

## Entstehung eines Berlinromans im Vormärz

Willibald Alexis' *Cabanis* (1831) aus der Perspektive  
von städtischer Menge und Hugenottenminorität

Es gibt ihn, den komplexen, vielschichtigen, eigenständigen Berlin-Roman des Vormärz. Zweifelsfrei kann ein solcher Roman nicht auf einen eigenen elaborierten Stadtdiskurs zurückgreifen, wie er in Paris spätestens seit Sebastien Merciers *Tableaux de Paris* ausgearbeitet wurde.<sup>1</sup> Aber es wäre naiv zu glauben dieses ‚know how‘ würde gleichsam an Paris kleben und sei nicht produktiv auf andere Städte transferierbar. In gewisser Weise ist man sogar berechtigt zu behaupten, die Schwäche Berlins,<sup>2</sup> über einen erst sich nach 1800 allmählich herausbildenden eigenständigen publizistischen Stadtdiskurs zu verfügen,<sup>3</sup> ist seine potenzielle Stärke. Die erzähltechnische und poetologische Virtuosität dieses ersten bedeutenden Berlinromans gilt es im Folgenden zu belegen. Faktum freilich ist, dass sein Autor ein erfahrungsgesättigter und vielseitiger Berlinkenner war. Er ist juristisch geschult, Schüler von Savigny, bis 1820 Kammergerichtsreferendar in Berlin; er war nicht nur jahrzehntelang Buchhändler, Journalist, Redakteur in Berlin, Mitherausgeber des *Neuen Pitaval*. Nicht weniger wichtig ist, dass er auch Grundstücksmakler in Berlin war. Der von ihm 1838 im Brockhausschen *Conversations = Lexikon der Gegenwart* publizierte zehnteilige Artikel mit dem Titel *Berlin in seiner neuen Gestaltung*<sup>4</sup> belegt nicht nur, dass er die Entstehung des Stadtbildes unter Friedrich Wilhelm I. und Friedrich II. im 18. Jahrhundert genau kannte und dabei nicht nur die damals wenigen Prachtbauten zu benennen weiß, wie Schlüters

- 1 Karlheinz Stierle: *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München 1993; Ingrid Oesterle: *Paris. Das moderne Rom?*, in: Conrad Wiedemann, (Hrsg.): *Rom, Paris, London. Erfahrung und Selbsterfahrung in den fremden Metropolen*, Stuttgart 1988, S. 375–419.
- 2 Vgl. Etienne François: *Berlin im 18. Jahrhundert. Die Geburt einer Hauptstadt*, in: Iwan D'Aprile u. a. (Hrsg.): *Tableau de Berlin. Beiträge zur „Berliner Klassik“ (1786–1815)*, Berlin 2005, S. 7–18; Helga Schultze: *Berlin 1650–1800. Sozialgeschichte einer Residenz*, Berlin 1987.
- 3 Günter Oesterle: „Laß Rom Rom seyn... Singe Berlin!“ *Stadtpoesie und Prosa*. Ludwig Tieck, Ludwig Robert, Heinrich Heine, in: D'Aprile u. a. (Hrsg.): *Tableau de Berlin (wie Anm. 2)*, S. 289–306.
- 4 [Willibald Alexis, Ps. Georg Wilhelm Heinrich Häring:] Artikel „Berlin, in seiner neuen Gestaltung“, in: *Conversations = Lexikon der Gegenwart*. In vier Bänden, Leipzig 1838, hier Bd. 1, S. 453–463.

Zeughaus und Schloss Charlottenburg oder Knobelsdorffs Opernhaus – nein, er wusste auch bestimmte Details zu erwähnen, Friedrich Wilhelms I. Einrichtung des Glockenspiels in der Parochialkirche und Friedrichs eigenen Entwurf zur katholischen Kirche. Als Mann des Vormärz und Kenner der Gegenwart Berlins erweist er sich dadurch, dass er nicht nur die jüngst neu angelegten Straßen, die nach Potsdam führende Chaussee sowie die Bellevuestraße oder die lange Tiergartenstraße, wo „jetzt eine Kette geschmackvoller, mit Phantasie ausgeschmückter Villen“<sup>5</sup> steht, sondern auch die verarmten Vorstädte, die Industrieansiedlungen genau kennt und mit scharfer Kritik die Verhässlichung der Stadt anprangert. Berlin wird zudem mit anderen großen Städten Europas kritisch verglichen, mit Paris (z. B. dem Friedhof vor dem Halleschen Tor nach dem Vorbild des Père Lachaise) oder mit Wien, das im Vergleich zu Berlin über „öffentliche Latrinen“<sup>6</sup> verfüge und damit auf die Möglichkeiten einer Stadtverschönerung verweise. Der Schlusssatz dieses Artikels demonstriert die appellative Zukunftsorientierung auf Berlin, wie es sein sollte:

Actienvereine gibt es so wenig zur Förderung der städtischen Wohlfahrt und Behaglichkeit, als im Privatverkehr zur Hebung der Industrie. Man ist gewöhnt worden, das Gute als ein Geschenk zu erwarten; aber das Bedürfnis, selbst dafür zu arbeiten und die Kräfte zusammen zu thun, wird immer deutlicher und läßt sich nicht mehr zurückweisen.<sup>7</sup>

Der Schreiber dieses Berlinartikels im Brockhausschen *Conservations = Lexikon* war zu diesem Zeitpunkt schon ein erfolgreicher Verfasser von historischen Romanen, Reisebeschreibungen und Novellen.<sup>8</sup> Er war hugenottischer Abstammung. Sein bürgerlicher Name lautete Georg Wilhelm Heinrich Häring. Als Autor trat er unter dem Pseudonym Willibald Alexis auf. Er hat in acht Romanen die Entfaltung der großen Stadt Berlin seit dem 14. Jahrhundert erzählt. Unsere Aufmerksamkeit gilt nun einem dieser Stadtrömane: *Cabanis. Vaterländischer Roman*. Ernst Barlach hat diesen Vormärzroman, der sich auf dem Schnittpunkt zwischen historischem Roman und Zeitroman verorten lässt, als den besten der acht einschlägigen Romane ausgewählt.<sup>9</sup> Theodor Fontane hat hingegen dem zwanzig Jahre später erschienenen Nachmärzroman *Ruhe ist die erste Bürgerpflicht* den Vorzug gegeben.<sup>10</sup>

Der 1832 publizierte Roman *Cabanis* ist unter dem Eindruck der Julirevolution geschrieben und beschreibt einen markanten historischen und städtegeschichtlichen Wende-

5 Ebd., S. 460.

6 Ebd., S. 463.

7 Ebd., S. 463.

8 Vgl. Wolfgang Beutin: Willibald Alexis, in: Gunter E. Grimm, Frank Max Rainer (Hrsg.): Deutsche Dichter. Leben und Werk deutschsprachiger Autoren. Bd. 5: Romantik, Biedermeier und Vormärz, Stuttgart 1989, S. 427–435, hier S. 434/435.

9 Ernst Barlach: Brief vom 4.7.1888, in: ders.: Die Briefe I. 1888–1924. Hrsg. v. Friedrich Droß, München 1968, S. 23.

10 Vgl. Theodor Fontane: Willibald Alexis, in: ders.: Aufsätze zur Literatur. Hrsg. v. Kurt Schreinert. Erster Teil, München 1963, S. 154–213.

punkt Berlins. Man könnte es das ‚Stadtwerden Berlins in Folge des siebenjährigen Krieges‘ nennen. *Cabanis* ist eben nicht nur ein historischer Roman, der die Vergangenheit Mitte des 18. Jahrhunderts zu rekonstruieren trachtet, er ist zugleich aktuell, da er die bis in den Vormärz nachwirkende Genese der großen Stadt Berlin in den Blick zu nehmen versucht. Die damals schon toposartig klingende Klage, es fehle Deutschland eine nennenswerte große Stadt, lässt der Romancier Alexis gar nicht erst aufkommen. Vertraut mit dem ‚know how‘ moderner Stadtbeschreibung, den ‚tableaux‘ und den Physiologien,<sup>11</sup> der wahrnehmungsartistischen Perspektivführung und atmosphärischen Verdichtung stellt sich Alexis einer spezifischen Berlinischen Herausforderungslage: 1740 eine ‚Unstadt‘ mit den modernsten ästhetisch-urbanistischen Mitteln darzustellen – und damit eine Leerstelle des internationalen Stadtdiskurses zu besetzen. Statt der Klage einer fehlenden großen Stadt wird die Entstehung einer Stadt aus einem ‚tabula rasa‘-Zustand vorgeführt. Dazu nutzt Alexis die damals verfügbaren avantgardistischen Mittel der Stadtsemiotik: das ‚Nebeneinander der Handlungen‘, die Simultaneität der Blickführung, das Gegenspiel städtischer Typen (einer Ausschankwirtin und eines Advokaten), die kontrastreiche Konfrontation verschiedener städtischer Schichten und Formationen (z. B. Kleinbürgertum, Honoratioren, königlicher ‚Riesengarde‘), den Habitus von Immigranten hier besonders markant der ‚französischen Kolonie‘, schließlich besonders herausgehoben die Rolle und wachsende Bedeutung der städtischen Menge.

Spielort des Romananfangs ist eine Straße von Berlin<sup>12</sup> („Ecke der Jägerstraße“, 7), die zum Zeitpunkt des dargestellten Geschehens – 1740 – noch „neu“, sprich „kaum vollendet“ (4) war. Aus zwanzigjährigem Abstand berichtet der Erzähler: „Es war eine der Straßen von Berlin, die erst von dem vorigen Regenten“ – Friedrich Wilhelm, dem Vater Friedrichs II. also – in Sichtweite seines Schlosses „aufgebaut“ worden war. Der Erzähler versäumt keineswegs das Nicht-Urbane Berlins um 1740 eigens hervorzuheben: „die Zahl der Müßiggänger“ war – anno 1740 – „noch sehr gering in Berlin“ (6), „öffentliche Lustbarkeiten, Volksaufläufe, Singen und Lachen auf der Straße gehörten zu den Seltenheiten“ (7); „die Straßen waren still, die Fenster mit Jalousien geschlossen“ (7). Verständlicherweise haben die Franzosen damals Berlin als „Palmyra der Sandwüste“ verhöhnt, wie es der von Alexis anonym verfasste Berlinartikel im Brockhausschen *Conversations = Lexikon* eigens vermerkt. „Umso auffallender“ (7) – so der Einsatz des Romans – musste nun plötzlich ein „Menschenauflauf“ an der Ecke der Jägerstraße erscheinen. Alexis nutzt die moderne narrative Technik der Darstellung eines Nebeneinander gleichzeitiger Ereignisse,<sup>13</sup> um zu Beginn

11 Vgl. Hans-Rüdiger von Biesbrock: Die literarische Mode der Physiologien in Frankreich (1840–1842), Frankfurt/M. 1978; Christoph Strosetzki: Balzacs Rhetorik und die Literatur der Physiologien, Wiesbaden, Stuttgart 1985.

12 Vgl. Wulf Wülfing: Die telegraphischen Depeschen als „Chronik des Jahrhunderts“. Karl Gutzkows „Ahnungen“ von einem Medium der Moderne, in: Roger Jones, Martina Lauster (Hrsg.): Karl Gutzkow 1811–1878. Liberalismus, Europäertum, Modernität, Bielefeld 2000, S. 85–106. Nachweise der Zitate aus Willibald Alexis: *Cabanis*, Berlin 1832, erfolgen im Weiteren mit Angabe der Seitenzahl im Text.

13 Lynne Tatlock: Berlin, Walter Scott and the „Roman des Nebeneinander“. Three Novels by Willibald Alexis, in: Michigan Germanic Studies 12, 1986, Heft 1, S. 52–70; Eberhard Scheffele: Brandenburgi-

seines Romans eine ungewöhnliche Blickführung nach oben in die Lüfte und nach unten auf die Pflastersteine der Straße inszenieren zu können. Beide Male geht es um ein stauenswertes Ereignis, um „keine geringe Sensation“ (7), die bewirkte, dass die Menschen ihre gewohnte Tätigkeit und Blickhaltung aufgaben und sich zur gaffenden Menge gruppierten. In der Luft wurde nämlich ein seltener Revierkampf zwischen einem Steinadler und anderen Raubvögeln sichtbar – ein Anlass, der dazu führte, dass die „Stillen und Fleißigen, die selten ihre Blicke von der Arbeit und der Erde aufrichteten, mit emporgereckten Hälsen in den Horizont“ (9) gafften, zumal „Geier, Habicht, Falke und Adler [...] ihnen den Gefallen“ taten, „ungefähr auf das Fleckchen Horizont über unserer Straße ihre kreisenden Flüge zu beschränken“ (9). Die zahlreichen emotionsgeladenen Kurzkommentare der Beobachter dieses „ästhetischen Schauspiels“ signalisieren die Mischung aus Sentimentalität und Gewaltbereitschaft der städtischen Menge. Wie sehr Alexis die neuesten wahrnehmungsästhetischen Möglichkeiten einer derartigen Sensationsdarstellung ausreizt (etwa in der Manier des damals vielbewunderten Stadtschreibers Jouy)<sup>14</sup> wird daran ersichtlich, auf welche Weise er viel sagend, pittoresk und allegorisch zugleich, diese Szenerie in ein bestimmtes städtisches Lichtfluidum eintaucht. Der Kampf der Vögel ereignete sich nämlich gegen Abend bei fallendem Sonnenlicht, so dass die „Strahlen“ der Sonne

abgeschnitten von scharfen Dächern nur noch den oberen Teil des Horizontes glänzend durchleuchteten. Man konnte ordentlich die Schicht zwischen Schatten und Licht in der Luft wahrnehmen und der erhellte Teil glühte ganz ungewöhnlich für einen nördlichen Himmel [...]. (8)

Die zweifache Ungewöhnlichkeit, ein gejagter Adler in den Lüften Berlins über einem in Licht und Schatten scharf geteilten „Fürstenhause“, dergestalt, „daß aus den oberen Scheiben Goldfeuer und Scharlachflammen [...] die untere dunkelschwarz blieben“ (8), deutet auf einen sich vollziehenden Regierungswechsel hin, auf das Sterben des „alternden“, die Stadt mit seinem Kontrollblick lähmenden preußischen Königs Friedrich Wilhelm (6) und den Beginn einer neuen Ära, der Regierung Friedrich des Großen. Die Szene endet mit dem vielsagenden im Roman leitmotivisch aufgegriffenen Hinweis auf einen konkreten und doch zugleich emblematisch zu verstehenden Adler: „Andere haben das seltene Phänomen [einen Steinadler] nachher auf den Zinnen des Schlosses sitzen gesehen, wo er, vom letzten Strahl der untergehenden Sonne beschienen, seine Flügel lüftete und sorglos die Geier ihn umkreisen ließ“ (10).<sup>15</sup> Die hochartistische, durch Perspektiv- und Lichtführung inszenierte Sensa-

sches Welttheater. Zu den *Vaterländischen Romanen* von Willibald Alexis, in: DVjs 61, 1987, S. 484; Anni Carlsson: Willibald Alexis. Ein Bahnbrecher des deutschen Romans, ZfdPh 102, 1983, S. 541–583.

- 14 Vgl. Angelika Corbineau-Hoffmann: Brennpunkt der Welt. C'est l'abrégé de l'univers. Großstadterfahrung und Wissensdiskurs in der pragmatischen Parisliteratur 1780–1830, Bielefeld 1991, S. 229/230.
- 15 Man könnte versucht sein das Frontispiz des dritten Buches der *Geschichte Friedrichs des Großen*, geschrieben von Franz Kugler, gezeichnet von Adolf Menzel (Leipzig 1842) S. 292 – einen Kampf dreier Adler darstellend – als eine Anregung zu begreifen, die Adolph Menzel aus dem Roman *Cabanis* von

tionsdarstellung wird abgerundet durch eine erinnerungstheoretisch einschlägige sich medialer Mittel bedienende Beglaubigung der Zeugenschaft des Erzählers. Dieser wird nämlich als ein damals vor 20 Jahren staunender Knabe eingeführt, dessen präzise Erinnerung an diesen Vorfall vielleicht – so der Erzählerkommentar – auch dadurch gestützt wurde, dass er – „ein zufälliger Umstand“ (11) – in dieser gaffenden Position von einem holländischen Genre-maler auf die Schnelle abkonterfeit wurde. Dieser sensationelle Kampf über den Dächern Berlins sollte freilich nur die eine der Geschichten des ‚Nebeneinanderts‘ darstellen. Während freilich die im Himmel sich zutragende Geschichte als ‚Geschichtszeichen‘ von weltgeschichtlicher Bedeutung lesbar war, schien im Vergleich zu dieser die andere Geschichte ein „unbedeutendes Ereignis“ (3) – gleichwohl war sie von höchster Bedeutung für den Erzähler, in seinen Worten war sie „der erste Quell zu der seltsamen Wendung meiner Lebens- und Erziehungsgeschichte“ (3).

Das wundersame Geschehen am Himmel hatte nämlich nicht nur die Arbeit und den gewöhnlichen Gang der Erwachsenen vor Ort unterbrochen, sondern auch das Murmelspiel der Kinder auf der Straße. Nach dem Ende des Kampfes der Vögel sollte es nun fortgesetzt werden. Es schien dem an der Reihe sich befindenden – damals noch jungen Erzähler „großen Gewinn“ zu versprechen, denn der Wurf mit der Murmel war gut gelungen – allein er wurde „im entscheidenden Moment“ durch „einen große[n] männliche[n] Fuß in einem ungeheuren Schnallenschuh“ (12) erneut unterbrochen. Die brutale Unterbrechung eines Kinderspiels durch einen sadistischen, als „Schleicher“, „Angeber“ und „Aufpasser“ sich betätigenden Advokaten weitete sich zu einem „Straßenskandal“ (18) aus, als der „Troß der Kinder“ (21) der erlittenen Schmach wegen, also aus Kompensationsgründen sich entschloss, einer stadtbekanntem Ladenbesitzerin und Mundschenkin einen ‚Streich‘ zu spielen. Dieser Plan geschah just zu einem Zeitpunkt, an dem – wie aus den aufgeschnappten Wortfetzen der Erwachsenen hervorging – eine Veränderung im Königtum vor sich gegangen war und infolgedessen ungewöhnlicherweise „ein buntes Gewoge in der Stadt“ beobachtet werden konnte: „an den Ecken standen die Leute und steckten die Köpfe zusammen, der Abend kam und die Laden wurden nicht geschlossen, die Bürger gingen nicht nach Hause. Feldjäger und Läufer sprengten durch die Straßen“ (21).

Zum ersten Mal war Berlin als Stadt aufgewacht. Es ist bemerkenswert, wie in diesem Roman die großgeschichtliche Begebenheit eines sich anbahnenden Regierungswechsels von Friedrich Wilhelm zu Friedrich II. nicht explizit erzählt wird, sondern allein aus der Sicht eines achtjährigen Knaben zur Darstellung kommt und daher nur atmosphärisch<sup>16</sup> angedeu-

Alexis bezogen hat. Vgl. Günter Oesterle: Dialogizität und Paragone zwischen verschrifteter und bebildeter Geschichtsdarstellung. Franz Kugler, Adolph Menzel: Geschichte Friedrich des Großen, in: Kay Kirchmann u.a. (Hrsg.): Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive, Konstanz 2004, S. 263–295.

16 In der Konkurrenz zwischen Geschichtsschreibung und historischem Roman behauptet sich letzterer (nach Ansicht von Alexis) durch die Aufmerksamkeit auf das „Kleine“ und „Atmosphärische“. Vgl. Alexis' Vorrede zu *Ruhe ist die erste Bürgerpflicht* (1852), in: Willibald Alexis (W. Häring): *Gesammelte*

tet wird. Die Kulturgeschichte der Stadt tritt an die Stelle einer Hofgeschichte. Der Perspektivwechsel von der hohen Politik zu den Aktionen eines „Troßes“ (21) von „Straßenjungen“, die „wo etwas zu sehen war [...] gaßaufgaßab“ (21) liefen und auf diese Weise den städtischen Raum erschließen (so wie auf seine Weise der beschriebene Advokat durch seine sich über die Stadt verzweigenden Rechtsstreitigkeiten sich die gesamte Stadt erschloss), gibt den Blick frei auf die Mentalität einer städtischen Menge, ihre latente Gewalttätigkeit und Lust an Brutalität, denn, so der Kommentar: „ein Apell an den Demos verfehlt in einer großen Stadt selten seine Wirkung“ (31). Ein harmloser Kinderstreich, bei dem der jugendliche Erzähler erwischt wird, löst eine „exemplarische Exekution“ (30) aus, die – massenpsychologisch interessant – nicht nur den schnellen Verfall einer Straßenjungengruppe demonstriert, sondern weitreichender „den Blutdurst“ kleinbürgerlicher „Demagogen“ offenlegt.<sup>17</sup> Dabei stellt sich als die Stimmung eskalierendes Element heraus, dass nicht nur die Angst der kleinbürgerlichen Zuschauer vor einem potenziellen „Regiment“ der „Straßenjungen“ (25) eine Rolle spielte, sondern viel mehr noch die Tatsache, dass der damals als Rädelführer ausfindig gemachte Erzähler „vornehmer Leute Kind“ (30) war. Er stammte nämlich aus der ‚französischen Kolonie‘. Diese Immigranten legten großen Wert auf Distinktion zu ihren deutschen Gastgebern und zwar auf eine demonstrative Weise, dass von den ‚Einheimischen‘ über sie mit wütendem Ausdruck gesagt werden konnte: „Die von der Kolonie denken Wunder, was sie besser sind als wir“ (32). Der Autor mit dem eigentlichen Namen Häring war selbst hugenottischer Abkunft. Es gelingt ihm als Erzähler, hautnah die Angst eines ‚Honorationen‘-Kindes aus der ‚französischen Kolonie‘ durch übel riechendes Einseifen geschändet zu werden darzustellen und dabei zugleich den Distinktionswillen der ‚französischen Kolonie‘ vorzuführen (vgl. 33/34).<sup>18</sup> Diese Distinktionshaltung der ‚französischen Kolonie‘ in Berlin wird ebenfalls ein Leitmotiv des Romans werden. Alexis gelang es, eine Besonderheit Berlins, die zur bürgerlichen Oberschicht zählende stadtprägende hugenottische Kolonie mit ihren um 1800 auftretenden Identitätskonflikten im werdenden preußischen Patriotismus, erzählerisch einzuholen.<sup>19</sup> Ungefähr gleichzeitig mit der meisterhaften Darstellung einer Massenhysterie durch Heine aus Anlass einer ausbrechenden Cholera in Paris<sup>20</sup> und der virtuoson Darstellung der städtischen Massen durch Victor Hugo in seinem

Werke. 18 Bde., Berlin 1861–1866, Bd. 4/1, S. VIII; vgl. Scheffele: Brandenburgisches Welttheater (wie Anm. 13), S. 499/500.

- 17 Zu den ‚Berliner Straßenjungen‘ vgl. Rolf Lindner: Straße, Straßenjunge, Straßenbande. Ein zivilisationstheoretischer Streifzug, in: Zeitschrift für Volkskunde 2, 1983, S. 192–208.
- 18 Vgl. Gottfried Bregulla (Hrsg.): Hugenotten in Berlin, Berlin 1988; Werner Gahrig: Hugenotten in Berlin und Brandenburg. Historische Spaziergänge, Berlin 2005.
- 19 Vgl. Jürgen Wilke: Französische Kolonie in Berlin, in: Schultz: Berlin 1650–1800 (wie Anm. 2); Stefi Jersch-Wenzel, Eckart Birnstiel (Hrsg.): Von Zuwanderern zu Einheimischen. Hugenotten, Juden, Böhmen, Polen in Berlin, Berlin 1990; Sabine Beneke: Zuwanderungsland Deutschland: Die Hugenotten, Wolfratshausen 2005.
- 20 Vgl. Heinrich Heine: Französische Zustände, in: ders.: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Hrsg. v. Manfred Windfuhr. Bd. 12/1: Französische Maler; Französische Zustände; Über die französische Bühne. Text. Bearb. v. Jean-René Derré, Christian Giesen, Hamburg 1980, S. 63–295.

historischen Roman *Notre Dame de Paris*<sup>21</sup> hat Alexis das historisch bezeugte Auftreten Berliner Straßensoldaten zu einem eigenen Berliner Idiom ausgestaltet.

Aus guten Gründen hat man immer wieder die Anfänge der Romane untersucht.<sup>22</sup> Man findet nämlich dort zumeist das Erzählmuster des Romans angelegt. So auch hier. Um die Genese des preußischen Patriotismus im Siebenjährigen Krieg zeigen zu können, wurde im Roman *Cabanis* gezielt ein Mitglied der ‚französischen Kolonie‘ in Berlin als Testperson ausgewählt. Auf der Reflexionsfolie eines um 1830 sich toleranter und urbaner gebenden Lebensverhaltens wird ein knapp hundert Jahre früherer Stadtzustand aus der Perspektive eines neunjährigen Knaben erzählt – mit der drastischen Explikation autoritärer, von dogmatischer Gerechtigkeit angetriebener Brutalität im Innern des Hauses fast noch mehr als auf der Straße im öffentlichen Raum! Der Handlungsverlauf des Romans ist in Kürze folgender: Der geschilderten ‚öffentlichen Exekution‘ auf der Straße folgt die noch gewalttätigere im Innern des Elternhauses; sie wird von der Gesamtfamilie an dem Bruder des Erzählers ausgeführt und exekutiert. Der Bruder Gottlieb wird aus der Familie hinaus zum Militärdienst geprügelt. Diese schwarze Pädagogik führt dazu, dass der junge Protagonist des Romans, Stephan Etienne, aus Angst ausreißt und Berlin verlässt, um dann als Erwachsener unter Maria Theresia zum Militär zu gehen. Erst im Verlauf des Siebenjährigen Krieges rettet Stephan Etienne seiner preußischen Herkunft eingedenk den preußischen König Friedrich II. aus einer lebensgefährlichen Situation. Sein Frontwechsel zu den Preußen wird aber trotz einer Anzahl außerordentlicher Leistungen vom preußischen König nicht honoriert. Er bleibt Leutnant und wird nicht befördert. Der mit dem Makel des ‚Changierens‘ gezeichnete Etienne hat am Ende gerade noch Glück, dass er aus Nebengründen und eher aus einer persönlichen Laune Friedrichs dann doch noch symbolisches Kapital erhält, nämlich den Orden ‚pour le merite‘ und die Position eines königlichen Kammerherrn. Dieses knapp noch erfüllte und mit Blick auf das Schema und Ziel des Entwicklungsromans angekratzte ‚happy-end‘-Image lässt den proponierten preußischen Patriotismus in einem scharfen Gegenlicht erscheinen. Der Leser nach 1832 wird mit der auch aktuellen Frage konfrontiert, ob nicht die Leistungsträger dieses Patriotismus leer ausgehen. Der Roman *Cabanis* beschreibt nicht eine Entwicklung oder Bildung eines Helden,<sup>23</sup> sondern eine Problemlage: das Suspektwerden dessen, der die Fronten wechselt. Zugleich spitzt der Erzähler damit die Anforderungen und die Bewährungsprobe für den Patriotismus zu: gerade unhonoriert gilt es Patriot zu bleiben. Die Schilderung der Biographie eines aus der ‚französischen Kolonie‘ in Berlin stammenden Jünglings, der aus Angst das Elternhaus verlässt, bietet die Möglich-

21 Vgl. Volker Klotz: Stadtschau und Schaustadt. Victor Hugos Notre-Dame de Paris (1831), in: ders.: Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin, München 1969, S. 92–123.

22 Vgl. Norbert Miller (Hrsg.): Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans, Berlin 1965.

23 Gustav Frank hat zurecht die im Roman *Cabanis* vorgetragene „Problematierung“ der Kontingenz von Geschichte hervorgehoben. Vgl. Gustav Frank: Chancen und Gefahren eines Literatursystems im Wandel. Willibald Alexis' literarische Optionen 1830-1840, in: Wolfgang Beutin, Peter Stein (Hrsg.): Willibald Alexis (1798–1871). Ein Autor des Vor- und Nachmärz, Bielefeld 2000, S. 29–54.

keit – das Muster des verlorenen Sohnes aufgreifend – die komplizierte Rückkehr eines Dissidenten in seine radikal veränderte Heimatstadt Berlin zu schildern. Die komplexe Genese der großen Stadt Berlin und die nicht weniger komplizierte Genese des preußischen Patriotismus werden auf diese Weise enggeführt. Der Protagonist des Romans Stephan Etienne erfährt Berlin dreimal in unterschiedlichen Zeiten, Abständen, Zuständen und Konstellationen und zwar immer aus zwei Perspektiven: von der Straße aus und vom Interieur, vom Berliner ‚Innenleben‘ aus. Als Knabe – 1740 – erlebt er nicht nur den Familienterror zu Hause, sondern auch die Menge der großen Stadt, wie sie den Einzelnen zur Profilierung anstachelt, um ihn dann aber im entscheidenden Moment im Stiche zu lassen. Neunzehn Jahre später – 1760 – das zweite Mal erlebt der verkleidete in preußischen Diensten gesandte Soldat die Übernahme der Stadt Berlin durch die gegnerischen Kräfte der Österreicher und Russen, erfährt den Verlust seiner Eltern, seiner ihm ursprünglich zugeordneten Braut, erschrickt über die ihm zwischenzeitlich fremdgewordene Stadt, um zugleich die Erfahrung zu machen, dass das durch die Stadt sich ergießende drängende Gewühl der Menge ihm Schutz und Unterschlupf bietet.<sup>24</sup> Am Ende des Siebenjährigen Krieges zum dritten Mal in Berlin spaziert er mit seiner Braut durch das dieser noch unbekannte Berlin und genießt nun in der städtischen Menge die Einheit von kollektivem Friedensjubel und privatem Glück.

Alexis wurde zunächst als Imitator historischer Romane in der Manier Walter Scotts bekannt.<sup>25</sup> Der Standardumfang von Scotts historischen Romanen betrug 360 Seiten pro Band. Der 1832 in Berlin erschienene Roman *Cabanis* wird aber extraordinär als Sechsspänner aufgelegt mit etwa 212 Seiten pro Band und insgesamt 1.271 Seiten. Diese Verdoppelung der Bände von drei auf sechs weist darauf hin, dass es sich nicht mehr um einen traditionellen historischen Roman handelt, sondern um einen modernen ‚Roman des Nebeneinander‘. Ein Roman-Strang ist Berlin gewidmet. In drei Büchern wird Berlin zum Zentrum der Darstellung. In der Knabenzeit des Helden (1. Buch), dann nach 20 Jahren bei seiner Wiederkehr in die ‚Vaterstadt‘ (4. Buch) und schließlich im letzten 6. Buch mit der Überschrift *Der Friede*. Die Tatsache, dass nur die Hälfte des Romans thematologisch Berlin behandelt, birgt die Chance, die rapiden Veränderungen einer Stadt mit immer neuem Überraschungsblick von außen wahrnehmen zu lassen. Das geschieht besonders eindrücklich im 4. Buch des Romans. Als 1760 der Protagonist des Romans Stephan Etienne inzwischen preußischer Leutnant den gefährvollen Auftrag vom preußischen König erhält, eine Botschaft in die von Russen und Österreichern belagerte Hauptstadt Berlin zu schmuggeln – erfährt der Leser mit ihm die spannungsvolle landschaftliche und identitäre Annäherung an seine Heimatstadt, die er als Jugendlicher vor neunzehn Jahren verlassen

24 Vgl. Michael Gamper: *Masse lesen, Masse schreiben. Eine Diskurs- und Imaginationsgeschichte der Menschenmenge 1765–1930*, München 2007.

25 Vgl. Hartmut Steinecke: „Die Geschichte ist die größte Dichtung“. Willibald Alexis' Scott Rezeption der 1820er Jahre, in: Norbert Otto Eke, Hartmut Steinecke (Hrsg.): *Geschichten aus (der) Geschichte. Zum Stand des historischen Erzählers in Deutschland der frühen Restaurationszeit*, München 1994, S. 59–74.



hatte. Nach einem mühevollen Ritt durch die menschenleere, von Sand und Kiefern dominierte Landschaft signalisiert der Wechsel der Begrünung zu Birkenwald und Rasenteppich die Nähe Berlins, denn „durch diesen Birkenwald führt der meilenlange Weg bis Berlin“ (II, 44). Als der Protagonist aus Tarnungsgründen sein „Ehrenkleid“, die preußische Uniform, austauscht gegen einen „schlichten Pächterrock“, war ihm zumute, als werde er erst jetzt „wieder Bürger seines Vaterlandes“ (II, 43). Lange war es nur „eine Fata Morgana“, „wenn das Bild von Berlin, mit seinen hohen Dächern, seinem stolzen Kuppeln und Türmen [...] aus den Seen tauchte, an deren Strande sein Weg ihn vorbeiführte“ (II, 43), dann war es aber endlich doch so weit, dass er in der Maske eines Kohortenführers gegnerischer Kräfte so weit vordrang, dass er „von den Höhen von Streganz, vom Kolberg [...] die weiten Seen Blossin [ansichtig wurde] und in der Ferne die ersten Hügel, die dem Kinde Gebirge dünkten – die Müggelberge“ (II, 44). Freilich sein langgehegter Wunsch, „im stolzen ritterlichen Trabe“ „durch die Tore seiner Vaterstadt“ einziehen zu können, ging genauso zu Bruch wie die Hoffnung, wenigstens seine militärische Hausaufgabe, die königliche Botschaft zur Rettung bzw. zur Entsetzung der Stadt rechtzeitig zu überbringen. Er wurde von den Feinden abgefangen, aufgehalten. Sein Glück, die Stadt zu erreichen und durch Zufall just durch das Stadttor Berlin wiederzubetreten, aus dem er „einst davongegangen“ (II, 71), bedeutet zugleich sein Pech. Seine ‚fromme‘ Wunschvorstellung, an einem Sonntag und im Frieden wieder in Berlin „einzukehren“ (II, 71), hatte sich ins Gegenteil verkehrt. Die „schöne Königsstadt“ war in ein Kriegs-„Lager“ (II, 76/77) verwandelt. Feindliche Österreicher und Russen hatten sie gerade eingenommen. Außer den Soldaten war die gaffende, plündernde oder fliehende, schreiende, staubaufwirbelnde Menschenmenge Hauptakteur der Straße geworden. Etienne, der in dieser Situation seine Vaterstadt betritt, ist ein doppelt Geschlagener – ein zweifacher Verlierer: Er war zu spät gekommen, er hatte sein Ziel, eine Botschaft der preußischen Heeresleitung vor der Ankunft der Feinde in Berlin zu übergeben, nicht erreicht – „er kam nicht als Siegesbote, [sondern] als ein verspäteter; die Träume auf Ehrenlohn waren dahin“ (II, 172). Nicht weniger schwerwiegend für ihn war ein privater Schmerz. Er erfährt, dass seine Mutter gestorben ist, sein Vater ihm gegenüber kalt und gleichgültig sich verhält. Mit diesem doppelten Schmerz behaftet – beruflich gescheitert und privat-„heimatlos“ – erfährt er nun die aufgewühlte Menschenmenge – wie es ausdrücklich heißt – „nicht als Mann, sondern als *nervöser Phantast*“. Diese Entblößung von dem Schutz- und Immunschirm der Männlichkeit ist die physiologische Voraussetzung für eine neuartige Erfahrung der Massen. Etienne, aus der ‚französischen Kolonie‘ stammend, auf der Suche nach seiner preußischen Identität, als Soldat gewechselt von österreichischen in preußische Dienste, wird in einem Zustand schmerzgeplagter „nervöser“ Phantasterei<sup>26</sup> auf zwei unterschiedliche Arten die Menschenmasse der Stadt erfahren: als traumatisierter und als kühler Beobachter. Zunächst durchläuft er die ganze Stadt in traumatisierter Erinnerung – „in jeder Straße, auf jedem Platz war er gewesen, jedes Haus hatte er angestarrt“, so war er in

26 Vgl. Joachim Radkau: Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler, München 1998.

einem Taumel umhergeist – „kein befreundetes Gesicht hatte ihm zugenickt“ (II, 84). „Das Berlin war nicht mehr *sein* Berlin“ (II, 80), „die Häuser waren anders, Palläste wo Hütten gestanden und doch alles tot, wüst, verlassen“ (II, 80). Dann allmählich wurde er „unempfindlich für die verwundeten Eindrücke“, untätig von Straße zu Straße von Platz zu Platz „schleichend“, voll „Stolz, Mißbehagen und Wißbegier“ verwandelt er sich zunehmend in einen kühlen Beobachter und einen passiven Zuschauer, der sich „zu den Haufen der Gaffer“ stellt – „von keinem anderen Antrieb gedrängt, als dem alltäglicher Neugier“ (II, 153).

Zwischen kühlem und spionierendem Beobachter changierend (vgl. II, 168), nimmt er alle bedeutenden Ereignisse der feindlichen Übernahme von Berlin wahr, die Zerstörung Charlottenburgs, die Vorbereitungen zur Sprengung des Zeughauses, den gewaltsamen Abtransport der jungen Kadetten (vgl. II, 153), die Kämpfe und Auseinandersetzungen der österreichischen und russischen Soldaten um die Schlüsselstellungen in der Stadt, die karnevaleske rituelle Bestrafung der schon in seiner Knabenzeit bei den Berliner Gassenjungen verschrien „Hexe“ Kurzinne, schließlich die Plünderungen. All dies sieht Etienne aus der Perspektive der Menge, die ihn im „trägen Strom verbirgt“ und zugleich mitreißt und mitdrängt „aus einem Stadtviertel ins andere“ (II, 95). Der junge Stephan Etienne, der einst „in dem weichen hochgetürmten Bette seines väterlichen Hauses“ eingeschlafen war, nächtigte nun in einen Kosakenmantel gehüllt „auf dem Steinpflaster Berlins“ (II, 80) und träumte eine Mixtur aus Kindheitsreminiszenzen (die Erlebnisse mit den Straßenjungen und das Ereignis mit dem Steinadler betreffend) und gerade erfahrenen Zerstörungen der großen, schönen Stadt. Und doch zeichnet sich mitten in der grotesken Zerstörung und im wütenden „Schmerz der Erinnerung“ im Gespräch mit dem von Friedrich II. ebenfalls verkannten Dichter Ramler die Zukunftsaussicht auf ein urbaneres, weniger gewaltbereites Berlin und Preußen ab – freilich zugleich untermischt und begleitet von der Sorge und Skepsis, was in der Nachkriegszeit geschehen würde, mit einem durch und durch kriegssozialisierten immer mehr zum Monologischen neigenden ‚großen‘ Preußenkönig (II, 63/64, 204).<sup>27</sup>

Nach dem mithilfe raffinierter Licht- und Perspektivführung inszenierten Beginn des Romans *Cabanis*, nach den gekonnt dargestellten Massenszenen mitten im eroberten, geplünderten und der Anarchie preisgegebenen Berlin im 4. Buch war es nicht leicht dem Ende des Romans noch eine neue Variante abzugewinnen. Denn ein ‚happy-end‘ sollte es am Ende doch werden: der Siebenjährige Krieg kam zu einem siegreichen Ende, d. h. ein vielfältiges alle Schichten miteinbeziehendes Friedensfest stand in der Hauptstadt an. Der lange Zeit glück- und karrierelose Protagonist des Romans, der ewig Leutnant gebliebene Stephan Etienne, sollte endlich wenigstens symbolisch Anerkennung finden, den ‚pour le mérite‘-Orden bekommen und persönlicher Kammerherr des preußischen Königs werden. Das lange getrennte und scheinbar ungleiche Paar Etienne und Eugenie sollten sich auch in finanzieller Hinsicht auf Augenhöhe wiedersehen können, selbst der skurrile Vater von

27 Vgl. Jost Hermand: „Empor, empor! Zur Sonne, mein Adler!“ Zur „fritischen“ Gesinnung im *Cabanis*-Roman von Willibald Alexis, in: Beutin, Stein (Hrsg.): Willibald Alexis (wie Anm. 23), S. 159–176.

Stephan Etienne, der katholisch gewordene Marquis von Cabanis sollte seine Satisfaktion erhalten. Die Gefahr, am Ende des Romans in einen Repräsentationsgestus, in Idyllik und Sentimentalität abzugleiten, ließ sich nur durch das probate Mittel der Polyphonie der Tonlagen in Schach halten. Und in der Tat, bei der Darstellung all der unvermeidlichen Festivitäten, dem Empfang beim König, der Oper und Hochzeit spart Alexis nicht mit Burleske, schwarzem Humor und Satire. Allein diese bleiben traditionelle Mittel. Anders beim ‚Adventus‘ – beim Einzug des Protagonisten in seine Geburtsstadt Berlin und beim Treffen mit seiner Braut vor den Toren inmitten des einfachen Stadtvolks gelingt eine originelle Variante durch die Darstellung einer zweifachen Grenzüberschreitung eines schichtenübergreifenden harmonischen Friedensfestes – nämlich einerseits durch den Hochadel, andererseits durch die ‚Populace‘. Für den Vater von Eugenie, den Grafen, war der Wunsch seiner Tochter mitten unter dem barfüßigen Volk ihren Bräutigam in aller Öffentlichkeit zu empfangen unstandesgemäß. Aus der Perspektive seines Distinktionsvorbehalts war ein „populäres Friedensfest ein sehr peinliches Fest“ (II, 330). Auf der anderen Seite schien das so auf Distanz gesehene Jubelvolk, insbesondere aber diese Berliner jugendliche „höllische Straßenskorte“ (II, 331) diese Erwartungen durch „tolle Ausgelassenheit“ (II, 330) und Respektlosigkeit zu erfüllen, indem sie zum Beispiel wagten, das Pathos des Wiedersehens des „schlanken Leutnants“ und seiner „schönen Braut“ simulierend nachzuspielen. Etienne gelang es aber, seiner Braut die ihr ungewohnte Erscheinung der kecken Berliner Gassenjungen zu erklären, eine städtische „Puissance, die Friedrich selbst anerkannte“ (II, 335). Schließlich konnte er sich nicht ohne Grund ganz der Freude und dem Genuss an deren Ausgelassenheit überlassen: Für Etienne war „das Geschrei der Buben [...] Musik, es war ein Festlied, ein Brautgesang, der seine Seligkeit statt zu stören, erhöhte“ (II, 331). Begreiflicherweise. Denn dieses Geschrei weckte seine Erinnerung an vergleichbare Jugendstrieche mit dieser Straßenjugend. Mit dem Stichwort Erinnerung hat der Roman die Möglichkeit eines großstädtisch angemessenen urbanen Endes gefunden. Es war nämlich „das erste Mal, daß Eugenie sich in einer großen Stadt allein, am Arm eines Mannes, in solchem Volksgewühl befand“ (II, 336). Durch den unadeligen Entschluss, die Stadt ihrer Zukunft zu Fuß zu betreten, schaffte es Eugenie die aus Erzählungen ihres Bräutigams und der Lektüre seines „Tagebuchs“ (II, 336) imaginativ präsenten städtischen Orte sich sinnlich konkret zu vergegenwärtigen. „Sie war nicht müde, sie wollte sehen, alles sehen und hören, was sich sehen und hören ließ. Sie forderte den Freund auf, sie auf dem weitesten Umweg in das Hotel zu führen“ (II, 336/337). Auf diese Weise schritt sie alle die bedeutungsvollen Orte der Kindheit ihres Bräutigams ab: den Ort des Murmelspiels und des jugendlichen Staunens über den Vogelkampf, die Schenke mit der Wirtin Kurzinne freilich ergänzt durch den neuen Erinnerungsort, den Friedhof mit dem Grabstein der jüngst verstorbenen Mutter von Etienne. Durch diese Begehung von Erinnerungsorten leistet Eugenie ein doppeltes: Sie schreitet in den Lebensraum ihres zukünftigen Ehemanns und beginnt ein spezifisches urbanes Leben.<sup>28</sup>

28 Vgl. Horst Matzerath (Hrsg.): Städtewachstum und innerstädtische Strukturänderungen. Probleme des Urbanisierungsprozesses im 19. und 20. Jahrhundert, Stuttgart 1984.

## Ausblick: Die Darstellung des Endes einer von Hugenotten in Berlin geschaffenen Tradition in Wilhelm Raabes *Die Akten des Vogelsang* (1896)

Wir haben in Willibald Alexis' 1832 im Horizont der Julirevolution geschriebenen Roman *Cabanis* einen Berlinroman zu entdecken versucht, der zentrale Figuren städtischer Menge auf berlinisch originelle Weise darzustellen weiß. Die Originalität der Perspektive auf die Berliner hat nicht wenig mit der Rolle der ‚französischen Kolonie‘ zu tun. Es ist nicht von ungefähr, dass am Ende des Jahrhunderts diesem Berlinaspekt in einem bedeutenden Spätwerk, nämlich Wilhelm Raabes *Die Akten des Vogelsang* (1896)<sup>29</sup> wiederum Relevanz zukommt. Während freilich in dem Vormärzroman *Cabanis* das Interieur in Berliner Wohnhäusern nur episodischen Charakter erhält, das Hauptgewicht also auf der städtischen Menge liegt, wird nun am Ende des Jahrhunderts die Darstellung des Interieurs zentral. Nicht die Straße, sondern einer der berühmten Hinterhöfe Berlins<sup>30</sup> ist ein wichtiger Spielort und nicht die städtische Menge, sondern ein „stiller Märchenwinkel“, ein „Hausheiligtum“ (850), ein „französische[s] Altväter- und Kinderzauberreich“, kurz das „innerste Inner[e]“, was nichts anderes als eine Übersetzung von Interieurs zu verstehen ist, als eine Enklave hugenottischer Tradition also, ein „Familienzaubertum“ oder ein „Zaubererinnenraum“ (856). Zweierlei ist im Vergleichsblick zum Vormärzroman *Cabanis* an diesem Spätwerk Raabes über diese Gewichtsverlagerung und Umbuchung von der Straße zum Interieur hinaus bemerkenswert und wichtig. Beide Romane sind zweigeteilt: die Spielorte in Berlin und außerhalb von Berlin sind gleichgewichtig verteilt. Während aber im Roman *Cabanis* die Stadt Berlin Ausgangs- und Endpunkt darstellt, sind am Jahrhundertende in den *Akten des Vogelsang* die Gewichte umgekehrt verteilt: Die Vorstadtidylle einer kleinen Residenzstadt stellt die zentrale Sozialisationsinstanz, die ‚Kinderstube‘ der Protagonisten des Romans dar, die dann erst im Studium als Pendant und Parallele die Enklave einer altfranzösischen Welt mitten in der „Weltstadt“ (845) Berlins kennenlernen. Wilhelm Raabes *Akten des Vogelsang* ist am Ende des 19. Jahrhunderts – auch wenn es bislang nicht bemerkt wurde – ein deutsch-französisches Buch, ein Gedächtnisbuch, das, so die Fiktion der titelgebenden *Akten* nüchtern, traurig aber zunehmend auch ‚gespenstisch‘ den Untergang einer zweihundertjährigen französischen hugenottischen Kultur in Deutschland beschreibt. Es ist ein Buch freilich mehrerer Untergänge und Abschiede – nämlich nicht nur von dem Märchenreich französischer Literatur, sondern auch vom Phantasiereich einer romantischen Jugend. Im Zuge dieses Abschieds von zwei Märchenreichen ist es auch ein Buch des Zynismus angesichts der präzise diagnostizierten Modernisierungsschäden und Umerziehungsaktionen. Die Spielorte der beiden Märchenreiche sind einmal der Vorort einer Residenz-

29 Wilhelm Raabe: *Die Akten des Vogelsang*, in: ders.: *Späte Romane*, Darmstadt 1962. Quellenangaben hieraus erfolgen im Weiteren mit Angabe der Seitenzahl direkt im Text.

30 Vgl. Thomas Friedrich, Michael Haddenhorst: *Berliner (Hinter-)Höfe. Kultur, Geschichte und Gegenwart*, Berlin 2000.

stadt mit dem Namen ‚Vogelsang‘, ein durchgrüntes fast familiäres Nachbarschaftsmilieu und Eldorado eines Abenteuerspielplatzes für Kinder und Jugendliche, der andere Spielort ist die „Dorotheenstraße in Berlin“, wo eine „alte Hugenottenfamilie zum letzten Male ihre Lebensandenken zusammengehäuft hatte“ (193) – wie es anspielungsreich heißt. Diese beiden idyllischen Lebenswelten sind symmetrisch aufeinander bezogen: ihre Lebensqualität zeichnet sich beide Male durch eine hohe emotionale Dichte und gesellig-intime Kohäsion d.h. „Genossenschaft“ (95/96) aus – ein Kennzeichen für den Gegenortcharakter zu den üblichen gesellschaftlichen Gegebenheiten (vgl. 89). Doch unterscheidet sich die Ausdrucksform dieser beiden Lebens-„Genossenschaft[en]“ deutlich. Während mit dem „Vogelsang“ die „deutsche Kinderstube“ (91/174) gezeigt wird – eine Gartenlandschaft voll Streiche und Abenteuer der Jugend – wird das „romantische Zauberstübchen“ des hugenottischen „Zaubererinnerungsraumes“ in der großen Stadt Berlin von Anfang an als gefährdetes Refugium eines nach innen gekehrten durch Lied (vgl. 82, 88) und Lektüre geprägten „Hausheiligums“ (87), eine typische Emigrantenkulturinsel also dargestellt. Der Untergang der beiden Reiche, des poetischen Traum- und des Abenteuerreiches erfolgt selbstredend auf unterschiedliche Weise. Das hugenottische „historische Wunder“ mitten in der Großstadt Berlin war seit dem „schrecklichen Krieg mit Frankreich“ (89) – 1871 – bedroht, es war dadurch nicht nur noch mehr in Isolation geraten, sondern wenn es mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit in Kontakt geriet, ständig in Gefahr, auf schwerste Weise gekränkt und diffamiert zu werden. Die Folgen waren abzusehen. Nachdem die durch eine angesehene Schneiderwerkstatt begüterte Familie le Beaux, aus französisch-hugenottischer Abstammung und ursprünglich aus dem Languedoc stammend (vgl. 191), in der Gründerzeit zu einem der „bedeutenderen Bankiers und Kapitalisten“-Häusern (191) der Reichstadt aufgestiegen und der junge Leon de Beaux ‚Kommerzienrat‘ geworden war, schritt die Assimilation an die preußischen Lebens- und Sprachverhältnisse derart schnell voran,<sup>31</sup> dass selbst die heranwachsenden Kinder deutsch-patriotische Rufnamen erhielten, der Junge ‚Friedrich‘ und das Mädchen ‚Viktoria‘ gerufen wurden:

[...] die traditionellen altfranzösischen Familientaufnamen der de Beaux aus dem Languedoc figurieren nur noch in den Taufscheinen der Kinder. Die jetzige Madame de Beaux weiß nichts mehr von dem Familien-Wunderwinkel in der Dorotheenstraße, wo Leonie und Leon de Beaux ihr, ihres Vaters und ihrer Väter Eigentum in Angestammtem und Zuerworbenem festhielten und ihren Lebensstolz darauf gründeten [...]. (191)

Fritz und Vicky [...] wissen nur von Sedan, Gravelotte, der dritten Einnahme von Paris und von Kaiser Wilhelm und seinen ‚Paladinen‘, von den Paladinen der „Tante Leonie“ aber wenig mehr. Sie sind eben eine geraume Zeit nach Sedan, Metz und der dritten Einnahme von Paris in die deutsche Welt hineingekommen, und das Eigentum ihrer Vorfahren väterlicher Seite hat kaum noch viel Bedeutung für sie. Was in der Doro-

31 Vgl. Manuela Böhm: Sprachenwechsel. Akkulturation und Mehrsprachigkeit der Brandenburger Hugenotten vom 17. bis 19. Jahrhundert, Berlin 2010.

theenstraße noch pietätvoll zusammengetragen worden war, das dient in der jetzigen Villa des Beaux in den Gemächern nur noch hie und da zur Zier [...]. (192)

Mit dieser Reduktion einer in die Emigration mitgenommenen lange gepflegten französischen Kulturwelt auf die bloße Fiktion von „Zier“ ist diese (wie ich meine) einzigartige Zwischenstellung beendet, die Leons Vater in Raabes Roman auf eine einzigartige Unterbrechungsformulierung sprachlich zu konzentrieren in der Lage ist. Leons Vater, der noch der Chef einer angesehenen Schneiderwerkstatt war und noch nicht Bankier wie sein Sohn, meinte einmal sich innerhalb eines Wortes korrigierend: „was von eu- unserm deutschen Blut in das im Laufe der letzten zwei Jahrhunderte hereingekommen ist“. Als der Erzähler und Gedächtnisprotokollant dieser Geschichte noch einmal in Berlin die Stätten seiner glücklichen Studentenzeit besuchte – es war nur „wenige Jahre her“ (195), war auch architektonisch von dem ehemaligen hugenottischen Zauberlande nichts mehr vorhanden. Einzig und allein, als er die Treppen hinaufstieg, war ein Vers aus einem französischen Volkslied noch präsent und er fragte sich, „wie kam es, daß [...] dieser Vers, daß die süße Stimme, die das Lied uns in dem vornehmen Salon des Vorderhauses so oft gesungen hatte, mir plötzlich in den Sinn kam?“ Das „alte welsche Lied, schön wie irgendein deutsches“, kam ihm zu seiner Verwunderung schon früher nicht aus dem Sinn (vgl. 112). Es avanciert deshalb zu einem von zwei leitmotivisch gebrauchten Versen:

Baissez-vous, montagnes.  
 Haussez-vous, vallons!  
 M'empêchez de voir  
 Ma mi' Madelon –  
 Erhebt euch, ihr Täler,  
 Sinkt nieder, ihr Höhn;  
 Ihr hindert mich ja,  
 Meine Liebste zu sehn; –

Von der interkulturellen Enklave bleibt also doch nur ein Lied vom Lande und nicht von der Stadt.