

## Berlin als Ort der Moderne\*

Klaus R. Scherpe\*\*

**Abstract:** Using Berlin as an example, the author points out that the lack of individuality is an essential feature of the modern and – even more – postmodern city. While, increasingly, the functional urban systems become invisible and the city itself indistinguishable, its identity is simulated within current settings of urbanity. This process can be traced in different media representing Berlin. In poems and novels, paintings and films, exhibitions and buildings the blankness and the indifference of the modern city and its inhabitants either is covered by mythical or historical images or it is thematized and made conscious by aesthetical means.

**Keywords:** City; Modernity; Postmodernity; Simulation; City-discours.

**Resumo:** O autor usa Berlim de exemplo para expor que a falta de individualidade é um traço essencial da cidade moderna e, ainda mais, pós-moderna. Enquanto, de maneira crescente, os sistemas funcionais da cidade ficam invi-

---

\* Dieser Beitrag setzt einige andere, an verschiedenen Orten erschienene Arbeiten fort: "Von der erzählten Stadt zur Stadterzählung. Der Großstadtdiskurs in Alfred DÖBLINS *Berlin Alexanderplatz*." In: Jürgen FOHRMANN und Harro MÜLLER (Hg.): *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt/M. 1988, 418-440; "Nonstop nach Nowhere City? Wandlungen der Symbolisierung, Wahrnehmung und Semiotik der Stadt in der Literatur der Moderne." In: SCHERPE (Hg.): *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Reinbek b. Hamburg 1988, 129-152; "Ausdruck, Funktion, Medium. Transformationen der Großstadterzählung in der deutschen Literatur der Moderne," In: Götz GROSSKLAUS und Eberhard LÄMMERT (Hg.): *Literatur in einer Industriegesellschaft*. Stuttgart 1989, 120-143; "Doris' gesammeltes Sehen. Irmgard Keuns *Kunstseidenes Mädchen* unter den Städtebewohnern." In: Irmela von der LÜHE und Anita RUNGE (Hg.): *Wechsel der Orte*. Göttingen 1997, 312-321.

\*\* Der Autor ist Professor für Neuere Deutsche Literatur - Literatur- und Kulturwissenschaft / Medien an der Humboldt-Universität Berlin.

síveis e a própria cidade indistinguível, simula-se sua identidade em encenações correntes de urbanidade. Este processo pode ser observado em diferentes meios que representam Berlim. Em poemas e romances, quadros e filmes, exposições e obras arquitetônicas, a vaidade e indiferença da cidade moderna e de seus habitantes se encontra, seja coberta por imagens míticas ou historistas, seja exposta por meios estéticos.

**Palavras-chave:** Cidade; modernidade; pós-modernidade; simulação; discurso urbano.

**Zusammenfassung:** Am Beispiel Berlins zeigt der Verfasser in diesem Artikel, dass die Gesichtlosigkeit entscheidendes Charakteristikum der modernen und – um so mehr – der postmodernen Großstadt ist. Während die eigentlichen Funktionssysteme der Stadt zunehmend unsichtbar werden und die Stadt zugleich immer mehr an äußerer Unterscheidbarkeit einbüßt, wird ihre historische Identität als marktgängige Inszenierung simuliert. Dieser Prozess lässt sich an den verschiedenen Medien, in denen Berlin repräsentiert wird, verfolgen: Die Ausdruckslosigkeit und Indifferenz der modernen Stadt und ihrer Bewohner wird in Gedichten und Romanen, Gemälden und Filmen, Ausstellungen und Bauwerken teils von mythischen oder historistischen Bildern verdeckt, teils wird sie aber auch thematisiert und ästhetisch bewusst bemacht.

**Stichwörter:** Stadt; Moderne; Postmoderne; Simulation; Großstadtdiskurs.

War Rom die klassische Hauptstadt der Welt, Paris die Hauptstadt des 19. und New York die des 20. Jahrhunderts, so wird Berlin oft als die Großstadt der Moderne schlechthin genannt: eine Stadt, in der sich das Neue besonders abrupt und entschieden durchsetzte, eine Stadt, die nie feste Konturen gewann, sondern schnell gebaut, verändert, verbaut und zerstört wurde; ihr transhistorischer Charakter sei schon ihr Charakter. Als modern gelten das jeweils Neue gegenüber der Tradition und das Flexible, Dynamische, die wechselnden Moden, der beständige Umbau und Ausbau. Hinzu kommt der Blick zurück, die symbolische Verfügung über die Erinnerung an die Stadt. In der modernen Großstadt konzentriert sich die moderne Gesellschaft: die Ausdifferenzierung eines vormals als einheitlich gedachten Gesellschaftskörpers in viele Teilbereiche und Spezialgebiete. Die moderne Großstadt als Zentrum von Industrie, technischem Fortschritt und Information kann man beschreiben als Netzwerk der Waren-, Verkehrs- und Informationsströme. Stadtmauern, die ein einheitliches Erlebnisterrain und Erzählgebiet der Stadt eingrenzen, gibt es nicht mehr, dafür aber geometrische Muster, Planquadrate und das Bild

der Schalttafel. Das Gleisdreieck in Berlin - eine Hochbahnkreuzung in der Nähe des Potsdamer Platzes - galt den Schriftstellern der 20er Jahre als Inbegriff der Moderne. Heute wirkt es vis-à-vis der Sony-Daimler-City wie ein Exponat aus dem Museum für Kultur und Technik.

Wenn man von Berlin als Ort der Moderne spricht, so meint man zumeist die Großstadt der Weimarer Republik: den plötzlichen Durchbruch zu einer kulturellen Großstadtmoderne, nachdem Berlin relativ spät, nach der Reichsgründung, überhaupt erst zu einer Metropole geworden war, die sich mit anderen Zentren wie Paris oder London ein wenig vergleichen ließ. Das Berlin der 20er Jahre ist dieser Ort des Neuen und des Transhistorischen: politisch instabil, ökonomisch eher ruinös, aber kulturell ungemein vielfältig. In Literatur, Kunst, Film und Reklame kommt das zur Erscheinung, was nun als "absolut modern" gilt: die Hektik und Dynamik des modernen Lebens, die Geschwindigkeit als Faszination der Großstadtextistenz, das Eintauchen des Einzelnen in die Masse, die schon Edgar Allen Poe beschrieben hatte, die Distanziertheit und Anonymität, die sich ausprägt im Lebensstil der Städtebewohner, exemplarisch in Bertolt BRECHTS *Lesebuch für Städtebewohner*. Die Straßenbilder Ludwig KIRCHNERS, die Kokotten unter den Paaren und Passanten auf der Verkehrsinsel, zeigen hier eigentlich schon alles. Bei dieser Aussicht wird ein *kulturelles* Image Berlins sichtbar, nichts ist zu sehen vom sozialen Leben in den Arbeiterbezirken, Wedding und Prenzlauer Berg.

Nun kann es heute in unserem hochmodernen, informationstechnisch aufgerüsteten *global village* ohnehin nicht mehr den Ort der Moderne geben, sicher nicht mehr die eine Stadt, die als Symbol für Modernität stehen könnte wie Berlin in den 20er Jahren, den "roaring twenties", wie es im Schlager heißt. Nur als Un-Ort ist die Großstadt als Ort der Moderne definierbar. Man sagt, dass sich die Großstädte immer mehr angleichen, ihren charakteristischen Stadtkern vielleicht als historisches Museum bewahren: das "Idol der Stadt", eine Stadt aus historischer Erinnerung wie Florenz (Alexander KLUGE). In der modernen Jetzt-Zeit werden sich die großen Städte immer ähnlicher, funktional in Bezug auf Kommerz, Konsum, Verkehr und Unterhaltungsindustrie. Ridley SCOTTS "Blade Runner" hat dem "Idol der Stadt" ein Ende bereitet. In seinem Film ist die Großstadt der Zusammenschchnitt des Immergleichen. Das "Gleich" der Städte ist Thema und Herausforderung: ein Phänomen, das im Berlin unserer Tage gerade darin wirksam wird, dass die durch Beschluss erneuerte Haupt-

stadt besonders bemüht ist, ihren historischen Charakter (alles das, was sie einmal gewesen ist, sein musste oder sein wollte) im rekonstruierten Stadtbild noch einmal herbeizuzitieren, z.B. mit dem irrealen Vorhaben, den asbestverseuchten Palast der Republik aus DDR-Zeiten mit der Fassade des alten Stadtschlusses der Hohenzollern zu versehen.

Die Großstadt Berlin existiert nicht erst heute am auffälligsten in den Hochglanzbroschüren. Eine Werbebroschüre für den Berliner Weltreklamekongress von 1929 zeichnet folgendes Großstadtbild:

Man überquert den Potsdamer Platz, den Spittelmarkt, den Alexanderplatz, die Straße am Stettiner Bahnhof, den Wedding und dergleichen Punkte mehr. Da merkt man die gigantische Bewegung, das Flitzen, Flirren, Huschen und Sausen [der Geschwindigkeitstopos], Welle auf Welle jagt heran und flieht. [Die Dynamik der Großstadt rückversichert bei den Elementen Wasser und Feuer: ein Höllenschlund.] - Rasendes Tempo! Das Herz des Reiches, dies Berlin! 4 Millionen Menschen in Betrieb, Fünf Zehntel des deutschen Volks im Schnellschritt. [KRACAUERS "Ornament der Masse" zeichnet sich bereits ab.] Und während unten alles eilt und drängt, singt aus den Lüften der Motor! Großartiger Anblick: Flughafen Tempelhof.<sup>1</sup>

Berlin "sei dazu verdammt, immerzu zu werden und niemals zu sein", sagt Karl SCHEFFLER in seiner Architektur der Großstadt von 1910.<sup>2</sup> "Berlin ist ein transitorischer Ort", schreibt der Westberliner Festspiel-direktor in den 80er Jahren.<sup>3</sup> An diesem Immergleichen des permanenten "Werdens" hat sich am symbolischen Ort der ‚Berliner Republik‘ am Ende des Jahrhunderts wohl nicht viel geändert.

Ist das reizvolle Berlin-Thema also in gewissem Sinne ausgereizt und von der Tourismusbranche besetzt, so muss die Rede von Kunst und Wissenschaft wohl oder übel mit einigen Randbemerkungen zum Thema "Berlin als Ort der Moderne" auskommen. Zu sprechen ist von der Art, wie die Großstadt Berlin in der Literatur und in anderen Medien dargestellt und simuliert wurde, von der Art und Weise, wie in diesem Text der

<sup>1</sup> Zit. nach: *Berlin, Berlin. Die Ausstellung zur Geschichte der Stadt*. Berlin 1987, 459.

<sup>2</sup> Karl SCHEFFLER: *Berlin - Ein Stadtschicksal*. Berlin 1989, 219.

<sup>3</sup> Ulrich ECKHARDT: "Werkstatt der Geschichte. Überlegungen zum Fest der Stadt in Ost und West." In: *Der Tagesspiegel*, 23.11.1986, B1.

Großstadt zu lesen ist. Vielleicht ist das historisierende Berlin ja eher ein Palimpsest und kein aufgeschlagenes Buch wie das Paris des 19. Jahrhunderts für Victor Hugo. Zu sprechen ist von der Großstadtwahrnehmung und ihrer Transformation, von der Symbolisierung der Stadt und deren Reproduktionen im Zeichensystem der Literatur, von der Sprache der Architektur im allerneuesten Berlin der 90er Jahre.

Den Anfangsverdacht habe ich benannt. Er besteht darin, dass die Großstadtmoderne es so weit gebracht hat, dass so etwas wie "Urbanität" in möglichst weitem Sinn - kulturell inszeniert und finanztechnisch unterstützt - die historische Stadt als Zitat weit hinter sich lässt. Es könnte sein, dass die signifikanten Bilder der modernen Großstadt in unseren spätmodernen, informationstechnisch aufgeladenen Zeiten ganz aus dem Rahmen fallen oder dass bei genauerem Hinsehen die Bilder sich eins um andere gleichen - so wie die Bilder der immer gleichen Heidelandschaft, die Titorelli, der Maler des Gerichts in KAFKAS *Prozess*, dem entsetzten Josef K. zur vermeintlich kritischen Auswahl anbietet. Die Fatalität des Immergleichen hat Italo CALVINO in seinem Buch *Citta invisibili* zum Erzählprinzip erhoben: alle Frühformen der Stadt werden dem allerneuesten Moloch, der hoch- und hypermodernen Stadt, zum Opfer gebracht:

Du kannst abfliegen, wenn du willst", wurde mir gesagt, "aber du wirst zu einem anderen Trude kommen [die Städte haben bei CALVINO stets weibliche Namen], das Punkt für Punkt gleich ist, die Welt ist überdeckt von einem einzigen Trude, das nicht anfängt und nicht aufhört, nur am Flughafen den Namen wechselt. (CALVINO 1985: 150)

Im Ausland wurde Wim WENDERS Film "Der Himmel über Berlin" mit einem Titel versehen, der auch für eine moderne Rockgruppe passen würde: "Wings of Desire". Eine Tageszeitung in Sydney/Australien lockte mit einem Preisausschreiben zur Premiere: eine Freikarte für diejenigen, die wüssten, in welcher europäischen Stadt der Film spielt! Umberto Eco, als postmoderner Tourist in Amerika, benennt als die städtischsten aller amerikanischen Städte natürlich Disneyland und die zur Schau gestellten Ghosttowns im ehemaligen Wilden Westen.<sup>4</sup> Paul VIRILIO bezeichnet die Flughäfen von Dallas und New York als die eigentlichen neuen urbanen

<sup>4</sup> Umberto Eco: "Die Stadt der Automaten." In: Ders.: *Über Gott und die Welt*. München 1987, 78-88.

Orte, weil hier die Geschwindigkeit des Umschlags von Bevölkerung am größten ist.<sup>5</sup> Und aus Robert VENTURIS postmoderner Ikonographie von Las Vegas<sup>6</sup> lässt sich zum Schaden der ewigen Stadt Rom lernen, dass auch das touristisch relevante symbolische Kapital der 'Illusion der Städte' auf das römisch drapierte Superhotel mit Spielbank in der Wüste von Nevada übergewechselt ist.

Was derart als postmodern firmiert, hatte die Berliner Großstadtmoderne der 20er Jahre längst für sich entdeckt. Von den "unsichtbaren Städten" handelt nicht erst CALVINO, sondern schon Alfred DÖBLIN, wenn er angesichts der modernen Großstadt für einen Bildband 1928 schreibt:

Berlin ist größtenteils unsichtbar. Eine merkwürdige Sache: bei Frankfurt am Main, München ist es nicht so, oder? Sollten vielleicht sämtliche modernen Städte eigentlich unsichtbar sein - und was sichtbar an ihnen ist, ist bloß die Nachlaßgarderobe? Das wäre eine tolle Sache [...], es wäre ein gutes Symbol für alles Geistige von heute.<sup>7</sup>

Das, worauf DÖBLIN hier anspielt, ist gar nicht rätselhaft. Der *Alexanderplatz*-Roman zeigt nicht nur das persönlich erfahrbare Großstadtgeschehen, nicht nur das mit bloßem Auge Wahrnehmbare, sondern das abstrakte und in diesem Sinne "unsichtbare" Funktionssystem der Großstadt, in dem Franz Biberkopf gefangen ist, wenn er auf einer ihm *eigenen* Lebensgeschichte besteht. Die von den Theoretikern der Zeit als 'modern' erkannten Eigenschaften des Großstädtlers und der Großstadt - Blasiertheit und Reserviertheit, auch Rücksichtslosigkeit und Treulosigkeit, Nervosität, rastlose Mobilität, Anonymität und Transparenz, zusammengefasst als Lebensstil der Distanz und "Indifferenz", welche die großstädtische Form der Entfremdung ausmachen - diese Physiognomie des Lebens in der Stadt hatte Georg SIMMEL schon im Jahre 1900 in seiner "Philosophie des Geldes" auf den Begriff gebracht. Die "Geldäquivalenz personaler Werte" wird von SIMMEL als Grund für die moderne Kultur der Indifferenz genannt, die sich im Lebensstil der

<sup>5</sup> Paul VIRILIO: "Der Beschleunigungsstaat oder vom Wohnsitz zum Schleudersitz." In: CALVINO: *Die unsichtbaren Städte*. Roman. München 1985.

<sup>6</sup> Robert VENTURI et al.: "Learning from Las Vegas." Cambridge/Mass. 1972.

<sup>7</sup> Alfred DÖBLIN: Geleitwort zu: *Berlin. Berlin*, 1928, S. XII. (Anm. 1)

Großstadt kristallisiert.<sup>8</sup> Das Prinzip der modernen Vergesellschaftung, das die zunehmende Eigenschaftslosigkeit des Großstadtlebens erzeugt - die kapitalistische Geldwirtschaft -, wird immer unangreifbarer und "unsichtbarer", während seine Auswirkungen - Kommerz und Konsum auf der einen Seite, soziale Angst und Not auf der anderen - im großstädtischen Leben immer sichtbarer werden. Ernst BLOCH, dem wir hier folgen, wusste, wovon er sprach, wenn er die Metropole Berlin als "Funktionen im Hohlraum" definierte (BLOCH 1973: 212), um der für die Zeitgenossen teils faszinierenden, teils katastrophischen Realität der modernen Großstadt auf die Spur zu kommen.

Und dieses Phänomen, dass die Großstadt, je moderner sie wird, auch desto ausdrucksloser wird, ja ihre Ausdruckslosigkeit selber erzeugt (und dies dann durch kulturelle Betriebsamkeit ausgleichen muss): eben dieses Phänomen ist seit der Jahrhundertwende in Berlin ein Gegenstand kulturellen Rasonnements: "In ihrer Struktur und Mechanik sind alle größeren Städte der weißen Welt identisch", schreibt Walter RATHENAU schon 1890, ausgehend von Berlin. Und der Konzernchef - RATHENAU war Direktor der AEG, bevor er in der Weimarer Zeit zum republikanischen Politiker wurde - kommt für Berlin auf das Phänomen zu sprechen, das dem heutigen Berlinbesucher unter veränderten Vorzeichen neuerlich ins Auge fällt: das Fassadenhafte der Architektur, der falsche Schmuck, der die Konsumbanalität und die Investorenmacht historisierend verkleidet. In seinem "Vaterstadt Berlin" von 1899 schreibt RATHENAU:

Man fühlt sich wie im Fiebertraum, wenn man eine der großen Hauptstraßen des Westens zu durcheilen gezwungen ist. Hier ein assyrischer Tempelbau, daneben ein Patrizierhaus aus Nürnberg, dann Reminiszenzen vom Broadway, von Italien, Ägypten - entsetzliche Frühgeburten [oder Spätgeburten, möchte man ergänzen], polytechnischer Bierphantasien. Tausend mißverständene Formenquellen aus den Mauern dieser kleinbürgerlichen Behausungen. In Nudeln, Kringeln, Zöpfen und Locken blüht und ballt sich die erliefene Herrlichkeit aus Gips, Stuck, Kunstmörtel und Zement.

<sup>8</sup> Georg SIMMEL: "Die Großstädte und das Geistesleben." In: *Das Individuum und die Freiheit*. Berlin 1982, S. 192-204; ders.: *Philosophie des Geldes*. 7. Aufl. Berlin 1958. Zu SIMMEL vgl. den Aufsatz von Lothar MÜLLER: "Die Großstadt als Ort der Moderne. Über Georg Simmel." In: SCHERPE (Hg.): *Die Unwirklichkeit der Städte*, 14-36.

{Was ist schon} hinter diesem kunsthistorischen Fassadenbabel mit allen seinen Erkern, Türmen, Säulenstellungen, Balkonen und Giebeln [...]. [Man] ratrappiert sich an der märchenhaften Fassade. Alles fürs Auge. (RATHENAU 1965: 41 f.)

Als "Ort der Moderne" bedurfte Berlin, das kann man aus Rathenaus Sarkasmus wohl schließen, als eine schon damals ein wenig zu spät gekommene Metropole gegenüber Prag, Paris und Wien in besonderem Maße des wohlfeilen Historismus, um sich als Weltstadt so recht ins Bild zu setzen.

Ich lasse derlei Impressionen von der mehr oder weniger fraglichen Modernität Berlins erst einmal beiseite und frage nach der literarischen Darstellbarkeit und Erzählbarkeit der Großstadt Berlin unter den Bedingungen moderner Vergesellschaftung. Dass es hier kein Zurück hinter die Forderung des Zeitgeistes, "absolut modern" zu sein, gab oder geben sollte, war der großstädtischen Intelligenz in Berlin um 1900 im Prinzip klar. Diese Verpflichtung des denkenden und schreibenden Zeitgenossen zur Modernität hat zum Beispiel Karl KRAUS, der Wiener Besucher in Berlin, auf seine Weise formuliert. KRAUS, der die in der deutschen Hauptstadt konzentrierte Technik des öfteren ironisch mit dem Wiener Brathendl verglich und sich 1908 nachweislich mit dem Gedanken trug, nach Berlin überzusiedeln, schrieb 1911 in der *Fackel*: "Ich verlange von einer Stadt, in der ich leben soll, Asphalt, Straßenspülung, Haustorschlüssel, Luftheizung und Warmwasserleitung. Gemütlich bin ich selbst." (KRAUS 1911: 35) Hätten die deutschen Dichter die Maxime, die in diesem Modernisierungsdiktum des Wiener Nörglers steckt, schon früher bedacht und weiterverfolgt, so gäbe es in der deutschen Literaturgeschichte vielleicht nicht nur den einen großen Großstadtroman, Alfred DÖBLINS *Berlin Alexanderplatz*. Man muss sich klar machen, wie mühselig und mit Ressentiments gepflastert der Weg der deutschen Dichter in Richtung Großstadt war. Die heimischen Großstadterzählungen bleiben bis ins 20. Jahrhundert hinein, bevor Berlin ins Zentrum rücken konnte, eher vor-modern in ihrer historisierenden, psychologisierenden und privatisierenden Erzählweise, über die sich der Romantheoretiker DÖBLIN später lustig machte. Beherrschend war die traumatische Opposition zwischen einem "Wunschbild Land" und einem "Schreckbild Stadt" (SENGLE), die in den 20er Jahren mit der Beschimpfung der Berliner Schriftsteller als "Asphaltliteraten" durch die völkische und dann nationalsozialistische Fraktion politisch virulent wurde. Als modernefeindlich gilt zu Recht das Fest-

halten an anderen, emphatisch verstärkten Gegensätzlichkeiten, der Opposition von Individuum und Masse, Kultur und Zivilisation, Gemeinschaft und Gesellschaft, Dichtung und Literatur. Der die europäische Großstadtliteratur des 19. Jahrhunderts prägende Gegensatz der Klassen - man denke an die Großstadtromane von DICKENS, ZOLA und an BELVIS Petersburg - wurde in der deutschen Literatur kaum zum zentralen Literaturkonzept, auch nicht in der naturalistischen und expressionistischen Berlin-Lyrik, die in der deutschen Literaturgeschichte in der Regel als Durchbruch zur Großstadthematik angesehen wird. Hier dominiert die schreiende Widersprüchlichkeit des aufs höchste irritierten "Ich in der Stadt": die Stilisierung des Großstadterlebnisses zum existenziellen Abenteuer und Inferno. Zahllos sind die Gedichte, die von der Ankunft des Ich, des Fremden in der Stadt, handeln. Zum Beispiel Julius HARTS bekanntes Gedicht "Auf der Fahrt nach Berlin" von 1882:

Vom Westen kam ich, schwerer Heideduft  
umfloß mich noch, vor meinen Augen hoben  
sich weiße Birken in die klare Luft [...]  
die Fenster auf! Dort drüben liegt Berlin!  
Dampf wallt empor und Qualm in schwarzen Schleiern  
hängt tief und steif die Wolke drüber hin,  
die bleiche Luft drückt schwer und liegt wie bleiern [...]  
ein Flammenherd darunter, - ein Vulkan,  
von Millionen Feuerbränden lodernd,  
ein Paradies, ein fruchtbar Kanaan, -  
ein Höllenreich in Schattendunst vermodernd [...]  
Du aber suchst in dieser bleichen Flut  
nach Rosen und nach grünen Lorbeerkrone[n], [...]  
Schau dort hinaus! [...] Die Luft durchquillt's wie Blut,  
es brennt die Schlacht, und niemand wird dich schonen.<sup>9</sup>

Das Gedicht zeigt deutlich die Schwierigkeit, die neue Großstadthematik von Industrie, Technik und Masse literarisch zu begreifen. Die irritierende Großstadtrealität wird hier noch mit dem poetischen Hausschatz der Natur- und Bibelmetaphorik ins Bild gefasst.

Wie nun aber veränderte sich der Blick auf die Stadt und die ästhetische Wahrnehmung inmitten der Großstadthetik Berlins? Welche Me-

<sup>9</sup> Zit. nach Wolfgang ROTHE (Hg.): *Deutsche Großstadtlirik vom Naturalismus bis zur Gegenwart*. Stuttgart 1973, 59 f.

taphern und Symbole wurden jetzt gebraucht, wenn die Stadtmauern um ein übersichtliches Erzählgebiet längst geschliffen waren, wenn eine symbolhafte Konzentration auf ein Stadt-Zentrum - *Notre-Dame de Paris* bei Victor Hugo, der *Roland von Berlin* bei Willibald ALEXIS - die Dynamik der Großstadt nicht mehr bändigen konnte? Wie war jetzt im Text der Stadt zu lesen, wenn eine zweite oder gar dritte Natur der gemachten, artifiziiellen, durch die Verkehrs-, Waren- und Informationsströme hergestellten Großstadt zu Buche stand?

Ganz konventionell in Bezug auf die Wahrnehmung der Großstadt geht es noch im Berlin-Roman THEODOR FONTANES zu. In seinem Roman *Stine* gibt es eine hübsche Szene, in der eine typisch berlinische optische Einrichtung eine Rolle spielt, der sogenannte 'Spion'. Am Fenster der Wohnstube der Witwe Pittelkow ist dieser Dreh- und Straßenspiegel angebracht, mit dem man in die Invalidenstraße hinaussieht, ohne selber gesehen zu werden:

Wenn ich in den Spiegel kucke und all die Menschen und Pferde darin sehe, dann denk ich, es is doch woll anders als so mit bloßen Augen. Un ein bißchen anders is es auch. Ich glaube, der Spiegel verkleinert un verkleinern is fast ebensogut wie verhübschen. (FONTANE 1969: 174 f.)

Dieser Versuch, die Großstadt en miniature zu betrachten und ein wenig poetisch zu verklären, kommt - mit Blick auf die Zukunft der optischen Geräte, die auf die moderne Großstadt künftig gerichtet werden (Fotoapparat, Film- und Videokamera) - rückblickend einem poetischen Rettungsakt vor der sich in der Moderne nun bald aufdrängenden Realität der gespaltenen, der zerstückelten, der schizoiden Wahrnehmung gleich. Die auch schon zu FONTANES Zeiten irritierte und gebrochene Wahrnehmung hat fortschreitend, bis in die Gegenwart, die Erzählperspektive der Großstadtliteratur bestimmt.

Was war zu sehen in der Stadt, bei Licht besehen oder des Nachts? In den Großstadtromanen des 19. Jahrhunderts von BALZAC, SUE und DICKENS, in denen die erzählte Stadt auf den Kriminalfall oder das soziale Elend hin zugespitzt ist, spielte die mangelnde Straßenbeleuchtung eine große Rolle. So auch in den dem Pariser Vorbild von SUE nachempfundenen "Geheimnissen von Berlin". In dieser Erzählung aus den Papieren eines Berliner Kriminalbeamten sorgten gleißendes Licht und unheimliches

Dunkel für die dramatische Aufbereitung des Großstadtgeschehens. Der Seltenheitswert der Straßenbeleuchtung war im 19. Jahrhundert entscheidend für mysteriöse Begebenheiten und grässliche Bescherungen in der erzählten Stadt. Ganz anders dann in den 20er Jahren. "Berlin ist modern, modern durch sein Licht, seinen Kampf gegen die Nacht", schreibt ein Berlin-Besucher, der berühmte Maler Fernand LÉGER, und er fährt fort:

Bin jetzt acht Tage in Berlin: habe nichts von der Nacht bemerkt. [...] Berlin ist ein einziger Lichtblock. Die entsetzliche wilhelminische Architektur verschwindet, aufgesaugt, maskiert, absorbiert von Elektrizität. [...] Aber das alles scheint jetzt zu verschwinden, die Häuser werden abgekratzt, dafür wird die Reklame zum neuen Abgott der Berliner.<sup>10</sup>

Im Lichtermeer verschwindet nicht nur die schon RATHENAU verhasste schamlos historisierende Architektur, sondern auch die gute alte großstädtische Dramatik von Licht und Schatten. Die Leuchtreklamen zeichnen jetzt die Waren aus. Der Ehrgeiz des modernen Berlins, die Nacht zum Tag zu machen, konnte über die Warenwelt hinaus zum Festprogramm erhoben werden. Vom 13. bis 15. Oktober 1928 fand die bis dato großartigste Großstadtbeleuchtung unter dem Titel "Berlin im Licht" statt. "Vier Tage lang erstrahlte Berlin in bisher noch nicht dagewesener Helligkeit", schreibt das "Berliner Tageblatt", "das Resultat der Lichtwoche: Die Lichtstadt Berlin wird ab nun noch heller sein."<sup>11</sup> Die Transformation von Licht und Schatten in so viel und eher zuviel Licht wirkte *gleichmacherisch*, wie die Zeitgenossen im Feuilleton bemerkten. Das allerdings ist dann weniger spektakulär und ereignisreich. Die Lichtinszenierungen der Großstadt in unseren Tagen wollen Berlin wieder interessant machen, zum Gesprächsstoff, zum Event! Das dunklere Ost- und das hellere Westberlin wurden anlässlich des Stadtjubiläums von 1987 von Westen aus durch weithin sichtbare Laserstrahlen spektakulär miteinander verbunden. Die historischen Gebäude wurden im Stil des französischen *son et lumière* mit gelbem Licht angestrahlt, als hätte dadurch im gleichförmig ausgeleuchteten Stadtraum die Symbolkraft repräsentativer Stadtgeschichte zurückgewonnen werden können. Der von der Siegestsäule im Tiergar-

<sup>10</sup> Fernand LÉGER, zit. nach J. HÄSSLIN (Hg.): *Berlin*. München 1971, 28.

<sup>11</sup> Bärbel SCHRADER und Jürgen SCHEBARA: *Kunstmetropole Berlin 1918-1933*. Berlin, Weimar 1987, 138 f.

ten zur Millenniumsfeier ausgestrahlte Lichtdom hat die Älteren auf fatale Weise an Albert Speers Lichtspiele für die nationalsozialistische Hauptstadt Germania erinnert. *Literarische* Großstadtfiktionen sind so einfach dann doch nicht herzustellen. Es sei denn, man macht es ganz anders, wie z.B. der Amerikaner Donald BARTHELME in seiner postmodernen New Yorker Erzählung "City Life", in der allein der Stromausfall für neuen Erzählstoff sorgt: "What a happy time that was, when all electricity went away." (BARTHELME 1978: 172)

Die optisch irritierte Wahrnehmung - Walter BENJAMIN sprach bekanntlich vom "optisch Unbewussten" - hat fortschreitend, bis in die Gegenwart, die Erzählperspektive der Großstadterzählungen bestimmt. Auf ganz besondere Weise im Roman von Irmgard KEUN. In ihrem Erfolgsroman von 1932, "Das kunstseidene Mädchen", hat sich das Wahrnehmungsidyll des 19. Jahrhunderts von E. T. A. HOFFMANNs "Des Vetters Eckfenster" am Gendarmenmarkt bis zu Fontanes Ausspionieren der Invalidenstraße bereits in das verkehrt, was wir heute als "Hyperrealität" und nicht mehr nur als "Darstellung" bezeichnen: die medial produzierten oder zumindest mitproduzierten city-matters, Großstadtgeschichten unter den Bedingungen der akustischen und optischen Wahrnehmungsapparate. Mit Keuns Heldin, der Sekretärin, Gelegenheitsdiebin und zur Liebe dienstbaren Doris, die mit großen Augen auf dem Berliner Bahnhof Friedrichstraße ankommt, entsteht ein Großstadttext, der von den Kamerafahrten getroffenen und gewissermaßen kinetisch überfahrenen Person. Doris allerdings hat die Fähigkeit, als Betroffene den Blick umzukehren, mehr noch, sich mit der Kamera in eins zu setzen:

Mein Kopf war ein leeres, schwirrendes Loch. Ich machte mir einen Traum und fuhr mit einem Taxi hundert Stunden lang hintereinander immerzu - ganz allein und durch lange Berliner Straßen. Da war ich ein Film und eine Wochenschau.

Und tat das, weil ich sonst in Taxis fuhr nur immer mit Männern, die knutschten - und mit welchen, die ekelten mich, dann mußte ich alle Kraft zur Ablenkung brauchen - und mit welchen, die mochte ich, dann war es ein fahrendes Weinlokal, Sofa und kein Taxi. Ich wollte mal richtig Taxi [...] wie reiche Leute - so zurückgelehnt und den Blick meines Auges zum Fenster raus - immer an Ecken, Zigarrengeschäfte - und Kinos - der Kongreß tanzt - Lilian Harvey, die ist blond - Brotläden - und Nummern von Häusern mit Licht und ohne - und Schienen - gelbe Straßenbahnen glitten an

mir vorbei, die Leute drin wußten, ich bin ein Glanz [...] - blaue Lichter, rote Lichter, viele Millionen Lichter - Schaufenster - Kleider - aber keine Modelle - andere Autos fahren manchmal schneller - Bettladen - [...] - Leute gehen zu Fuß - das moderne Bett dreht sich - dreht sich.

Ich möchte gern furchtbar glücklich sein. (KEUN 1994: 81 f.)

Doris und ihre Freundinnen sind wie "blondes Kino", und doch handelt der Roman von dem der Heldin eigenen Blick. Wie eine richtige Großstädterin versteht sie es, über die kalte Schulter zu blicken. Es geht in KEUNS Text um Liebe und Glück im Diskursgemenge von Verkehr, Konsum, Information, Indifferenz und Anonymität. Am Ende versteht es Doris sogar, ihr fulminantes Sehen der Großstadt an einen Blinden zu verschenken, den sie dadurch am Leben erhält (so steht es tatsächlich in diesem modern-mondänen Berlin-Roman und wird in einer wunderbaren Szene aus weiblicher Sicht ausgeführt). Doris ist eine der seltenen weiblichen Helden unter den Suchern, Flaneuren und Passanten in der Großstadt - ganz im Gegensatz zu der in Literatur und Malerei üblichen Hurenpoesie. Sie nimmt unter den gleichen Bedingungen der Fragmentierung und des Bilderhandels die Großstadt wahr wie Franz Biberkopf in DÖBLINS *Berlin Alexanderplatz*. Und doch anders. Deutlich markiert ist die Differenz in der Indifferenz: 'Ich bin ein blondes Kino und ich mach etwas daraus.'

"Erst dem Film eröffnen sich optische Zufahrtsstraßen in das Wesen der Stadt, wie sie den Automobilisten in die neue City führen", schrieb Walter BENJAMIN in Berlin. Die drei wichtigsten Großstadtfeuilletonisten der 20er Jahre, die aus Berlin für die *Frankfurter Zeitung* schrieben - Joseph ROTH, Bernard von BRENTANO und Siegfried KRACAUER - ließen nicht zufällig ihre Berichte oft in Kino-Beobachtungen ausklingen.<sup>12</sup> Die experimentellen Großstadtfilme und -entwürfe der 20er Jahre haben bereits die Veränderung der Wahrnehmungstätigkeit durch ihre technische Reproduzierbarkeit und effektvolle Manipulation zur Voraussetzung. In BENJAMINS "Kleiner Geschichte der Photographie" heißt es dialektisch gewendet: "Die Zertrümmerung der Aura ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren Sinn für alles Gleichartige auf der Welt so gewachsen ist, dass sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt." (BENJAMIN 1980: 379) Mit

<sup>12</sup> Vgl. Karl PRÜMM: "Die Stadt der Reporter und Kinogänger bei Roth, Brentano und Kracauer." In: SCHERPE (Hg.): *Die Unwirklichkeit der Städte*, 80-105.

ähnlichen Gedanken im Kopf und mit der Frage, wie der festzustellende Erfahrungsverlust im fotografischen und filmischen Medium produktiv umzumünzen sei, entwickelte in der ersten Hälfte der 20er Jahre László MOHOLY-NAGY eine Theorie der Reproduktion, in der er die Auswirkungen der neuen technischen "Funktionsapparate" auf den menschlichen Sinnesapparat untersuchte. Die Wunschvorstellung einer innovatorisch tätigen, unmittelbaren Wahrnehmung wird ersetzt durch die Überzeugung, dass das Innovatorische nur noch in den "neuen Beziehungen" zu finden ist, zu denen sich die optischen und akustischen, die "funktionalen Erscheinungen" der technischen Welt als neuer Wirkungszusammenhang zusammenschließen. (MOHOLY-NAGY 1925: 23)

1924 veröffentlichte MOHOLY-NAGY, der Bauhaus-Künstler in Berlin, seine Filmskizze "Dynamik der Großstadt" als Buch, nachdem sich eine Realisierung des Films aus Finanzgründen zerschlagen hatte (MOHOLY-NAGY 1925: 114-129). Das auf einigen Seiten reproduzierte Filmskript evoziert durch Buchstaben, Bilder und Zeichnungen das Vorstellungsbild eines aus unendlich vielen markanten Bau- und Bildelementen synchron geschalteten Großstadtgeschehens. Mögliche literarische Handlungsmomente einer *erzählten Stadt* Berlin werden ausgespart zugunsten eines ästhetischen Arrangements, das grafische, fotografische, mathematische und Buchstabenzeichen der Großstadt collagiert. Der simulatorische Effekt des Ganzen, sofern hier überhaupt ein "Ganzes" gemeint ist, soll sich aus der assoziativen, neu herzustellenden Wahrnehmungstätigkeit des Betrachters ergeben. Nach dem Anspruch der Bauhausästhetik, für die MOHOLY-NAGY hier spricht, soll der visualisierte 'reine' Funktionszusammenhang auf die soziale Lebenswelt verweisen. Die Schnittstellen des Filmskripts sind als soziale Bezugspunkte jedoch kaum noch auszumachen. Die reine Logik der Montage scheint als ästhetisches Faszinosum - wie später auch in Walter RUTTMANN'S Film "Die Sinfonie der Großstadt" - übermächtig geworden zu sein. Hier zeichnet sich bereits die Grenzüberschreitung der Repräsentation ab, die in gegenwärtigen Großstadtfilmen, vor allem aber in vielen Videoclips und Werbespots, die mit Großstadtversatzstücken arbeiten, zum (virtuellen) Konstruktionsprinzip führt.

Zum Schicksal der literarischen Symbolisierung und Mythisierung der Großstadt in der Moderne und zum modern (und modisch) umformulierten "Text der Stadt" noch einige Randbemerkungen. Es gibt eine gewisse Anzahl elementarer und vitaler Symbolisierungen für die große Stadt: die "Hure

Babylon" natürlich, die negative Vergöttlichung der Stadt bei den Expressionisten und bei BRECHT (*Baal*) und immer wieder ihr Verfalls- und Krankheitsbild, das Labyrinth und den Großstadtdschungel, in summa: "Agon Stadt". Die sterile Naturmetapher des "steinernen Meeres" wird, unter hochtechnischen Bedingungen, wie eingangs erwähnt, ersetzt durch das noch sterilere Bild der "Schalttafel" und "Kommunikationsmaschine" - alles Metaphern, die Angst oder Angstlust ausdrücken oder Angst machen. Die Reiter der Apokalypse begleiten auch die moderne Großstadtphänomenologie. Das symbolisierende Prinzip ist stets das gleiche: Die immer bedrohlichere Komplexität der Großstadt wird bildhaft gebändigt, auf eine sprechende Formel reduziert. Der Großstadtdiskurs wird derart formiert. Einzelne Autoren sind nicht verantwortlich zu machen. Aber einen kann man doch beim Namen rufen. Wen anders als Friedrich NIETZSCHE. Vom Berge herab spricht Zarathustra:

Speie auf diese Stadt der Krämer und kehre um! Hier fließt alles Blut faulicht und lauicht und schaumicht durch alle Adern: speie auf die große Stadt, welche der große Abraum ist, wo aller Abschaum zusammenschäumt! [...] Wehe dieser großen Stadt! - und ich wollte, ich sähe schon die Feuersäule, in der sie verbrannt wird! (NIETZSCHE 1925: 229 f.)

Das ist wirkungsvoll, aber schon am Ausgang des 19. Jahrhunderts durchaus nicht originell. Berühmte Städtenamen wurden schon immer mit den ruinösen Bedeutungen aufgeladen, die Nietzsche geballt zum Ausdruck bringt. Fast scheint es, als hätten die menschlichen Triebkräfte, und zwar vorzugsweise die destruktiven Energien, sich ihr passendes Stadtbild zulegt: Zerstörung gehört zu einem imaginären Karthago oder Troja, Perversion zu Sodom und Gomorrha, Rom steht für die Macht und das Schicksal der Mächtigen usw. Der kaltschnäuzige Berliner Modernist, Alfred DÖBLIN, bilanziert in *Berlin Alexanderplatz* ironisch die gängigen Bilder und Mythen, eine Bilanz, die sich wie eine Parodie auf die unverminderten Versuche zur sinnhaften Symbolisierung der Großstadt lesen:

Babylon, Ninive, Hannibal, Cäsar, alles kaputt, oh, denk daran. Erstens habe ich dazu zu bemerken, daß man diese Städte jetzt wieder ausgräbt, wie die Abbildungen in der letzten Sonntagsausgabe zeigen, und zweitens haben diese Städte ihren Zweck erfüllt, und man kann wieder neue Städte bauen. Du jammerst doch nicht über deine alten Hosen, wenn sie morsch und kaputt sind, du kaufst neue, davon lebt die Welt. (DÖBLIN 1965: 146)

Auch DÖBLINS Roman kommt nicht ohne Mythenbildung aus, doch sorgen die Kurzschaltungen des Franz Biberkopf als Hiob, Orest und Kobraschlange mit dem aktuellen Wetterbericht, den Aktienkursen und der Dampftramme am Alex für die Kaltstellung und Distanzierung der künstlich erregten Metropolenmetaphorik. Die großstädtische Indifferenz, die Georg SIMMEL als Hauptcharakteristikum für den großstädtischen Lebensstil ausmachte, sorgt hier für Entlastung und Befreiung von den Großstadtekstasen der Expressionisten.

Mit Kurs auf die sogenannte Postmoderne gilt diese Haltung der Indifferenz oder der "ironischen Objektivierung", wie Jean BAUDILLARD sagt, als Voraussetzung für alles weitere. Der Effekt einer funktional kaltgestellten Großstadtmetaphorik findet sich als beherrschende Tendenz bereits in DÖBLINS Roman und in den Straßenbildern von Siegfried KRACAUER, ebenso in den städteplanerischen Entwürfen des Bauhauses. Die traditionelle Metapher vom 'Lesen im Text der Stadt', die HEINE und BÖRNE auf Paris und London anwandten, gerät seit dem Ausgang des 19. Jahrhunderts auf neue Wege, asphaltierte Straßen, großstädtische Planquadrate und Gleisanlagen. Das Labyrinth wird im Stadtbild der Künstler der 20er Jahre zum geometrischen Muster:

Das Gesicht der Ostwanderer ist in nichts unterschieden von dem der West-, Süd und Nordwanderer, sie vertauschen auch ihre Rollen, und die jetzt über den Platz zu Aschinger gehen, kann man nach einer Stunde vor dem leeren Kaufhaus Hahn finden. Und ebenso mischen sich die, die von der Brunnenstraße kommen und zur Jannowitzbrücke wollen, mit den umgekehrt gerichteten. Ja, viele biegen auch seitlich um, von Süden nach Osten, von Süden nach Westen, von Norden nach Osten. Sie sind so gleichmäßig wie die, die im Autobus, in der Elektrischen sitzen. [...] Die Schupo beherrscht gewaltig den Platz. Sie steht in mehreren Exemplaren auf dem Platz. Jedes Exemplar wirft Kennerblicke nach zwei Seiten und weiß die Verkehrsregeln auswendig, [...] die Arme schwenkt es horizontal von Westen nach Osten, da kann Norden, Süden nicht weiter [...] Dann schaltet sich das Exemplar selbsttätig um. (DÖBLIN 1965: 147)

Dies ist für DÖBLIN 1928 das eigentlich moderne Berlin, eine ebenso fatal wie großartig funktionierende Metropole. Nur: Wo sollte ein Franz Biberkopf da hin auf der Suche nach der ihm eigenen Geschichte? Was wird aus der eigenen Geschichte im 'Text der Stadt'? DÖBLINS Roman kennt keine Grenze mehr zwischen "erzählter Stadt" und Stadterzählung. Auch

das unter dem Etikett "Neue Sachlichkeit" firmierende funktionalistische Großstadtbild Berlins bringt noch einmal die Angst zur Sprache, die das 'Ich in der Stadt' befällt. Aber anders erzählerisch angeordnet als im existentiellen Drama zwischen Individuum und Masse, Verinnerung und Entfremdung. In einem Straßenbild Siegfried KRACAUERS, das allerdings auf Paris bezogen ist, lesen wir:

Die Horizontalen sind mit dem Lineal gezogen, schnurgerade. Auf dem menschenleeren Platz begibt sich dies: durch die Gewalt des Quadrats wird der Eingefangene in seine Mitte gestoßen. Er ist allein und ist es nicht. Ohne daß Beobachter zu sehen wären, dringen ihre Blickstrahlen durch die Fensterläden, durch die Mauern. Sie fahren bündelweis über das Feld und schneiden sich in der Mitte. Splinternackt ist die Angst. (KRACAUER 1964: 27)

Das Angstmotiv ist hier umformuliert, nicht mehr subjektiv und unmittelbar wirksam und von dorthin ausdrucksstark, sondern eingefügt und eingebaut in die 'zweite Natur' der Großstadtrealität, ihre Planmäßigkeit, ihr Netzwerk und Funktionssystem, eine als mörderisch gekennzeichnete Rationalität.

Bei anderen Autoren, besonders Filmemachern, wurde die Großstadtrealität durch die neuartige Ästhetisierung des rationalen und des funktionalen Elements ganz und gar überdeckt. Die Großstadttornamente, die Walter RUTTMANN der "Sinfonie der Großstadt" als ästhetisches Prinzip unterlegte, tauchen als Kunstprinzip in Leni RIEFENSTAHLs Massenornamenten der braunen Kolonnen in ihrem Film über den Nürnberger Reichsparteitag, "Triumph des Willens", wieder auf. Sie hatte die Kameraführung bei RUTTMANN, dem Meister des Großstadtfilms, gelernt. Und angemerkt werden muss auch, dass die wahnsinnigen Pläne von Hitlers Architekten Alfred Speer für den Neubau der Reichshauptstadt Berlin, die auf die totale Vernichtung der herkömmlichen Urbanität ausgerichtet waren, um für ein neues "Germania" Platz zu schaffen,<sup>13</sup> dass eben diese Pläne die geometrisierte Anlage des Stadtgebietes zum grauenhaft-schönen Selbstzweck machten. Und auch dies noch: Den alliierten Luftangriffen, welche die Hauptstadt Berlin im Zweiten Weltkrieg in Schutt und Asche legten, lag ebenso ein geometrisch exaktes wie funktionales Verfahren zugrunde. Die den Bombengeschwadern

<sup>13</sup> Vgl. Stephen D. HELMER: *Hitler's Berlin. The Speer Plans for Reshaping the Central City*. Ann Arbor 1980.

vorausgeschickten Markierungsflieger kennzeichneten am Himmel über Berlin durch den Abwurf sogenannter "Weihnachtsbäume" die Planquadrate, Lebensadern und Zielpunkte im Stadtgebiet, um die Bomben möglichst genau ins Ziel zu lenken. Vielleicht wurde auf diese Weise im Moment der Zerstörung das Bild Berlins als moderner Großstadt sogar zum letzten Mal 'sachlich' fixiert.

In Berlin wirkte das Allerneueste immer schon etwas älter. Der Symbolhandel mit den Großstadtimagines ("Der Insulaner", "Die Drehscheibe von Ost und West", "Macht das Tor auf") hat die "Null-Stellung des Reiches" von 1945 (Alexander KLUGE) überlebt. Während der Zeit der deutschen Teilung symbolisierte der Potsdamer Platz, zuvor Berlins Piccadilly Circus und Times Square zugleich, die absolute Leere im Zentrum der Metropole. Auf die neuen Investoren muss diese Leere nach der Wende von 1989 besonders faszinierend gewirkt haben. Wohl deshalb wurde Berlin an dieser Stelle zuallererst zugebaut mit Konsum- und Vergnügungspalästen, die das alte "Haus Vaterland" vergessen machen. Und auch am Text der Stadt wurde weitergeschrieben: Vorzugsweise, wie schon gesagt, als Erinnerungstext, als Palimpsest (Andreas HUYSEN) und als Hypertext der Verfügbarkeit aller Stile und Stilzitate von den Fassaden eines "steinernen Berlins" (in Traufhöhe an der Friedrichstraße) über die Annexbauten des Regierungssitzes, die im Windschatten von Wilhelminismus, Nazi-Monumentalismus und SED-Protz recht hilflos nach einer eigenen Repräsentation suchen, bis hin zur neuen Reichstagskuppel von Norman Forster, die mit ihren endlosen Besucherströmen im gläsernen Rundlauf unauffhaltsam zur Kathedrale des Volkes wird.

Die Leere in der Mitte Berlins wurde allzu rasch wieder zugebaut, der Horizont vermauert, wie einige Kritiker meinen. Was bleibt, sind einige leere Plätze der Erinnerung: das ehemalige Gestapogelände, der freie Platz für das Holocaust-Mahnmal in der Nähe des Brandenburger Tores und Daniel LIBESKINDS Jüdisches Museum an der Spitze der Nord-Süd-Achse in Albert Speers Planungskreuz der Reichshauptstadt. Libeskind's Bau verweist auf die Leere, die diese deutsche Kultur in ihrer Mitte durch die Verfolgung und Vernichtung der Juden aufgerissen hat. Die Stärke seines dekonstruktivistischen Entwurfs ist eine Formensprache des Raumes, die Leere nicht symbolisiert, sondern aufzeigt. Die Raumgestaltung des Libeskind-Baus basiert auf einem über sechs Etagen hochgezogenen leeren Raum aus Beton - "the void" genannt -, nur durch Sehschlitze,

Treppenansätze und Brücken als Verbindungsstücke mehr unterbrochen als verbunden: ein Hohlraum, abgründig und abgründlich, aber ohne metaphysische Halterungen. Das Gebäude *zeigt* die Abwesenheit der Ermordeten. Entworfen wurde es nach dem Muster, das entstand, als LIBESKIND auf einem Stadtplan des Berlins der 20er Jahre die Wohnstätten der ermordeten und exilierten jüdischen Autoren, Künstler, Politiker und Verleger zu einem Netzwerk sich kreuzender Linien verband, als er daneben Paul KLEES "Blitz über der Stadt" aufnahm und den im Blitz verformten Judasstern dem Aufriss des Gebäudes zu Grunde legte. Der Text, der den Bau theoretisch begleitet hat, heißt "Between the Lines"<sup>14</sup> und artikuliert die Trennung, das Leben im Zwischenzustand, ein Gedenken, das die Erinnerung erhält, indem es sich auf die durch den Mord an den Juden entstandene Leere sachlich und präzise einlässt. LIBESKINDS Jüdisches Museum bleibt in der neu hergestellten symbolischen Integration Berlins zur alten und neuen Hauptstadt wahrscheinlich ein Solitär. Selber ein Mahnmal für Berlin als Hohlraum, als void, als - und das war mein Schlüsselwort - Un-Ort der Moderne.

<sup>14</sup> "Between the Lines." In: Kristin FEIREISS (Hg.): *Daniel Libeskind. Erweiterung des Berlin Museums mit Abteilung Jüdisches Museum*. Berlin 1992, 58-67 (unpaginiert).

## Literaturverzeichnis

- BARTHELME, Donald. *City Life*. New York 1978.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. (Werkausgabe, Bd. 4) Frankfurt/M. 1980.
- BLOCH, Ernst. *Erbschaft dieser Zeit*. Frankfurt/M. 1973.
- BUCOVICH, Mario von (Hg.). *Berlin, Berlin. Die Ausstellung zur Geschichte der Stadt*. Berlin 1987.
- CALVINO, Italo. *Die unsichtbaren Städte*. Roman. München 1985.
- DÖBLIN, Alfred. "Geleitwort" zu BUCOVICH (Hg.). *Berlin, Berlin* [1928].
- DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz*. München 1965.
- ECKHARDT, Ulrich. "Werkstatt der Geschichte. Überlegungen zum Fest der Stadt in Ost und West." In: *Der Tagesspiegel*, 23.11.1986.
- ECO, Umberto. "Die Stadt der Automaten." In: Ders. *Über Gott und die Welt*. München 1987.
- FONTANE, Theodor. *Stine*. Werke, Bd. 9. München 1969.
- HÄSSLIN J. (Hg.). *Berlin*. München 1971.
- HELMER, Stephen D. *Hitler's Berlin. The Speer Plans for Reshaping the Central City*. Ann Arbor 1980.
- KEUN, Irmgard. *Das kunstseidene Mädchen*. München 1994 [1932].
- KRACAUER, Siegfried. *Straßen in Berlin und anderswo*. Frankfurt/M. 1964.
- KRAUS, Karl (Hg.). *Die Fackel*, Nr. 415/16, 12 (1911).
- LIBESKIND, Daniel. "Between the Lines." In: Kristin FEIREISS (Hg.). *Daniel Libeskind. Erweiterung des Berlin Museums mit Abteilung Jüdisches Museum*. Berlin 1992, 58-67 (unpaginiert).
- MOHOLY-NAGY, László. *Malerei, Photographie, Film*. München 1925.
- MÜLLER, Lothar. "Die Großstadt als Ort der Moderne. Über Georg Simmel." In: SCHERPE (Hg.). *Die Unwirklichkeit der Städte*, 14-36.

- NIETZSCHE, Friedrich. *Also sprach Zarathustra*. Gesammelte Werke, Bd. 13. München 1925.
- PRÜMM, Karl. "Die Stadt der Reporter und Kinogänger bei Roth, Brentano und Kracauer." In: SCHERPE (Hg.). *Die Unwirklichkeit der Städte*, 80-105.
- RATHENAU, Walter. "Vaterstadt Berlin." In: Ders. *Schriften*. Berlin 1965.
- ROTHE, Wolfgang (Hg.). *Deutsche Großstadtlyrik vom Naturalismus bis zur Gegenwart*. Stuttgart 1973.
- SCHIEFLER, Karl. *Berlin - Ein Stadtschicksal*. Berlin 1989.
- SCHRADER, Bärbel und Jürgen SCHEBARA. *Kunstmetropole Berlin 1918-1933*. Berlin, Weimar 1987.
- SIMMEL, Georg. "Die Großstädte und das Geistesleben." In: Ders. *Das Individuum und die Freiheit*. Berlin 1982.
- SIMMEL, Georg. *Philosophie des Geldes*. 7. Aufl. Berlin 1958.
- VENTURI, Robert et al. *Learning from Las Vegas*. Cambridge/Mass. 1972.
- VIRILIO, Paul. "Der Beschleunigungsstaat oder vom Wohnsitz zum Schleudersitz." In: CALVINO *Die unsichtbaren Städte*. Roman. München 1985.