933. Rapports et contrastes, France, Allemagne: art, architecture, graphisme, littérature, objets industrielles, cinéma, théâtre, musique [exposition de 1978]*. Ausstellungskatalog, hg. v. MARIE-LAURE BESNARD-BERNADAC UND GÜNTHER METKEN. Paris, ed. Centre Georges Pompidou 1992.
- DOS PASSOS, JOHN, *Manhattan Transfer*. Aus d. Engl. von Paul Baudisch. Reinbek/Hamburg, Rowohlt 1959 (Manhattan Transfer, 1925).
- PERELS, CHRISTOPH, *Vom Rand der Stadt ins Dickicht der Städte. Wege der deutschen Großstadtliteratur zwischen Liliencron und Brecht*, in: C. MECKSEPER/E. SCHRAUT (HRSG.), *Die Stadt in der Literatur*; Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht 1983, S. 57–80.
- PERKINS, DAVID, *Is literary history possible?* Baltimore, The Johns Hopkins University Press 1992.
- PERRY, JOS, *Een Hollander in het Ruhrgebiet. Herman Heijermans en zijn toneelstuk „Glück Auf!“*, in: *Nachbarsprache Niederländisch* (1996) 2, S. 102–117.
- PIKE, BURTON, *The image of the city in modern literature*. Princeton University Press 1981.
- POGGIOLI, RENATO, *The theory of the avant-garde*. Transl. from the Ital. by Gerald Fitzgerald. Cambridge, Mass, Belknap Press 1982.
- POPO, EMMANUEL, *Paul van Ostaijen en de musiek*, in: *Periscoop* 28 (1977/78) 8, S. 4.
- POSTMA, HANNEMIEKE, *Marsmans „Verzen“*. *Toetsing van een egocentrisch interpretatiemodel*. Groningen, Wolters-Noordhoff 1977.
- REBEL, BEN, *Metropolis under control*, in MÜLLER/REBEL (HRSG.), *Metropolis*, S. 93–116.

- VAN REES, KEES, *How Conceptions of Literature are Instrumental in Image Building*, in: KLAUS BEEKMAN (HRSG.), *Institution and Innovation*. Amsterdam/Atlanta, Rodopi 1994, S. 103–130. https://doi.org/10.1163/9789004449329_009
- VAN REES, C.J./DORLEIJN, G.J., *De impact van literatuuropvattingen in het literaire veld*. Aandachtsgebied literatuuropvattingen van de Stichting Literatuurwetenschap. 's-Gravenhage, Stichting Literatuurwetenschap 1993.
- REYNEBEAU, MARC, *Dichter in Berlijn. De ballingschap van Paul van Ostaijen (1918–1921)*, Groot-Bijgaarden, Globe, De Prom 1996.
- RICKLEFS, ULFERT (HRSG.), *Das Fischer-Lexikon Literatur*. Frankfurt/Main, Fischer 2002, 3 Bde.
- RICŒUR, PAUL, *Die lebendige Metapher*. Mit einem Vorwort zur deutsche Ausgabe. Aus d. Franz. v. Rainer Rochlitz. München, Fink 1986. (*La Métaphore vive*, 1975).
- ROGGEMAN, WILLY, *Muzikale, mystieke en andere ezelsbruggen bij Van Ostaijen*, in: *Yang* 32 (1996), afl. 172 (mrt), S. 87–101.
- ROSS, LEO, *De jaren dertig*, in: VAN BORK/LAAN (HRSG.), *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis*, S. 208–224.
- RUITER, FRANS/SMULDERS, WILBERT, *Literatuur en Moderniteit in Nederland 1840–1990*. Amsterdam, de Arbeiderspers 1996.
- SARNEEL, FONS, *Het onuitsprekelijke belichaamd in een oud vrouwtje*, in: *Vrij Nederland* 29 (1968), 19.10.1968.
- SCHEFFLER, KARL, *Berlin. Ein Stadtschicksal*. Berlin, Reiss 1910.
- SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN, M.A. ET AL. (HRSG.), *Nederlandse Literatuur. Een geschiedenis*. Groningen, Nijhoff 1993.
- SCHERPE, KLAUS R. (HRSG.), *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt 1988.
- SCHERPE, KLAUS R., *Nonstop nach Nowhere City? Wandlungen der Symbolisierung, Wahrnehmung und Semiotik der Stadt in der Literatur der Moderne*, in: DERS., *Die Unwirklichkeit der Städte*, S. 129–152.
- SCHERPE, KLAUS R., *Von der erzählten Stadt zur Stadterzählung. Der Großstadtdiskurs in Alfred Döblins „Berlin Alexanderplatz“*, in: J. FOHRMANN/H. MÜLLER (HRSG.), *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt 1988, S. 418–437.
- SCHERPE, KLAUS R., *Ausdruck, Funktion, Medium. Transformationen der Großstadterzählung in der deutschen Literatur der Moderne*, in G. GROSSKLAUS/E. LÄMMERT (HRSG.), *Literatur in einer industriellen Kultur*. Stuttgart, Cotta 1989, S. 139–161.
- SCHUNEMANN, DIETRICH, *European avant-garde. New perspectives*. Amsterdam, Rodopi 2000. <https://doi.org/10.1163/9789004449411>
- SCHILP, C.A., *Herman Heijermans*. Amsterdam, Moussault's 1967.
- SCHNEIDER, IRMELA, *Literatur und Medien*, in: RICKLEFS (HRSG.), *Das Fischer-Lexikon Literatur*, S. 1054–1077
- SCHOLZ, B.F., *A phenomenological interpretation of the organic metaphor in literary theory and criticism*. Ann Arbor 1972 (microfilm).
- SCHRADER, BÄRBEL/SCHEBERA, JÜRGEN, *Kunstmropole Berlin 1918–1933. Dokumente und Selbstzeugnisse*. Berlin und Weimar, Aufbau 1987.
- SCHULZE, HAGEN, *Weimar. Deutschland 1917–1933*. Berlin, Siedler 1994.
- SCHÜRINGS, UTE, „*Dikke Duitsers in burger*“. *Over de functie van stereotiepe Duitslandbeelden in het werk van Willem Frederik Hermans*, in: *Nederlandse Letterkunde* 5 (2000) 2, S. 138–153.

- SCHÜRINGS, UTE, *Provincie zoekt metropool. De reputatie van Berlijn in de Nederlandse literatuur van het interbellum*, in: FRITS BOTERMAN, MARIANNE VOGEL (HRSG.), *Nederland en Duitsland in het interbellum. Wisselwerkingen en contacten: van politiek tot literatuur*. Hilversum, Verloren 2003, S. 69–85.
- SCHUURSMA, ROLF LEONARD, *Jaren van opgang. Nederland 1900–1930*. Amsterdam, Balans 2000.
- SCHWANITZ, DIETRICH/SCHWALM, HELGA/WEISZFLOG, ALEXANDER, *Drama, Bauformen und Theorie*, in: RICKLEFS (HRSG.), *Das Fischer-Lexikon Literatur*, S. 397–419.
- SCHWEIKLE, GÜNTHER UND IRMGARD (HRSG.), *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart Metzler 1990. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-03285-0>
- SICKING, J.M.J., *De doorbraak van de generatie van 1918*, in: *De nieuwe taalgids* 86 (1993) 2, S. 97–119.
- SIMMEL, GEORG, *Philosophie des Geldes*. Berlin, Duncker u. Humblot 1977 [1900].
- SIMMEL, GEORG, *Die Großstädte und das Geistesleben*, in: DERS., *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*. Band 7, HRSG. R. KRAMME, A. RAMMSTEDT UND O. RAMMSTEDT. Frankfurt/Main, Suhrkamp 1995, S. 116–131. [1903].
- SMUDA, MANFRED, *Die Wahrnehmung der Großstadt als ästhetisches Problem des Erzählens. Narrativität im Futurismus und im modernen Roman*, in: DERS. (HRSG.), *Die Großstadt als „Text“*. München, Fink 1992, S. 143–169.
- SPENGLER, OSWALD, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. Mit einem Nachw. von Detlef Felken. München, Beck 1998 [1923].
- SPINOY, ERIK, *Paul van Ostaijen. De derde reus*, in: D. DE GEEST/M. VAN VAECK (HRSG.), *Brekende spiegels. Beeldveranderingen in de Nederlandse literatuur*. Leuven, Peeters 1992, S. 143–159.
- SPINOY, ERIK, *Logica en esthetica. Notities bij „Het bordeel van Ika Loch“ van Paul van Ostaijen*, in: *Spiegel der Letteren* 37 (1995) S. 2–3, S. 89–128. <https://doi.org/10.2143/SDL.37.2.2003887>
- SPINOY, ERIK, *Kritische filosofie en politiek bij de late Van Ostaijen. Over de groteske „De trust der vaderlandsliefde“*, in: G. BUELENS/E. SPINOY (HRSG.), *De stem der Loreley*, S. 210–238.
- SPINOY, ERIK, *Dekonstruktion und Weltschmerz. Die paradoxe Prosa Paul van Ostaijens*, in: L. MISSINNE/L. GEERAEDTS (HRSG.), *Paul van Ostaijen, die Avantgarde und Berlin*, S. 71–90.
- SPINOY, ERIK, *Over Paul van Ostaijen*, in: *Kritisch lexicon van de Nederlandstalige literatuur na 1945*; onder red. van AD ZUIDERENT, HUGO BREMS, TOM VAN DEEL. 79e aanvulling (november 2000).
- SPINOY, ERIK/PEETERS, PATRICK (HRSG.), *Het vouwbeen van de lezer. Over literatuuropvattingen*. Leuven, Peeters 1996.
- SPRENGEL, PETER/STREIM, GREGOR, *Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik*. Wien, Böhlau 1998.
- DE STAEL, ANNE GERMAINE DE, *Über Deutschland*. Frankfurt/Main, Insel 1985 [*De l'Allemagne*, Paris 1810].
- STUIVELING, GARMT, *Een eeuw Nederlandse letteren*. Amsterdam, De Arbeiderspers 1982 [1941].
- STUIVELING, GARMT/DE VOOYS, CORNELIS G., *Schets van de Nederlandse letterkunde*. Groningen, Wolters-Noordhoff 1980 [1971].

- SUCHLA, BEATE (HRSG.), *Dionysius Areopagita. Die Namen Gottes*. Eingel., übers. und mit Anm. vers. von Beate Regina Suchla. Stuttgart, Hiersemann 1988.
- SYNDRAM, KARL ULRICH, *The Aesthetics of Alterity: Literature and the Imagological Approach*, in: *Yearbook of European Studies* 4 (1991), S. 177–191.
- SYNDRAM, KARL ULRICH, „Laboratorium Europa“. *Zur kulturwissenschaftlichen Begründung der Komparatistik*, in: LEERSSEN/SYNDRAM (HRSG.), *Europa Provincia Mundi*, S. 83–96.
- Teesing, H.P.H., *Das Problem der Perioden in der Literaturgeschichte*. Groningen, Wolters 1948.
- TROMMLER, FRANK, *Sozialistische Literatur in Deutschland. Ein historischer Überblick*. Stuttgart, Kröner 1976.
- TUCHOLSKY, KURT, *Herman Heijermans*, in: *Die Weltbühne* 20 (1924) 2, S. 849–851. [erschienen unter dem Pseudonym PETER PANTER].
- VAN UFFELEN, HERBERT, *Moderne niederländische Literatur im deutschen Sprachraum 1830–1990*. Münster, Lit 1993.
- UYTTERSROT, HERMAN, *Paul van Ostaijen en zijn proza*. Antwerpen, Ontwikkeling 1959.
- VAESSENS, THOMAS, *De ster van een ongekend medium. Chaplin als boegbeeld van een nieuwe kunstenaarslichting?*, in *Vooy* 11 (1993), S. 3/4, S. 146–162.
- VAESSENS, THOMAS, *De ontsluitende kracht van het woord. Van Ostaijens poëtische metaforiek – literatuur en moderniteit*, in: SPINOY, ERIK/PEETERS, PATRICK (HRSG.), *Het vouwbeen van de lezer*, S. 19–33.
- VAESSENS, THOMAS, *Circus Dubio & Schroom. Nijhoff, Van Ostaijen en de mentaliteit van het modernisme*. Amsterdam, De Arbeiderspers 1998.
- VAESSENS, THOMAS, *Zolderkamers zullen altijd tochtig zijn*, in: *Maatstaf* 46 (1998) 3, S. 38–47.
- VERDAASDONK, HUGO, *Literatuurbeschouwing en argumentatie*. Amsterdam, Huis aan de Drie Grachten 1981.
- VERDAASDONK, H./REKVELT, K., *De kunstsociologie van Pierre Bourdieu*, in: *De revisor* 8 (1981) 3 (juni), S. 49–57.
- VERSLUYS, KRISTIAAN, *The poet in the city. Chapters in the development of urban poetry in Europe and the United States (1800–1930)*. Tübingen, Narr 1987.
- VERSLUYS, KRISTIAAN, *Van music-halls tot maanstraatstraten. De stadspoëzie van Paul van Ostaijen*, in: BUELENS/SPINOY (HRSG.), *De stem der Loreley*, S. 81–97.
- VESTDIJK, SIMON, *Over de schrijver J. van Oudshoorn. Miskenningen, haar oorzaken en verschijningsvormen*, in: *Tirade* 20 (1976), 219/220 (nov–dec), S. 595–597.
- VIETTA, SILVIO, *Großstadt Wahrnehmung und ihre literarische Darstellung. Expressionistischer Reihungsstil und Collage*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 48 (1974), S. 355–373. <https://doi.org/10.1007/BF03376119>
- VIS, JAN/MOLDENHAUER, GEBHARD (HRSG.), *Nederland en Duitsland. Elkaar kennen en begrijpen*. Assen, van Gorcum 2000.
- VAN VLIET, H.T.M., *Tussen twee generaties. Briefwisseling A. Roland Holst en H. Marsman (1922–1940)*. Den Haag, Letterkundig Museum) 1999.
- VOSSKAMP, WILHELM (HRSG.), *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*. Stuttgart, Metzler 1982.
- VOSSKAMP, WILHELM, *Utopie*, in: RICKLEFS (HRSG.), *Das Fischer-Lexikon Literatur*, S. 1931–1951.

- DE VREE, PAUL, *Hendrik Marsman en het modernisme*, in: *Nieuw Vlaams tijdschrift*, Jg. 30 (1977), Heft 9, S. 766–776.
- WEIGEL, SIGRID, *Traum – Stadt – Frau. Zur Weiblichkeit der Städte in der Schrift. Calvino, Benjamin, Paul Nizon, Ginka Steinwachs*, in: SCHERPE (HRSG.), *Die Unwirklichkeit der Städte*, S. 173–196.
- WEISGERBER, JEAN (HRSG.), *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*. Vol. 1–2. Budapest, Akadémia Kiadó 1984.
- WELLEK, RENÉ/WARREN, AUSTIN, *Theory of Literature*. Third edition. New York: Harcourt, Brace & World 1956.
- WILDEMEERSCH, GEORGES, *Verteller in narrenpak*, in: BUELENS/SPINOY (HRSG.), *De stem der Loreley*, S. 202–209.
- WILLIAMS, RAYMOND, *The country and the city*. London, Hogarth Pres 1985).
- WILLIAMS, RAYMOND, *The Politics of Modernism. Against the New Conformists*. Edited and Introduced by Tony Pinkney. London, Verso 1989.
- WOLFS, ROB, *De modernistische kode als interpretatietekst*, in: *Forum der Letteren* 27 (1986) 1, S. 14–29.
- VAN WIJK, KEES, *i10 en Weimar*, in: *Berlijn–Amsterdam 1920–1940*, S. 300–303.
- Woordenboek der nederlandse Taal*, III/2, bewerkt door DR. J.A.N. KNUTTEL. 's Gravenhage/Leiden, Nijhoff 1916.
- Woordenboek der nederlandse Taal*, X, bewerkt door M. DE VRIES, E. VERWIJS EN A. KLUYVER, met medewerking van C.C. UHLENBECK EN W.L. DE VREESE. 's Gravenhage/Leiden, Nijhoff 1916.
- VAN DER ZALM, ROB, *9 april 1898. Herman Heijermans' politieke scherts in één bedrijf 'Puntje' wordt gespeeld op een feestelijke bijeenkomst aan de vooravond van het Kongres der Sociaal-democratische Arbeiderspartij. Nederlands meest gespeelde toneel-schrijver*, in: ERENSTEIN, R. L. (HRSG.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*. Amsterdam University Press 1996, S. 532–539.
- ZIMA, PETER V., *Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*. Tübingen, Francke 1991.
- ZIMA, PETER V., *Die Dekonstruktion. Einführung und Kritik*. Tübingen, Francke 1994.
- ZIMA, PETER V., *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. Tübingen, Francke 1997.

Band 41

Simone Schroth

Das Tagebuch The Diary Le Journal

Anne Franks *Het Achterhuis* als Gegenstand
eines kritischen Übersetzungsvergleichs

2006, 350 Seiten, geb., 34,90 €, ISBN 978-3-8309-1523-2

Seit dem Erscheinen der Erstausgabe im Jahr 1947 wird Anne Franks *Het Achterhuis* weltweit gelesen – allerdings nicht oft im niederländischen Original. Simone Schroth stellt die deutschen, englischen und französischen Übertragungen aus den fünfziger und den neunziger Jahren innerhalb einer Zielsprache einander gegenüber: Wie ging man mit stilistischen sowie historischen und kulturspezifischen Textmerkmalen, dem „Ton“ der Vorlage und diversen weiteren Elementen um? Auch Fragen zur Edition und zur Rezeption von Anne Franks Texten sowie zu ihrem literarischen Wert bleiben nicht unberücksichtigt.

Die Arbeit entstand unter regelmäßigem Austausch mit diversen Anne-Frank-Spezialisten und Zeitzeugen, zitiert werden unter anderem bisher unveröffentlichte Passagen aus dem schriftlichen Nachlass Otto Franks sowie Briefe oder Interviews, in denen Übersetzerinnen und Übersetzer von *Het Achterhuis* Fragen der Verfasserin beantworten.

Insgesamt hat sich die vergleichende Betrachtung der Übertragungen als besonders fruchtbar für die bewertende Untersuchung erwiesen, da qualitative Unterschiede sich in der Gegenüberstellung deutlicher zeigen als in einer auf einen einzigen Ausgangs- und Zieltext beschränkten Analyse. Die Arbeit verdankt ihre Resultate daher der wechselseitigen Befruchtung von Komparatistik und Übersetzungswissenschaft und -forschung.

Das Tagebuch – The Diary – Le Journal is een waardevolle bijdrage in de ‘Anne Frankwetenschap’.

Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden, 1/2008.



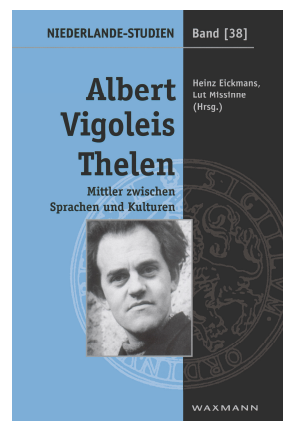
Band 38

Heinz Eickmans, Lut Missinne (Hrsg.)

Albert Vigoleis Thelen

Mittler zwischen Sprachen und Kulturen

2005, 200 Seiten, geb., 29,90 €,
ISBN 978-3-8309-1492-1



Am 28. September 2003 jährte sich der Geburtstag des Schriftstellers Albert Vigoleis Thelen zum 100. Mal. Aus diesem Anlass wurde im November 2003 an der Universität Münster eine internationale Tagung abgehalten. Übergreifende Thematik war die Position des Schriftstellers, Kritikers und Übersetzers Thelen als Mittler zwischen unterschiedlichen Kulturen, Literaturen und Sprachen. Die interdisziplinäre Ausrichtung der Tagung erbrachte dabei neue Einsichten in die Person Thelen.

Dieser Band fasst die Beiträge zusammen, die sowohl zu literatur- und kulturwissenschaftlichen als auch zu sprach- und übersetzungswissenschaftlichen Fragestellungen präsentiert wurden. Neben Aspekten, wie z.B. der autobiographische oder faschismuskritische Gehalt des schriftstellerischen Werkes, werden die Kontakte Thelens zu den Niederlanden und seine Tätigkeit als Vermittler untersucht. Seine Übersetzungen aus dem Niederländischen und die Übersetzung seines Werkes *Die Insel des zweiten Gesichts* ins Englische und Niederländische werden genauso betrachtet wie die Sprache und Lyrik des Wortkünstlers.

So bleibt zu hoffen, dass die aufschlussreichen und höchst informativen Beiträge, die zugleich den heutigen Forschungsstand widerspiegeln, den in Süchteln am Niederrhein geborenen Schriftsteller Albert Vigoleis Thelen wieder einem breiteren Publikum bekannt machen und ihm den Rang einräumen, der ihm als „Mittler zwischen Sprachen und Kulturen“ zusteht.

Paul Wietzorek in: Der Niederrhein 3/2006, S. 152

Kathrin Kötz

Die Prosa Paul van Ostaijens

Stilistische, poetologische und
philosophische Korrespondenzen
mit dem Werk von Mynona (Salomo Friedlaender)

2001, 244 Seiten, geb., 34,80 €, ISBN 978-3-8309-1078-7

Was haben der flämische Dichter Paul van Ostaijen und der deutsche Autor und Philosoph Salomo Friedländer (alias Mynona) gemeinsam? Beide schrieben groteske Prosatexte, die als Gegenstücke zur realen Welt verstanden werden müssen. Mit Hilfe der Darstellung einer Utopie ex negativo soll die Realität – die Welt der „absoluten Verkehrtheit“ – demaskiert und der Lächerlichkeit preisgegeben werden. Für beide Autoren ist das Groteske das Mittel zur Gestaltung der Satire.

In dieser Arbeit werden die Gemeinsamkeiten zwischen den Autoren genauer untersucht. Dabei konnte nachgewiesen werden, dass Mynona eine große Vorbildfunktion für van Ostaijen hatte: Er übernahm nicht nur Themen und Motive des deutschen Autors, sondern be- bzw. verarbeitet auch dessen stilistische Mittel auf überaus kreative Weise. Analogien gibt es bei der Gestaltung der zunehmenden Kommerzialisierung und Trivialisierung der Kunst bzw. bei der Vermittlung eigener ästhetischer oder philosophischer Ansichten mithilfe der Prosatexte. Auf der sprachlichen Ebene konnten nicht nur Interferenzen im Umgang mit Sprach- bzw. Wortspielen, in der Verballhornung von Namen, Zitaten sowie Lied- und Reklametexten festgestellt werden, sondern ebenfalls im tektonischen Bau, der Titelbildung bzw. im Gebrauch bestimmter erzähltechnischer Elemente.