



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Miniaturen der Metropole bei Stefan Zweig

Verfasserin

Bettina Trauner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuerin:

Univ. Prof. Dr. Irmgard Egger

*Heimweh nach Städten, wo ich nicht
zu Hause bin, habe ich jeden Augenblick
und Fernweh in der Heimat.*

Stefan Zweig

INHALTSVERZEICHNIS

VORBEMERKUNG	9
1. EXPOSITION	13
1.1. New York erwacht zum Leben – die Metropole erhebt sich zum Subjekt	13
1.2. Netzwerke breiten sich aus und Plateaus werden sichtbar	16
1.3. Der Eindruck der Beschleunigung	17
1.4. Die Macht der Masse	19
1.5. Hauptdarsteller: der Broadway	21
1.6. Die Stadt wirkt auf die Menschen und den Text	22
1.7. Nacht in der Stadt, die niemals schläft	28
2. THEORIEPLATEAU	31
2.1. Stadtsoziologie	31
2.2.1. Georg Simmel – <i>Die Großstädte und das Geistesleben</i>	31
2.2.2. Alexander Mitscherlich – <i>Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden</i>	35
2.2. Raumkonstituierung und -wahrnehmung	37
2.2.1. Michel de Certeau – <i>Kunst des Handelns</i>	37
2.2.2. Charles Baudelaire – <i>Die Großstadt als Reservoir elektrischer Energie</i>	40
2.2.3. Walter Benjamin – <i>Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit</i>	41
2.2.4. Joseph Roth – <i>Bekenntnis zum Gleisdreieck</i>	43
2.3. Bewegung im Stadtraum	45
2.3.1. Walter Benjamin – <i>Der Flaneur</i>	45
2.3.2. Paul Virilio – <i>Metempsychose des Passagiers</i>	46
2.3.3. Siegfried Kracauer – <i>Straßen in Berlin und anderswo</i>	47
2.3.4. Rainer Maria Rilke – <i>Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge</i>	48

SIGLENVERZEICHNIS

Die am häufigst verwendeten Texte Zweigs werden mit folgenden Siglen zitiert:

NY = Der Rhythmus von New York

MF = Montmartrefest

EJ = Paris, die Stadt der ewigen Jugend

PR = Das Palais Royal

HY = Hydepark

VORBEMERKUNG

Stefan Zweig (1881-1942), geboren in Wien, wuchs in einer großbürgerlich-jüdischen Familie auf. Er unternahm im Laufe seines Lebens zahlreiche Reisen, die in sein literarisches Werk einfließen. Im Rahmen dieser Arbeit wird die unbekannte Facette des Schriftstellers, Verfasser von Stadttextrn zu sein, aufgezeigt. Es werden Schriften über Metropolen behandelt, die im Leben des Autors wichtige Stationen darstellen. Ein zusätzliches Kriterium ist der pragmatische Grund, dass mindestens zwei Texte über die jeweilige Großstadt vorliegen. An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, dass Zweig eine Vielzahl an Texten über verschiedenste Städte verfasst hat, auf die im Rahmen dieser Arbeit nicht eingegangen wird. Konkret werden hier Texte über Wien, Paris, London und New York behandelt. Diese Auswahl wird nun begründet.

Aus dem Exil betrachtete er seine Geburtsstadt in der Vorrede zu seinem autobiografischen Werk *Die Welt von Gestern*, bevor er sich wenig später in Petropolis bei Rio de Janeiro das Leben nahm.

Ich bin [...] in einem großen Kaiserreiche geboren, in der Monarchie der Habsburger, aber man suche sie nicht auf der Karte: sie ist weggewaschen ohne Spur. Ich bin aufgewachsen in [...] der zweitausendjährigen übernationalen Metropole, und habe sie wie ein Verbrecher verlassen müssen, ehe sie degradiert wurde zu einer deutschen Provinzstadt.¹

Dieses Zitat ist Zeugnis dafür, dass Wien eine Stadt von Weltrang war. Dies geht auch aus dem Text *Wien nach dem Ersten Weltkrieg* hervor, was sich durch die Passage „die Hauptstadt einer Monarchie von vierundfünfzig Millionen hat plötzlich nur noch vier Millionen um sich“² belegen lässt. Vor diesem Hintergrund erlangen Wien-Texte im Rahmen dieser Arbeit ihre Berechtigung.

¹ Stefan Zweig: *Die Welt von Gestern*. Erinnerungen eines Europäers. 31. Auflage. Frankfurt am Main. 1999, S. 8.

² Stefan Zweig: *Wien nach dem Ersten Weltkrieg*. In: *Wien. Ein literarischer Streifzug*. Herausgegeben von Jürgen Hosemann und Bettina Wörgötter. Frankfurt am Main. 2011 b, S. 67-69. Hier: S. 67.

Eine Metropole, die vor allem in jungen Jahren häufiger sein Ziel war, ist Paris. Bezeichnend dafür ist der Text *Paris, die Stadt der ewigen Jugend*, worin Zweig ein Wohlbehagen in der Stadt ausdrückt. „Nirgends empfand man mit aufgeweckten Sinnen sein Jungsein so identisch mit der Atmosphäre wie in dieser Stadt, die sich jedem gibt und die keiner doch ganz ergründet.“³ Es entsteht der Eindruck, er sei zur richtigen Zeit am richtigen Ort gewesen. Insgesamt lässt sich eine Vorliebe für die Metropole an der Seine erkennen, da Paris die am häufigsten von ihm beschriebene Stadt ist.

Bedeutend war für den Schriftsteller auch die damals größte Metropole Europas, London. Er empfand die Stadt vor allem als idealen Ort für seine Arbeit. In einem Fernsehinterview für die British Broadcasting Corporation (BBC) begründete er seine Haltung. „Zunächst einmal hat man hier die besten Bibliotheken [...]. Es gibt nicht diese angespannte Atmosphäre, die man heute in so vielen Großstädten findet. [...] Es ist möglich allein zu sein, und die Freiheit ist von größter Bedeutung für einen schaffenden Künstler.“⁴

Die vierte relevante Großstadt im Rahmen dieser Arbeit ist New York. Ebenso wie London war die amerikanische Metropole Station seines Lebens im Exil.

Im Rahmen des ersten Kapitels wird der Text *Der Rhythmus von New York* analysiert, um exemplarisch die hier zugrunde liegende Textsorte vorzustellen.

In einer Auseinandersetzung mit philosophischen und literarischen Werken, die auf Zweigs Texte anwendbar beziehungsweise mit diesen vergleichbar sind, wird ein Analyseinstrumentarium erstellt. Dafür werden Theoretiker wie Georg Simmel als Begründer der Stadtsoziologie, Michel de Certeau hinsichtlich Raumkonstituierung und -wahrnehmung, Walter Benjamin für die Bewegung im Stadtraum oder Elias Canetti bezüglich dem

³ Stefan Zweig: *Paris, die Stadt der ewigen Jugend*. In: *Unterwegs mit Stefan Zweig*. Herausgegeben von Sascha Michel, Lea Katharina Ostmann und Esther Wichelhaus. Frankfurt am Main. 2010, S. 81-85. Hier: S. 81.

Alle weiteren Zitate aus *Paris, die Stadt der ewigen Jugend* folgen dieser Ausgabe und werden mit der Sigle „EJ“ im laufenden Text nachgestellt.

⁴ Stefan Zweig. In: *Picture Page*. BBC. 23.06.1937. Hier: Interviewmitschrift (Übertragung aus dem englischen Original), BBC Reading.

Phänomen Masse herangezogen. Mit Schriftstellern beziehungsweise Stadttextschreibern wie Rainer Maria Rilke oder Joseph Roth werden literarische Entsprechungen aufgezeigt.

In den beiden folgenden Kapiteln werden zehn Texte über die ausgewählten Metropolen betrachtet, wobei den Kategorien Wahrnehmung und Bewegung im Raum das Erkenntnisinteresse gilt. Die Textanalyse orientiert sich an folgenden zentralen Fragestellungen:

- Wie wird Raum in der modernen Metropole erlebt beziehungsweise wahrgenommen? Wirken die Großstädte für den Erzähler alt oder neu, vertraut oder fremd?
- Welche Charaktere sind hinsichtlich der Bewegung im Raum einzelnen Städten zuzuordnen? Welche Rolle spielt dabei die Stadtmorphologie und wie wird die Atmosphäre beschrieben? Wie stark werden Körper und Geist von der Metropole eingenommen? Welche Funktionen sind einzelnen Großstädten zuzuordnen?
- Wie wird die Stadt zum Hauptakteur im Text? Welche Lebensformen lassen sich dem Subjekt Stadt zuschreiben? Wie werden die Menschen beschrieben?

1. EXPOSITION

1.1. New York erwacht zum Leben – die Metropole erhebt sich zum Subjekt

Ein paar Tage erst in dieser verwirrenden, durch ihre fremdartige Vielfalt gleichzeitig erschreckenden und anziehenden Stadt. Nicht genug, um sie ganz zu begreifen, sie, die hundert Sprachen spricht, die Menschen zweier Erdteile zum erstenmal gegeneinander schleudert, Elend und Reichtum zu einem nie dagewesenen Gegensatz auseinanderreißt. Noch verstehe ich ihre Stimme nicht, ahne kaum ihre Formen, aber schon fühle ich, und in jeder wachen Sekunde deutlicher, ihren Rhythmus, diesen unwiderstehlichen, stürmisch erregten Rhythmus der amerikanischen Metropolis.⁵

Die eben in New York angekommene Person hat ambivalente Gefühle, da sie von der Vielfalt der Menschen und der Einzigartigkeit der Architektur überwältigt ist. Sie fokussiert ihren Blick nicht auf einen einzelnen Menschen, um ihn näher zu beschreiben. Der oder die Eingetroffene ordnet die Städter nur oberflächlich nach Herkunft, in Einheimische oder jene von einem anderen Kontinent, und Vermögen, in Arme oder Reiche. Auch über die betrachtende Person selbst wird nichts Näheres bekannt. Der Leser erfährt in Hinblick auf Geschlecht, Aussehen oder Alter über sie nichts. Ihr kommt lediglich eine beobachtende Rolle zu. Sie ist kein Akteur, sondern vielmehr ein passiver Beobachter. In weiterer Folge wird die „unbekannte“ Person „Ich-Erzähler“ oder „Beobachter“ genannt.

Schon im ersten Absatz des Textes wird deutlich, dass die Stadt selbst das Subjekt ist. Darüber hinaus wird die Metropole anthropomorph, da sie eine Stimme hat und sprechen kann, was vor allem durch die Passage „sie, die hundert Sprachen spricht“ erstmals hervorgeht. Die Menschen dagegen, deren Individualität völlig ausgespart wird, werden nur als Objekte wahrgenommen. In weiterer Folge beginnt der Ich-Erzähler nach den ersten

⁵ Stefan Zweig: *Der Rhythmus von New York*. In: Stefan Zweig: *Auf Reisen*. Herausgegeben und mit einer Nachbemerkung versehen von Knut Beck. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt am Main. 2004 d, S. 135-143. Hier: S. 135. Alle weiteren Zitate aus *Der Rhythmus von New York* folgen dieser Ausgabe und werden mit der Sigle „NY“ im laufenden Text nachgestellt.

optischen Eindrücken den Rhythmus der Stadt, ihren Herzschlag, zu spüren. An dieser Stelle macht er einmal mehr deutlich, wer der Handlungsträger ist. Durch die Bezeichnung „amerikanische Metropolis“ glorifiziert der Beobachter New York zur Mutterstadt Amerikas. Die Großstadt ist demnach diejenige, woran sich der Rest des Kontinents orientiert. Sie erfüllt die Funktion eines Vorbilds.

Denn nicht als Ruhendes, als Festgefügtes lassen sich diese Städte begreifen, nur als Bewegung, als Rhythmus. Wir in Europa haben Städte, die nichts sind als eine höchste Form der Landschaft, die wie Musik wirken, weil sie Harmonie sind, eine reinste, notwendige Zusammenfassung der Natur in ein geistiges Bild. Ihr Ruhen, ihr Sein bedeutet ihre Schönheit. Man wünschte sie immer schlafend, ohne Menschen, ohne Wachstum und Werden, eher noch abbröckelnd, zurücksinkend in das Zeitlose und Unbelebte. Florenz ohne Fremde, ohne geschäftige Menschen; deutsche Kleinstädte, wenn sie ganz stille sind, mit Mondsilber über den schlafenden Dächern, sie sind am wunderbarsten, wenn sie traumhaft werden, reine, lautlose Bilder. Die Schönheit der amerikanischen Städte liegt in ihrer Wirklichkeit, ihre Gewalt im Lebensrhythmus. Sie sind Verhöhnungen, Vergewaltigungen der Natur; aber sie haben den Rhythmus der Masse, den beseelten Atem des Menschen. Am Sonntag, wenn dieses schwarze Blut ihren Adern fehlt, sind sie tot, kalt, hässliche, nackte Steinbrüche, sinnlose Ansammlungen geschichteter Massen. Doch in den Tagen der Arbeit klingen sie in einem wilden Takt, von einer barbarisch grandiosen Musik, die wie ein Triumphgesang auf den Menschen tönt: sie bezeugen mit einer uns unbekannten und erschreckenden Gewalt ihre schwellende Lebenskraft. Ein wunderbarer Rhythmus des Lebens geht von ihnen aus. Hier in New York klingt er vielleicht am lautesten. Denn hier ist das äußerste Ende des neuen Landes gegen die Alte Welt; hier gischtet am wildesten die Menschenflut ineinander. Und dieser Rhythmus von New York ist schon die erste Manifestation des ganzen amerikanischen Lebensgefühles: wer ihn fühlen kann, versteht auch den hochgespannten Willen, der in allen Nerven dieses unermesslichen Landes vibriert. (NY 135 f.)

Der Ich-Erzähler stellt in weiterer Folge einen Vergleich zwischen amerikanischen und europäischen Städten an. Nach seinen Beschreibungen fügt sich in Europa das Urbane geschmeidig in die Landschaft, es wirkt wie ein Gemälde, das über einen langen Zeitraum entstanden ist. Ihr stilles, menschenleeres Dasein macht ihre spezifische Ästhetik aus. Der Blick ist

dabei eher in die Vergangenheit als in die Zukunft gerichtet. Die Beschreibungen der europäischen Stadt erinnern an ein Vanitas-Stilleben, worin leblose Gegenstände durch vergängliche Elemente ergänzt werden. Er beschreibt fantastische Stadtbilder, wie ein menschenleeres Florenz oder in den Mond getauchte deutsche Kleinstädte, worin der Beobachter die urbane Schönheit Europas eingelöst sieht. Die amerikanische Großstadt wurde im Gegensatz dazu mittels eines Kraftakts aus dem Boden gestampft. Diese Art der Urbanität pulsiert und braucht die Menschenmasse, die den Rhythmus vorgibt. Sonntags, wenn die Straßen menschenleer sind, bleiben nur Gesteinsmassen übrig. Wochentags, wenn die Straßen bevölkert sind, quillt das Leben über die Stadt, wodurch sie wieder eine positive Konnotation erlangt. Indem er das Pulsieren in New York als das stärkste empfindet, macht er sie abermals zu *der* amerikanischen Metropole.

Er verwendet das abstrakte Bild des „schwarzen Bluts in den Adern“, womit die Menschenmassen auf den Straßen gemeint sind. Deren unentwegtes Strömen beziehungsweise ständige Bewegung erzeugt den Rhythmus, der wie der Herzschlag wirkt, der die „schwellende Lebenskraft“ der Stadt zum Ausdruck bringt. Die Darstellung der Masse als „gischende Menschenflut“ ist hier ein weiterer begrifflicher Hinweis, dass der Beobachter einer energetischen Wahrnehmung folgt. Er stellt die Menschen in einem Kontinuum fließender Energie dar. Die Bewegung der Masse ist mit einem unterschiedlich schnellen Treiben im Wasser vergleichbar. Dieses Phänomen ist vergänglich, etwa sonntags bleiben bloß „nackte Steinbrüche, sinnlose Ansammlungen geschichteter Massen“ übrig. Ebenso wie die Energie entwindet, kann sie der Stadt aber auch wieder Leben einhauchen. An dieser Stelle ist auf Charles Baudelaire hinzuweisen, der die Großstadt als „Reservoir elektrischer Energie“ beschreibt.⁶

Weiters vernimmt der Beobachter eine akustische Untermalung des Pulsierens. Mit der auditiven Komponente unterstreicht er den Rhythmus der Stadt. Wochentags ertönen eindrucksvolle Klänge der Hochstimmung, die die Menschen in den Straßen kraftvoll vorantreiben. Umso stärker der Herzschlag der Stadt, desto schonungsloser ist die Bewegung in den Straßen und in keiner anderen Metropole ist der Lärmpegel höher.

⁶ Genauere Ausführungen zur Wahrnehmung der Großstadt als „Reservoir elektrischer Energie“ folgen in Kapitel 2.2.2.

1.2. Netzwerke breiten sich aus und Plateaus werden sichtbar

Zuerst habe ich diesen Rhythmus auf Brooklyn-Bridge gefühlt. Dieser gigantische Bogen, der – ein zierliches Netzwerk von der Ferne – in jenen gewaltigen Massen, die einen am ersten Tag erschrecken und die man nach einer Woche schon wie selbstverständlich fühlt, zwei Millionenstädte verbindet, scheint wie ein Symbol der Festigkeit. Man steht auf der Höhe des Brückenbogens wie auf dem Gipfel des Berges und mißt mit Bewunderung eine weitgebreitete Landschaft. Rechts und links je eine ungeheure Steinmasse mit zackigen Spitzen, den Wolkenkratzern, von beiden Seiten rauscht ein Murren vielfältiger Geräusche. Zwischen ihnen, tief unten, der breite Strom, gerade im Augenblick, da er Bucht wird, und das Meer. Eine Jagd von Schiffen zittert darin: kein Feld ist so gepflügt wie dieses Wasser, ununterbrochen graben Kiele die graue Flut auf. Von Ufer zu Ufer rufen sich die Ferryboote Worte zu, die Züge heulen ihnen entgegen, große Dampfer vom Ozean schieben sich feierlich in das wilde Getümmel. Keinen Augenblick ist Ruhe: wie an Fäden herausgeschnellt, zucken immer neue Schiffe heraus aus den Docks, keine Sekunde ohne Ruf oder Antwort in diesen unverständlichen Lauten. (NY 136 f.)

Der Ich-Erzähler nimmt die Brooklyn-Bridge nicht als Sehenswürdigkeit wahr, sondern als Funktionsweg, der Manhattan mit Brooklyn verbindet. Über die ganze Stadt breiten sich Linien und Knoten aus, auf welchen sich die Menschenströme bewegen. Wie Adern haben sie eine verbindende Funktion. Sie formieren sich zu Netzwerken, die sich über die Metropole legen. Diese Strukturen sind im Text bedeutsamer als die Menschen. Letztere kommen nur im Kollektiv als Menschenmasse vor, individuelle Beschreibungen kommen auch nicht fragmentarisch vor.

Mit der Passage „auf der Höhe des Brückenbogens wie auf dem Gipfel des Berges“ wird deutlich, dass der Beobachter die Brooklyn-Bridge auch als Plateau wahrnimmt. Er beschreibt von einer erhöhten Fläche aus das nach allen Seiten abfallende Umland, wobei er die Wolkenkratzer als schroffe Gebirgslandschaft interpretiert. Im literarisch-urbanistischen Sinn sind mit Plateaus Plattformen mit öffentlichem Charakter gemeint. Diese müssen nicht zwingend einen Blick in die Weite oder, wie für New York typisch, in die Tiefe ermöglichen. Gebäude, Plätze, Straßen, Parkanlagen

und anderes können Plateaus sein, Voraussetzung ist der öffentliche Charakter.

Unter dem Beobachter breitet sich der East River aus, wo sich ebenfalls Funktionswege ausbreiten. Auf dem Fluss verkehren Schiffe, Ferryboote und Dampfer. Mit der Textstelle „kein Feld ist so gepflügt wie dieses Wasser, ununterbrochen graben Kiele die graue Flut auf“ verweist der Beobachter auf ein weiteres Netzwerk, dessen Anordnung disparat ist. Der East River kann somit ebenso wie die Brooklyn-Bridge als Funktionsweg, der Manhattan mit Brooklyn verbindet, identifiziert werden. Ohne einen einzigen Menschen zu erwähnen, allein durch die Beschreibung der Netzwerke wird deutlich, dass der jeweils andere Stadtteil zu Fuß, per Fahrzeug oder Zug via Brooklyn-Bridge beziehungsweise per Schiff, Ferryboot oder Dampfer über den East River zu erreichen ist.

Das „Zucken“ der Schiffe kann dahingehend interpretiert werden, dass auch das Wasser ein Energiereservoir im Sinne Baudelaires ist.

Sein Empfinden angesichts des Großstadtlebens drückt er im Text mit den Zeilen „in jenen gewaltigen Massen, die einen am ersten Tag erschrecken und die man nach einer Woche schon wie selbstverständlich fühlt“ aus. Nach seiner Ankunft in New York war er überwältigt von den Eindrücken der Stadt, er war von Reizen überflutet. Eine Woche später schon war er abgestumpft, er hatte sich an die Umgebung gewöhnt. Der Beobachter war nun „blasiert“, wie Georg Simmel diesen indolenten Zustand bezeichnet.⁷

1.3. Der Eindruck der Beschleunigung

Man möchte ruhig all das betrachten: aber der Blick wird verwirrt. Rechts saust hier auf der Brücke ein Zug heran, ein zweiter über einem, links zischt ein Automobil vorbei, hier mitten auf der Brücke ist man wie zwischen den Geleisen eines Bahnhofes. Dazwischen strömen Menschen, diese Brücke ist Eisenbahn, Straße, Fahrweg zugleich, fünfzig Wagen trägt sie in einer Minute, sie klingt von Lärm, mitten auf steiler Höhe, gewölbt über einem Fluß, steht man auf einem Kreuzweg von zehn Straßen. Und das setzt nicht eine Sekunde aus, die Wagen sausen einander nach, als wollten

⁷ Genauere Ausführungen zur „Blasiertheit“ folgen in Kapitel 2.1.1.

sie sich zerschmettern, immer mehr Menschen drängen herüber, hinüber. (NY 137)

Auf der Brooklyn-Bridge, auf der sich ein dichtes Netz an Verkehrswegen ausbreitet, brechen von rundherum die Eindrücke auf den Ich-Erzähler herein: rechts die Straßenbahn, über ihm die Hochbahn, links ein Automobil und dazwischen Menschenströme. Hinzu kommt der Verkehrslärm, was ein ruhiges Betrachten zusätzlich erschwert. Die Vielzahl an Reizen kann er kaum verarbeiten. Es kommt zu einer Reihe von Schocks, wodurch er den Eindruck gewinnt, er könne dem Tempo der Stadt kaum standhalten. Die Situation erweckt den Anschein, als würde er bald von der Brücke abgeworfen werden. An dieser Stelle ist auf Stephan Günzel zu verweisen, der die Reizüberflutung als Grund für die wahrgenommene Beschleunigung sieht.⁸ An dieser Stelle wird abermals deutlich, dass die Brooklyn-Bridge als Plateau zu identifizieren ist.

Irgendein leises Gefühl von Schwindligkeit überkommt einen, man faßt das Geländer. Und da – es ist ein merkwürdiger Moment – spürt man: es schwingt einem unter der Hand. Man tastet nochmals. Und wirklich, es schwingt; schwingt ununterbrochen, manchmal stärker, manchmal schwächer, aber stets in gleichem, nie aussetzendem Rhythmus. Von früh bis nachts, von nachts bis früh schwingt diese ungeheure Brücke, deren stählerne Kraft und Wucht gar nicht zu beschreiben ist, wie eine dünne Saite von der menschlichen Masse, seit Jahren vibriert sie so von der elektrischen Spannung dieser Stadt. Dieser Strang, der die zwei Millionenbündel New York und Brooklyn als Nerv verbindet, zittert beständig in jedem Molekül, und jeder, der hier oben steht, schwingt mit von der Erregung der fremden Masse. Hier habe ich zum erstenmal den Rhythmus von New York gespürt. (NY 137)

Das Pulsieren der Metropole ist so stark, dass es selbst monumentale Bauten wie die Brooklyn-Bridge, „deren stählerne Kraft und Wucht gar nicht zu beschreiben ist“, in Schwingung versetzt. Der Beobachter muss sich an der Absperrung festhalten, um die Standfestigkeit bewahren zu können. Aufgrund der wiederholten Verwendung des Wortes „schwingt“ entsteht der Eindruck, dass der Ich-Erzähler bald abgeworfen wird. Die „elektrische

⁸ Genauere Ausführungen zur „Beschleunigung durch Reizüberflutung“ folgen in Kapitel 2.4.4.

Spannung“ der Stadt lässt das Plateau zu keiner Zeit stillstehen. In New York fließt rund um die Uhr die Energie, wodurch sie die sprichwörtliche Zuschreibung verdient, *die Stadt zu sein*, die niemals schläft.

Indem er die Brooklyn-Bridge als „Nervenstrang“ bezeichnet, wirkt der verbindende Charakter der Brücke verstärkt. Sie ist nicht bloß eine Möglichkeit, ein Gewässer zu überqueren, denn indem sie „die zwei Millionenbündel New York und Brooklyn als Nerv verbindet“, konnotiert er sie mit organischen Eigenschaften. Sie koppelt Leben nicht bloß aneinander, sondern ist selbst lebendig, sie wird anthropomorph.

Das Plateau Brooklyn-Bridge ist der Ort, auf welchem aufgrund der vielen Funktionswege, die hier verlaufen, der Ich-Erzähler und vermutlich jeder andere Besucher das Pulsieren der Stadt unweigerlich spürt. Auf der Brücke entsteht das Gefühl, ganz Nahe am Herzen der Stadt zu sein.

1.7. Die Macht der Masse⁹

Und dann hinein ins Herz der Stadt, um noch stärker ihren Schlag zu fühlen. Man will in die Untergrundbahn, versucht noch zu fragen, ob es die rechte ist, aber hier hat nur die Masse ihren Willen und biegt jeden einzelnen entzwei. Es gibt da kein Stehenbleiben, man ist in irgendeinen Wagen geschoben, weiß gar nicht von wem, eine Kette klirrt, ein Verschlag fällt nieder, und dann saußt das Geschoß mit hundert, zweihundert Menschen in das Dunkel des Tunnels. Manchmal hält es an, Menschen werden herausgeschwenkt und hineingeschüttet wie in ein Gefäß, und noch strudelnd im Durcheinander sausen sie weiter. Endlich am Broadway. Man ringt sich heraus aus dem Knäuel Menschen, in den man geknetet ist, und klettert hinauf zur Straße. (NY 137 f.)

Angezogen von den Kontraktionen des „Herzens“ der Stadt wird man im Strudel der Menschenmassen mit hinuntergerissen in die Untergrundbahn. Chancenlos, sich selbst zu orientieren beziehungsweise den richtigen Bahnsteig zu finden, wird man von der Masse regelrecht erfasst. Die Passage „biegt jeden einzelnen entzwei“ kann dahingehend interpretiert

⁹ Vgl. Elias Canetti: *Masse und Macht*. Frankfurt am Main. 1980; Siegfried Kracauer: *Das Ornament der Masse*. In: Siegfried Kracauer: *Das Ornament der Masse. Essays*. Mit einem Nachwort von Karsten Witte. Frankfurt am Main. 1963. S. 50-63; Gustave Le Bon: *Psychologie der Massen*. Mit einer Einführung von Peter R. Hofstätter. 15. Auflage. Stuttgart. 1982.

Vgl. dazu ferner Kapitel 2.4. Phänomen Masse.

werden, dass der Mensch sein Handeln und Denken aufgibt und sich in den Organismus der Masse einfügt. Man wird von einem Zug in eine Richtung geschleudert und treibt dabei im Einklang mit der Menschenmasse. An dieser Stelle ist auf Gustave Le Bons Werk „Die Psychologie der Massen“ hinzuweisen, der mit der Auflösung der Differenzen eine gemeinsame Seele hervortreten sieht.

Im Netzwerk Untergrundbahn verlaufen die Bewegungen und Übergänge fließend, wenn auch schnell. Aussteigende werden „herausgeschwenkt“ und Einsteigende „hineingeschüttet“. Das Untergrundbahnnetz hat den Charakter eines Kanalsystems, in dem der Menschenfluss geregelt wird. Wird man vom Untergrundbahnnetz ausgesperrt, wird die Dichte der Menschenmasse etwas geringer. Mit dem Betreten der Straße scheint man wieder festen Boden unter den Füßen zu gewinnen. Es wirkt wie das Erreichen des Ufers, nachdem man von einem starken Strom erfasst wurde.

Nach dem Verlassen des Untergrundbahnnetzes löst sich das „Knäuel“ wieder auf. Diese Formation, die unmittelbar nach dem Auf-die-Straße-Treten von oben erkennbar ist, erinnert etwa an ein Muster im Sinne von Siegfried Kracauers „Ornament der Masse“. Einen anderen Interpretationsansatz bietet der etymologische Ursprung des Wortes Masse. Demnach sind knäuel- beziehungsweise teigähnliche Eigenschaften bereits implizit.

Diese Stationen der Untergrundbahn haben hier in New York durch die Masse der Menschen etwas von der Kontinuität einer Naturgewalt. Jeden halben Kilometer ist so eine schwarze Quelle an der Straße und speit trüben Schwall von Menschen herauf, die sie, von weiß Gott welchen Entfernungen, herholt, und daneben ist ein anderer Schlund, der sie wieder einschluckt. Man kann Stunden stehen und keine dieser beiden Quellen, die aufschäumende und niederstürzende, versiegen für einen Augenblick. (NY 138)

Durch die Menschenmasse bleibt die Stadt am Pulsieren. Ihre Bewegung wirkt äußerst kraftvoll, aber dennoch natürlich. Hier am Broadway zirkuliert die Masse zwischen Untergrund und Straße. Sie strömt aus tiefen dunklen Öffnungen, die als „schwarze Quellen“ oder „Schlunde“ bezeichnet werden,

heraus und wieder hinein. An dieser Stelle wird besonders deutlich, dass die Funktionswege, wie hier über die Untergrundbahnauf- beziehungsweise -abgänge, auch über unterschiedliche Niveaus verlaufen. Dieser Aspekt ist besonders in Hinblick auf New York weiterzudenken, wo oft hunderte Etagen überwunden werden. Man kann die Metropole als „vertikale“ Stadt bezeichnen, da häufig alles Notwendige in einem Wolkenkratzer vereint ist. Unten wird gearbeitet und oben gewohnt. Die Funktionswege verlaufen häufig auch senkrecht.

Der mehrfach verwendete Begriff „Quelle“ deutet weiters darauf hin, dass es sich um etwas Natürliches und Lebensspendendes handelt. Ihr „Aufschäumen“ und „Niederstürzen“ hat etwas von einem Naturschauspiel, was für eine Metropole untypisch erscheint. Man würde viel eher erwarten, dass sich der Beobachter von den vielen Wolkenkratzern eingeengt, regelrecht erschlagen fühlt.

Dass der Ich-Erzähler den „Menschenschwall“ mit dem Attribut „trüb“ versieht, ist als weiteres Indiz dafür anzusehen, dass er lediglich einen Organismus wahrnimmt. Niemand sticht aus der Masse heraus oder wird in irgendeiner anderen Form bemerkbar. Die Unterschiede zwischen den einzelnen Menschen sind völlig aufgehoben.

1.8. Hauptdarsteller: der Broadway

Man blickt sich um, im ersten Aufschauen verwirrt durch das Getöse, und findet sich mühsam zurecht. Denn dieser Broadway ist vielleicht die merkwürdigste Straße der Welt. Er teilt die ganze langgestreckte Halbinsel entzwei, beginnt hoch oben, zwischen den Feldern noch, strömt als breite, ebenmäßige Flut hinab gegen das Meer. Und da plötzlich, knapp ehe er sein Ziel erreicht, wird er zur Schlucht. Er drängt sich zusammen, die Häuser türmen sich links und rechts wie überhängende Felsen zusammen, man kann nicht mehr aufschauen zu ihnen. Immer höher werden sie, zwanzig, dreißig Stockwerke, und unten wird der Menschenschwall, je näher man zu dieser Tiefe kommt, immer hastiger. So wie ein Gebirgsstrom an einer Enge zum Wirbel wird, so ballt sich auch hier die Masse, der Lärm wird Getöse, es gibt kein Vorwärts und Rückwärts mehr, nur eine wirre, kreiselnde Bewegung. Man hat das Gefühl ganz verloren, selber zu gehen: man ist nur Brandung dort an jener Ecke von Wallstreet gegen die auftürmenden Mauern. Die

Tramways und Wagen bleiben wie Felsblöcke in einem Wildbach für Minuten aufgestaut, nichts hilft ihnen, nicht das Hämmern der Glocken aller Rufe. Erst eine neue Welle wirft sie ein Stück weiter, und wieder dann stocken sie in der Flut. (NY 138 f.)

Der Broadway wird wie eine Naturgewalt charakterisiert, die sich ihren Weg durch eine Gebirgslandschaft bahnt. „Hoch oben, zwischen den Feldern“ entspringend, führt er durch eine „Schlucht“ bevor er ins Meer mündet. Unter der „Schlucht“ ist Manhattan zu verstehen, wo er aufgrund der Umgebung schmaler wird. Auf beiden Seiten ragen Wolkenkratzer empor, die der Ich-Erzähler wie Gesteinsmassen empfindet. Während diese immer unüberschaubarer werden, wird auch der „Menschenschwall“ unruhiger. Er vergleicht seine Empfindungen in der Metropole mit dem Naturschauspiel eines Wirbels. Auch die Fahrzeuge müssen sich der „Flut“ anpassen und geraten häufig in Stillstand, bevor eine „neue Welle“ sie weiterbefördert.

Die Zuschreibung, die „merkwürdigste Straße der Welt“ zu sein, kann als Hinweis auf die die Halbinsel teilende Funktion des Verkehrswegs gelesen werden. Während Straßen üblicherweise Verbindungen darstellen, stellt der Broadway aus diesem Blickwinkel eine Ausnahme dar. Aus der Vogelperspektive betrachtet, fällt er andererseits das Stadtbild betreffend aus der Rolle. Er widerspricht der Stadtmorphologie und fügt sich nicht in das rasterartige Straßensystem der „Streets“ und „Avenues“, wie es für Manhattan üblich ist. Er ist die „mächtigste“ Straße New Yorks und ihm allein traut man diese Erhabenheit zu. Der Broadway ist vor diesem Hintergrund ein über 25 Kilometer langes Markenzeichen der Halbinsel, was ihn auch zu einem der wichtigsten Plateaus der Stadt macht. Er ist *die* Hauptschlagader beziehungsweise ist er im Netzwerk der Stadt *der* Funktionsweg.

1.9. Die Stadt wirkt auf die Menschen und den Text

Hier wird die menschliche Masse Naturgewalt und ahmt ihre Bildnerin nach. Und das ist das Geheimnis dieser barbarischen und zuerst befremdenden amerikanischen Städte, daß sie sich nicht einem landschaftlichen Plane

unterordnen, sondern selbst elementar wirken wollen. New York ahmt unbewußt das Gebirge nach, das Meer und die Ströme. Sieht man die Stadt von fern am Abend, so scheint sie eine zerklüftete, nackte Gebirgskette, etwa wie der Montserrat mit jähem Schroffen und Zinken. Und diese Menschenflut in ihren Straßen wieder ist wie das Meer geregelten Gesetzen untertan: auch hier ist Ebbe und Flut; morgen strömt die Welle der Menschen herab, abends ergießt sie sich zurück in einer einheitlichen geschlossenen Masse, der kein einzelner widerstehen kann. Die ganze Stadt, die ganze Insel scheint zu beben unter diesen gleichmäßigen Bewegungen, diesem leisen, elektrischen Zittern, das immer die Entladung der Kräfte begleitet. Allgegenwärtig ist diese Unruhe. Man spürt sie unten auf der Straße genau wie oben in den Türmen der Häuser; es zittert hier von der Schwelle bis zum First, und in geheimnisvoller Übertragung strömt diese Vibration über die Nerven der Menschen, die feinsten Verästelungen der Menschen, die feinsten Verästelungen des Gehirns. So wie man auf einem Dampfer jede Sekunde ein Hämmern der Schraube fühlen kann, die das ungeheure Schiff durch die Flut preßt, so spürt man hier unentrinnbar den pulsierenden Herzschlag der Stadt, den Akkumulator der gesteigerten Kräfte, den wilden, heißen Rhythmus von New York. (NY 139 f.)

Er schreibt den amerikanischen Großstädten Gefühlslosigkeit und Kälte zu. Sie wachsen nicht in die Landschaft hinein, um mit ihr im Einklang zu sein. Ihr Bestreben ist, empor zu ragen und als Subjekt wahrgenommen zu werden. Der Ich-Erzähler vergleicht New York mit gigantischen Naturbildern. Die Stadt hat sich durch einen Gewaltakt wie der „Montserrat“ vulkanartig erhoben und sich manifestiert. Im Inneren der Stadt brodelte es, die Masse ist aktiv. Die Menschen haben sich dieser Aggression unterzuordnen, sie müssen sich wie das Meer den Gezeiten fügen. Tagsüber werden die Menschenmengen von der Metropole angezogen, abends fließen sie wieder zurück. Die Stadt steht dabei niemals still, ihr ständiges Pulsieren bringt ihr die Zuschreibung ein, die Stadt zu sein, die niemals schläft. Sie wirkt demnach insgesamt wie ein Energiereservoir im Sinne von Baudelaire.

Die Stadt wirkt unmittelbar auf die Menschen, indem sie ihren Puls über die „Nerven“ aufnehmen und er so in ihr Gehirn dringen kann. Niemand kann sich der Macht der Metropole widersetzen. Die Menschenmassen sind einem Strömungssystem, dessen Druck in New York

besonders hoch ist, unterworfen. Die Kraft der Stadt entlädt sich in den Menschen, die hier zu Objekten werden.

Die syntaktische Struktur zeichnet sich durch Parataxen aus. Beispielhaft dafür stehen die zwei folgenden Sätze: „Und diese Menschenflut in ihren Straßen wieder ist wie das Meer geregelten Gesetzen untertan: auch hier ist Ebbe und Flut; morgen strömt die Welle der Menschen herab, abends ergießt sie sich zurück in einer einheitlichen geschlossenen Masse, der kein einzelner widerstehen kann. Die ganze Stadt, die ganze Insel scheint zu beben unter diesen gleichmäßigen Bewegungen, diesem leisen, elektrischen Zittern, das immer die Entladung der Kräfte begleitet“. Das Stilmittel der linearen Argumentation macht auf das Wesentliche des Textes aufmerksam. Der Beobachter drückt damit die Überwältigung und das Mythische aus, dass er beim Anblick New Yorks verspürt. Hinsichtlich der Struktur der Stadt und jener der Texte bietet sich ein Rückgriff auf Michel de Certeau an.¹⁰ Die Syntax ist demnach ebenso wie die Menschen von der Metropole beeinflusst.

Unmöglich, sich diesem Rhythmus zu entziehen, ruhig, teilnahmslos zu bleiben in dieser Frenesie der Masse. Man versuche es, am Broadway zuzuschauen, stehen zu bleiben oder gar eine photographische Aufnahme zu machen: im Nu ist man zur Seite gestoßen, weggedrängt, weitergeschwemmt, wieder eingeordnet in die allgemeine Bewegung. Für Ruhe ist hier kein Raum: diese Stadt denkt nicht daran, einem Rast zu geben. Man fühlt das so recht, wenn man von Paris kommt. Im Februar, mitten im Winter, schoben sich dort an jeder Straße die runden Tische mit Sesseln und Bänken vor den Kaffeehäusern heraus; jede Ecke war eine Ladung zum Sitzen, zu Rasten, zum Zuschauen. Und folgt man der Lockung, so bereut man es nicht, denn wie an einem unendlichen Film rollt sich dann der Kinetograph der Straße vor einem auf als Schauspiel für den Betrachter. New York hat keine Gelegenheit, keinen Raum für den Zuschauer, den Untätigen. Nichts ist hier für Rast, für Ausblick eingerichtet. Die Häuser haben keine Balkone, die Squares nur wenige Bänke, und selten sieht man jemanden darauf ausruhen; die Restaurants der Geschäftsstadt sind nur für eilige eingerichtet, manche haben gar keine Tische, nur kleine Sessel, wie eine Bar, und die

¹⁰ Vgl. Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*. Aus dem Französischen übersetzt von Ronald Voullié. Berlin. 1988.

Vgl. dazu ferner Kapitel 2.2. Raumkonstituierung und -wahrnehmung.

Menschen, die hier ihr Essen eilig hinabwürgen, sind gleichzeitig noch anders beschäftigt, sie lesen Zeitung oder verhandeln. Der Bummler hat hier keinen Raum, der Rhythmus schwemmt ihn weg wie ein abgefaultes Holz. Diese Unruhe des Tages dringt bis in alle Kreise: selbst die Untätigen, die Frauen der vornehmen Kreise, sind hier immer beschäftigt, Sport und Mode hetzen sie hin und her, unablässig sieht man sie in ihren Automobilen die Straßen entlang sausen. Selbst in den Museen ist hier ein Betrieb: in den Sälen werden Vorlesungen gehalten. Die ruhige Betrachtung scheinen die Menschen hier nicht zu kennen. Man muß am Schiff oder in den Bahnen gesehen haben, wie die Männer hier unter ein paar Stunden gezwungener Untätigkeit leiden, wie hilflos, unerfahren sie sind im Nichtstun, wie sie in jeder Station nach Zeitungen rennen, spielen und rauchen, alles aus jener merkwürdigen Unruhe heraus, die schon in ihr Blut eingedrungen sein muß. Und wirklich, auf einmal findet man sie in sich selbst, hat ein Gefühl der Hochspannung: man möchte hier nicht leben ohne eine ständige Arbeit, die einen von früh bis nachts in ihren Umschwung reißt. Selbst der Fremde ist hier einer Arbeit verfallen: trotz aller Müdigkeit hetzt man weiter, noch mehr zu sehen, mehr Menschen, mehr Straßen, unbewußt paßt man sich schon dem Rhythmus an. Und man rastet in den Straßenbahnen: also auch in Bewegung. (NY 140 f.)

Der Mensch ist der Masse untertan und da diese leidenschaftlich dem Puls der Stadt folgt, kommt es nie zum Stillstand. Versucht ein Einzelner am Broadway nur für einen Augenblick im Menschengetümmel Halt zu machen, gerät er aus dem Gleichgewicht. Schnell wird man wieder von der Masse erfasst und mitgerissen. Der Broadway ist kein Ort für eine Pause. Vielmehr ist er das ideale Plateau für Menschen, die sich im Gemenge der Großstadt wohl fühlen. Der Broadway scheint ein perfekter Ort für den „Massenmenschen“ im Sinne von Edgar Allen Poe zu sein.

Als gegensätzliche Metropole, wo das Tempo niedriger ist, führt der Ich-Erzähler Paris an. Die Hauptstadt Frankreichs lädt die Menschen zur Gemächlichkeit ein. Die Straßencafes locken mit Sitzgelegenheiten zum Verweilen und Beobachten. Dabei eröffnet sich dem Pausierenden der Blick auf das filmische Geschehen auf der Straße. Hier ist es möglich, die Stadt nach eigenen Vorstellungen zu erkunden. Im Gegensatz zu New York kann man in Paris für sich bleiben und wird nicht in der Masse verwertet. Die Metropole an der Seine bietet den Menschen genug Raum, sich individuell

auf die Stadt einzulassen. Sie ist nahezu modellhaft für den Flaneur nach Walter Benjamin.¹¹

New York ist weniger einladend eingerichtet. Hier gibt es keine Plätze für „Zuschauer“, ein jeder muss Akteur sein. Räume, die zur Erholung konzipiert sind, wie Balkone an Häusern oder Parkbänke auf Plätzen, gibt es kaum. Sogar das Mobiliar der Restaurants folgt dem Konzept der Wirtschaftlichkeit. Häufig gibt es keine Tische und somit auch kein Gegenüber für Konversation. Eine Mahlzeit dient hier nicht auch zur Erholung, sondern geht es darum, den Hunger zu stillen und dabei die Zeit für Geschäftliches so effektiv wie möglich zu nutzen.

Es gibt hier niemanden, der nicht dem Rhythmus der Metropole verfallen ist. Auch jene, die keiner Arbeit nachgehen, wie etwa betuchte Frauen, sind geschäftig unterwegs. Sie betätigen sich sportlich oder folgen neuen Trends. Auch Museen sind keine Orte der Ruhe, Vorträge machen ein stilles Beäugen unmöglich. In New York herrscht eine Dynamik, der sich keiner entziehen kann und die Bewegungslosigkeit unmöglich macht. Die Stadt wirkt auf die Menschen, sie sind ihr untertan.

Die einzige Ausnahme, in denen die Großstädter nicht aktiv sind, sind jene Minuten, in denen sie sich in Verkehrsmitteln befinden, das heißt, wenn jemand anderer sie in Bewegung versetzt. In diesen Situationen wirken die Menschen hilflos, sie suchen verzweifelt nach Beschäftigung. Der Rhythmus der Stadt ist bereits in ihr Blut eingedrungen, Stillstand ist nicht möglich. Die Geschwindigkeit des öffentlichen Verkehrs scheint aber eine andere Frequenz zu haben als der Pulsschlag der Menschen. An dieser Stelle ist auf Paul Virilio hinzuweisen, der den Verlust von Zeit und Raum aufzeigt.¹²

Schließlich gerät auch der Beobachter in den erregten Zustand, dem in New York niemand zu entkommen scheint. Man will hier selbst als Besucher nie zur Ruhe kommen. Trotz Erschöpfung gilt es noch „mehr Menschen, mehr Straßen“ zu sehen. Für einen Moment der Erholung bleibt

¹¹ Vgl. Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*. In: Gesammelte Schriften. Band V.2. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main. 1991 b.

Vgl. dazu ferner Kapitel 2.3. Bewegung im Stadtraum.

¹² Vgl. Paul Virilio: *Der negative Horizont*. Bewegung, Geschwindigkeit, Beschleunigung. Aus dem Französischen von Brigitte Weidmann. Frankfurt am Main. 1995. S. 29-45.

Vgl. dazu ferner Kapitel 2.3. Bewegung im Stadtraum.

lediglich in öffentlichen Verkehrsmitteln Zeit. Der Bewegungsdrang scheint wie eine Sucht über den Ich-Erzähler zu kommen, was die Wirkungskraft der Stadt, der sich niemand entziehen kann, abermals klar macht.

Die zwingende, unentrinnbare, allgegenwärtige Gewalt dieses Rhythmus ist mir das Unvergesslichste von New York. Hier ist schon eine Vorahnung jener Energie gegeben, die Amerika beherrscht, das Land, das in hundert Jahren den Weg zurücklegen will, zu dem Europa zwei Jahrtausende gebraucht hat, und darum so hastet, so gierig, so mit verbissenen Zähnen vorwärts will. Der Rausch der Geschwindigkeit, den man bei uns im Sport empfindet oder bei der Automobilfahrt, ist hier das Lebensgefühl eines ganzen Landes. Europa ist wie ein Strom, der schon sein Bett gefunden hat und nun in gemächlichem Hinrollen Muße findet, die ganze Welt und den Himmel in Kunst und sanftem Genießen zu spiegeln. Hier ist noch die Unruhe des Unerreichten, der Durchbruch der gestauten Kraft in unbekannte Ufer: wer Urkräfte liebt, kann sie hier ungestüm und barbarisch sich entfalten sehen. (NY 141)

Die vehemente Kraft der Metropole hinterließ den stärksten Eindruck. Der Beobachter weitete seine Wahrnehmung der Stadt dann auf den ganzen Kontinent aus und zieht einen Vergleich mit Europa. Die Bestimmtheit, mit der in Amerika Dinge vorangetrieben werden, ist unvergleichlich. Das Tempo ist dabei zwanzigmal höher, was mit einem raubtierartigen Verhalten umschrieben wird. In Europa werden solche Geschwindigkeiten nur bei Freizeitvergnügungen oder bei der Inbetriebnahme von Fahrzeugen erreicht. Europa beschreibt er als landschaftliches Idyll, das seine Bestimmung gefunden hat. In New York beziehungsweise Amerika brodelt es noch. Wie bei einem aktiven Vulkan erwartet man eine Eruption. Wer die Intensität von Veränderungen erleben will, ist in New York richtig.

Herauszu lesen aus dieser Passage ist weiters, dass die amerikanischen Großstädte im Vergleich zu den europäischen eine erst kurze Geschichte haben. Durch das hohe Tempo wollen sie aufholen, was in Europa bereits geschafft wurde.

Stilistisch betont er die Unvergesslichkeit des Rhythmus und der Geschwindigkeit in New York durch eine Abfolge von Parataxen. Der Beobachter macht dadurch für ihn Wesentliches deutlich beziehungsweise wird die Wirkung der Stadt auf die Textstruktur sichtbar.

1.7. Nacht in der Stadt, die niemals schläft

Am Abend verlöscht plötzlich dieser Rhythmus, er bricht zerknickt in sich zusammen. Man war im Theater gewesen, bei „Parsifal“, der hier räuberisch gegeben wird, bei Maeterlincks „Blue Bird“ oder Bahrs „Konzert“, und wie man dann auf die Straße tritt, fühlt man sich auf einmal in fremder Umgebung. New York scheint versunken zu sein, und man muß an die Magnetstadt aus „Tausendundeiner Nacht“ denken, die ganz aus stählernen Platten gebaut ist, stumm, kalt, mit zu Schlaf erstarrten Bewohnern. Die Menschen, die dunkle, grollende Masse ist fort von den Straßen, die jetzt kaltes, hässliches, schwarzes Gestein sind, und die Stille tut einem fast weh. Auf den Dächern springen noch die Leuchtplakate, so wie jetzt letzte Funken aus der Asche springen, ehe alles auslischt. Nichts Häßlicheres als New York im Schlaf, New York ohne Menschen. (NY 142)

Wenn es Nacht wird, lässt das Pulsieren der Großstadt nach. Nachdem man sich einer kulturellen Darbietung hingegeben hat, scheint das Leben aus den Straßen verschwunden zu sein. Der Ich-Erzähler vergleicht den Zustand mit einer Szene aus „Tausendundeiner Nacht“, wodurch er der Stadt einen mythischen Charakter zuspricht. Er bringt damit auch das Bild des Orients ein. Die Menschenmassen sind aus den Straßen verschwunden und das Material der Gebäude, wie die „stählernen Platten“ kommt zum Vorschein. Auch die Straßen verlieren mit dem Verlassen der Menschen jegliches lebendige Gefühl. Eine unbehagliche Stille, die fast bedrohlich wirkt, erfüllt den Stadtraum.

New York verliert sein Pathos, die fortwährende Bewegung. Nachdem die Menschen aus den Straßen verschwunden sind, bleiben noch die letzten Zuckungen der Elektrizität. Wenn auch die letzten Lichter erloschen sind, wirkt die Metropole deformiert. Sie befindet sich in einem Zustand, aus dem bloß die Menschen die Großstadt wieder befreien können. Hier zeichnet sich eine Wechselwirkung zwischen der Stadt und den Menschen ab. Wie weiter oben beschrieben, hat die Stadt Einfluss auf die Massen, aber ebenso ist es umgekehrt. Wenn abends die Straßen menschenleer werden, verliert die Metropole ihre Ausstrahlung, ihre Aura.

Und plötzlich spürt man da auch in sich jenes Niederbrechen der Energie: während in anderen Städten mit der Nacht einen

Unruhe überkommt, jetzt erst sie aufzuspüren bis in die dunkelsten Ecken, sie zu beschleichen in ihrem Schlaf, fühlt man hier nur das Blei in den übermüdeten Gliedern. Hinauf in das Zimmer, irgendwo im elften Stock, schlafen, ausruhen, ruhen mit der Stadt, nachdem man mit ihr gefiebert. Ein Blick vom Fenster noch. Wie seltsam ist dies! Der Himmel hoch oben ist verhangen von Dunst und Dampf, aber da unter einem scheint ein anderer zu sein. Von vielen fernen Fenstern blinkt es her wie Sterne, seltsame Leuchtkegel, schimmernde Milchstraßen zittern auf diesem Firmament. Auch hier, noch im Schlaf, ahmt diese Stadt die Natur nach, die gestirnte Himmelsdecke, und jetzt, jetzt auf einmal hört man auch noch ein leises Tönen von unten. Wie Meer, wie Flut, wie Brandung klingt es von unten in ebenmäßigem Rauschen herauf. Man beugt sich vor: ist es wirklich das Meer, das ferne? Nein, nur die Maschinen rauschen so von einem Hof herauf, die hier in diesen Riesenhotels tausendfache Arbeit verrichten. Die bleiben noch wach, ewig wach wie die Elemente, wenn die Menschen schon schlafen, und während die Stimmen ruhen, brauen sie aus der Stille neue Kraft und neue Geschwindigkeiten, die dann morgen die Menschen mitreißen werden in ihrem Rhythmus, den unvergeßlichen Rhythmus dieser verwirrenden und unergründlichen Stadt. (NY 142 f.)

Nachdem in der Stadt die Ruhe eingekehrt ist, wirkt dieser Zustand auch auf die Menschen. Andere Städte vermitteln, wenn sie ins Dunkel der Nacht getaucht sind, das Gefühl, erfassbar und einnehmbar zu sein. New York ist im Gegensatz dazu immer wach, wenn auch nachts eine gewisse Schwere über der Stadt liegt. Sie ist nie völlig begreifbar.

Die „übermüdeten Glieder“ verleihen der Stadt abermals menschliche Züge. Ebenso die Passage, in der die Empfindsamkeit New Yorks wie folgt beschrieben wird: „ruhen mit der Stadt, nachdem man mit ihr gefiebert“. Es wird deutlich, dass der Ich-Erzähler mit ihr kommuniziert hat beziehungsweise sie zu verstehen versucht hat.

Ein Blick aus dem elften Stockwerk bietet dann abschließend eine weitere Perspektive. Mit der Beschreibung des vertikalen Charakters der Stadt erschließt sich dem Leser eine weitere Dimension. Der Blick nach oben ist abends trübe, denn „Dunst und Dampf“, den die Stadt abgegeben hat, hängt in der Luft. Schaut man nach unten, bietet sich ein beinahe fantastischer Ausblick. Das Licht, das aus den Fenstern strahlt, malt ein Bild von Himmelskörpern und Sternensystemen. Der Autor beschreibt das

Erblickte aus dem Fenster als Naturschauspiel und nicht als technischen Fortschritt der Elektrifizierung. Weiters vernimmt der Sich-aus-dem-Fenster-Lehnende Geräusche, die schwer identifizierbar sind. Erst meint er die Brandung zu hören, aber dann begreift er die Maschinerie der Großstadt. Die Zahnräder, die das Getriebe der Stadt am Laufen halten, drehen sich zwar nachts langsamer, geraten aber nie in Stillstand. Am nächsten Morgen wird das Räderwerk wieder schneller laufen und die Menschen erneut entflammen, um wieder ein Zahnrad im Getriebe der faszinierenden Metropole zu sein.

2. THEORIEPLATEAU

2.1. Stadtsoziologie

2.1.1. Georg Simmel – *Die Großstädte und das Geistesleben*

Der 1903 erschienene Aufsatz *Die Großstädte und das Geistesleben* gilt als Gründungs- und Grundlegendokument für die Stadtsoziologie. Georg Simmel leitet seine Überlegungen darin weitgehend aus seinem Hauptwerk *Die Philosophie des Geldes*, welches im Jahr 1900 erschien, ab.

Die tiefsten Probleme des modernen Lebens quellen aus dem Anspruch des Individuums, die Selbständigkeit und Eigenart seines Daseins gegen die Übermächte der Gesellschaft, des geschichtlich Ererbten, der äußerlichen Kultur und Technik des Lebens zu bewahren – die letzterreichte Umgestaltung des Kampfes mit der Natur, den der primitive Mensch um seine leibliche Existenz zu führen hat.¹³

Im einleitenden Satz beschreibt Simmel das Bestreben des Menschen, seine Individualität im urbanen Raum aufrecht zu erhalten. Der Impuls dafür ist, sich in der Großstadt zu positionieren und nicht ein dem System Gleichgemachter zu sein.

Der Autor verweist als Ursache für den großstädtischen Habitus auf eine psychologische Komponente. Er bezeichnet den Menschen als „Unterschiedswesen“, dessen Geist durch einen anderen Eindruck als den jeweils vorherigen angeregt wird. Menschen in Metropolen müssen ein hohes Pensum an unvorhersehbaren Reizen ertragen können. Diese permanenten Einwirkungen führen zu einer „Steigerung des Nervenlebens“. Am Land und in der Kleinstadt sind die Herausforderungen geringer, da das Leben dort langsamer und vertrauter abläuft. Die Menschen außerhalb des Urbanen charakterisiert er als gefühlsbetont, während der Großstädter nach Intellektualität beziehungsweise Verstand strebt. Er setzt diese Fähigkeit ein, um die Bodenständigkeit zu bewahren und so der Reizüberflutung zu

¹³ Georg Simmel: *Die Großstädte und das Geistesleben*. 1. Auflage. Frankfurt am Main. 2006. Die vorliegende Ausgabe folgt dem Wiederabdruck in: Georg Simmel: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908. (= Georg Simmel Gesamtausgabe, Band 7). Frankfurt am Main. 1995, S. 116-131. Hier: S. 7.

entgehen. Der Mensch im urbanen Raum kann sich so vor einer drohenden „Entwurzelnung“ schützen.¹⁴

Als zweiten Aspekt für großstadtypisches Verhalten nennt er die Geldwirtschaft, welche nach Georg Simmel mit der Intellektualität in Verbindung steht. „Ihnen ist gemeinsam die reine Sachlichkeit in der Behandlung von Menschen und Dingen, in der sich eine formale Gerechtigkeit oft mit rücksichtsloser Härte paart.“¹⁵ Das Handeln nach logischem Verstand gilt als Voraussetzung für den Umgang mit Geld. Eigenschaften oder Aussehen von Scheinen und Münzen sind peripher, es zählt allein der Tauschwert. Der Autor stellt dazu einen Vergleich zwischen urbanem und ländlichem Raum an. Aus wirtschaftspsychologischer Sicht besteht ein wesentlicher Unterschied darin, dass Erzeuger und Verbraucher einander persönlich kennen. In der modernen Großstadt gibt es den Markt, wo beide Parteien füreinander gesichtslos bleiben. Die Geldwirtschaft im urbanen Raum ist eine rein sachliche Angelegenheit, wo Gefühlsregungen keinen Platz haben. Als anekdotisches Beispiel führt er den Ausspruch eines englischen Verfassungshistorikers an:¹⁶ „im Verlauf der ganzen englischen Geschichte habe London niemals als das Herz von England gehandelt, oft als sein Verstand und immer als sein Geldbeutel!“¹⁷

In weiterer Folge verweist Simmel auf die Wichtigkeit der Komponente Zeit. Die Großstadt ist vor allem aufgrund der großen Menschenmenge ein so komplexer Apparat, dass bei Nichteinhalten von terminlichen Vereinbarungen Chaos ausbrechen würde. Das Wirtschafts- und das Verkehrssystem würden aus dem Gleichgewicht geraten. Der Mensch in der modernen Großstadt muss zeitlich zuverlässig, vorausschauend und präzise sein, um dort bestehen zu können. Diese Eigenschaften führen neben der Reizüberflutung und der herrschenden Geldwirtschaft im urbanen Raum nahezu unausweichlich zum Gemüt der „Blasiertheit“.¹⁸

¹⁴ Vgl. Simmel, 2006, S. 8 ff.

¹⁵ Simmel, 2006, S. 12.

¹⁶ Vgl. Simmel, 2006, S. 11 ff.

¹⁷ Simmel, 2006, S. 14 f.

¹⁸ Vgl. Simmel, 2006, S. 16 ff.

Das Wesen der Blasiertheit ist die Abstumpfung gegen die Unterschiede der Dinge, nicht in dem Sinne, daß sie nicht wahrgenommen würden, wie von den Stumpfsinnigen, sondern so, daß die Bedeutung und der Wert der Unterschiede der Dinge und damit der Dinge selbst als nichtig empfunden wird.¹⁹

Die permanenten Reize verlangen vom Städter ein hohes Maß an Energie, das er dauerhaft nicht aufbringen könnte. Zum eigenen Schutz reagiert er auf die vielen Eindrücke mit reduzierter Kraft. Neben dieser physiologischen Ursache für die Blasiertheit nennt Simmel auch die Geldwirtschaft, die für diese seelische Haltung mitverantwortlich ist. Das Geld als „Generalnenner aller Werte“ macht die Vielfältigkeit von Dingen nichtig, qualitative Ungleichheit wird durch die Differenz des „Wieviel“ ausgedrückt.²⁰ „[Es] wird [...] der fürchterlichste Nivellierer, es höhlt den Kern der Dinge, ihre Eigenart, ihren spezifischen Wert, ihre Unvergleichbarkeit rettungslos aus.“²¹

Aus den bisherigen Ausführungen leitet Simmel ein großstadttypisches Verhalten, nämlich die „Reserviertheit“, ab. Während in der Kleinstadt ein jeder jeden kennt und eine positive Grundstimmung herrscht, sind die Städter einander fremd und ist ein gewisses Misstrauen implizit. Würde nicht ein gewisser Rückzug erfolgen, würden den Städter die durch die vielen Menschen hervorgerufenen permanenten Reaktionen in eine psychisch gänzlich überfordernde Lage bringen. Hinter der reservierten Haltung verbirgt sich neben der Gleichgültigkeit auch eine leichte Antipathie. Bei einer zufälligen Berührung mit einem Fremden kann die Aversion dazu führen, dass Gewalt angewendet wird. Die menschliche Seele reagiert auf fast alle Impressionen eines anderen und die augenscheinlich weit reichende Reserviertheit ist hier geringer als vermutet. Der Missmut anderen gegenüber macht laut Simmel die großstädtische Sozialisierungs- und Lebensform erst möglich. Diese Haltung fördert Distanzierung und Separation, was er als Voraussetzung für ein Bestehen in der Metropole ansieht.²²

¹⁹ Simmel, 2006, S. 20.

²⁰ Vgl. Simmel, 2006, S. 20 f.

²¹ Simmel, 2006, S. 21.

²² Vgl. Simmel, 2006, S. 23 ff.

Das urbane Leben birgt laut Simmel aber auch eine positive Entwicklung in sich. Die Metropole ermöglicht dem Individuum eine gewisse Freiheit, die in einem anderen Umfeld keine Entsprechung findet. Durch Reizüberflutung und den Umstand der großstädtischen Geldwirtschaft ist es nötig, sich von den anderen Städten zu distanzieren. Durch Blasiertheit, Reserviertheit und Intellektualität kann das Individuum zwanglos handeln, was als Möglichkeit zur Selbstentfaltung interpretiert werden kann. Diese Individualität ist nur im Kontext der Großstadt möglich, der Kleinstädter dagegen wird durch Bagatelle und Vorverurteilungen eingeengt. Die körperliche Dichte und Bedrängtheit im urbanen Raum macht die geistige Entfernung erst erkennbar. In Umkehrung dieser These kommt Simmel zu dem Schluss, dass unter bestimmten Voraussetzungen die Einsamkeit nirgendwo größer ist als in der Großstadt.²³

In einem weiteren Gedankengang beschäftigt sich der Autor mit der Qualität und dem Charakter der Großstadt. Während die Kleinstadt ihren Zweck in sich selbst hat, strebt die Metropole nach nationaler oder sogar internationaler Anerkennung. Als wesentliches Merkmal ist die Unabhängigkeit zu nennen. Damit ist vor allem die Souveränität gegenüber einzelnen Persönlichkeiten gemeint. Der Umkehrschluss dieser Ausführung macht die Rolle des einzelnen Menschen im urbanen Raum klar, nämlich seine Abhängigkeit von der Großstadt. Es ist vor allem die über die Stadtgrenzen hinausreichende „funktionelle Größe“, die die Metropole auszeichnet. Dieser Effekt wirkt dann wieder auf die Stadt zurück und stärkt somit ihre Position.²⁴

Ein Aspekt, unter dem sich die Großstadt vom ländlichen Raum unterscheidet, ist die Arbeitsteilung. Die Bedingungen für Spezialisierung sind in der Metropole ideal. Der urbane Raum bietet

einen Kreis, der durch seine Größe für eine höchst mannigfaltige Vielheit von Leistungen aufnahmefähig ist, während zugleich die Zusammendrängung der Individuen und ihr Kampf um den Abnehmer den Einzelnen zu einer Spezialisierung der Leistung zwingt, in der er nicht so leicht durch einen anderen verdrängt werden kann.²⁵

²³ Vgl. Simmel, 2006, S. 25 ff.

²⁴ Vgl. Simmel, 2006, S. 32 f.

²⁵ Simmel, 2006, S. 35.

Erst durch den großstädtischen Kontext ist die Fokussierung auf eine konkrete Aufgabe möglich, aber andererseits auch nötig. Um dort bestehen zu können, müssen beim potentiellen Käufer ständig neue Bedürfnisse geweckt werden und dies geschieht eben durch Spezialisierung. Laut Simmel lässt sich den Anbieter betreffend daraus eine „geistige Individualisierung seelischer Eigenschaften“ ableiten. Er muss sich bemerkbar machen und dafür muss er aus der Masse herausragen und so macht er sich die eingangs erwähnte „Unterschiedsempfindlichkeit“ zu nutze. Für sein Umfeld kann er dadurch extravagant oder wunderbarlich wirken. Durch die ständige einseitige Leistung verkümmert die Persönlichkeit, was den Verlust von „Geistigkeit, Zartheit und Idealismus“ zur Folge hat.²⁶

Im urbanen Raum hat sich das Individuum in das Stadtsystem eingefügt, sodass ihm die Subjektivität entglitten ist und es nun als Objekt wahrgenommen wird. Dieser Persönlichkeitsverlust der Menschen schafft den Raum für die Großstadtkultur.

Hier bietet sich in Bauten und Lehranstalten, in den Wundern und Komforts der raumüberwindenden Technik, in den Formungen des Gemeinschaftswesens und in den sichtbaren Institutionen des Staates eine so überwältigende Fülle krystallisierten, unpersönlich gewordenen Geistes, daß die Persönlichkeit sich sozusagen dagegen nicht halten kann.

Die Großstadt ist über die Menschen hinausgewachsen und deren Leben läuft unpersönlich und programmatisch ab. Dies impliziert aber auch die Möglichkeit, sich ein einfaches Leben zu machen, indem man sich mit geringem Kraftaufwand im Strom durch die Stadt tragen lässt.²⁷

2.1.2. Alexander Mitscherlich – *Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden*

Alexander Mitscherlich vertritt in seinem 1965 erschienen Band *Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden* eine für Städter schicksalhafte These:

²⁶ Vgl. Simmel, 2006, S. 35 ff.

²⁷ Vgl. Simmel, 2006, S. 40 f.

Menschen schaffen sich in den Städten einen Lebensraum, aber auch ein Ausdrucksfeld mit Tausenden von Facetten, doch rückläufig schafft diese Stadtgestalt am sozialen Charakter der Bewohner mit.²⁸

Unterliegen Städte weitgehenden Umbrüchen, wie raschem Bevölkerungswachstum, radikalem technischen Fortschritt oder massivem Verkehrsaufkommen, dann gerät die altgewohnte Stadtform aus dem Gleichgewicht. Die Menschen werden auf brutale und erbarmungslose Art und Weise überwältigt. Die moderne Großstadt ist ein Ort, wo Wandel stattfindet. Die Herausbildung von Metropolen, die Elektrifizierung der Großstadt und Innovationen im Straßenverkehr sind Entwicklungen der Moderne, die sich auf die Städter auswirken.²⁹

Alte Städte hatten ein Herz. Die Herzlosigkeit, die Unwirtlichkeit der neuen Bauweise hat jedoch eine ins Gewicht fallende Entschuldigung auf ihrer Seite: das Tabu der Besitzverhältnisse an Grund und Boden in den Städten, welches jede schöpferische, tiefergreifende Neugestaltung unmöglich macht.³⁰

Der Autor stellt in weiterer Folge der Großstadt eine tiefgreifende Diagnose: der urbane Raum ist der Ort für die Neurose. Grundsätzlich geht er davon aus, dass die Stadt deren Bewohner unabwendbar prägt. Als Teil der Massengesellschaft ist der Städter ein Zahnrad im urbanen Getriebe, wo die Organisation von industrieller Produktion und Dienstleistungen geregelt wird. Das Milieu der technischen Umwelt ist im Gegensatz zur Natur jedoch viel schwerer beherrschbar. Krankheiten, die im urbanen Raum auftreten, greifen häufig die „vegetative Steuerung“ an. Im menschlichen Körper kommt es zu krankhaften psychischen Veränderungen, die die Persönlichkeit beziehungsweise den Charakter verändern.³¹

Mitscherlich geht generell davon aus, dass Individuen den Grund für ihr Verhalten nicht kennen und daher ihr Handeln nicht steuern können. Die

²⁸ Alexander Mitscherlich: *Die Unwirtlichkeit unserer Städte*. In: Alexander Mitscherlich: *Die Unwirtlichkeit unserer Städte*. Anstiftung zum Unfrieden. 11. Auflage. Frankfurt am Main. 1972 a, S. 9-27. Hier: S. 9.

²⁹ Vgl. Mitscherlich, 1972 a, S. 9.

³⁰ Mitscherlich, 1972 a, S. 19.

³¹ Alexander Mitscherlich: *Großstadt und Neurose*. In: Alexander Mitscherlich: *Die Unwirtlichkeit unserer Städte*. Anstiftung zum Unfrieden. 11. Auflage. Frankfurt am Main. 1972 b, S. 140-161. Hier: S. 140 ff.

Begrenztheit der menschlichen Selbstinterpretation ist institutionalisiert. Die Institutionen tragen dazu bei, dass die Werterhaltung stabil bleibt.³²

[Unter diesen Voraussetzungen] wird deutlich, daß die Einschätzung spezifischer Fehlentwicklungen der Gesellschaft durch die Art des Selbst- und Fremdverständnisses ihrer Glieder bewirkt wird. In einer industriellen Großstadtkultur haben wir es mit für sie typischen neurotischen oder einer Neurose vergleichbaren leib-seelischen Fehlsteuerungen zu tun.³³

Diese ungerufenen Reaktionen beziehungsweise Anpassungskrankheiten treten im Zusammenleben des großstädtischen Verbandes auf. Die Städter müssen ihre Verhaltensmuster ständig adaptieren, um im Gleichgewicht mit der urbanen Herausforderung zu bleiben. Sind sie dazu nicht in der Lage, führt dies zu neurotischem Verhalten.³⁴

2.2. Raumkonstituierung und -wahrnehmung

2.2.1. Michel de Certeau – *Kunst des Handelns*

Michel de Certeau setzt sich in seinem 1980 erschienenen Werk *Kunst des Handelns* mit „Gehen“ und „Sehen“ im Raum auseinander. Diese Praktiken betrachtet er als „Alternativen: entweder *sehen* (das Erkennen einer Ordnung der Orte) oder *gehen* (raumbildende Handlungen).“³⁵

Auf das Sehen rekurrierend bietet sich ihm folgendes Bild von Manhattan von der 110. Etage des World Trade Centers:

Unter dem vom Wind aufgewirbelten Dunst liegt die Stadt-Insel. Dieses Meer inmitten des Meeres erhebt sich [...] und vertieft sich [...]; die Wellenkämme [ragen] empor [und] glätten [sich]. Eine Dünung aus Vertikalen. Für einen Moment ist die Bewegung durch den Anblick erstarrt. Die gigantische Masse wird unter den Augen beweglich. Sie verwandelt sich in ein Textgewebe, in der die Extreme des Aufwärtstrebens und des Verfalls zusammenfallen, die

³² Vgl. Mitscherlich, 1972 b, S. 146.

³³ Mitscherlich, 1972 b, S. 146.

³⁴ Vgl. Mitscherlich, 1972 b, S. 146 f.

³⁵ De Certeau, 1988, S. 221.

brutalen Gegensätze von Gebäudegenerationen und Stilen, die Kontraste zwischen gestern geschaffenen buildings, die bereits zu Mülleimern geworden sind, und den heutigen urbanen Irrruptionen, die den Raum versperren. Im Gegensatz zu Rom hat New York niemals die Kunst des Alterns und des spielerischen Umgangs mit den Vergangenheiten erlernt. Seine Gegenwart wird von Stunde zu Stunde erfunden, indem das Vorhandene verworfen und das Zukünftige herausgefordert wird. Eine Stadt, die aus paroxystischen Orten in Form von monumentalen Reliefs besteht.³⁶

Er beschreibt Manhattan als Naturgewalt, die ein Textgewebe, eine Verflechtung von Elementen, zum Vorschein bringt. Die Bewegung dieses Gewebes schafft den Raum.

Auf der Spitze des World Trade Centers befindlich ist es ihm möglich, sich zu orientieren. Aus dem Bann der Stadt entrissen, von den Straßen emporgehoben und dem Verkehrschaos entkommen, ist er nicht mehr Spielball der Stadt sondern Beobachter. Von der Masse losgelöst hat er sich Distanz verschafft, wobei er aufgrund der erhöhten Position zum Voyeur wird. Von diesem Blickpunkt aus ist es ihm möglich, den Text beziehungsweise die Stadt zu lesen. Den Menschen in den Straßen ist dieser Blick verstellt. Durch ihre Bewegung im Raum, die Praktik des Gehens, werden sie unbewusst zu „Stadtschreibern“.³⁷

Eine solche raumbildende Handlung beginnt mit Schritten. Diese sind nicht zählbar, weil sie qualitativen Charakter haben; die Wahrnehmung ist taktil und die Aneignung erfolgt kinesisch. Die Menschenmenge erzeugt vor diesem Hintergrund ein Biotop an Einzelheiten.³⁸

Die Spiele der Schritte sind Gestaltungen von Räumen. Sie weben die Grundstruktur von Orten. In diesem Sinne erzeugt die Motorik der Fußgänger eines jener „realen Systeme, deren Existenz eigentlich den Stadtkern ausmacht“, die aber „keinen Materialisierungspunkt haben“. Sie können nicht lokalisiert werden, denn sie schaffen erst den Raum.³⁹

Durch die Praktik des Gehens schreiben sie der Stadt einen Text ein. Die Menschen formen auf diese Weise den Stadtraum.

³⁶ De Certeau, 1988, S. 179.

³⁷ Vgl. De Certeau, 1988, S. 180 ff.

³⁸ Vgl. De Certeau, 1988, S. 188.

³⁹ De Certeau, 1988, S. 188.

Dabei konstruiert jeder Städter seine „Rhetorik des Gehens“. Der Passant kann aufgrund seines Verhaltens bei seinem Fortkommen, also Drehungen und Wendungen betreffend, charakterisiert werden. De Certeau stellt hier einen Vergleich mit „Redewendungen“ und „Stilfiguren“ an. Das Vermögen Sätze umzubauen hat demnach eine Entsprechung im „Rundendrehen“.⁴⁰

Die Art des Gehens hat in weiterer Folge Einfluss auf die Aufteilung des Raums. Der Autor verweist in diesem Zusammenhang auf die Entdeckung zweier maßgeblicher Stilmittel den Einfluss von Räumen betreffend. Er nennt erstens die Synekdoche, die typischerweise anstatt des Ganzen nur einen Teil bezeichnet. Als zweite Stilfigur führt er das Asyndeton, das Aussparen von Konjunktionen und Adverbien, an und zieht einen Vergleich zum Gehen. Der durchquerte Raum wird ausgewählt und zerteilt. Das Asyndeton spart ganze Teile und Verbindungen aus. Aus diesem Blickwinkel wird aus dem Gehen eher ein Hüpfen oder Springen. Die verbindenden Orte spart es aus, es führt eine Ellipse aus. Beide Stilmittel gehören zusammen und bedienen einander komplementär. Die Synekdoche dehnt den Raum aus, indem ein Gegenstand für eine Straße oder einen Stadtteil steht. Das Asyndeton schafft räumliche Lücken, wobei nur Fragmente zurückbleiben. Durch Verdichtung beziehungsweise Unterbrechung verändert sich der Raum.⁴¹ Es entstehen „vergrößerte Singularitäten und voneinander getrennte Inseln.“⁴² Aufgrund der Massen kommt es zu semantischen Verfehlungen, „die die Stadt [...] verschwinden [...] und an anderen Stellen wieder wuchern lassen, sie verzerren, zerlegen und von ihrer dennoch unbeweglichen Ordnung abbringen.“⁴³

In Hinblick auf einen Stadttext bedeutet das, dass keine Bestandsaufnahme der Großstadt erfolgt. Einzelne Räume wie Gebäude, Straßen, Plätze oder Parks werden fokussiert und beschrieben. Es besteht keinerlei Anspruch auf die totale Erfassung des Städtischen. Die Akzentuierung einzelner Räume beziehungsweise deren Wahrnehmung hebt den Charakter des Urbanen hervor.

⁴⁰ Vgl. De Certeau, 1988, S. 192.

⁴¹ Vgl. De Certeau, 1988, S. 194 f.

⁴² De Certeau, 1988, S. 195.

⁴³ De Certeau, 1988, S. 196 f.

Michel de Certeau unterscheidet in Hinblick auf raumbildende Handlungen vorweg zwischen Raum und Ort. In letzterem sind die Elemente zueinander in Bezug gesetzt, was ausschließt, dass sich mehrere Dinge an der gleichen Stelle befinden. Jedes Element hat seinen eigenen, selbst definierten Rahmen. Demnach ist ein Ort eine gegenwärtige Zusammenstellung von fixen Elementen, die möglicherweise stabil sind.⁴⁴

Ein *Raum* entsteht, wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt. Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen. Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten. Er ist also ein Resultat von Aktivitäten, die ihm eine Richtung geben, ihn verzeitlichen und ihn dahin bringen, als eine mehrdeutige Einheit von Konfliktprogrammen und vertraglichen Übereinkünften zu funktionieren.⁴⁵

Vom Ort wesentlich unterschiedene Komponenten sind Zeit und Bewegung. Im Gegensatz zum Ort ist der Raum weder eindeutig noch stabil. Raum wird überhaupt erst durch Aktivität erzeugt. Durch die Praktik des Gehens entsteht ein Zeichensystem.

2.2.2. Charles Baudelaire – Die Großstadt als *Reservoir elektrischer Energie*

Aufgrund der höheren Elektrifizierung im urbanen Raum werden dort Kräfte freigesetzt, die am Land nicht erreicht werden. Als es im 19. Jahrhundert zu einem starken Städtewachstum kam, differenzierten sich die Unterschiede zwischen beiden Lebensräumen sehr stark. Städte galten damals als „Inseln der Modernisierung“⁴⁶. Heute hebt sich in der westlichen Welt die Urbanität nicht mehr derart stark ab, da die ländlichen Gegenden ebenfalls elektrifiziert sind.

⁴⁴ Vgl. De Certeau, 1988, S. 217 f.

⁴⁵ De Certeau, 1988, S. 218.

⁴⁶ Vorlesung von Andreas Huyssen: *Miniaturen der Metropole als Medium der Moderne*. Gehalten im Rahmen der Carl E. Schorske Lecture 2012. Wien, Österreichisches Staatsarchiv. 23.05.2012.

In diesem Zusammenhang ist auf Gerd Helds Untersuchung *Territorium und Großstadt* hinzuweisen, in welcher er die beiden klassischen Raumstrukturen der Moderne aufgreift. Die ersten modernen Großstädte wurden von den Zeitgenossen als noch nie dagewesene, schwer fassbare „Kunstgebilde“ wahrgenommen. Mit bedrohlicher Systematik wurden an unterschiedlichen Stellen Bauten errichtet, die sich vom agrarischen Umland deutlich abhoben. Materiell vergleicht Held Metropolen mit qualmenden Dampfzügen, die nicht auf festem Grund ankerten.⁴⁷

Die Großstadt ist ein Kontinuum fließender Energie, dem die Menschen ausgesetzt sind. Laut Walter Benjamin bezeichnet Charles Baudelaire die moderne Metropole als „ein Reservoir elektrischer Energie“. Sich durch den Verkehr der großen Stadt zu bewegen, löst bei den Menschen eine Reihe von Schocks („Chocks“ in Benjamins Schreibweise) und Kollisionen aus. Das Erreichen einer schwer einsehbaren Kreuzung vergleicht er mit Stromstößen einer Batterie, wobei es zu Zuckungen kommt. Vor dem Überqueren der Straßen reduzieren die Menschen das Tempo, um Einsicht in den Verkehr zu gewinnen, um dann rasch die Fahrbahn zu überqueren. Gleichförmige Bewegungen sind im Energiespeicher Großstadt nicht möglich. Baudelaire bezeichnet den Großstadtmenschen als mit Bewusstsein versehenes „Kaleidoskop“, das imstande sein muss, die ständigen Schocks zu ertragen.⁴⁸

2.2.3. Walter Benjamin – Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit

Walter Benjamin vertritt in seinem 1936 erstmals erschienenen Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* die These, dass die Kunst und ihre Rezeption einem Wandel unterliegen. Die massenweise Reproduktion eines Kunstwerks führt zum Verlust der Aura.

⁴⁷ Vgl. Gerd Held: *Territorium und Großstadt. Die räumliche Differenzierung der Moderne*. Wiesbaden. 2005, S. 235 f.

⁴⁸ Vgl. Walter Benjamin: *Abhandlungen*. In: *Gesammelte Schriften*. I.2. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main. 1991 a, S. 630.

Er geht weiters davon aus, dass jede Kunstform den Anspruch hat, Nachfrage und Wirkung zu generieren. Ein anderes technisches Niveau beziehungsweise eine neue Kunstform kann diese Forderungen begünstigen. Er vergleicht in weiterer Folge den Dadaismus mit dem Film. Beide versuchten beim Publikum einen Effekt zu erzielen, wobei laut dem Autor die künstlerische Bewegung um Hans Arp und August Stramm an Mittellosigkeit scheiterte. Der Film kann im Gegensatz dazu eine „Chockwirkung“ beim Publikum erzielen. Während ein dadaistisches Kunstwerk zum Betrachten und Assoziieren anregt, wird beim Film durch rasche Bilderfolge die Imagination des Zusehers gebrochen. Das Publikum kann die eigenen gedanklichen Verknüpfungen beim bewegten Medium nicht fixieren.⁴⁹

Darauf beruht die Chockwirkung des Films, die wie jede Chockwirkung durch gesteigerte Geistesgegenwart aufgefangen sein will. *Kraft seiner technischen Struktur hat der Film die physische Chockwirkung, welche der Dadaismus gleichsam in der moralischen noch verpackt hielt, aus dieser Emballage befreit.*⁵⁰

Der Film ist in der Moderne jene Kunstform, in welcher sich die gesteigerte Lebensgefahr der Menschen zeigt. Der Grund für das Publikum, sich diesen filmischen Chockwirkungen auszusetzen, besteht darin, sich auf diesem Weg drohenden Gefahren anzupassen. Die bewegten Bilder formen den Menschen dahingehend um, dass er Sinnliches rascher auffasst. Die Leute gehen ins Kino, um sich auf die Gefahren des Straßenverkehrs einstellen zu können.⁵¹

⁴⁹ Vgl. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. 1. Auflage. Berlin. 2010. Die vorliegende Ausgabe folgt der letzten, von Benjamin autorisierten Fassung. Sie ist abgedruckt in: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main. 1972-1989, Band I, S. 471-508. Hier: S. 63 ff.

⁵⁰ Benjamin, 2010, S. 67 f.

⁵¹ Vgl. Benjamin, 2010, S. 67.

2.2.4. Joseph Roth – *Bekenntnis zum Gleisdreieck*

Ein Stadtttext, der, ähnlich wie Zweigs Texte dieser Art, den Fokus auf einen Ausschnitt der Metropole legt, ist Joseph Roths *Bekenntnis zum Gleisdreieck*, welches am 16. Juli 1924 in der *Frankfurter Zeitung* erschienen ist. Menschliche Beschreibungen werden völlig ausgespart, stattdessen wird das Gleisdreieck, worunter eine Verbindung einer Bahnstrecke über drei Berührungspunkte zu verstehen ist, anthropomorph.

Es ist *Mittelpunkt*. Alle vitalen Energien des Umkreises haben hier Ursprung und Mündung zugleich, wie das Herz Ausgang und Ziel des Blutstromes ist, der durch die Adern des Körpers rauscht. So sieht das Herz einer Welt aus, deren Leben Radriemenschwung und Uhrenschlag, grausamer Hebeltakt und Schrei der Sirene ist. So sieht das Herz der Erde aus, die tausendmal schneller um ihre Achse kreist, als es Tag- und Nachtwechsel uns lehren will; deren unaufhörliche, unsterbliche Rotation Wahnsinn scheint und Ergebnis mathematischer Voraussicht ist; deren rasende Schnelligkeit sentimentalen Rückwärts-Sehern brutale Vernichtung innerlicher Kräfte und heilenden Gleichgewichts vortäuscht, aber in Wirklichkeit lebensspendende Wärme zeugt und den Segen der Bewegung.⁵²

Roth macht das Berliner Gleisdreieck lebendig, indem er es als das „Herz“ der Stadt wahrnimmt. Es ist das Zentrum des städtischen Lebens, wo das „Blut“, worunter die Menschen zu verstehen sind, „durch die Adern“ wegströmt und wieder zugeführt wird. Mit den Adern meint der Autor die Gleise, was deutlich wird, indem er sie als „eiserne Adern, [...] *Aderndreiecke*, *Adernvielecke*“⁵³ bezeichnet. Durch die ständig fließende Energie beziehungsweise permanente Bewegung empfindet er das Gleisdreieck als biologischen Organismus, der eine wärmende Funktion ausübt. Die Streckenverbindung wird durch diese Zuschreibungen lebendig und zum eigentlichen Subjekt des Textes. Auch optisch beschreibt er das Gleisgelände nicht statisch, sondern vergleicht es mit der Natur.

⁵² Joseph Roth: *Bekenntnis zum Gleisdreieck*. In: Joseph Roth. Werke 2. Das journalistische Werk. 1924-1928. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Klaus Westermann. Köln. 1990, S. 218-221. Hier: S. 218.

⁵³ Roth, 1990, S. 218 f.

Landschaft! – was enthält der Begriff? Wiese, Wald, Halm und Ähre. „Eiserne Landschaft“ ist vielleicht das Wort, das den Tummelplätzen der Maschinen gerecht wird. Eiserne Landschaft, großartiger Tempel der Technik unter freiem Himmel, dem die kilometerhohen Schlote der Fabriken lebendigen, zeugungsträchtigen, Bewegung fördernden Rauch darbringen. Ewiger Gottesdienst der Maschinen, im weiten Umfang dieser Landschaft aus Eisen und Stahl, deren Ende kein menschliches Auge sieht, die der graue Horizont umklammert.⁵⁴

Die „eiserne Landschaft“ wird von den „Maschinen“ belebt. Das Produkt, das durch die Kräfte entsteht, ist blauer Dunst. Die Schwaden breiten sich in der Atmosphäre aus und werden von Roth wie etwas Natürliches wahrgenommen. Indem er das ununterbrochene Freiwerden von Energie durch die „Maschinen“ mit einem „Gottesdienst“ vergleicht, wirkt es wie ein uraltes Ritual. Er entwirft ferner Bilder, die das Gleisdreieck zu einem idyllischen Ort machen. Es erscheint wie ein menschenleerer Ort in der Natur.

Man sehe in den klaren Nächten das Gleisdreieck, das von zehntausend Laternen durchsilberte Tal – es ist feierlich wie der gestirnte Nachthimmel: eingefangen darin, wie in der gläsernen Himmelskugel, sind Sehnsucht und Erfüllung. Es ist Etappe und Anfang, Introduktion einer schönen hörbaren Zukunftsmusik. Schienen gleiten schimmernd – langgezogene Bindestriche zwischen Land und Land. In ihren Molekülen hämmern die Klangwellen fern rollender Räder, an den Wegrändern sprießen Wächter in die Höhe, und Signale erblühen grün und leuchtend.⁵⁵

Roth beschreibt das Schienengelände als malerischen Ort, wo sich den Sinnen eine harmonische Landschaft offenbart. Geräusche empfindet er nicht als Lärm, sondern als Musik. Lichter blenden nicht, sondern beleuchten beziehungsweise veredeln die Umgebung. Er bezeichnet das Gleisdreieck ferner als „Reich des neuen Lebens“⁵⁶, wodurch abermals klar wird, dass es sich hier um mehr als bloß eine Konstruktion handelt.

⁵⁴ Roth, 1990, S 219.

⁵⁵ Roth, 1990, S. 220.

⁵⁶ Roth, 1990, S. 219.

Es ist im Gegenteil: die höchste Form des Lebens, das Lebendige aus Unnachgiebigem, keiner Laune gehorchendem, nervlosem Stoff. Im Bereich meines Gleisdreiecks herrscht der Wille des konsequenten Gehirns, der, um des Erfolges sicher zu sein, sich nicht in einen unzuverlässigen Leib verpflanzte, sondern in den Körper von unbedingter Sicherheit: in den Körper der Maschine.⁵⁷

Die Technik ist nach diesen Ausführungen dem Menschen überlegen. Sie ist zuverlässig und hat keine charakterlichen Schwächen. Der Mensch ist lediglich das Werkzeug, das den Betrieb in Gang gesetzt hat. Indem er das Technische in einen Körper hüllt, wird es anthropomorph. Am Gleisdreieck agieren demnach nicht die Menschen, sondern die Maschinen, weshalb letztere als Subjekte zu verstehen sind.

2.3. Bewegung im Stadtraum

2.3.1. Walter Benjamin – *Der Flaneur*

Walter Benjamin charakterisiert im *Passagen-Werk* den „Flaneur“ als einen sich schlendernden Schrittes durch die Großstadt bewegendem Menschen. Er verhält sich dabei schweigend und genießt das ziellose Gehen. Berauscht vom Spazieren fühlt er sich von der nächsten Straßenecke wie magnetisch angezogen. Geschäfte, Restaurants oder andere Menschen reizen ihn nicht, er hat sich dem Marschieren völlig hingeeben. Er lässt sich durch nichts von seiner Leidenschaft abhalten. Sich einstellenden Hunger stillt er trotz vieler Möglichkeiten, die die Stadt bietet, nicht. Asketisch bewegt er sich weiter durch ihm unbekannte Straßen. Erst nach völliger Erschöpfung zieht er sich in sein Zuhause zurück.⁵⁸

Historische Andenken, Sehenswürdigkeiten, interessieren den Flaneur nicht. Durch das Gehen werden die Straßen für ihn lebhaft, sie führen ihn in eine vergangene Zeit. Das Mittragen beziehungsweise Mitdenken des Raumes ist die Grundlage des Flanierens. Auch nur potentiell Geschehenes nimmt der Flaneur wahr. Ohne sich dessen bewusst zu sein, geht er labyrinthartig durch die Stadt. Dabei verhält er sich wie ein

⁵⁷ Roth, 1990, S. 219.

⁵⁸ Vgl. Benjamin, 1991 b, S. 525.

Detektiv, indem er sich nach außen hin unempfindlich gibt, obwohl er innerlich angespannt ist.⁵⁹ Er kann Spuren lesen und Auratisches fühlen.

Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache lebhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser.⁶⁰

Der Flaneur hat die besondere Fähigkeit Räume und Netzwerke erspüren und erinnern zu können. Dies steht in Opposition zur großstädtischen Lebenswelt, in der Werte wie Hektik und Wirtschaftlichkeit vorherrschen.

2.3.2. Paul Virilio – *Metempsychose des Passagiers*

In der modernen Großstadt stehen verschiedene öffentliche Verkehrsmittel zur Verfügung. Um sich innerhalb der Metropole zu bewegen, nutzen Passagiere U-Bahn, Straßenbahn, Zug, Bus, Schiff und Fähre. Paul Virilio beschreibt in seinem Aufsatz *Metempsychose des Passagiers*, was ein Fahrgast erlebt, wenn er einsteigt und sich der Geschwindigkeit hingibt.

Jeder Aufbruch ist ein Abbruch unserer Kontakte, unserer unmittelbaren Erfahrung; die von einem Fahrzeug geleistete Vermittlung ist lediglich ein Hin-und-Hergerissen-Werden, eine Folter lokomotorischen Körpers, ein sensorieller Entzug für den Passagier. Mitgerissen, eingefangen von der Gewalt der Fahrt, können wir die Beschleunigung, daß heißt den Verlust des Unmittelbaren, nur noch bejahren. Die Geschwindigkeit wird durch ihre Gewalt gleichzeitig *Geschick und Zweck*.⁶¹

Nach Virilios Ausführungen hat der technische Fortschritt die Menschheit überholt. Der Fahrgast wird von der Verkehrsmaschinerie mitgerissen und ist in ihr völlig passiv. Durch die hohe Geschwindigkeit sind Raum und Zeit für ihn nicht mehr wahrnehmbar.

Der Verlust der Aktivität und Selbstbestimmung beginnt historisch betrachtet bereits mit der Besteigung des Pferdes, der „Erfindung des

⁵⁹ Vgl. Benjamin, 1991 b, S. 524 ff.

⁶⁰ Benjamin, 1991 b, S. 560.

⁶¹ Virilio, 1995, S. 34.

Reittiers“. Man sattelt ein Tier, anstatt den Weg zu Fuß und ohne fremde Hilfe zurückzulegen und beginnt von nun an die Bewegung einzuschränken. Das Gehen und Laufen als anthropologisches Prinzip ist Bestandteil des urbanen Alltags, jedoch zur Überwindung größerer Distanzen nicht ausreichend. Bis in die Moderne fanden hinsichtlich der Mobilisierung zahlreiche Entwicklungen statt, wobei das Pferd einen gewissen Stellenwert behielt. Der Vierbeiner ist heute noch ein Geschwindigkeitsmaßstab, denn die Leistung von Dampfmaschinen wird immer noch in Pferdestärke angegeben.⁶²

2.3.3. Siegfried Kracauer – *Straßen in Berlin und anderswo*

In *Straßen in Berlin und anderswo*, einer Sammlung von Skizzen und Essays, die zwischen 1926 und 1933 in der *Frankfurter Zeitung* erschienen sind, untersucht Siegfried Kracauer die literarische Figur des Flaneurs. Dieser tritt im Text *Erinnerung an einer Pariser Straße* besonders deutlich hervor:

Der Zufall führte mich dorthin; das heißt, nicht eigentlich ein Zufall, sondern der Rausch. Der Straßenrausch, der mich in Paris immer ergreift. Damals, als ich der Straße begegnete, verbrachte ich vier Wochen ganz allein in Paris und lief jeden Tag mehrere Stunden durch die Quartiere. Es war eine Besessenheit, der ich nicht zu widerstehen vermochte. Von ihrer Macht legt am besten die Tatsache Zeugnis ab, daß ich es als Verrat empfand, wenn ich einmal über die Schlafenszeit hinaus in meinem Hotelzimmer blieb oder einen Abend dem Theaterbesuch opferte. Sogar die gelegentlichen Zusammenkünfte mit Frauen erschienen mir wie eine Pflichtvergessenheit, wie eine törichte Ablenkung von den Straßen, die mich ungleich stärker beanspruchten als irgendein einzelnes Mädchen. Ich genoß sie blindlings und ließ mich von ihnen verbrauchen, und kehrte ich auch stets matt von den Ausschweifungen heim, so hielt mich doch nichts davon zurück, meiner Leidenschaft am anderen Tag wieder nachzugehen. Im Gegenteil: hinter dem Nebel, den die zunehmende Müdigkeit um mich verbreitete, winkten mir die Straßen nur noch verführerischer.⁶³

⁶² Vgl. Virilio, 1995, S. 35 ff.

⁶³ Siegfried Kracauer: *Erinnerungen an eine Pariser Straße*. In: Siegfried Kracauer: *Straßen in Berlin und anderswo*. Berlin. 2008, S. 7-12. Hier: S. 7.

Die Straßen haben für den Ich-Erzähler eine so starke Anziehungskraft, dass das Gehen für ihn zu einer zwanghaften Handlung wird. Dabei verfällt er in einen extatischen Zustand. Ziellos streunt er täglich stundenlang alleine durch Paris. Jegliche andere Tätigkeit, wie langes Schlafen, ein Theaterbesuch oder das Treffen von Frauen hält den Flaneur vom Schlendern durch die Großstadt ab und ist ihm deswegen zuwider. Nur das Wandeln durch die Straßen bis zur völligen Ermüdung stimmt ihn zufrieden. In Gedanken malt er sich den nächsten Tag aus, wo er seiner Passion, dem Flanieren, wieder nachkommen wird.

Wenn ich so nach allen Seiten spähte, [...] hatte ich die deutliche Empfindung, daß ich mich [...] nicht nur im Raum bewegte, sondern oft genug seine Grenzen überschritt und in die Zeit eindrang. Ein geheimer Schmugglerpfad führte ins Gebiet der Stunden und Jahrzehnte, dessen Straßensystem ebenso labyrinthisch angelegt war wie das der Stadt selber.⁶⁴

Die Raumwahrnehmung des Flaneurs ist auratisch. Durch seine Fähigkeiten deserspürens und Erinnerns wird für ihn Vergangenes präsent. Indem er geistig durch ein rätselhaftes System von Wegen und Richtungsänderungen schreitet, gelangt er in ein früheres Paris. Wie die Reise dorthin, erscheint auch die Stadt selbst ihm wie ein Labyrinth.

2.3.4. Rainer Maria Rilke – *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*

Reflexionen über Paris um die Jahrhundertwende finden auch in Rainer Maria Rilkes Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* statt. Das 1910 erschienene Werk besteht aus 71 Aufzeichnungen, wobei etwa das erste Viertel des gesamten Textes von den Erlebnissen Maltes in Paris handelt. Um die Atmosphäre der Stadt zu beschreiben, schildert er seine Eindrücke und Empfindungen beim Spazieren über einen Boulevard. Die Stimmung verdichtet der Autor durch Beschreibungen der Witterung.

⁶⁴ Kracauer, 2008, S. 8.

Der Boulevard St-Michel war leer und weit, und es ging sich leicht auf seiner leisen Neigung. Fensterflügel oben öffneten sich mit gläsernem Aufklang, und ihr Glänzen flog wie ein Vogel über die Straße. Ein Wagen mit hellroten Rädern kam vorüber, und weiter unten trug jemand etwas Lichtgrünes. Pferde liefen in blinkernden Geschirren auf dem dunkel gespritzten Fahrdamm, der rein war. Der Wind war erregt, neu, mild, und alles stieg auf: Gerüche, Rufe, Glocken.⁶⁵

Sein Gehen ist auch ein Sehen der Stadt, worin er Flaneur ist. Er konzentriert sich nicht auf die klassischen Sehenswürdigkeiten, sondern nimmt die Aura wahr. Mit dem Blick Maltes kann die moderne Großstadt als stiller, fast menschenleerer Ort erlebt werden.

Manchmal gehe ich an kleinen Läden vorbei in der rue de Seine etwa. Händler mit Altsachen oder kleine Buchantiquare oder Kupferstichverkäufer mit überfüllten Schaufenstern. Nie tritt jemand bei ihnen ein, sie machen offenbar keine Geschäfte. Sieht man aber hinein, so sitzen sie, sitzen und lesen, unbesorgt; sorgen nicht um morgen, ängstigen sich nicht um ein Gelingen, haben einen Hund, der vor ihnen sitzt, gut aufgelegt, oder eine Katze, die die Stille noch größer macht, indem sie die Bücherreihen entlang streicht, als wischte sie die Namen von den Rücken.⁶⁶

Paris wirkt durch die genannten Gewerbe wie ein Konglomerat an Reliquien. Da diese Geschäfte nicht betreten werden, bekommt man fast das Gefühl, dass sich bereits eine Staubschicht über die Stadt gelegt hat, wodurch sie alt wirkt. Gerade durch diese alten Gegenstände kann die Metropole die beschriebene Wirkung erlangen. Für den Flaneur erscheinen sie nicht verstaubt, sondern strahlend, da er durch sie die Spuren der Stadt lesen kann.

Die Großstadt an der Seine ist im Roman mächtig dargestellt. Sie lockt mit Reizen, deren Anziehungskraft man sich schwer entziehen kann. Paris wirkt auf die Menschen beziehungsweise auf Malte, wie aus nachstehender Passage hervorgeht.

⁶⁵ Rainer Maria Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Der Text folgt Band VI der Sämtlichen Werke. Herausgegeben vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt am Main. 1982, S. 57.

⁶⁶ Rilke, 1982, S. 39 f.

Ich bin in Paris, die es hören freuen sich, die meisten beneiden mich. Sie haben recht. Es ist eine große Stadt, groß, voll merkwürdiger Versuchungen. Was mich betrifft, ich muß zugeben, daß ich ihnen in gewisser Beziehung erlegen bin. Ich glaube, es läßt sich nicht anders sagen. Ich bin diesen Versuchungen erlegen, und das hat gewisse Veränderungen zur Folge gehabt, wenn nicht in meinem Charakter, so doch in meiner Weltanschauung, jedenfalls in meinem Leben. Eine vollkommen andere Auffassung aller Dinge hat sich unter diesen Einflüssen in mir herausgebildet, und es sind gewisse Unterschiede da, die mich von den Menschen mehr als alles Bisherige abtrennen. Eine veränderte Welt. Ein neues Leben voller Bedeutungen. Ich habe es augenblicklich etwas schwer, weil alles zu neu ist. Ich bin ein Anfänger in meinen eigenen Verhältnissen.⁶⁷

Der Einfluss der Stadt ist so groß, dass sich für Malte die Dinge verschoben zu haben scheinen. Er muss sein Leben erst neu ordnen, um in der neuen Welt bestehen zu können.

2.4. Phänomen Masse

2.4.1. Gustave Le Bon – *Die Psychologie der Massen*

Gustave Le Bon richtet hinsichtlich der Masse seinen Fokus auf das Innere, die Psyche. Er gilt mit seinem 1895 veröffentlichten Werk *Die Psychologie der Massen* als Begründer der Massenpsychologie.

Bereits die etymologische Bedeutung des Wortes lässt auf Eigenschaften schließen, wie Peter R. Hofstätter in der Einführung ausführt: „Die ´Masse´ kommt vom griechischen ´Brotteig´ (maza), den man kneten (massein) muß; [...] man [hat] es mit dem Gestaltlosen, dem Amorphen, zu tun, das erst durch äußere Einwirkung geformt wird.“⁶⁸ Stephan Günzel erkennt im Ursprung des Terminus die auf die Gesellschaft übertragbaren Kategorien: „einfache Zusammensetzung, formbar, jederzeit reproduzierbar und gärend“.⁶⁹

⁶⁷ Rilke, 1982, S. 62.

⁶⁸ Le Bon, 1982, S. XIII.

⁶⁹ Stephan Günzel: *Der Begriff der „Masse“ in Philosophie und Kulturtheorie (I)*. In: *Dialektik. Zeitschrift für Kulturphilosophie*. 2004/2, S. 117-135. Hier: S. 135.

In der modernen Großstadt kommt es alltäglich zu zufälligen Menschenansammlungen. Das zwecklose Zusammentreffen vieler an einem öffentlichen Ort verkörpert aber keine Masse im psychologischen Sinn. Um als Masse zu gelten, müssen die Menschen, aus denen sie sich zusammensetzt, gewisse „Reize“ verspüren.⁷⁰ Vor allem die Metropole der Moderne ist *der* Ort der Versuchung und Anziehungskraft. Gert Kaiser zeigt auf, dass hier das Qualitative, die Innovation, aus dem Quantitativen folgt. Technik, Ökonomie, Kultur und Gesellschaft sind im urbanen Raum am weitesten entwickelt. Modellhaft oder gar laborartig ist die Großstadt der Ort des Fortschritts.⁷¹ Die Menschen in der modernen Metropole unterliegen permanenten Entwicklungen in unterschiedlichsten Bereichen, was ihre ständige Aufmerksamkeit fordert. Sie sind unweigerlich immer wieder neuen Impulsen der Stadt ausgesetzt, denen sie instinktiv folgen.

Ein hervorzuhebender Aspekt hinsichtlich der psychologischen Masse ist die „Gemeinschaftsseele“. Sind die Menschen zur Masse geworden, sind jegliche Differenzen wie Charakter, Intelligenz, Vermögen, Beruf oder Lebensstil unbedeutend. Ihr Handeln und Denken folgt der gemeinsamen Seele, die neue Empfindungen ermöglicht. Dieser Verbund aus verschiedensten Bausteinen, der für einen gewissen Zeitraum eine Einheit bildet, ist mit einem Organismus aus Zellen vergleichbar, durch deren Verbindung etwas Neues mit andersartigen Eigenschaften entsteht.⁷² Attribute, mit denen die Masse zu charakterisieren ist, sind laut Le Bon vordergründig „Triebhaftigkeit [...], Reizbarkeit [...], Unfähigkeit zum logischen Denken, Mangel an Urteil und kritischem Geist, Überschwang der Gefühle [...]“.⁷³

Als wichtigste Merkmale des Einzelnen innerhalb der Masse nennt er folgende:

Schwinden der bewußten Persönlichkeit, Vorherrschaft des unbewußten Wesens, Leitung der Gedanken und Gefühle durch Beeinflussung und Übertragung in der gleichen

⁷⁰ Vgl. Le Bon, 1982, S. 11.

⁷¹ Vgl. Gert Kaiser: *Metropolen: Räume für Innovationen*. In: Dirk Matejovski (Hg.): *Metropolen. Laboratorien der Moderne*. Frankfurt am Main/New York. 2000, S. 13-17. Hier: S. 13.

⁷² Vgl. Le Bon, 1982, S. 13.

⁷³ Le Bon, 1982, S. 19

Richtung, Neigung zur unverzüglichen Verwirklichung der eingeflösten Ideen. Der einzelne ist nicht mehr er selbst, er ist ein Automat geworden, dessen Betrieb sein Wille nicht mehr in der Gewalt hat.⁷⁴

Der einzelne Mensch verliert jegliche Individualität, Geist und Empfinden schwinden dahin, er wirkt wie von einer höheren Instanz gesteuert. Der Städter erlangt maschinenartigen Charakter. Er ist bloß noch ein sich drehendes Zahnrad, um das Räderwerk der Metropole am Laufen zu halten. Sein Seelenleben ist längst im Getriebe der Stadt verdampft.

2.4.2. Elias Canetti – *Masse und Macht*

Der negativen Anschauung Gustave Le Bons oder auch Sigmund Freuds setzte Elias Canetti *Masse und Macht* entgegen. In seinem 1960 erschienenen Hauptwerk nimmt er unterschiedliche Perspektiven ein, um das Phänomen Masse zu betrachten beziehungsweise zu beschreiben. Günzel weist darauf hin, dass der Autor keine wissenschaftlichen Theorien heranzieht und die Masse mittels eines kulturtheoretischen Zugangs auf ästhetischer Grundlage zu erfassen versucht. Das Werk besticht vor diesem Hintergrund sowohl durch Nüchternheit als auch Vertrautheit.⁷⁵

Canetti geht in Hinblick auf Unbekanntes von einer grundsätzlichen Berührungsfurcht der Menschen aus.⁷⁶ „Es ist die *Masse* allein, in der der Mensch von dieser Berührungsfurcht erlöst werden kann. Sie ist die einzige Situation, in der diese Furcht in ihr Gegenteil umschlägt.“⁷⁷ Allein das Gebilde der Masse bietet die Bedingungen, sich durch Entladung gleich zu fühlen.⁷⁸

Nur alle zusammen können sich von ihren Distanzen befreien. Genau das ist es, was in der Masse geschieht. In der Entladung werden die Trennungen abgeworfen und alle fühlen sich gleich. In dieser Dichte, da kaum Platz zwischen ihnen ist, da Körper sich an Körper preßt, ist einer dem

⁷⁴ Le Bon, 1982, S. 17.

⁷⁵ Stephan Günzel: *Der Begriff der „Masse“ in Philosophie und Kulturtheorie (III)*. In: *Dialektik. Zeitschrift für Kulturphilosophie*. 2005/2, S. 113-130. Hier: S. 118.

⁷⁶ Vgl. Elias Canetti: *Masse und Macht*. Frankfurt am Main. 1980, S. 9.

⁷⁷ Canetti, 1980, S. 10.

⁷⁸ Vgl. Canetti, 1980, S. 12.

anderen so nahe wie sich selbst. Ungeheuer ist die Erleichterung darüber. Um dieses glücklichen Augenblickes willen, da keiner mehr, keiner besser als der andere ist, werden die Menschen zur Masse.⁷⁹

Canetti charakterisiert die Masse, indem er vier Eigenschaften aufzeigt. Diese lauten wie folgt: „1. *Die Masse will immer wachsen.* [...] 2. *Innerhalb der Masse herrscht Gleichheit.* [...] 3. *Die Masse liebt Dichte.* [...] 4. *Die Masse braucht eine Richtung.*“⁸⁰ Diese Eigenschaften können verschieden stark ausgeprägt sein. Je nachdem welches dieser Kenzeichen betrachtet wird, lassen sich die Massen unterschiedlich einteilen.

Hinsichtlich des Wachstums differenziert Canetti zwischen offener und geschlossener Masse. Unter offenen Massen versteht er jene, die ungehindert wachsen können, wogegen die geschlossenen aus zweckmäßigen Gründen in einem gewissen Rahmen bleiben.⁸¹ Die offene Masse erlangte laut dem Autor vor allem in der Moderne Bedeutung. Durch das Bevölkerungswachstum in den Städten kam es häufiger zur Möglichkeit, dass eine solche gebildet wird.⁸² In Bezug auf die zweite und dritte Eigenschaft, Gleichheit und Dichte, unterscheidet er rhythmische von stockenden Massen. Letztere streben eine lang andauernde Dichte an, um dann in der Entladung, die zu der zu erreichenden Gleichheit führt, aufzugehen.⁸³ Die Bewegungsfreiheit ist in der stockenden Masse beschränkt, wodurch ihr eine gewisse Passivität zuzuschreiben ist. Hinzu kommt die Qualität Geduld, die aber begrenzt ist, da das Entladen notwendig ist.⁸⁴ Eine rhythmische Masse zeichnet sich konträr dazu dadurch aus, dass von Beginn an beide Eigenschaften, Dichte und Gleichheit, zusammenfallen.⁸⁵

⁷⁹ Canetti, 1980, S. 13.

⁸⁰ Canetti, 1980, S. 26.

⁸¹ Vgl. Canetti, 1980, S. 27.

⁸² Vgl. Canetti, 1980, S. 16.

⁸³ Vgl. Canetti, 1980, S. 27.

⁸⁴ Vgl. Canetti, 1980, S. 32 f.

⁸⁵ Vgl. Canetti, 1980, S. 27.

2.4.3. Siegfried Kracauer – *Das Ornament der Masse*

In der Stadt und insbesondere in der Metropole bewegt sich eine Vielzahl von Menschen, die erheblicher Bestandteil des Raums sind. Urbanität impliziert in gewisser Weise große Menschenmengen oder gar Menschenmassen. In Stadttexen, wie jenen von Stefan Zweig, werden die Menschen nicht als Individuen wahrgenommen, sondern als Kollektiv beschrieben. Diesem gehören alle Menschen an, die sich im Stadtbeziehungsweise Erzählraum befinden.

Beschreiben lässt sich dieses Phänomen mit Siegfried Kracauers Essay *Das Ornament der Masse*, welchen er 1927 verfasste. Ein Ornament besteht dabei aus einer großen Zahl von menschlichen Körpern. Der einzelne Körper wird bloß als solcher wahrgenommen, das heißt persönliche Kennzeichen, wie etwa das Geschlecht, sind nicht von Interesse. Bedeutsamer ist hier die Ästhetik des Musters. Für das Zustandekommen eines Ornaments wird die Masse gebraucht. Der einzelne Mensch ist nur ein Baustein, der zur Errichtung dient. Format und Anzahl der eingesetzten Elemente sind von Bedeutung, nicht von innen geformte Individuen. Lediglich als Massenpartikel ist der Mensch Bestandteil einer Figur. Von den Massen, von denen das Ornament konstruiert wurde, wird es nicht mitgedacht. Weiters hat es weder eine Funktion noch einen Zweck, es ist sich Selbstzweck. Abgelöst von seinen Trägern ist das Ornament rational zu begreifen. Es besteht aus geometrischen Geraden und Kreisen, physikalischen Wellen und Spiralen. Organische Formen und seelisches Leben werden verworfen. Der Mensch wird anonym und verschwindet als organisches Wesen aus dem Ornament. Im Massenornament wird der Natur die Substanz entzogen. Die entstandene rationale Leerform führt zum Rückschlag in die Mythologie. Die Masse ist demnach bei Kracauer die Form, durch welche das mythische Bewusstsein zutage treten kann.⁸⁶

⁸⁶ Vgl. Kracauer, 1963, S. 51 ff.

2.4.4. Stephan Günzel – *Der Begriff der „Masse“ in Philosophie und Kulturtheorie*

Stephan Günzel setzt sich in einer dreiteiligen Aufsatzreihe mit dem Begriff *Masse* auseinander, wobei ein zentraler Ansatzpunkt für ihn Georg Simmels Text *Die Großstädte und das Geistesleben* ist.

Die urbane „*Steigerung des Nervenlebens*“ kündigt von einem modernen Umbruch, dem unüberbrückbaren Chiasmus zwischen der Moderne und dem Gewesenen. Elektrifizierung gepaart mit (intellektueller und sozialer sowie ökonomischer und monetärer) Massierung haben ihr Resultat in einer flächendeckenden Beschleunigung, die von zunehmender Anonymisierung und Fragmentierung aller Bereiche des Lebens begleitet wird.⁸⁷

Durch die Reizüberflutung in der modernen Großstadt kommt es laut Günzel zu einer Erhöhung der Geschwindigkeit. Der Grund für die Beschleunigung sind einerseits der technische Fortschritt und andererseits die Masse, welche laut dem Autor die Stadtbevölkerung immer mehr in einen Einheitsbrei verwandelt.

2.4.5. Edgar Allan Poe – *Der Massenmensch*

Der Typus des Menschen, der Menschenansammlungen und den Betrieb der Stadt fordert, findet seine literarische Entsprechung in der 1840 erschienenen Erzählung *Der Massenmensch* von Edgar Allan Poe. Der Ich-Erzähler unterscheidet hinsichtlich Verhalten in der Menge zwischen zwei Gruppen. Einerseits gibt es die, die sich im Menschengetümmel wohl fühlen und mit „zufriedene[r], geschäftsmäßige[r] Haltung [...] nur daran [...] denken, sich ihren Weg durch die Menschenpresse zu bahnen. [...] wurden sie von Reisegefährten angestoßen, so bekundeten sie keinerlei Ungeduld [...] und eilten weiter.“⁸⁸ Andererseits gibt es jene, die aufgrund von Ruhelosigkeit gestikulieren und Selbstgespräche führen. Im Gedränge der Stadt fühlen sie sich einsam. Kommt es zu einem Zusammenstoß mit einem

⁸⁷ Günzel, 2004, S. 132.

⁸⁸ Edgar Allan Poe: *Der Massenmensch*. In: Edgar Allan Poe: Erzählungen. Mit einem Nachwort herausgegeben von Manfred Pütz. Stuttgart. 1989, S. 131-143. Hier: S. 132.

anderen Menschen, erschrecken sie. Das Bewegen in der Masse ist für diesen Typus mit einem unbehaglichen Gefühl verbunden.⁸⁹

In einem Londoner Kaffeehaus sitzend entdeckt der Ich-Erzähler aus dem Fenster blickend einen alten gebrechlichen Mann. Er begibt sich nach draußen, um den Alten zu verfolgen. Unbemerkt kann er ihm dicht auf den Fersen bleiben. Er beginnt das Gehen des Gebrechlichen zu charakterisieren, wobei er eine Entschleunigung feststellt, sobald die Dichte an Menschen geringer wird.⁹⁰

Nach einer Weile bog er in eine Querstraße ein, die, obwohl ebenfalls dicht bevölkert, nicht ganz so gedrängt voll war wie die Hauptstraße, die er verlassen hatte. Hier trat eine offensichtliche Veränderung in seinem Benehmen ein. Er ging langsamer und weniger zielstrebig als zuvor – zögernder. Wiederholt wechselte er ohne ersichtlichen Grund von einer Straßenseite auf die andere und wieder zurück[.]⁹¹

Der Alte scheint, physisch wie psychisch, ins Torkeln zu geraten, sobald das Getümmel um ihn schwächer wird. Während er durch die Straßen zieht, wirkt er ständig konzentriert, um die nächste Menschenansammlung aufzuspüren.

Wir bogen ein zweites Mal ab und kamen auf einen strahlend erleuchteten Platz, der vor Lebendigkeit brodelte. Die alte Verhaltensweise des Fremden stellte sich wieder ein. Sein Kinn sank auf die Brust, während seine Augen unter den zusammengezogenen Brauen hervor in jede Richtung wilde Blitze gegen diejenigen schossen, die ihn umgaben. Stetig und beharrlich bahnte er sich seinen Weg. Ich war jedoch überrascht, als ich feststellte, daß er sich nach einer Runde um den Platz umdrehte und seine eigenen Schritte zurückverfolgte. Noch mehr staunte ich, als ich sah, wie er denselben Gang etliche Male wiederholte [...]. Mit dieser Ertüchtigung verbrachte er eine weitere Stunde [...].⁹²

Sobald er sich wieder im Gewimmel von Menschen befindet, kann er sich wieder entspannen, was sich in seiner Geste seinen Kopf zu senken ausdrückt. Er scheint das Bad in der Menge ausgiebig zu genießen ohne

⁸⁹ Vgl. Poe, 1989, S. 133.

⁹⁰ Vgl. Poe, 1989, S. 131 ff.

⁹¹ Poe, 1989, S. 138 f.

⁹² Poe, 1989, S. 139.

dabei auch nur ein Wort zu sprechen. Er ist Teil der Masse und scheint hier seine Lebenskraft zu schöpfen. Der Alte sammelt genug Kraft, um eine fast menschenleere Straße so behände hinter sich zu lassen, dass ihm der Ich-Erzähler kaum folgen kann. Das Ziel seines eiligen Gehens ist ein Basar, die nächste Menschenmasse. Angekommen am Markt tritt sein bereits bekanntes Verhalten wieder zutage. Ohne den Waren die geringste Aufmerksamkeit zu schenken, taucht er in das Gedränge von Verkäufern und Käufern ein. Wortlos bewegt er sich von einem Geschäft zum nächsten. Nachdem der Basar geschlossen hat und sich die Menschenmenge zerstreut, hastet er in bereits bekannter Manier zu einem Theater. Dort ist eben die Vorstellung zu Ende, das Publikum tritt auf die Straße und schon mischt er sich unter die Menge.⁹³

Ich sah den alten Mann keuchen, als ränge er nach Luft, während er sich mitten in die Menge stürzte; doch meinte ich, daß sich die höllischen Qualen, die sich auf seinem Gesicht widerspiegelten, etwas gemildert hatten. Sein Kopf sank wieder auf seine Brust; er sah so aus, wie ich ihn zuerst gesehen hatte.⁹⁴

Mit dem Eingehen in die Masse bessert sich sein gesundheitlicher Zustand wieder. Der Alte kann wieder aufatmen, was durch seine abermalige Entspannungsgeste deutlich wird. Nachdem ihm der Ich-Erzähler eine Nacht durch London gefolgt ist, entlarvt er ihn: „Er weigert sich, allein zu sein. *Er ist ein Massenmensch.*“⁹⁵

⁹³ Vgl. Poe, 1989, S. 139 f.

⁹⁴ Poe, 1989, S. 140 f.

⁹⁵ Poe, 1989, S. 143.

3. ALTE STÄDTE – NEUE STÄDTE

3.1. Wahrnehmung

3.1.1. Vertraute Geschichte und fremde Gegenwart

„Europa ist wie ein Strom, der schon sein Bett gefunden hat und nun in gemächlichem Hinrollen Muße findet, die ganze Welt und den Himmel in Kunst und sanftem Genießen zu spiegeln.“ (NY 141) Mit dieser Textstelle aus *Der Rhythmus von New York* weist Stefan Zweig auf das lange Bestehen Europas hin. Hier haben sich über viele Jahre hinweg die Dinge aneinandergefügt und befinden sich in Einklang mit der Umwelt. In einer weiteren Passage desselben Textes macht er deutlich, dass er diese Vollkommenheit besonders im urbanen Raum erkennt. Europäische Städte bestechen durch „eine höchste Form der Landschaft, die wie Musik wirken, weil sie Harmonie sind [...]. Ihr Ruhen, ihr Sein bedeutet ihre Schönheit“ (NY 135). Sie sind vollkommen und brauchen deshalb nicht nach Neuem streben. Der betörende Blick ist jener in die Vergangenheit. Der Autor wünscht sich die Städte „eher [...] abbröckelnd, zurücksinkend in das Zeitlose und Unbelebte“ (NY 135). Vertrautheit, Gelassenheit und Stille zeichnen sie aus. Den Gegensatz dazu bildet „Amerika [...], das Land, das in hundert Jahren den Weg zurücklegen will, zu dem Europa zwei Jahrtausende gebraucht hat“ (NY 141). Hier herrscht noch „die Unruhe des Unerreichten“ (NY 141), womit er eine vergleichsweise noch kurze Historie andeutet, die es aufzuholen gilt.

Neben den textanalytischen Erkenntnissen, durch welche eine differente historische Wahrnehmung deutlich wird, lässt auch die Themenwahl einzelne Metropolen betreffend Aussagen zu. Die Entscheidung, über einen bestimmten Ausschnitt der Stadt zu schreiben, ist bereits eine erste Information. In der Folge wird dies durch einen Vergleich zwischen New York und Paris aufgezeigt. Die New York-Texte *Der Rhythmus von New York* und *Parsifal in New York* drücken ein Lebensgefühl beziehungsweise den Zeitgeist der modernen Metropole aus. Der Paris-Text *Das Palais Royal* handelt im Gegensatz dazu von einem Ort,

wo Geschichte geschrieben wurde. Das Palais Royal war die Keimzelle der Revolution. Hier trafen sich 1789 und 1830 Bürgertum und Mittelstand zur politischen Stimmungsmache, wobei die Französische Revolution beziehungsweise die Julirevolution entflammt wurden. Die politische Bedeutung hielt bis zum Ende der Restauration an. Darüber hinaus war es ein Ort des Vergnügens. Theater, Ball- und Spielsäle und Bordelle machten es zu einem Anziehungspunkt.⁹⁶ Das Palais Royal war Standort vieler bedeutender Cafés. Nach der politischen Zeit wurden diese schnell zu anziehenden Orten, wo Entspannung möglich war. Man konnte sich auf den Stühlen nun zurücklehnen und auch in der Öffentlichkeit für sich sein. Eine neue Form des öffentlichen Lebens war geschaffen, da es nun einen Ort gab, wohin man zur Erholung vom urbanen Getümmel gehen konnte. Das Stadtbild zeigte neben Hektik und Entschlossenheit nun auch Rast und Beobachtung. Die ständige Bewegung ist keine Voraussetzung mehr für den Verbleib in der Öffentlichkeit, man kann nun auch Zuseher sein. Diese neue Rolle macht das Auftreten des Flaneurs, der weiter unten noch näher beschrieben wird, erst möglich.⁹⁷

Die historische Dimension des Palais Royal erkannte auch Stefan Zweig, wie sich durch die folgende Textstelle eindrücklich belegen lässt.

In diesem historischen Geviert des Palais Royal hatten die Dichter, die Staatsmänner des achtzehnten, des neunzehnten Jahrhunderts gewohnt, quer gegenüber war das Haus, wo Balzac und Victor Hugo so oft die hundert engen Stufen bis zur Mansarde der [...] Dichterin Marceline Desbordes-Valmore emporgestiegen waren, [...] wo Camille Desmoulins das Volk zum Sturm der Bastille aufgerufen, [...] wo der arme kleine Leutnant Bonaparte sich unter den promenierenden, nicht sehr tugendhaften Damen eine Gönnerin gesucht. Die Geschichte Frankreichs sprach hier aus jedem Stein [...], dort, wo seit Jahrhunderten heiß und rhythmisch der Herzschlag Frankreichs ging [...].⁹⁸

⁹⁶ Vgl. Harald Neumeyer: *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*. Würzburg. 1999, S. 89.

⁹⁷ Vgl. Klaus Hartung: *Die Utopie des Boulevards*. In: *Boulevards. Die Bühnen der Welt*. Mit einer Einleitung von Klaus Hartung. Berlin. 1997, S. 14-55. Hier: S. 32 f.

⁹⁸ Stefan Zweig: *Das Palais Royal*. In: *Paris. Ein literarischer Streifzug*. Herausgegeben von Magali Nieradka und Christian Schärf. Frankfurt am Main. 2011 a, S. 181-183. Hier: S. 182 f.

Alle weiteren Zitate aus *Das Palais Royal* folgen dieser Ausgabe und werden mit der Sigle „PR“ im laufenden Text nachgestellt.

Das Vergangene wird einerseits durch Ausdrücke wie „historisches Geviert“, „Geschichte Frankreichs“ und „seit Jahrhunderten“ deutlich und andererseits durch die Erwähnung historischer Figuren „des achtzehnten, des neunzehnten Jahrhunderts“.

Ein weiterer Stadttext über die Metropole an der Seine trägt den Titel *Paris, Stadt der ewigen Jugend*, wo er den Verfall der Stadt beschreibt. Er spannt dabei den zeitlichen Bogen von der Zeit „vor dem Ersten Weltkrieg“ (EJ 82) bis zum Beginn des Zweiten Weltkrieges, was sich durch nachstehende Passage belegen lässt.

In der Stunde, da ich diese Zeilen zu schreiben begann, wälzten sich gerade die deutschen Armeen, die deutschen Tanks wie eine graue Termitenmasse heran[.] [...] Und nun ist es geschehen: die Hakenkreuzfahne weht vom Eiffelturm, die schwarzen Sturmtruppen paradieren herausfordernd über Napoleons Champs Elysees, und ich fühle von weitem mit, wie in den Häusern die Herzen sich krampfen, wie gedemütigt die einst so gutmütigen Bürger blicken, wenn durch ihre traulichen Bistros und Cafés die Stulpenstiefel der Eroberer stapfen. (EJ 81)

Auch in diesem Text rekurriert er auf eine Figur aus der Geschichte, indem er abermals Napoleon nennt. Die deutschen Truppen nehmen dessen Prachtstraße und den Rest der Stadt ein, wodurch ein neues Kapitel der Stadtgeschichte eingeleitet wird. Er konnotiert Paris weiters explizit mit Historie, indem er einerseits auf die „Revolution“ (EJ 84) und andererseits auf die „Tradition“ (EJ 82) Bezug nimmt. Daran anschließend ist auf einen dritten Paris-Text, nämlich *Montmartrefest* zu verweisen, der ein Brauchtum beschreibt. In der darin vorkommenden Passage „die Historie macht diese Fröhlichkeit bedeutsam“⁹⁹ drückt der Autor den Stellenwert der Tradition aus. Paris hat eine Geschichte, die gepflegt wird. Der Vollständigkeit halber sei darauf hingewiesen, dass die Stadt an der Seine betreffend weiters der Text *Besuch bei den Milliarden* vorliegt, welcher keine historische Komponente enthält. Die Wahl des jeweiligen Stadtmotivs lässt bereits eine

⁹⁹ Stefan Zweig: *Montmartrefest*. In: Stefan Zweig: *Auf Reisen*. Herausgegeben und mit einer Nachbemerkung versehen von Knut Beck. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt am Main. 2004 f, S. 121-125. Hier: S. 122.

Alle weiteren Zitate aus *Montmartrefest* folgen dieser Ausgabe und werden mit der Sigle „MF“ im laufenden Text nachgestellt.

gewisse Aussage zu. Deren Wertigkeit ist nicht zu vernachlässigen, wenn man bedenkt, dass überhaupt nur einzelne Fragmente von Städten in den Texten behandelt werden. Dieser Aspekt erscheint einleuchtend, wobei die drei Texte *Das Palais Royal*, *Paris, die Stadt der ewigen Jugend* und *Montmartrefest* nicht repräsentativ dafür sind, dass Paris eine Stadt mit einer langen Geschichte ist.

Auf inhaltlicher Ebene ist eine gewisse Vertrautheit beziehungsweise Geläufigkeit mit Paris festzustellen. Es gilt also im Folgenden anhand einiger Textpassagen zu untersuchen, wie der Autor sein vertrautes Verhältnis zu Paris literarisch zum Ausdruck bringt. Im Text *Das Palais Royal* wird dieses durch die Nennung bekannter Schriftsteller und Staatsmänner und ihren konkreten Aufenthaltsorten deutlich. „Verlaine“ (PR 181) saß im „Café Vachette [an einem] Marmortisch“ (PR 181), „Rilke“ (PR 181) und „Suarez“ (PR 181) wohnten im „stille[n], von Kirchen und Klöstern umschattete[n] [...] Saint Sulpice“ (PR 182), „Balzac“ (PR 181 f.), „Victor Hugo“ (PR 182), „Marceline Desbordes-Valmore“ (PR 182), „Camille Desmoulins“ (PR 182) und „Bonaparte“ (PR 182) hielt sich im „historischen Geviert des Palais Royal“ (PR 182) auf. Die Erwähnung historischer Figuren samt der Verortung in der Stadt führt beim Leser zu einer klaren Vorstellung, wodurch die beschriebenen Bilder geläufig erscheinen.

Authentizität erlangt der Pariserundgang vor allem aber auch dadurch, dass wahre Begebenheiten zugrunde liegen. Im Text *Das Palais Royal* schreibt Zweig über eine seiner ersten Reisen in die Metropole an der Seine:

[Ins Quartier Latin] war ich bei einem früheren kurzen Besuch als Zwanzigjähriger gleich von der Bahn aus gestürzt; am ersten Abend schon hatte ich im Café Vachette gegessen und mir ehrfürchtig den Platz Verlaines zeigen lassen und den Marmortisch, auf den er in der Trunkenheit immer mit seinem schweren Stock zornig hieb, um sich Respekt zu verschaffen. Ihm zu Ehren hatte ich unalkoholischer Akoluth ein Glas Absinth getrunken, obwohl dies grünliche Gebräu mir gar nicht mundete, aber ich glaubte als junger, ehrfürchtiger Mensch mich verpflichtet, im Quartier Latin mich an das Ritual der lyrischen Dichter Frankreichs halten zu müssen; am liebsten hätte ich damals aus Stilgefühl im fünften Stock in einer Mansarde bei der Sorbonne gewohnt, um die „richtige“

Quartier-Latin-Stimmung, wie ich sie aus den Büchern kannte, getreulicher miterleben zu können. (PR 181 f.)

Der Schriftsteller Herbert Lewandowski schildert in seinem Aufsatz *Mit Stefan Zweig in Paris* ein Treffen mit Zweig, wobei ihm dieser von seinen ersten Berührungen mit der Stadt ganz ähnlich berichtet.

Dann [...] fing er an von Paris zu schwärmen, erzählte, wie er als Zwanzigjähriger von der Bahn aus gleich ins Quartier Latin gestürzt sei und sich ein Zimmer in einem kleinen Hotel nahe der Sorbonne gemietet habe, um dann am nächsten Tage im Café Vachette den Tisch Verlaines zu bewundern. Er habe dort sogar zu Ehren Verlaines zum erstenmal in seinem Leben Absinth getrunken, aber es habe ihm gar nicht geschmeckt, und er habe sich schließlich entschlossen, lieber Verse von minderer Qualität zu schreiben, als sie mit Hilfe des perfiden Alkohols zu steigern und zu entmaterialisieren.¹⁰⁰

Das dringende Bedürfnis sich sofort ins Quartier Latin zu begeben, die in unmittelbarer Nähe zur Sorbonne gelegene Unterkunft, das ehemalige Stammlokal Verlaines aufzusuchen und dessen Trinkritual nachzuahmen, sind Hinweise, dass ihm die Stadt psychisch und auch physisch sehr vertraut war. Lewandowski bezeichnete in weiterer Folge seines Textes Zweig als Kenner der Pariser Geschichte. „Er kannte das Paris des Rokoko, des Empire, der Revolution, des Bürgerkönigtums und des zweiten Kaiserreiches.“¹⁰¹

Anzeichen für Zweigs Vertrautheit mit der Stadt sind auch mehrfach verwendete Ausdrücke. Sowohl im Text *Das Palais Royal* als auch im *Montmartrefest* schreibt der Autor vom „elegante[n] Paris“ (PR 182) beziehungsweise von „pariserische[r] Eleganz“ (MF 124). Im erstgenannten Text bezieht sich die Konnotation auf die „Champs Elysées“ (PR 182). Der Leser hat durch die Erwähnung der Prachtstraße ein bekanntes Bild im Kopf. Im *Montmartrefest* bezieht sich der Ausdruck auf die Feierlichkeit, die beim Leser eine weniger konkrete Vorstellung erzeugt. Er schildert in der Folge eine Szene des „sündigen Berges“ (MF 122), die durch genaues

¹⁰⁰ Lee Van Dovski: *Mit Stefan Zweig in Paris*. In: Stefan Zweig. Spiegelungen einer schöpferischen Persönlichkeit. Herausgegeben von Erich Fritzbauer. Wien. 1959, S. 68-73. Hier: S. 70.

¹⁰¹ Lee Van Dovski, 1959, S. 70.

Hinsehen und Beschreiben bekannt wird beziehungsweise wirkt: „auf den hübschen Schweinchen des Karussells [sic!] [reiten] die letzten Dirnen des Montmartre“ (MF 124), „in den Zuckerbäckerläden gibt es kleine Marzipanschweinchen“ (MF 124) und „zum siebzigsten Mal [stimmen die Sänger] ihre Chansons an“ (MF 125). Diese Schilderungen des Lebens in Paris um 1900 erscheinen bekannt und sind vor allem auch dem Autor vertraut. Er vergleicht das Treiben am Montmartre abschließend mit „dem ewigen Schauspiel der ‘comédie humaine’“ (MF 125), einer literarischen Bestandsaufnahme der französischen Gesellschaft. *Die menschliche Komödie* von Balzac erhebt den Anspruch ein repräsentatives Portrait der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu sein, wobei *Szenen aus dem Pariser Leben* einen erheblichen Teil des Werks ausmachen.¹⁰² Indem Zweig darauf Bezug nimmt, impliziert dies, dass es sich um eine Gesellschaft mit Tradition handelt, die bereits im vorigen Jahrhundert Eingang in die Literatur gefunden hat. Dass ihm *Die menschliche Komödie* sehr vertraut war, lässt sich daraus ableiten, dass er sich mehrfach mit der Biografie und dem Werk von Balzac auseinandergesetzt hat. Der Stefan Zweig-Biograf Oliver Matuschek bekräftigt dies, indem er feststellt, dass kaum ein anderer Schriftsteller eine solch intensive und dauerhafte Faszination wie Balzac auf Zweig ausgeübt hat.¹⁰³

Im Vergleich zur französischen Metropole stellt der Autor New York viel weniger vertraut dar und drückt er ein gewisses Unbehagen aus, indem er die Stadt „verwirrend[...], durch ihre fremdartige Vielfalt gleichzeitig erschreckend[...] und anziehend“ (NY 135) empfindet. Der Ich-Erzähler ist anfangs nicht in der Lage „ihre Stimme [und] ihre Formen“ (NY 135) zu verstehen beziehungsweise zu erahnen. Mit diesen Konnotationen drückt er Fremdheit und Faszination aus. Ergänzend ist an dieser Stelle anzuführen, dass New York zu dieser Zeit die drittgrößte deutschsprachige Stadt nach Berlin und Wien war. Die amerikanische Metropole war den europäischen Städten augenscheinlich zwar ähnlich, aber

¹⁰² Vgl. *Kindlers neues Literatur-Lexikon*. Herausgegeben von Walter Jens. Studienausgabe. Ba-Bo. Band 2. München. 1996, S. 127.

¹⁰³ Vgl. Oliver Matuschek: *Stefan Zweig. Drei Leben – Eine Biographie*. Frankfurt am Main. 2008, S. 76.

die von ihr ausgehende Kraft und ihre Funktion als Schmelztiegel hatten eine völlig andere Kultur zur Folge.¹⁰⁴

3.1.2. Präsentation und Demonstration

Stefan Zweig beschreibt in seinen Texten das Treiben in Paris wie eine theatralische Darbietung, indem er Formulierungen wie „wieder hebt sich der schöngemalte Vorhang“ (MF 125) oder „wie an einem unendlichen Film rollt sich dann der Kinematograph der Straße vor einem auf das Schauspiel“ (NY 140). Die Stadt ist so eingerichtet, dass der Bewohner beziehungsweise Besucher die Möglichkeit hat auf einer Art Metaebene das Geschehen zu beobachten, wie folgende Passage verdeutlicht. „Im Februar, mitten im Winter, schoben sich dort an jeder Straße die runden Tische mit Sesseln und Bänken vor den Kaffeehäusern heraus; jede Ecke war eine Ladung zum Sitzen, zum Rasten, zum Zuschauen.“ (NY 140) Im Text *Montmartrefest* bezeichnet er das Spektakel im Künstlerviertel „in weißem Licht, flacker[nd] von tausend farbigen Flammen, kling[end] von Rausch, Jubel und Musik“ (MF 125) aus der Ferne beobachtet als „wunderbare Poesie“ (MF 125). Das Zauberhafte an Paris liegt in seiner Betrachtung.

New York lässt im Gegenzug dazu ein Stehenbleiben und Zusehen nicht zu beziehungsweise ist es auch nicht dafür ausgestattet.

Nichts ist hier für Rast, für Ausblick eingerichtet. Die Häuser haben keine Balkone, die Squares nur wenige Bänke, und selten sieht man jemanden darauf ausruhen; die Restaurants der Geschäftsstadt sind nur für eilige eingerichtet, manche haben gar keine Tische, nur kleine Sessel, wie eine Bar, und die Menschen, die hier ihr Essen eilig hinabwürgen, sind gleichzeitig noch anders beschäftigt, sie lesen Zeitung oder verhandeln. Der Bummeler hat hier keinen Raum (NY 140).

Im öffentlichen Raum gibt es keinen Platz, um aus der bewegten Masse herauszutreten und das Treiben in der Metropole zu beobachten. Im Text *Der Rhythmus von New York* finden sich mehrere Beispiele, wie dem Ich-Erzähler geschieht, wenn er es dennoch probiert.

¹⁰⁴ Vgl. Matuschek, 2008, S. 90.

Man versuche es, am Broadway zuzuschauen, stehen zu bleiben oder gar eine photographische Aufnahme zu machen: im Nu ist man zur Seite gestoßen, weggedrängt, weitergeschwemmt, wieder eingeordnet in die allgemeine Bewegung. Für Ruhe ist hier kein Raum: diese Stadt denkt nicht daran, einem Rast zu geben. (NY 140)

Hier herrscht eine Dynamik, der sich niemand entziehen kann. „Man hat das Gefühl ganz verloren, selber zu gehen: man ist nur Brandung“ (NY 139). Am Broadway wird jeder Einzelne von der Bewegung erfasst und ihr untertan. Neben dem autonomen Gehen wird dem Stadtbewohner beziehungsweise -besucher auch das Sehen erschwert. Im Text *Der Rhythmus von New York* beschreibt der Ich-Erzähler sein Empfinden, wenn er auf der Brooklyn Bridge steht und versucht sich die Stadt vertraut zu machen. „Man möchte ruhig all das betrachten: aber der Blick wird verwirrt.“ (NY 137) Durch das dichte Verkehrsaufkommen, die hohe Geschwindigkeit, den damit einhergehenden Lärm und die zielgerichteten Menschenströme kommt es beim Beobachter zu einer Reizüberflutung. Er versucht alles um ihn herum wahrzunehmen, wird aber durch die Fülle an Eindrücken konfus. Der Ich-Erzähler ist mit den Worten von Georg Simmel debasiiert.¹⁰⁵ Ein „Gefühl von Schwindligkeit überkommt“ (NY 137) ihn. „New York hat keine Gelegenheit, keinen Raum für den Zuschauer, den Untätigen.“ (NY 140) Sogar in Museen, Orten der „ruhige[n] Betrachtung“ (NY 141), „ist hier ein Betrieb“ (NY 141). Die New Yorker haben sich dem ständigen Pulsieren der Stadt unterworfen und wirken verloren, sobald sie zum Stillstand kommen.

Man muß am Schiff oder in den Bahnen gesehen haben, wie die Männer hier unter ein paar Stunden gezwungener Untätigkeit leiden, wie hilflos, unerfahren sie sind im Nichtstun, wie sie in jeder Station nach Zeitungen rennen, spielen und rauchen, alles aus jener merkwürdigen Unruhe heraus, die schon in ihr Blut eingedrungen sein muß. (NY 141)

Die Menschen sind berauscht vom Rhythmus der Metropole, der auch den Besucher erfasst. „[A]uf einmal findet man [die Unruhe] in sich selbst, hat

¹⁰⁵ Genauere Ausführungen zum Zustand der „Debasiiertheit“ finden sich in Kapitel 2.1.1.

ein Gefühl der Hochspannung“ (NY 141). New York hat die Kraft sich Bewohner und Besucher untertan zu machen. Die Stadt wirkt auf die Menschen.

Das Vermögen Männer und Frauen in Handeln und Denken zu beeinflussen, hat auch Paris. In der amerikanischen Metropole ist es der Rhythmus und in der französischen sind es Reize, die die Anziehungskraft ausüben. Im Text *Paris, die Stadt der ewigen Jugend* fasst der Autor in Worte, was das Betörende für junge Menschen daran ist.

Nirgends und nirgends hat man die naive und zugleich wunderbar weise Unbekümmertheit des Daseins beglückter empfinden können als in Paris, wo sie durch Schönheit der Formen, durch Milde des Klimas, durch Reichtum und Tradition glorreich bestätigt war. Jeder von uns jungen Menschen nahm ein Teil dieser Leichtigkeit in sich auf und tat dadurch sein eigenes Teil hinzu; Chinesen und Skandinavier, Spanier und Griechen, Brasilianer und Kanadier, jeder fühlte sich an der Seine zu Hause. (EJ 82 f.)

Das architektonisch Schöne, das angenehme Wetter, der Wohlstand und die Historie machten Paris zur Stadt, in der die größte Unbeschwertheit möglich war. Eine literarische Entsprechung hinsichtlich der reizvollen Metropole an der Seine findet sich im Werk von Rainer Maria Rilke. Im Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* wird Paris als Stadt „voll merkwürdiger Versuchungen“¹⁰⁶ bezeichnet, die „gewisse Veränderungen zur Folge“¹⁰⁷ haben. An dieser Stelle sei auch darauf hingewiesen, dass die beiden Schriftsteller einander kannten, was sich durch den erhaltenen Briefwechsel, der von 1906 bis zu Rilkes Tod 1926 betrieben wurde, belegbar ist. Darüber hinaus lässt sich anhand weiterer Dokumente eine Wertschätzung des Lyrikers durch Zweig nachweisen. In seinem autobiografischen Werk *Die Welt von Gestern* drückt er seine Hochachtung wie folgt aus: „Rilke, der so sehr von mir Vergötterte“¹⁰⁸. Explizit huldigte er auch den bereits erwähnten Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* im Rahmen einer Gedächtnisfeier. Rilke, „der in seinem Malte Laurids Brigge die anspruchsvollste aller Formeln für das Gedicht

¹⁰⁶ Rilke, 1982, S. 62.

¹⁰⁷ Rilke, 1982, S. 62.

¹⁰⁸ Zweig, 1999, S. 121.

hingestaltet“¹⁰⁹, wird an dieser Stelle zu einem lyrischen beziehungsweise literarischen Vorbild. Bekräftigen lässt sich dies durch den Text *Das Palais Royal*, wo er Rilke in eine Reihe bedeutender historischer Figuren aufnimmt, die weiter oben bereits zitiert wurden.

Sowohl New York als auch Paris beeinflussen Bewohner und Besucher. Sie tun dies auf unterschiedliche Art und Weise. Ordnet man den beiden Großstädten Verhaltensweisen zu, dann ist Paris die passive, die sich präsentiert und New York die aktive, die ihre Macht demonstriert. Dieses Empfinden, die Atmosphäre der Metropole, schlägt sich in der Befindlichkeit und Bewegung der Menschen nieder, wie in der Folge näher ausgeführt wird.

3.2. Bewegung im Raum

3.2.1. Morphologische Voraussetzungen und Atmosphäre

Um die Atmosphäre der zwei Metropolen zu beschreiben, gewährt ein Blick auf die Stadtmorphologie erste Erkenntnisse. Aus der Vogelperspektive betrachtet breiten sich über Paris Ringe in Form von breiten Fahrbahnen aus. Die Boulevards prägen das Stadtbild entscheidend. In New York beziehungsweise Manhattan, dem Stadtteil, auf den sich die Texte beziehen, ist das Straßennetz rasterförmig. Eine Ausnahme des Systems der „Streets“ und „Avenues“ bildet der Broadway. „[Er] ist vielleicht die merkwürdigste Straße der Welt. Er teilt die ganze langgestreckte Halbinsel entzwei“ (NY 138). Ein entscheidender Unterschied wird durch einen Blick auf die Stadtränder deutlich. In Paris ließe sich theoretisch ein weiterer Ring anfügen, wogegen Manhattan eine Halbinsel ist, die keine Ausdehnung zulässt. Die Gebäude in der amerikanischen Metropole haben weniger Platz, wie durch eine Passage aus dem Text *Parsifal in New York* klar wird. „Die Oper, das berühmte Metropolitan-Opera-House, ist hier nicht gesondert vom schwarzen Block der Häuser, sie hat nicht Raum rechts und links zu ihren

¹⁰⁹ Stefan Zweig: *Abschied von Rilke*. Rede im Rahmen einer Gedächtnisfeier am 20. Februar 1927, gehalten im Staatstheater München. In: Rainer Maria Rilke und Stefan Zweig in Briefen und Dokumenten. Herausgegeben von Donald A. Prater. Frankfurt am Main. 1987, S. 113-129. Hier: S. 117.

Seiten, sondern steht mit eingezwängten Schultern mitten in einer Avenue.“¹¹⁰ In dieser Textstelle wird deutlich, dass selbst repräsentative Gebäude mit geringster Fläche auskommen müssen. Die Konsequenz des Platzmangels ist die vertikale Ausdehnung. „Die Häuser türmen sich links und rechts wie überhängende Felsen zusammen, man kann nicht mehr aufschauen zu ihnen. Immer höher werden sie, zwanzig, dreißig Stockwerke“ (NY 138). Diese unterschiedlichen Raumverhältnisse, das In-den-Himmel-Streben in New York beziehungsweise die flächenmäßige Ausdehnung in Paris, tragen zu einer unterschiedlichen Stimmung in der jeweiligen Metropole bei. Die Wahrnehmung und das damit verbundene psychische und physische Empfinden in der Metropole an der Seine beschreibt Zweig im Text *Paris, die Stadt der ewigen Jugend*.

Es gab keinen Zwang, man konnte sprechen, denken, lachen, schimpfen, wie man wollte, jeder lebte, wie es ihm gefiel, gesellig oder allein, verschwenderisch oder sparsam, luxuriös oder bohémehaft, es war für jede Sonderheit Raum und gesorgt für alle Möglichkeiten. [...] Es mußte ja nicht gerade der Vierzehnte Juli sein, daß nach Mitternacht ein paar junge Paare auf der Straße zu tanzen begannen, und der Polizist lachte dazu: die Straße gehört doch jedem! [...] Wer kümmerte sich in Paris um solche später erst aufgeblasene Popenze wie Rasse, Klasse und Herkunft? Man ging, man sprach, man schlief mit dem oder der, die einem gefielen, und kümmerte sich sieben Teufel um die anderen. [...] In Paris [...] ging das Vermächtnis der Revolution noch lebendig im Blute um; der proletarische Arbeiter fühlte sich ebenso als freier und vollwichtiger Bürger wie sein Brotgeber, der Kellner schüttelte im Café dem galonierten General kollegial die Hand, fleißige, solide, saubere Kleinbürgersfrauen rümpften nicht die Nase über die Prostituierte auf demselben Gang, sondern schwatzten täglich mit ihr auf der Treppe, und ihre Kinder schenkten ihr Blumen. [...] Paris kannte nur ein Nebeneinander der Gegensätze, kein Oben und Unten; zwischen den Luxusstraßen und den schmutzigen Durchläßen daneben lief keine sichtbare Grenze, und überall ging es gleich belebt und heiter zu. In den Höfen der Vorstadt musizierten die Straßenmusikanten, von den Fenstern hörte man die Midinettes bei der Arbeit singen; immer lag irgendwo ein

¹¹⁰ Stefan Zweig: *Parsifal in New York*. In: Stefan Zweig: *Auf Reisen*. Herausgegeben und mit einer Nachbemerkung versehen von Knut Beck. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt am Main. 2004 g, S. 144-146. Hier: S. 144.

Lachen in der Luft oder ein gutmütig freundlicher Zuruf.
(EJ 83 f.)

Durch dieses Zitat wird deutlich, dass im modernen Paris, das viele verschiedene Lebensformen bot, die Menschen ein selbstbestimmtes Leben führen konnten. Diese Art von Freiheit ist als besondere Qualität der Metropole an der Seine zu klassifizieren. Neben dem autonomen Lebensstil gab es auch kaum räumliche Beschränkungen, was durch die Passage, dass das Tanzen auf der Straße möglich war, klar wird. Noch wertvoller wird das Privileg des ungebundenen Lebens vor dem Hintergrund, dass es auf allgemeiner Akzeptanz beruht. Das Handeln der Menschen wird weder benachteiligt noch entwertet. Ebenso wenig wurden die Bewohner und Besucher der Großstadt aufgrund von Hautfarbe, Herkunftsland, Beruf oder Besitz unterschiedlich behandelt. Es erfolgten keinerlei Klassifizierungen. Daraus lässt sich eine Urteilsfreiheit ableiten, die das Leben um die Jahrhundertwende angenehm und erfreulich machte. Diesen fast euphorischen Beschreibungen ist allerdings entgegenzuhalten, dass der Autor diese gepriesene Zeit dem Beginn des Zweiten Weltkrieges gegenüberstellt. Durch den Vergleich und in Anbetracht der persönlichen Umstände, in denen sich Zweig befand, liegt eine Beschönigung der guten alten Zeit nahe.

Frédéric Hoffet nimmt in seinem Band *Enthülltes Paris* eine Analyse der Metropole und seiner Menschen vor. Die Gesellschaft erkennt er als besonders gefühlsbetont, was er auf das Flair der Stadt zurückführt.¹¹¹ Diese Atmosphäre ergibt sich zum Teil aus der baulichen Ordnung. Die Boulevards und ihre Terrassen lassen jeder Empfindung Raum, wodurch sich leicht ein behagliches Gefühl einstellt.¹¹² Weiters stellt er eine stadttypische Wetterlage fest. Sitte und Sünde verschwimmen im „zarten Grau-in-Grau, in das der Nebel die Stadt hüllt“¹¹³. Charakteristisch für Paris sind laut Hoffet außerdem Traurigkeit, Armut und Schmutz.¹¹⁴ Stefan Zweig bedient sich im Text *Montmartrefest* zur atmosphärischen Darstellung

¹¹¹ Vgl. Frédéric Hoffet: *Enthülltes Paris. Psychoanalyse einer Weltstadt*. Ins Deutsche übertragen von Jean Marcel Peter. Düsseldorf. 1954, S. 83.

¹¹² Vgl. Hoffet, 1954, S. 29.

¹¹³ Hoffet, 1954, S. 83.

¹¹⁴ Vgl. Hoffet, 1954, S. 229.

ebenfalls der breiten Ringstraßen, der Witterung und der eben genannten Wesenszüge der Metropole.

In der Dämmerung lagen die äußeren Boulevards – diese graue Kette, mit der sich das Herz von Paris verschnürt – noch traurig da mit ihren fahlen Lampen, nebelfeuchten, entblätterten Bäumen und den hastigen Gestalten der heimkehrenden Arbeiter. Boulevard Clichy, Batignolles, Rochechouart zeigten ihr gewohntes Armeleutantlitz, verrußt und unwillig. Trauriger Alltag hier und überall. (MF 121)

Auch im Text *Das Palais Royal* fängt er die Stimmung um den Stadtpalast über „die Boulevards mit ihrem menschlichen Geström[,] [...] wo seit Jahrhunderten heiß und rhythmisch der Herzschlag Frankreichs ging“ (PR 183) und die wettermäßigen Gegebenheiten ein. Die hereinbrechende Nacht um das Palais beschreibt er mit Wellen und Wind.

Nur das leichte Brausen der Stadt hörte man dann undeutlich und rhythmisch wie einen ruhelosen Wogenschlag an eine ferne Küste, im Mondlicht leuchteten die Statuen, und in den ersten Morgenstunden trug manchmal der Wind von den nahen „Halles“ einen würzigen Duft von Gemüse her. (PR 182)

Das Flair der Metropole wird dem Leser durch das Beschreiten der Boulevards, die Beschreibung der Witterung und durch bekannte Gerüche vertraut. Eine ähnliche atmosphärische Darstellung bietet abermals Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Die Hauptfigur des Romans reflektiert das Gehen auf den breiten Ringstraßen, die Wettersituation und aufsteigende Düfte.¹¹⁵

Die großen beziehungsweise breiten Straßen sind die Orte, wo die Stimmung am stärksten zum Ausdruck kommt, weshalb dazu nähere Ausführungen folgen. Klaus Hartung attestiert in seinem Aufsatz *Die Utopie des Boulevards* dem französischen Wort für Ringstraße große Imaginationskraft. Der Leser hat sofort ein Bild im Kopf. Zurückzuführen ist diese Vorstellungskraft auf die Inszenierungen der ersten Straßen dieser

¹¹⁵ Genauere Ausführungen zur atmosphärischen Darstellung in *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* finden sich in Kapitel 2.3.4.

Art im neunzehnten Jahrhundert, welche selbst bildlich eingefangen wurden. Als Beispiele führt der Autor den Anfang der Wiener Ringstraße und der Haussmannschen Boulevards in Paris an, woraus ein staatliches sowie gesellschaftliches Ereignis gemacht wurde. In der Metropole an der Seine wurden die Fassaden entlang der Prachtstraßen verhüllt, wodurch das vertraute Stadtbild für kurze Zeit im Dunkeln war, um dann die neuen Boulevards zumindest ganz Frankreich zu präsentieren. Hartung sieht in diesen Eröffnungsfeiern das urbane Leben und die Moderne erstmals zusammengeführt und bildhaft zum Ausdruck gebracht.¹¹⁶ Der Atmosphäre der Stadt haftet vor dem Hintergrund, dass mit den Boulevards ein Umbruch einherging, etwas Historisches an. Der Blick wendet sich damit in die Vergangenheit, wodurch Paris mit seinen Prachtstraßen als Ort mit Geschichte erscheint. Der beobachtenden Figur im Text und dem Leser erscheint die Stadt durchaus vertraut.

Laut Harald Neumeyer verändert sich durch die Boulevards die metaphysische Kodierung der Metropole. Durch das Aufkommen der Prachtstraßen verliert die Großstadt ihren festen Mittelpunkt und neue Erlebnisräume entstehen. Der Blick aus einer Perspektive reicht nicht mehr, um die Vielfalt erfassen zu können. Man muss sich in Bewegung setzen, um den Eindrücken nachkommen zu können. Einen Schritt vor den anderen zu machen ist dabei lediglich die technische Voraussetzung, um wahrnehmen beziehungsweise sehen zu können.¹¹⁷ Siegfried Kracauer attestiert den Pariser Straßen eine so starke Anziehungskraft, dass das Gehen für den Menschen zu einer zwanghaften Handlung wird.¹¹⁸

3.2.2. Flaneur und Massenmensch

Die Großstadt Paris bietet aufgrund ihrer Morphologie und Stimmung ideale Bedingungen für den empfindsamen Menschen. Die Metropole an der Seine gewährt Bewohnern und Besuchern Raum für körperliche und seelische Bewegung. Der Mensch kann sich auf den Straßen autonom fortbewegen,

¹¹⁶ Vgl. Hartung, 1997, S. 14 f.

¹¹⁷ Vgl. Neumeyer, 1999, S. 90 ff.

¹¹⁸ Genauere Ausführungen zur „Anziehungskraft der Pariser Straßen“ finden sich in Kapitel 2.3.3.

wobei sein Geist frei sein kann, um Dinge zu erspüren und zu erinnern. Die bauliche Voraussetzung dafür sind laut Hartung die Boulevards. Der sich zu Fuß durch die Stadt bewegend Mensch muss aufgrund des großzügigen Geh-Raumes nicht auf jeden Schritt achten.¹¹⁹ Durch die zivilisatorische Leistung der Errichtung der breiten Ringstraßen wurde die Metropole gleichzeitig verschönert. Technik und Ästhetik ermöglichten einen befreiten Blick.¹²⁰ Die Stadt ist ein Biotop für Flaneure im Sinne von Walter Benjamin.¹²¹ Neumeyer definiert den sich schweigend und genießend bewegend Spaziergeher wie folgt: „literarische Figuren [werden] dann als Flaneure bezeichnet [...], wenn das konstituive Charakteristikum ihres Erscheinens eine ziel- wie richtungslose Bewegung durch den Zeit-Raum der Großstadt und eine damit verknüpfte prinzipiell für alle Erscheinungen offene Wahrnehmungsdisposition ist.“¹²²

In Stefan Zweigs Paris-Beschreibungen kommen Flaneure in obigem Sinne vor, wie nun anhand von Beispielen aufgezeigt wird. Im Text *Paris, die Stadt der ewigen Jugend* beschreibt der Ich-Erzähler sein Schlendern durch Paris und bezeichnet es auch ganz explizit als Flanieren.

[Das] Flanieren war eine Lust und zugleich eine ständige Lektion, denn alles stand jedem offen – und man konnte bei einem Bouquinisten eintreten und eine Viertelstunde in den Büchern blättern, ohne daß der Händler knurrte und murrte. Man konnte in die kleinen Galerien gehen und in den Bric-à-Brac-Geschäften alles umständlich gustieren, konnte im Hotel Drouot bei den Versteigerungen schmarotzen [...]; es war nicht leicht, innezuhalten, wenn man einmal ins Bummeln gekommen war, die Straße zog einen magnetisch mit und zeigte kaleidoskopisch unablässig etwas Neues. War man müde, so konnte man auf der Terrasse eines der zehntausend Kaffeehäuser sitzen und Briefe schreiben auf dem unentgeltlich gegebenen Briefpapier und dabei von den Straßenverkäufern sich ihren ganzen Kram explizieren lassen. Schwer war nur eines: zu Hause zu bleiben oder nach Hause zu gehen[.] (EJ 85)

Der Ich-Erzähler wird bei seinem Stadtrundgang nicht von Sehenswürdigkeiten geleitet, sondern hat individuelle Ziele.

¹¹⁹ Vgl. Hartung, 1997, S. 40.

¹²⁰ Vgl. Hartung, 1997, S. 41.

¹²¹ Genauere Ausführungen zum „Flaneur“ finden sich in Kapitel 2.3.1.

¹²² Neumeyer, 1999, S. 99.

Anziehungspunkte bilden für ihn Bücher und Kunstgegenstände. Er folgt keiner bestimmten Route und hat keinen Zeitplan. Hin und wieder verweilt er an einem Ort, wird dann aber wieder von der Straße angezogen, die ihm abermals die Augen für etwas öffnet, weshalb das Flanieren für ihn so reizvoll ist. Im Text *Das Palais Royal* findet sich eine Passage, wo der Ich-Erzähler im Gehen mehrere Jahrhunderte durchschreitet.

Aber im Spaziergehen gelang es mir [...] etwas noch Schöneres zu finden. Durch die Galerien des Palais schlendernd, entdeckte ich, daß unter den im achtzehnten Jahrhundert von Prince Egalité ebenmäßig gebauten Häusern dieses riesigen Carrés ein einziges einstmals vornehmes Palais zu einem kleinen, etwas primitiven Hotel herabgekommen war. (PR 182)

Der Flaneur nimmt die Aura seiner Umgebung wahr. Er erfasst die Geschichte des Palais von seiner Errichtung bis zur Gegenwart. Weiters nimmt er die weiter oben zitierten historischen Figuren, „die Dichter, die Staatsmänner des achtzehnten, des neunzehnten Jahrhunderts“ (PR 182) wahr, die sich im Palais Royal aufhielten.

Im Text *Montmartrefest* wird die Metropole nicht von einer Flaneur-Figur beschritten beziehungsweise fehlt das Flanerie-Moment. Das auratische Wahrnehmen lässt sich auch ohne die Bewegung des Gehens darstellen.¹²³ Beispielhaft kann der Blick auf die Karussells genannt werden. Die „altmodischen Kalafati-Karussells, die schon zu Mozarts Zeiten die Leute erfreut hatten“ (MF 122) assoziieren den Blick in die Vergangenheit. Um dieses auratische Wahrnehmen beziehungsweise Innenleben auszudrücken, bedarf es weder der Figur des Flaneurs noch seiner Flanerie.

Dass Stefan Zweig die Metropole an der Seine nicht bloß literarisch als vertrauten und empfindsamen Ort beschrieb, sondern auch persönlich so erlebte, lässt sich durch den Briefwechsel mit Friderike Zweig belegen. Während einer Parisreise im Frühjahr 1924 schrieb er ihr entzückt von seiner Umgebung.

¹²³ Vgl. Neumeyer, 1999, S. 127 f.

Liebste Fritzi,
aus meinem herrlichen Zimmer – Blick in den Garten,
prunkvolle Türen aus dem alten Palais Royal – schreibe ich
Dir spätabends. [...] Mein herrlichstes hier – flâner dans les
rues, bouquiner – lasse ich mir nicht gern durch
Verabredungen nehmen. Gott ist diese Stadt schön. Abends
Lichterschwärme, ein Glanz ohnegleichen in der Dunkelheit.
Dazu diese milde süße Luft – ich atme mit dem Geruch
meine ganze Jugend mit, beuge mich zum Fenster mit mir
selbst hinaus. Und sass [sic!] im Januar nachts im Freien in
einem Café[.] [...] Es ist zwar zu schön, hier vorm Fenster
im Palais Royal, um zu schlafen, aber einmal muss es
sein.¹²⁴

Diese Passage macht deutlich, dass sich Zweig selbst als Flaneur wahrnahm. Er beschreibt die Atmosphäre, welche ihn dazu veranlasst in der Vergangenheit zu schwelgen. Der Autor genießt diese Stimmung so sehr, dass er seine Augen nicht schließen will. Das Flanieren durch die Pariser Straßen und das damit verbundene Schmökern in Buchhandlungen und Stöbern in Antiquariaten, wie es in einer weiter oben bereits zitierten Passage aus dem Text *Paris, die Stadt der ewigen Jugend* ganz ähnlich geschildert wird, beschreibt auch sein Biograf Oliver Matuschek als eine für den Schriftsteller erholsame Tätigkeit.¹²⁵ Eine literarische Entsprechung dazu findet sich abermals in Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Die Hauptfigur nimmt die Aura der Metropole ebenfalls über Gegenstände, die durchaus auch als Relikte zu bezeichnen sind, wahr.¹²⁶

Eine Vertrautheit mit der Stadt lässt sich neben seinen mehrfachen Paris-Reisen auch dem Text *Das Palais Royal* entnehmen.

Ich hielt im Hinblick auf die Sparsamkeit der Pariser Kleinbürger die Legende durchaus für glaubhaft, daß es noch Pariser der rive droite gebe, die nie auf der rive gauche gewesen seien, und Kinder, die einzig im Luxemburg-Garten gespielt und nie den Tuileriengarten oder Parc Monceau gesehen. Der richtige Bürger oder Concierge blieb gerne chez soi, in seinem Quartier[.] (PR 181)

¹²⁴ Stefan Zweig/Friderike Zweig: „Wenn einen Augenblick die Wolken weichen“. *Briefwechsel 1912-1942*. Herausgegeben von Jeffrey B. Berlin und Gerd Kerschbaumer. Frankfurt am Main. 2006, S. 155 f.

¹²⁵ Vgl. Matuschek, 2008, S. 204.

¹²⁶ Genauere Ausführungen zur „auratischen Wahrnehmung“ in *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* finden sich in Kapitel 2.3.4.

Durch diese Passage wird deutlich, dass er mit Legenden der Stadt sowie der stadttypischen Einteilung in links beziehungsweise rechts der Seine lebende Bürger vertraut war. Weiters verweist auch die Verwendung französischer Ausdrücke auf ein gewisses Nahverhältnis zu Paris.

An dieser Stelle bietet es sich an, auf eine Gemeinsamkeit der beiden Metropolen hinzuweisen. „Rive gauche“ und „rive droite“ in Paris verhalten sich wie „West Side“ und „East Side“ in New York zueinander. Auf der Westseite wohnt der Geist und im Osten das Geld.¹²⁷

Ganz anders als in der europäische Metropole, die „in gemächlichem Hinrollen Muße findet“ (NY 141) und die Menschen sich entfalten lässt, wirken in New York noch die „Urkräfte“ (NY 141), denen sich niemand entziehen kann. Der Rhythmus der Stadt zieht die Bewohner und Besucher unweigerlich in seinen Bann. Am Broadway werden die Menschen wie von einem „Gebirgsstrom“ (NY 138) erfasst und mitgerissen. In der Masse verliert der Einzelne die Kontrolle und der individuelle Weg geht im Kollektiv unter. „Es gibt kein Vorwärts und Rückwärts mehr, nur eine wirre, kreiselnde Bewegung. Man hat das Gefühl ganz verloren, selber zu gehen: man ist nur Brandung“ (NY 139). Besonders deutlich wird das Unvermögen der freien Bewegung in der amerikanischen Metropole in den Beschreibungen der Untergrundbahn. „Man [...] versucht noch zu fragen, ob es die rechte ist, aber hier hat nur die Masse ihren Willen und biegt jeden einzelnen entzwei.“ (NY 137 f.) Für persönliche Bedürfnisse, wie eine Auskunft oder Pause, ist unter der Erdoberfläche kein Platz. Alle haben das gemeinsame Ziel weitergetrieben zu werden. „Manchmal [...] werden [Menschen] herausgeschwenkt und hineingeschüttet wie in ein Gefäß, und noch strudelnd im Durcheinander sausen sie weiter.“ (NY 138) Die Untergrundbahnbenutzer werden hier sehr passiv dargestellt, sie sind dem Rhythmus der Stadt ausgeliefert. Dieses Pulsieren beschreibt der Ich-Erzähler als eine Art natürlichen Kreislauf, indem er die Untergrundauf- und -abgänge mit entsprechenden Nomen konnotiert. „Jeden halben Kilometer ist so eine schwarze Quelle an der Straße und speit trüben Schwall von Menschen herauf [...] und daneben ist ein anderer Schlund, der sie wieder

¹²⁷ Vgl. Jörg von Uthmann: *Der „Große weiße Weg“*. In: *Boulevards. Die Bühnen der Welt*. Mit einer Einleitung von Klaus Hartung. Berlin. 1997, S. 316-341. Hier: S. 334.

einschluckt.“ (NY 138) Einer natürlichen Ordnung folgt auch der Wechsel zwischen Tag und Nacht. „Diese Menschenflut in ihren Straßen [...] ist wie das Meer geregelten Gesetzen untertan: auch hier ist Ebbe und Flut; morgens strömt die Welle der Menschen herab, abends ergießt sie sich zurück in einer einheitlichen, geschlossenen Masse, der kein einzelner widerstehen kann.“ (NY 139) Durch die angeführten Passagen wird deutlich, dass New York kein Ort für den Flaneur ist. Viel wohler fühlt sich hier der „Massenmensch“ im Sinne von Edgar Allan Poe.¹²⁸ Man muss sich im Getümmel zwischen anderen wohl fühlen, um hier bestehen zu können.

3.3. Gefühls- und Geschäftsleben

Ausgehend davon, wie die Städte angelegt sind, können ihnen verschiedene Funktionen zugeordnet werden. Mit Funktionen sind hier Interessen gemeint, die sich in den Metropolen verfolgen lassen.

Frédéric Hoffet stellt im Rahmen seiner Analyse hinsichtlich der Psychologie des Parisers fest, dass dieser stärker von Gefühlen und Sensibilität geleitet ist, als von Moral und Vernunft. Auf dieser seelischen Ebene ist eine Leichtigkeit möglich, die die Vorzüge und Mängel der Metropole gleichermaßen zulässt. Hier muss nichts in einen Rahmen passen oder statisch sein, sondern sind gerade dies die wesentlichen Charakterzüge der Pariser.¹²⁹ Hier lassen sich Gemütszustände ausleben. Der Einzelne hat die Möglichkeit beim Spaziergehen mit seinen Gedanken etwa in die Vergangenheit zu schweifen oder sich – wenn er will – von einem Fest wie dem *Montmartrefest* berauschen zu lassen. So erlebt es auch der Ich-Erzähler im Text: „wunderbar schön ist dieses Schauspiel“ (MF 125). Die Stadt lässt „Rausch, Jubel und Musik“ (MF 125) zu, wodurch sie euphorische Freude genauso zulässt wie Melancholie. Die Metropole an der Seine gewährt individuellen Bedürfnissen Raum.

New York dagegen ist eine „Geschäftsstadt“ (NY 140), wie bereits durch die zitierte Textstelle hinsichtlich der Einrichtung der Stadt deutlich wurde. Sogar diejenigen, die keiner Arbeit nachgehen, bewegen sich emsig

¹²⁸ Genauere Ausführungen zum *Massenmensch* finden sich in Kapitel 2.4.5.

¹²⁹ Vgl. Hoffet, 1954, S. 224.

durch die Stadt, um sich zu *beschäftigen*. „Die Untätigen, die Frauen der vornehmen Kreise, sind hier immer beschäftigt, Sport und Mode hetzen sie hin und her“ (NY 140). Auch im Text *Parsifal in New York* findet sich eine Passage, wo der hier so wichtige wirtschaftliche Aspekt deutlich wird. Der Ich-Erzähler schildert das Treiben vor der Opernvorstellung und vernimmt dabei einen Kartenverkäufer. „Ein Kartenagent läuft verzweifelt hin und her, ein Bündel unverkaufter Karten in der Hand, brüllt immer geringere Preise mit ausgenarrter Stimme.“¹³⁰ In New York gilt das von Benjamin Franklin geprägte Motto „Time is Money“, wonach er die Zeit als wertvollen Faktor erkennt, um zu wirtschaftlichem Erfolg zu kommen. So versucht auch der Kartenverkäufer in den letzten Minuten vor der Vorstellung soviel Geld wie möglich zu erzielen.

Zum Text *Parsifal in New York*, der das Geschehen um und in der Oper beschreibt sowie die Verhaltensweise des Publikums skizziert, lässt sich der Gedanke einbringen, dass hier Europa auf Amerika trifft. Ein Werk Richard Wagners, eines deutschen Komponisten, wird in New York aufgeführt.

Nach obigen Ausführungen lässt sich zusammenfassen, dass Paris die Funktion erfüllt das Gefühls- beziehungsweise Innenleben zu bedienen. Die Stadt ist so eingerichtet, dass Bewohner und Besucher ihren individuellen Bedürfnissen nachgehen können. New York ist die Metropole der Geschäftsleute und der geschäftigen Leute. Durch die verbreitete Orientierung am Erfolgsstreben wirkt das Leben eher oberflächlich. Man könnte diese Erkenntnisse zuspitzen und Paris als die Stadt bezeichnen, in der man privat sein kann und New York als die mit öffentlichem Charakter bezeichnen.

3.4. Kulturverfall

Obwohl der Weltbürger Stefan Zweig in seinen Stadttexen unterschiedlichste Empfindungen ausdrückt, attestiert er in seinem 1925 erschienenen Essay *Die Monotonisierung der Welt* den modernen Großstädten eine fortschreitende Gleichförmigkeit.

¹³⁰ Zweig, 2004 g, S. 144.

Paris ist zu drei Vierteln amerikanisiert, Wien verbudapestet: immer mehr verdunstet das feine Aroma des Besonderen der Kulturen, immer rascher blättern die Farben ab, und unter der zersprungenen Firnissschicht wird der stahlfarbene Kolben des mechanischen Betriebs, die moderne Weltmaschine, sichtbar.¹³¹

Für diese Uniformierung erkennt er eine Vielzahl an Symptomen, wobei er als anschaulichstes Anzeichen den Tanz anführt. Um 1900 „tanzte [man] in Wien Walzer, in Ungarn den Csardas, in Spanien den Bolero“¹³². Wenige Jahrzehnte später war die Bindung der verschiedenen Tänze an ihre Herkunftsnationen gelöst. Diese starke Banalisierung des Ausdrucks durch den modernen Tanz lastet er der „weiße[n] Rasse Amerikas, Europas und [seinen] Kolonien“¹³³ an. Als weiteres Indiz für die *Monotonisierung der Welt* führt er die Mode an. Während es früher Jahre dauerte, bis sich Trends durchsetzten, wird in der Moderne „im Zeitraum eines Pulsschlages [Mode] universell. New York diktiert die kurzen Haare der Frauen: innerhalb eines Monats fallen, wie von einer einzigen Sense gemäht, 50 oder 100 Millionen weiblicher Haarmähnen“¹³⁴. Keine Figur der Geschichte, keine Religion und keine Strömung konnte die Menschen so schnell für sich einnehmen, wie die Mode. Ferner führt er das Kino und das Radio als Beispiele für die

unermessliche Gleichzeitigkeit über alle Länder und Sprachen hin, Ausbildung gleicher Darbietung, gleichen Geschmacks (oder Ungeschmacks) auf Tausend-Millionen-Massen. [...] Der Londoner, Pariser und der Wiener hören in der gleichen Sekunde dasselbe, und [...] diese Uniformität berauscht durch das Überdimensionale¹³⁵.

Die Konsequenz daraus ist der Verlust der Individualität. Die Vereinheitlichung des Äußeren dringt unweigerlich weiter vor ins Innere des Menschen. Unwillkürlich „entsteht eine Gleichartigkeit der Seelen, eine

¹³¹ Stefan Zweig: *Die Monotonisierung der Welt*. In: Stefan Zweig: *Die Monotonisierung der Welt. Aufsätze und Vorträge*. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Volker Michels. Frankfurt am Main. 1976, S. 7-15. Hier: S. 7.

¹³² Zweig, 1976, S. 8.

¹³³ Zweig, 1976, S. 8.

¹³⁴ Zweig, 1976, S. 8.

¹³⁵ Zweig, 1976, S. 9.

Massenseele“¹³⁶. An dieser Stelle ist auf den von Gustave Le Bon geprägten Begriff der „Gemeinschaftsseele“ hinzuweisen, wonach die Individualität des Einzelnen in der Masse schwindet und er maschinell im Kollektiv weiter existiert.¹³⁷ Als Ursache für die sich über Europa ausbreitende Einförmigkeit sieht er Amerika. Eine zusätzliche Gefahr, die von dort ausgeht, ist die „wirtschaftliche Hörigkeit“¹³⁸, die er jedoch im Vergleich zur geistigen Bedrohung gering einschätzt.

Die wahre Gefahr für Europa scheint mir im Geistigen zu liegen, im Herüberdringen der amerikanischen Langeweile, die dort aus jedem Stein und Haus der nummerierten [sic!] Straßen aufsteigt, jener Langeweile, die nicht, wie früher die europäische, eine der Ruhe, eine des Bierbanksitzens und Dominospielens und Pfeifenrauchens ist, also zwar eine faulenzersische, aber doch ungefährliche Zeitvergeudung: die amerikanische Langeweile aber ist fahrig, nervös und aggressiv, überrennt sich mit eiligen Hitzigkeiten, will sich betäuben in Sport und Sensationen.¹³⁹

Im 1911 entstandenen Text *Der Rhythmus von New York* geht von der Metropole eine Aufregung, geradezu Überwältigung aus. Angezogen vom „unwiderstehlichen, stürmisch erregten Rhythmus“ (NY 135) ist er von der Stadt in den Bann gezogen. Diese Erregung schwand im Laufe der Jahre. Der Eindruck der Faszination war dem Oberflächlichen und Inhaltslosen gewichen.

¹³⁶ Zweig, 1976, S. 10.

¹³⁷ Genauere Ausführungen zur „Gemeinschaftsseele“ finden sich in Kapitel 2.4.3.

¹³⁸ Zweig, 1976, S. 11.

¹³⁹ Zweig, 1976, S. 11.

4. METROPOLEN WERDEN ANTHROPOMORPH – MENSCHEN WERDEN AMORPH

4.1. Erweckung zum Leben

4.1.1. Menschwerdung der Stadt

„Sie, die hundert Sprachen spricht, [...] Noch verstehe ich ihre Stimme nicht, ohne kaum ihre Formen, aber schon fühle ich, und in jeder wachen Sekunde deutlicher, ihren Rhythmus, diesen unwiderstehlichen, stürmisch erregten Rhythmus der amerikanischen Metropolis.“ (NY 135) Mit dieser Passage aus *Der Rhythmus von New York* haucht der Autor der Großstadt menschliches Leben ein. New York hat eine Stimme und im inneren Pochen der Rhythmus, wodurch die Metropole anthropomorph wird. Neben dem Organ zum Sprechen deutet er den Herzschlag an. Mit dieser Beschreibung lässt sich ein Augenaufschlag assoziieren. Das Pochen geht vom Zentrum der Stadt aus, wie durch die Textstelle „hinein ins Herz der Stadt, um noch stärker ihren Schlag zu fühlen“ (NY 137) deutlich wird. Er befindet sich in Manhattan. „[Hier] spürt man [...] unentrinnbar den pulsierenden Herzschlag der Stadt, den Akkumulator der gesteigerten Kräfte, den wilden, heißen Rhythmus von New York.“ (NY 140)

In weiterer Folge setzt er der Stadt ein Nervensystem ein, wodurch New York dem Menschen immer ähnlicher wird. Als Nervenstrang bezeichnet er die Brooklyn-Bridge, die „die zwei Millionenbündel New York und Brooklyn [...] verbindet [...] [und] beständig in jedem Molekül [zittert].“ (NY 137) Wie im Verkehrssystem New York übt die Brooklyn-Bridge auch im Organsystem New York eine leitende Funktion aus. Sie verbindet die Stadtteile Manhattan und Brooklyn nicht nur als Verkehrsweg, sondern hat als Nervenbahn auch die Aufgabe Informationen zu transportieren. Das Vibrieren auf der Brücke ist mit dem Zittern eines Menschen vergleichbar. „Diese Vibration [strömt] über die Nerven der Menschen, die feinsten Verästelungen des Gehirns.“ (NY 139) Die Schwingungen in der Metropole sind so stark, dass sie auf die Menschen

übergehen. Sie unterliegen dem Rhythmus, dem „hochgespannten Willen, der in allen Nerven dieses unermeßlichen Landes vibriert.“ (NY 136)

Neben Herz und Nerven hat New York auch Blutgefäße, womit die Straßen gemeint sind. „Am Sonntag, wenn dieses schwarze Blut ihren Adern fehlt, sind sie tot, [...] doch in den Tagen der Arbeit [...] bezeugen [sie] mit einer uns unbekannten und erschreckenden Gewalt ihre schwellende Lebenskraft.“ (NY 136) Der abstrakte Begriff „schwarzes Blut“ steht für die Menschen. Die Bewohner und Besucher sind demnach die Körperflüssigkeit, die das System am Leben erhält.

Weiters konnotiert er Amerika beziehungsweise New York mit menschlichen Äußerlichkeiten, wie etwa einem Gebiss. Das Land ist unersättlich in seinem Pulsieren. „Amerika [...], das [...] so hastet, so gierig, so mit verbissenen Zähnen vorwärts will.“ (NY 141) Hier bleibt keine Zeit für Ruhe und Rast. „Hier in New York klingt [der Rhythmus] vielleicht am lautesten.“ (NY 136) Die Metropole verdient den Beinamen, die Stadt zu sein, die niemals schläft. An dieser Stelle verweist er auf weitere menschliche Merkmale. Aufgrund der Müdigkeit der Stadt „fühlt man [...] das Blei in den übermüdeten Gliedern.“ (NY 142) Durch innerliche und äußerliche menschliche Zuschreibungen wird die amerikanische Großstadt anthropomorph. Menschliche Extremitäten verwendet der Autor auch bei der Beschreibung von Rio, wenn das Schiff in die südamerikanische Metropole einläuft. „In wunderbar geschwungenen Buchten die Stadt, immer von neuem beginnend, immer wieder unterbrochen von den Vorgebirgen, die wie die Finger einer Hand hinabgreifen, um sie zusammenzuhalten.“¹⁴⁰

Auch in den Paris-Texten finden sich Passagen, wo der Herzschlag der Stadt spürbar wird. „Ich war endlich dort, wohin ich mich gewünscht, dort, wo seit Jahrhunderten heiß und rhythmisch der Herzschlag Frankreichs ging, im innersten Paris.“ (PR 183) Mit dem Innersten ist das historische Stadtzentrum, das Palais Royal gemeint. Im Unterschied zu New York zeichnet sich die Stadtmitte aber nicht dadurch aus, dass das Pulsieren hier am stärksten ist, sondern durch die Ruhe. „Über diese Stille mitten im Herzen von Paris staunend [...] hätte [er] nichts Pariserisches und zugleich

¹⁴⁰ Stefan Zweig: *Tagebücher*. Herausgegeben, mit Anmerkungen und einer Nachbemerkung versehen von Knut Beck. Frankfurt am Main. 1984, S. 399.

Abgeschiedeneres finden können [...] im Bannkreis der lebendigsten Stadt der Welt.“ (PR 183) Ein mögliches Indiz, warum hier das Zentrum wie das Auge eines Orkans empfunden wird, ist die Stadtmorphologie. Die Ringstruktur teilt die Metropole in unterschiedliche Zonen und schafft damit eine gewisse Trennung. Die breiten Ringstraßen scheinen im Text *Montmartrefest* eine abriegelnde Funktion zu haben. „Die äußeren Boulevards – diese graue Kette, mit der sich das Herz von Paris verschnürt“ (MF 121), wirken weniger durchlässig als das Rastersystem der „Streets“ und „Avenues“ in New York.

Auch im Text *Hydepark* wird der Stadt menschliches Leben eingeschrieben, wozu in Kapitel 4.2 nähere Ausführungen folgen.

Durch die obigen Ausführungen wird deutlich, dass die Metropolen hier nicht als Lokalobjekte zu verstehen sind, sondern vielmehr die Subjekte sind. Die Städte, nicht die Menschen, agieren in den genannten Texten und damit sind sie die eigentlichen Handlungsträger. Zu diesem Schluss gelangen auch Georg Simmel und Joseph Roth.¹⁴¹

Stefan Zweig stellt die Metropolen als Akteure dar und konnotiert sie darüber hinaus geschlechtlich. Er zieht einen Vergleich zwischen Rio und New York.

Etwas schöneres lässt sich nicht erdenken als diese[s] liebliche Auffächern einer Stadt, [...] schon mischt sich in den Arom des Meeres ein weicher parfümierter Duft vom Land, man ist weich umfassen und die Einfahrt wirklich wie ein südlicher warmer Empfang, während Newyork ähnlich großartig mit steinernen Eisbergen grüßt und seinen Lärm einem triumphierend [sic!] entgegendröhnt. Newyork ruft, Rio erwartet, männlich das eine, weiblich das Andere und diese ondulierenden Linien haben etwas von der Gestalt einer Frau die den Wellen entsteigt, Venus Anadyomene[.]¹⁴²

Die brasilianische Metropole beschreibt er als lieblich, duftend, „weich“ und zurückhaltend, Eigenschaften die Zweig als „weiblich“ konnotiert. Auch die Formen der südamerikanischen Großstadt vergleicht er mit „der Gestalt

¹⁴¹ Genauere Ausführungen zur Stadt als Subjekt finden sich in den Kapiteln 2.2.1. und 2.2.4.

¹⁴² Zweig, 1984, S. 399.

einer Frau“. New York schildert er als laut jubelnd und kalt, also „männlich“.

Eine besonders deutliche Personifizierung einer Stadt findet sich im Text *Das Wien von Gestern*. Die ehemalige Metropole wird als Familienmitglied beziehungsweise als nahestehende Person dargestellt.

Ich denke an Wien, so wie Sie an Brüder, an Freunde denken, die jetzt an der Front sind. Sie haben mit ihnen Ihre Kindheit verbracht, Sie haben Jahre mit ihnen gelebt, Sie danken ihnen glückliche gemeinsame Stunden. Nun sind Sie fern von Ihnen und Sie wissen sie in Gefahr, ohne ihnen beistehen, ohne diese Gefahr teilen zu können. Gerade in solchen Stunden erzwungener Ferne fühlt man sich den Nächsten am meisten verbunden. So will ich zu Ihnen von Wien sprechen, meiner Vaterstadt und einer der Hauptstädte unserer gemeinsamen europäischen Kultur.¹⁴³

Der Ich-Erzähler hat eine innige Beziehung zu Wien. Gerade wenn er nicht dort ist, spürt er die starke Verbundenheit. Die Stadt als seine „Vaterstadt“ zu bezeichnen, drückt endgültig das besondere Nahverhältnis aus, denn davon kann man nur eine haben. Im Text *Der Rhythmus von New York* ist vom Pendant dazu die Rede. Der Ausdruck „amerikanische[...] Metropolis“ (NY 135) macht New York zur Mutterstadt Amerikas. Die Menschen des ganzen Kontinents blicken auf sie.

4.1.2. Stoffe erlangen menschliche Zustände

Im Text *Besuch bei den Milliarden* beschreibt der Ich-Erzähler seine Wahrnehmung von Materialien, insbesondere Metallen und deren Umgebung. Im Zentrum von Paris, unter der Zentralbank, ruht das wertvollste Münzmetall der Welt. Sechs Etagen tief im Erdinneren befindet sich die „Schlafhöhle des Goldes“¹⁴⁴. „Hier schläft das magische Metall, von dem alle Unruhe auf Erden ausgeht, seinen gefährlich starren und

¹⁴³ Stefan Zweig: *Das Wien von Gestern*. In: Stefan Zweig: *Auf Reisen*. Herausgegeben und mit einer Nachbemerkung versehen von Knut Beck. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt am Main. 2004 c, S. 392-412. Hier: S. 392.

¹⁴⁴ Stefan Zweig: *Besuch bei den Milliarden*. In: Stefan Zweig: *Auf Reisen*. Herausgegeben und mit einer Nachbemerkung versehen von Knut Beck. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt am Main. 2004 a, S. 323-337. Hier: S. 334.

zugleich magnetischen Schlaf.“¹⁴⁵ Das Einlagern des Goldes wird wie die Heimkehr eines Fortgewesenen beschrieben.

Was hier verladen und verstaut wird, ist frisch mit Flugzeugen gekommen oder mit Schiffen oder Bahnen, goldene Fracht vom anderen Ende der Welt. Gold in Barren oder gemünzt, pures Gold, das sich ängstlich in geringer Umschaltung verhüllt, Gold, das vielleicht schon seit Jahrhunderten wandert, aus Siebenbürgen oder aus skythischem oder kalifornischem Sand gegraben, zu Münzen geformt und wieder zu Barren geschweißt, Gold, gewandert oder gekauft oder geraubt, von Karthago nach Rom, von Rom nach Byzanz, von Byzanz nach Germanien oder Rußland und von dort auf unergründlichen Wegen und Abenteuern durch Hunderte, durch Tausende Hände über den Ozean; jetzt kehrt es von der neuen Welt zurück wieder in die alte, das ruhelose Gold, das endlich ruhen will und schlafen wie einst im Urschoß der Erde.¹⁴⁶

Während die Beschreibung von Menschen, die im Goldspeicher arbeiten, völlig ausgespart wird, erlangt das Gold den Subjektcharakter. Das Edelmetall ist in dieser Passage der Handlungsträger, da seine Reise um die Welt beschrieben wird. Weiters wird das Gold mit dem Adjektiv „ängstlich“ konnotiert, wodurch es abermals anthropomorph erscheint. Neben dem Edelmetall wirkt auch das Eisen lebendig.

Wo Gold zu Münze und Besitz, formt sich das Eisen zu Panzer und Schwert. Wo das Gold schläft, muß das Eisen wachen, ewig gebunden das eine an das andere, und niemand weiß, welches um des anderen willen wirkt, das Gold, das sich das Eisen kauft, den Kampf und den Krieg, oder das Eisen, das sich das Gold rafft als Beute und Besitz.¹⁴⁷

Das schlafende Gold wird vom Eisen bewacht. Letzteres hat an dieser Stelle die Funktion eines Wachmannes. Darüber hinaus hat es aber auch eine kriegerische Bestimmung. Das Eisen sichert einerseits den Schlaf des Goldes und ist um dessen Wohlergehen besorgt, während es an anderer Stelle um den Wert des Edelmetalls für Unruhe, in Form von „Panzer und

¹⁴⁵ Zweig, 2004 a, S. 324.

¹⁴⁶ Zweig, 2004 a, S. 334.

¹⁴⁷ Zweig, 2004 a, S. 327.

Schwert“ eingesetzt wird. Der Umstand, dass für solche Wechselwirkungen menschliches Zutun nötig ist, wird in dem Text völlig ausgespart.

Im Gegensatz dazu wird die Umgebung in der „Unterwelt“ mit menschlichen Merkmalen ausgestattet. Die Sauerstoffzufuhr erfolgt mittels „riesige[r] metallene[r] Lungen“¹⁴⁸. Die Wände sind so beschaffen, dass „keine Bombe [...] mehr als nichtige Schrunde reißen [könnte] an dieser ehernen glatten Haut, keine Kraft eindringen [könnte] bis in die innere empfindliche Substanz, bis nahe an das goldene Herz.“¹⁴⁹ Innere und äußere Organe machen die Zentralbank zu einem sicheren Ort für das Gold. Die dort wirkenden Mechanismen werden mit einem „gigantischen Muskelspiel“¹⁵⁰ verglichen. „Plötzlich regt sich die starre Wand, sie verschiebt sich, genau wie es vor hundert Jahren der genialste Phantast Edgar Allan Poe in seiner Inquisitionsnovelle geschildert, zur Seite, ohne darum einen Augenblick aufzuhören, unzugängliche Wand zu sein.“¹⁵¹ Der Autor verweist hier explizit auf eine literarische Entsprechung seiner Beschreibungen. Er bezieht sich auf Edgar Allan Poes „Inquisitionsnovelle“, womit die Erzählung *Die Grube und das Pendel* gemeint ist. Damit ist abermals ein Text des Amerikaners mit Zweig in Verbindung gebracht.

Der Ich-Erzähler fühlt sich im Unterschied zu Poes Erzählung in diesem mechanischen Umfeld wohl. „Diese künstliche Atmosphäre der Tiefe [ist] vielleicht die schmackhafteste der ganzen Millionenstadt mit ihren Gärten und Wassergeländen, klares Ozon. Immer erreicht und übertrifft sogar in ihren vollkommendsten Vollendungen die Technik die Wirkung der Natur.“¹⁵² Die Klarheit, die in der Tiefe der Zentralbank herrscht, übertrifft das Grün in der Metropole. Technisches ist über Natürliches hinausgewachsen und somit reizvoller geworden.

¹⁴⁸ Zweig, 2004 a, S. 326.

¹⁴⁹ Zweig, 2004 a, S. 329.

¹⁵⁰ Zweig, 2004 a, S. 329.

¹⁵¹ Zweig, 2004 a, S. 328.

¹⁵² Zweig, 2004 a, S. 326.

4.2. Die Stadt als zoologischer und botanischer Organismus

Einer anderen anthropomorphen Darstellung folgt der Autor im Text *Hydepark*. Die Bewohner und Besucher Londons folgen nicht dem Herzschlag der Metropole, sondern werden von tierischen Kräften gefangen genommen.

Die fiebernde Vision Verhaerens der „villes tentaculaires“, der Städte, die mit den Polypenarmen das Grün des Landes aufsaugen und die Heiden in die graue Gallerte ihrer Steinmassen ziehen, dieser wilde Traum ist ja hier in dieser zyklischen Stadt Wirklichkeit geworden. Tausend Schiffe auf verlorenen Meeren dampfen ihr zu, Millionen rühren ihre Hände für sie, unter der Erde fliegt die Hast der unterirdischen Bahnen, über die Dächer stürmen Züge, jedes Jahr speit neue Häuser ins Grüne aus – und mitten darin ruht weit, wie träumend, eine Heide mit blökenden Schafen, einem stillen, ruhigen Himmel für sich, zu dem nicht mehr der keuchende Atem der Tausende quillt.¹⁵³

London besitzt die Struktur beziehungsweise hat die Fähigkeit eine gewisse Anziehungskraft auszuüben. Die Großstadt ist mit Tentakeln ausgestattet, wodurch ihr ein tierischer beziehungsweise pflanzlicher Charakter unterstellt ist. In der gegenständlichen Passage liegt aufgrund der Ausstattung mit „Polypenarmen“ und „Gallerte“ nahe, dass die Stadt eher aus der zoologischen als aus der botanischen Perspektive wahrgenommen wird. Aus diesem Blickwinkel hat sie Fangarme, womit sie sich andere untertan machen kann. Die Metropole nimmt Dinge in sich auf und speit andere aus. Auch Paris beziehungsweise dem *Montmartrefest* verleiht der Autor „Polypenarme“ (MF 123). Die Besucher der Feierlichkeit werden vom Glücksspiel in den Bann gezogen. Der Reiz des Gewinnens lockt hier überall. Wie die Londoner werden auch die Pariser von der Stadt gefangen genommen.

Urbanes und Ländliches sind in London vorhanden, wobei das typisch städtische mit „Steinmassen“ eher negativ und das Grün „wie

¹⁵³ Stefan Zweig: *Hydepark*. In: Stefan Zweig: *Auf Reisen*. Herausgegeben und mit einer Nachbemerkung versehen von Knut Beck. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt am Main. 2004 e, S. 73-81. Hier: S. 73 f.

Alle weiteren Zitate aus *Hydepark* folgen dieser Ausgabe und werden mit der Sigle „HY“ im laufenden Text nachgestellt.

träumend“ positiv konnotiert ist. Neben dem urbanen Betrieb gibt es auch den Ort der Erholung. Ruhe bietet vor allem der Hydepark, der weniger als Park, mehr als Landschaft beschrieben wird. Er ist nicht bloß eine grüne Fläche in der Stadt, sondern nimmt auch den darüber liegenden Himmel für sich ein. Die Atmosphäre scheint sich mit dem Betreten beziehungsweise Heraustreten aus dem Hydepark zu verändern.

Die Straße ist in London ganz vom Geschäft beschlagnahmt, sie hat nicht Raum für die Schaustellungen der Flaneurs, für die abenteuernde Faulenzerei der gelassenen Selbstgefälligkeit. Darum flüchtet alles, was Genuß im Anblick oder in der Bewegung selbst begehrt, in den Park, der, seine grünen Arme unendlich ausgebreitet, alle aufnimmt. So strömt Abwechslung in seine träumerische Ruhe, und doch ist wieder Gleichtakt in diesen Schauspielen: er hat sie regelmäßig wie Geschäftsstunden von Tag zu Tag, als wären sie sein „business“, seine Beschäftigung. (HY 76)

Der Hydepark wirkt wie eine große Oase in der wüsten Großstadt. Er ist vor allem Zufluchts- und Erholungsort. Alwin Seifert sieht für den Menschen in der Metropole die Gefahr einem Verbrauch zu unterliegen. Um wieder Kraft zu schöpfen, braucht der Städter die nicht bebaute, mit Bäumen gesäte Landschaft. Der grüne Erholungsraum liefert Energie, um der Hektik der Stadt standhalten zu können.¹⁵⁴ Diese Funktion scheint der Hydepark auszuüben. Die Menschen werden fast magisch von seinen „grünen Armen“ angezogen. Durch die Ausstattung mit Gliedmaßen wird er anthropomorph. Er bekommt zugleich menschliche Züge, indem er ein „Business“ betreibt.

An dieser Stelle ist auf Lothar Reinermann zu verweisen, der eine alte Tradition eingelöst sieht, wenn London mit einem Körper verglichen wird. Exemplarisch weist dieser auf Peter Ackroyd hin, der seinem Werk über die Metropole an der Themse den Titel *London. Die Biographie* gab. Er attestiert damit der Großstadt eine eigene Persönlichkeit, wobei die Grünflächen die Stadt entscheidend prägen.¹⁵⁵ Belegen lässt sich die

¹⁵⁴ Vgl. Alwin Seifert: *Erholungsgrün der Stadt*. In: Der Mensch in der Großstadt. Eine Vortragsreihe mit Beiträgen von Carl Bennholdt-Thomsen u.a. Stuttgart. 1960, S. 163-175. Hier: S. 168.

¹⁵⁵ Vgl. Lothar Reinermann: *Königliche Schöpfung, bürgerliche Nutzung und das Erholungsbedürfnis der städtischen Unterschichten: Londoner Parks im 19. Jahrhundert*.

körperliche Art der Wahrnehmung mit einem Zitat aus Ackroyds Werk. „Die Seitenwege Londons ähneln dünnen Adern, seine Parks sind wie Lungen. Im Regen und Nebel der herbstlichen Stadt sehen die glänzenden Steine und Pflaster der älteren Durchgänge aus, als bluteten sie“¹⁵⁶.

Im Text *Hydepark* verleiht Zweig der Grünanlage ganz explizit menschlichen Charakter.

So lebt der Park Tag für Tag regelmäßig wie ein englischer Geschäftsmann, der seine Stunden besonnen zählt und wertet. Und wie jeder Engländer hat er seinen Sonntag, an welchem er sich das reichbestickte Feiertagskleid vieler Menschen anlegt. Da promenierte nach der Frühmesse in der „churchparade“ Englands vornehme Gesellschaft in der großen Allee, wo sonst die Wagen sausen[.] (HY 79)

Indem er sich sonntags in „Feiertagskleider“ hüllt, unterstreicht dies seine Rolle als Akteur im Text. Der Hydepark hat sogar eine Art parasymphathisches Nervensystem, das für Ruhe und Erholung verantwortlich ist. Morgens „[stellen sich] bewegte Bilder [...] in den Rahmen des erwachenden Parkes.“ (HY 76 f.) Das Grün im Zentrum Londons wird belebt, bevor mittags die Energiekurve wieder abfällt. „Dann kommt noch jene eine Stunde der Ruhe, die über allen Gärten zu Mittag liegt, jener Augenblick, wo er nur selbst zu atmen scheint mit seinen Blumen und Gräsern, die gierig sich aufspreizen, um Sonne zu trinken. [...] Faulenzer liegen im Gras, wie von den Bäumen gefallene schwere Frucht[.]“ (HY 77) Der Hydepark atmet und trinkt, wodurch ihm mehr Lebenskraft verliehen wird als den Menschen, die durch die Bezeichnung „Frucht“ lediglich als Produkt anzusehen sind. Die Parkbesucher werden in diesem Organismus in weiterer Folge verwertet.

Aber was so eigen ist an diesem Parke: er schluckt alle Massen restlos auf: Es wird keine Fülle, nicht wie in Berlin der Grunewald ein einziger Vespertisch, nicht wie in Wien beim Heimgang aus dem Prater ein flutendes Menschenmeer, gehüllt in eine fast alttestamentarische

In: Angela Schwarz (Hg.): Der Park in der Metropole. Urbanes Wachstum und städtische Parks im 19. Jahrhundert. Bielefeld. 2005, S. 19-105. Hier: S. 19.

¹⁵⁶ Peter Ackroyd: *London. Die Biographie*. München. 2002, S. 11.

Staubssäule. Hydepark zerbricht, zerschlägt irgendwie alle Massen. (HY 80)

Was den Hydepark von anderen städtischen Grünanlagen unterscheidet, ist seine Größe. Er nimmt knapp eineinhalb Quadratkilometer im Westen Londons ein. Reiner mann verweist darauf, dass der Hydepark als Jagdrevier zur königlichen Zerstreuung konzipiert wurde, was bereits eine gewisse Ausdehnung impliziert.¹⁵⁷ Durch seine Weitläufigkeit kann er große Menschenmengen aufnehmen beziehungsweise verschwinden diese darin. Dies ist laut Seifert auch eine Voraussetzung, um wirklich Erholungsraum sein zu können. Kleinere Baumgruppen, Sträucher, Hecken, Blumeninseln oder ähnliche floristische Arrangements können auch trotz Ausstattung mit Sitzbänken oder Spielplätzen für Kinder diese Funktion nicht erfüllen.¹⁵⁸ Auch in dieser Passage wird die Akteurskraft deutlich, indem der Hydepark „schlucken“, „zerbrechen“ und „zerschlagen“ kann. Diese Macht haben Berliner oder Wiener Parkanlagen nicht.

An dieser Stelle ist auf die besondere Bedeutung der großstädtischen Grünanlagen in der Moderne hinzuweisen. Die Parks und Gärten sind laut Peter Gleichmann die Orte, wo sich der Städter von beruflichen und sozialen Strapazen erholen kann. Ihre Hauptfunktion ist demnach Entspannung. Diese Aufgabe verliert aufgrund der Motorisierung an Relevanz, da die Menschen nun die Möglichkeit haben, die Stadt relativ einfach zu verlassen.¹⁵⁹

Neben den bereits erwähnten „Polypenarmen“ des Montmartrefests im gleichnamigen Text hat die Metropole an der Seine auch in *Paris, die Stadt der ewigen Jugend* organischen Charakter. In Letzterem wird sie wie eine Pflanze beschrieben. Die deutschen Truppen rollen heran, um „die unverwelkbare Blüte dieses hermonischen Gebildes an der Wurzel zu zerstören.“ (EJ 81) Zweig vergleicht den Einmarsch mit der Vernichtung eines botanischen Organs. Pflanzliche Beschreibungen kommen auch in der sterilen Umgebung der französischen Zentralbank im Text *Besuch bei den Milliarden* vor. Die Panzertür, die zum Goldvorrat führt, bezeichnet er als

¹⁵⁷ Vgl. Reiner mann, 2005, S. 52.

¹⁵⁸ Vgl. Seifert, 1960, S. 170.

¹⁵⁹ Vgl. Peter Gleichmann: *Sozialwissenschaftliche Aspekte der Grünplanung in der Großstadt*. Stuttgart. 1963, S. 52.

„grüne, weiche Schale, welche die eigentliche harte Nußschale umschließt.“¹⁶⁰

4.3. Die Stadt als Landschaft

Die Wahrnehmung von Metropolen beziehungsweise einzelner Stadtteile gleicht in mehreren Texten der einer Landschaft. Die Städte werden nicht als urbaner, sondern als ländlicher Raum beschrieben. Wie von einem Bergplateau aus ins Tal blickend beschreibt der Ich-Erzähler im Text *Der Rhythmus von New York* das sich ihm von der Brooklyn Bridge aus bietende Bild.

Man steht auf der Höhe des Brückenbogens wie auf dem Gipfel eines Berges und mißt mit Bewunderung eine weitgebreitete Landschaft. Rechts und links je eine ungeheure Steinmasse mit zackigen Spitzen, den Wolkenkratzern, von beiden Seiten rauscht ein Murren vielfältiger Geräusche. Zwischen ihnen, tief unten, der breite Strom, gerade im Augenblick, da er Bucht wird, und das Meer. (NY 136)

Der Beobachter nimmt seine Umgebung nicht als konstruiert wahr, sondern spürt vielmehr dessen Material, wie durch den Begriff der „Steinmasse“ deutlich wird. Er verwendet weiters Ausdrücke wie „nackte Steinbrüche“ (NY 136) oder „sinnlose Ansammlungen geschichteter Massen“ (NY 136), wodurch der steinerne Charakter New Yorks verstärkt wird. Die amerikanische Metropole wird vom Ich-Erzähler wie durch Naturgewalt entstanden empfunden. Er vergleicht die Stadt mit einer Insel vulkanischen Ursprungs. „New York ahmt unbewußt das Gebirge nach, das Meer und die Ströme. Sieht man die Stadt fern am Abend, so scheint sie eine zerklüftete, nackte Gebirgskette, etwa wie der Montserrat mit jähren Schroffen und Zinken.“ (NY 139) Dem entsprechend werden die amerikanischen Großstädte im Text als „Verhöhnungen, Vergewaltigungen der Natur“ (NY 135) bezeichnet. Sie werden nicht als ein vom Menschen geschaffenes bauliches Gefüge wahrgenommen. Ebenfalls mit einem Naturbild beschreibt er die Untergrundbahnstationen.

¹⁶⁰ Zweig, 2004 a, S. 327.

[Sie haben] etwas von der Kontinuität einer Naturgewalt. Jeden halben Kilometer ist so eine schwarze Quelle an der Straße und speit trüben Schwall von Menschen herauf, die sie, von weiß Gott welchen Entfernungen, herholt, und daneben ist ein anderer Schlund, der sie wieder einschluckt. Man kann Stunden stehen und keine dieser beiden Quellen, die aufschäumende und die niederstürzende versiegen für einen Augenblick. (NY 138)

Indem der Beobachter die Stationen als „Quellen“ wahrnimmt, wirken sie wie etwas, das durch das gewaltvolle Aufschieben zum Gebirge entstanden ist. Während sich die Steinmassen erhoben, brach der Untergrund auf und Wasser quoll mit großem Druck heraus. Teile davon versickern in einem anderen Erdloch. Der Rest bahnt sich seinen Weg in Form eines Stroms, um später ins Meer zu münden.

[Der Broadway] beginnt hoch oben, zwischen den Feldern noch, strömt als breite, ebenmäßige Flut hinab gegen das Meer. Und da plötzlich, knapp ehe er sein Ziel erreicht, wird er zur Schlucht. Er drängt sich zusammen, die Häuser türmen sich links und rechts wie überhängende Felsen zusammen, man kann nicht mehr aufschauen zu ihnen. [...] So wie ein Gebirgsstrom an einer Enge zum Wirbel wird, so ballt sich auch hier die Masse, der Lärm wird Getöse, es gibt kein Vorwärts und Rückwärts mehr, nur eine wirre, kreiselnde Bewegung. [...] Die Tramways und Wagen bleiben wie Felsblöcke in einem Wildbach für Minuten aufgestaut [...]. Erst eine neue Welle wirft sie ein Stück weiter, und wieder dann stocken sie in der Flut. (NY 138 f.)

Hier herrscht nicht der Mensch, sondern allein die Natur. Die Kräfte aus dem Erdinneren behaupten sich als die stärksten. Neben der Optik vernimmt der Ich-Erzähler auch die Akustik zumindest kurzzeitig wie etwas Ländliches.

Auf einmal hört man auch noch ein leises Tönen von unten. Wie Meer, wie Flut, wie Brandung klingt es von unten in ebenmäßigem Rauschen herauf. Man beugt sich vor: ist es wirklich das Meer, das ferne? Nein, nur die Maschinen rauschen so von einem Hof herauf, die hier in diesen Riesenhotels tausendfache Arbeit verrichten. (NY 142 f.)

Nachdem sich herausstellt, dass es sich nicht um Naturgeräusche handelt, sondern um „Maschinen, die Arbeit verrichten“, wird abermals deutlich, dass Menschen keinesfalls die Subjekte sind.

Wie bereits in Punkt 4.2. angedeutet, wird ein Ausschnitt Londons, nämlich der Hydepark im gleichnamigen Text ebenfalls als Landschaft empfunden.

Man steht auf einer weiten Wiese, die sich ins Unendliche beugt, ein grüner stiller Teich, auf dem die Bäume, von der leisen Brise angerührt, wie verankerte Schiffe ganz, ganz sacht schaukeln. Rechts, links ein paar unregelmäßige Alleen, deren Ende nicht Ausblick ist, sondern die sanft in die graue Kulisse des Nebels zurücktreten. Atmende Stille, kaum ab und zu ein paar Leute. Nur weidende Hammelherden, die käuend das Gras rupfen. Man vergißt für den Augenblick an alles, so still ist es rings. Wo mag man sein? Ist dies die Lüneburger Heide, die vielberühmte? Oder Cornwall, Herrn Tristans dunkles Land, und wird nicht plötzlich die traurige Weise des Schäfers anheben? (HY 73)

Weitläufige grüne Flächen, stille Gewässer, Gewächse, Tiere und kaum Menschen lassen den Hydepark wie „Heideland inmitten der Stadt“ (HY 75) wirken. Die Ruhe und die scheinbare Unberührtheit machen das Grün zu einem malerischen Ort, dessen Atmosphäre einem „Märchenwald“ (HY 76) gleichgesetzt wird. Er ist „ein wunderbarer Augenblick der Natur innerhalb der Großstadt“ (HY 76). Diesem idyllisch beschriebenen Bild entspricht die Wahrnehmung der europäischen Städte im Text *Der Rhythmus von New York*. „[Sie sind] nichts [...] als eine höchste Form der Landschaft, die wie Musik wirken, weil sie Harmonie sind, eine reinste, notwendige Zusammenfassung der Natur in ein geistiges Bild. Ihr Ruhen, ihr Sein bedeutet ihre Schönheit.“ (NY 135)

Eine andere Art von reizvoller urbaner Umgebung beziehungsweise Landschaft beschreibt der Autor im Paris-Text *Besuch bei den Milliarden*. Die städtischen Erholungsräume sind hier weniger attraktiv als ein unterirdischer Saal, den der Ich-Erzähler wie eine Landschaft empfindet, indem er ihn als „steinerne[n] Säulenwald“¹⁶¹ beschreibt. Hier wächst nichts unkontrolliert, sondern folgt aufgrund der Mechanik einer strengen

¹⁶¹ Zweig, 2004 a, S. 329 f.

Ordnung. Auch die Akustik wird mit einem Naturbild assoziiert. „Wie auf dem Grund eines Ozeans, wo keine Woge mehr sich rührt und das Wasser glatt und tot steht wie Fels, so schweigt hier die Luft.“¹⁶² Unter der Erde hat sich eine metallene Landschaft ausgebreitet, in der die Rolle der Menschen unbedeutend geworden ist. Eine literarische Entsprechung dazu ist Joseph Roths *Bekenntnis zum Gleisdreieck*. Dieser beschreibt die von der Technik eingenommene Umgebung ebenso mit Naturmotiven. Der mechanische Betrieb hat die Energie der Menschen überboten. Neue künstliche Lebensformen entstehen.¹⁶³ An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, dass Zweig und Roth durch eine Freundschaft verbunden waren, was sich durch den erhaltenen Briefwechsel von 1927 bis 1938 belegen lässt.¹⁶⁴

Entscheidend für die Wahrnehmung ist, wie der Autor das Stadtbild beschreibt. Laut Michael Bienert ist die Bildführung dabei der entscheidende Faktor. Voraussetzung für das Empfinden einer Idylle ist eine ruhige Wirkung. Eine solche kann im städtischen Raum beispielsweise durch bestimmte architektonische Beschreibungen oder das Hervorheben von Grün erzielt werden.¹⁶⁵

Als eine Art geistige beziehungsweise kulturelle Landschaft wird Wien im Text *Das Wien von Gestern* beschrieben. Für Musiker bot die Großstadt ideale Bedingungen.

Der wahre Grund, daß die Musiker nach Wien kamen und in Wien blieben, war: sie spürten, daß hier das kulturelle Klima der Entfaltung ihrer Kunst am günstigsten war. Wie eine Pflanze den gesättigten Boden, so braucht produktive Kunst zu ihrer Entfaltung das aufnehmende Element, die Kennerschaft weiter Kreise, sie braucht, wie jene Sonne und Licht, die fördernde Wärme einer weiten Anteilnahme – immer wird die höchste Stufe der Kunst dort erreicht, wo sie Passion eines ganzen Volkes ist.¹⁶⁶

¹⁶² Zweig, 2004 a, S. 332.

¹⁶³ Genauere Ausführungen zum *Bekenntnis zum Gleisdreieck* finden sich in Kapitel 2.2.5.

¹⁶⁴ Vgl. Roth, Joseph/Zweig, Stefan: „Jede Freundschaft mit mir ist verderblich“. *Briefwechsel 1927-1938*. Herausgegeben von Madeleine Rietra und Rainer Joachim Siegel. Mit einem Nachwort von Heinz Lunzer. Göttingen. 2011.

¹⁶⁵ Vgl. Michael Bienert: *Die eingebildete Metropole. Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik*. Stuttgart. 1992. S. 24.

¹⁶⁶ Zweig, 2004 c, S. 399.

Der Boden war hier für Tonkünstler nährstoffreich und hier stand ihnen der nötige Raum zur Verfügung, um zu gedeihen. Musiker fanden in Wien das richtige Milieu, um ihr Werk und damit sich selbst unvergesslich zu machen. Metaphysisch ausgedrückt bildeten sie mit dem Publikum eine Art Symbiose. Ohne die Zuhörerschaft hätten die Musiker nicht so wachsen beziehungsweise eine solche Größe erreichen können. Im Text *Wien nach dem Ersten Weltkrieg* bezeichnet er seine Heimatstadt explizit als „die internationale Metropole der Musik“¹⁶⁷.

4.4. Die Stadt zwischen Himmel und Unterwelt

Wenn die Rede von der „Tentakelstadt“ mit ihren „Polypenarmen“ und ihrer „Gallerte“ ist, ruft diese Beschreibung beim Leser mythologische Assoziationen hervor. London wirkt wie von einer übermenschlichen Kraft beherrscht. Die Metropole an der Themse wird in weiterer Folge als „zyklopische Stadt“ bezeichnet, wodurch sie bedrohlich erscheint. Dargestellt als einäugiger Riese der Griechischen Mythologie, der Dinge „aufsaugt“ und „ausspeit“ wirkt die Stadt mächtig. Die Bewohner und Besucher der Stadt haben bloß Statistenrollen im Dunstkreis der Götter und Helden der Griechischen Mythologie.

Neben London konnotiert er auch Rio mit einer Figur des antiken Griechenlandes. Am 21. August 1936 brach er zu einer mehrtägigen Schiffsreise auf, die in England startete. Ein Tagebucheintrag enthält nachstehende Passage über die Einfahrt in Rio: „diese undulierenden Linien haben etwas von der Gestalt einer Frau die den Wellen entsteigt, Venus Anadyomene[.]“¹⁶⁸ Stefan Zweig beschreibt die Bucht wie die Formen einer weiblichen Gestalt. Anadyomene, die Entsteigende, ist der Beiname der griechischen Göttin Aphrodite. Die Schönheit der brasilianischen Metropole erhebt sich aus dem Meer.

Im Text *Das Wien von Gestern* beschreibt der Autor die Atmosphäre in der Wiener Oper im Jahr 1919 wie „eine Luft von Hades und

¹⁶⁷ Zweig, 2011 b, S. 68.

¹⁶⁸ Zweig, 1984, S. 399.

Vergängnis.“¹⁶⁹ Er vergleicht die Unterwelt mit der bedrückenden Stimmung nach dem Ersten Weltkrieg.

Nach diesen Wahrnehmungen haftet Großstädten unter Umständen etwas Über- oder auch Unterirdisches an. In Metropolen herrschen Kräfte, die dem Menschen überlegen wirken.

4.5. Menschen werden zu Objekten

4.5.1. Menschen werden amorph

Auffällig an den insgesamt zehn analysierten Texten ist, dass die Menschen in den Metropolen nicht näher beschrieben werden. Der Ich-Erzähler nimmt die Bewohner und Besucher der Stadt nur fragmentarisch wahr. Die detaillierteste menschliche Charakteristik aus dem Textpool findet sich in *Parsifal in New York*, wo er einen Besuch in der Oper schildert und den Orchesterleiter beschreibt. „Ein dicker Dirigent (darf ein guter Dirigent Fett ansetzen? frage ich mich) schwingt sich mit sehr viel Mühe – er ist sehr dick – auf den Stuhl. Herr Hertz, wie der Zettel verrät. [...] Man sieht [...] die Glatze des Herrn Hertz.“¹⁷⁰ Er gibt die auffälligsten optischen Eindrücke, das große Volumen und die Haarlosigkeit, wieder. Außerdem erwähnt er den Namen des Mannes. Aus keinem anderen Text sind drei Information über einen Menschen herauszulesen. Auch über den Ich-Erzähler erfährt man nichts. Seine Optik bleibt völlig ausgespart. Das Innenleben des Beobachters wird nur so weit erkennbar, wie er die Metropole wahrnimmt beziehungsweise wie er die Bewegung im Raum empfindet. Der einzelne Mensch wird in frappierender Flüchtigkeit dargestellt.

Ansonsten erwähnt der Ich-Erzähler bekannte Personen namentlich. Es wird aber weder deren Aussehen, noch deren Seelenleben beschrieben. Der Beobachter ordnet sie einer Metropole beziehungsweise einer konkreten Örtlichkeit in der Stadt zu. Als Beispiel wird aus dem Text *Das Palais Royal* die Verortung Verlaines in Paris angeführt.

¹⁶⁹ Zweig, 2004 c, S. 411.

¹⁷⁰ Zweig, 2004 g, S. 144.

Am ersten Abend schon hatte ich im Café Vachette gegessen und mir ehrfürchtig den Platz Verlaines zeigen lassen und den Marmortisch, auf den er in der Trunkenheit immer mit seinem schweren Stock zornig hieb, um sich Respekt zu verschaffen. Ihm zu Ehren hatte ich unalkoholischer Akoluth ein Glas Absinth getrunken, obwohl dies grünliche Gebräu mir gar nicht mundete[.] (PR 181)

In dieser Passage ist eine weitere Information enthalten, nämlich dass der Dichter dem Alkohol zugeneigt war und dies ein aufbrausendes Verhalten zur Folge hatte. Grundsätzlich findet in den Stadttexen aber eher ein Namedropping von Staatsmännern, Schriftstellern und Musikern statt. Außer prominenten Menschen gibt es noch Statisten, die ganz in ihrer Rolle aufgehen. Im Text *Montmartrefest* schreibt er etwa von „Spieler[n]“ (MF 123) und „Verkäufer[n]“ (MF 124).

4.5.2. Menschenmasse ohne Macht

Wie in diesem Kapitel bereits dargestellt, wird die Metropole in den Stadttexen Zweigs als etwas Lebendiges verstanden. Die Menschen werden nicht als Erbauer oder Herrscher über die Stadt wahrgenommen, sondern lediglich als Statisten. Sie sind bloß Mittel zum Zweck, nämlich die für die Stadt lebenserhaltenden Maßnahmen zu leisten. Die Bewohner und Besucher der Metropole werden vor diesem Hintergrund mit dementsprechenden Begrifflichkeiten umschrieben, wenn sie etwa als „schwarze[s] Blut“ (NY 136) bezeichnet werden.

Die Menschen werden nicht einzeln erfasst, sondern als ein Kollektiv beschrieben. Als solches bilden sie aber keine starke Einheit, sondern die Metropole behält die Überhand. Verdeutlichen lässt sich dies durch die Beschreibung der Bewegung in der New Yorker Untergrundbahn. „Menschen werden herausgeschwenkt und hineingeschüttet wie in ein Gefäß, und noch strudelnd im Durcheinander sausen sie weiter. [...] Man ringt sich heraus aus dem Knäuel Menschen, in den man geknetet ist, und klettert hinauf zur Straße.“ (NY 138) Durch die Bezeichnung „Knäuel“ wird deutlich, dass er die Bewohner und Besucher als eine Masse wahrnimmt. Es handelt sich demnach um etwas Strukturloses beziehungsweise Amorphes,

was schon durch die etymologische Bedeutung des Wortes Masse klar wird.¹⁷¹

Indem die Menschen als der Stadt untertan verstanden werden, wird zugleich die Kraft der Metropole besonders hervorgehoben.

Diese Stationen der Untergrundbahn haben hier in New York durch die Masse der Menschen etwas von der Kontinuität einer Naturgewalt. Jeden halben Kilometer ist so eine schwarze Quelle an der Straße und speit trüben Schwall von Menschen herauf, die sie, von weiß Gott welchen Entfernungen, herholt, und daneben ist ein anderer Schlund, der sie wieder einschluckt. Man kann Stunden stehen und keine dieser beiden Quellen, die aufschäumende und die niederstürzende, versiegen für einen Augenblick. (NY 138)

Die Menschenmassen werden hier abermals abstrakt dargestellt, indem sie als „trüber Schwall“ bezeichnet werden. Die Bewohner und Besucher wirken passiv und widerstandslos. Sie sind lediglich Produkt der in der Metropole waltenden „Naturgewalten“. Der „Menschenschwall“ (NY 138) ist den Kräften der Stadtlandschaft ausgeliefert. Am intensivsten ist diese Energie dort zu spüren, wo es zu großen Menschenansammlungen kommt, wie im Falle New Yorks eben in der Untergrundbahn oder auch auf dem Broadway. „Und diese Menschenflut in ihren Straßen wieder ist wie das Meer geregelten Gesetzen untertan: auch hier ist Ebbe und Flut; morgens strömt die Welle der Menschen herab, abends ergießt sie sich zurück in einer einheitlichen, geschlossenen Masse, der kein einzelner widerstehen kann.“ (NY 139) Die Bewohner und Besucher verbinden sich wie einzelne Wassertropfen mit dem fließenden Gewässer und müssen dem vorgegebenen Verlauf unweigerlich folgen. Die Bewegung ist häufig unrhythmisch. „Erst eine neue Welle wirft sie ein Stück weiter, und wieder dann stockt sie in der Flut.“ (NY 139) Der Vergleich mit dem flüssigen Aggregatzustand macht zusätzlich den formlosen Charakter der Menschen deutlich.

Die Beobachtung, dass die Masse wie ein reißender Fluss zu verstehen ist, ist auch im London-Text *Hydepark* zu machen. „Während hier die Flut langsam versickert, stauen sich am anderen Ende bei Marble-Arch

¹⁷¹ Genauere Ausführungen zur etymologischen Bedeutung des Begriffs „Masse“ finden sich in Kapitel 2.4.3.

gänzlich anders geartete Massen.“ (HY 79) An einer anderen Stelle bezeichnet er die strömende Masse als „flutendes Menschenheer“ (HY 80). Auch im London-Text *Das Haus der tausend Schicksale*, welcher von der Hilfsorganisation „Shelter“ handelt, fasst er die Menschen als Gewässer. „Wenn sie auch immer nur einen Tropfen abschöpfen können aus dem unerschöpflichen Meere des menschlichen, des jüdischen Elends[.]“¹⁷²

An dieser Stelle lässt sich der Gedanke aus Kapitel 3.1.2., dass die Stadt auf die Menschen wirkt, dahingehend weiterführen, dass die Metropole explizit auch auf die Bewegung Einfluss hat.

¹⁷² Stefan Zweig: *Das Haus der tausend Schicksale. Geschrieben zum fünfzigsten Jahrestag des „Shelter“ in London.* In: Stefan Zweig: *Auf Reisen.* Herausgegeben und mit einer Nachbemerkung versehen von Knut Beck. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt am Main. 2004 b, S. 359-363. Hier: S. 363.

LITERATURVERZEICHNIS

Textgrundlagen

Zweig, Stefan: Besuch bei den Milliarden. In: Stefan Zweig: Auf Reisen. Herausgegeben und mit einer Nachbemerkung versehen von Knut Beck. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt am Main. 2004 a, S. 323-337.

Zweig, Stefan: Das Haus der tausend Schicksale. Geschrieben zum fünfzigsten Jahrestag des „Shelter“ in London. In: Stefan Zweig: Auf Reisen. Herausgegeben und mit einer Nachbemerkung versehen von Knut Beck. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt am Main. 2004 b, S. 359-363.

Zweig, Stefan: Das Palais Royal. In: Paris. Ein literarischer Streifzug. Herausgegeben von Magali Nieradka und Christian Schärf. Frankfurt am Main. 2011 a, S. 181-183.

Zweig, Stefan: Das Wien von Gestern. In: Stefan Zweig: Auf Reisen. Herausgegeben und mit einer Nachbemerkung versehen von Knut Beck. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt am Main. 2004 c, S. 392-412.

Zweig, Stefan: Der Rhythmus von New York. In: Stefan Zweig: Auf Reisen. Herausgegeben und mit einer Nachbemerkung versehen von Knut Beck. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt am Main. 2004 d, S. 135-143.

Zweig, Stefan: Hydepark. In: Stefan Zweig: Auf Reisen. Herausgegeben und mit einer Nachbemerkung versehen von Knut Beck. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt am Main. 2004 e, S. 73-81.

Zweig, Stefan: Montmartrefest. In: Stefan Zweig: Auf Reisen. Herausgegeben und mit einer Nachbemerkung versehen von Knut Beck. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt am Main. 2004 f, S. 121-125.

Zweig, Stefan: Paris, die Stadt der ewigen Jugend. In: Unterwegs mit Stefan Zweig. Herausgegeben von Sascha Michel, Lea Katharina Ostmann und Esther Wichelhaus. Frankfurt am Main. 2010, S. 81-85.

Zweig, Stefan: Parsifal in New York. In: Stefan Zweig: Auf Reisen. Herausgegeben und mit einer Nachbemerkung versehen von Knut Beck. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt am Main. 2004 g, S. 144-146.

Zweig, Stefan: Wien nach dem Ersten Weltkrieg. In: Wien. Ein literarischer Streifzug. Herausgegeben von Jürgen Hosemann und Bettina Wörgötter. Frankfurt am Main. 2011 b, S. 67-69.

Weitere Schriften von Zweig:

Roth, Joseph/Zweig, Stefan: „Jede Freundschaft mit mir ist verderblich“. Briefwechsel 1927-1938. Herausgegeben von Madeleine Rietra und Rainer Joachim Siegel. Mit einem Nachwort von Heinz Lunzer. Göttingen. 2011.

Zweig, Stefan: Abschied von Rilke. Rede im Rahmen einer Gedächtnisfeier am 20. Februar 1927, gehalten im Staatstheater München. In: Rainer Maria Rilke und Stefan Zweig in Briefen und Dokumenten. Herausgegeben von Donald A. Prater. Frankfurt am Main. 1987, S. 113-129.

Zweig, Stefan: Die Monotonisierung der Welt. In: Stefan Zweig: Die Monotonisierung der Welt. Aufsätze und Vorträge. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Volker Michels. Frankfurt am Main. 1976, S. 7-15.

Zweig, Stefan: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. 31. Auflage. Frankfurt am Main. 1999.

Zweig, Stefan: Tagebücher. Herausgegeben, mit Anmerkungen und einer Nachbemerkung versehen von Knut Beck. Frankfurt am Main. 1984.

Zweig, Stefan/Zweig, Friderike: „Wenn einen Augenblick die Wolken weichen“. Briefwechsel 1912-1942. Herausgegeben von Jeffrey B. Berlin und Gerd Kerschbaumer. Frankfurt am Main. 2006.

Fernsehinterview mit Zweig:

Zweig, Stefan. In: Picture Page. BBC. 23.06.1937. Hier: Interviewmitschrift (Übertragung aus dem englischen Original), BBC Reading.

Quellentexte

Philosophische Texte:

Benjamin, Walter: Abhandlungen. In: Gesammelte Schriften. I.2. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main. 1991 a.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. 1. Auflage. Berlin. 2010. Die vorliegende Ausgabe folgt der letzten, von Benjamin autorisierten Fassung. Sie ist abgedruckt in: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main. 1972-1989, Band I, S. 471-508.

Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. In: Gesammelte Schriften. Band V.2. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main. 1991 b.

Canetti, Elias: Masse und Macht. Frankfurt am Main. 1980.

De Certeau, Michel: Kunst des Handelns. Aus dem Französischen übersetzt von Ronald Voullié. Berlin. 1988.

Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse. In: Siegfried Kracauer: Das Ornament der Masse. Essays. Mit einem Nachwort von Karsten Witte. Frankfurt am Main. 1963, S. 50-63.

Le Bon, Gustave: Psychologie der Massen. Mit einer Einführung von Peter R. Hofstätter. 15. Auflage. Stuttgart. 1982.

Mitscherlich, Alexander: Die Unwirtlichkeit unserer Städte. In: Alexander Mitscherlich: Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden. 11. Auflage. Frankfurt am Main. 1972 a, S. 9-27.

Mitscherlich, Alexander: Großstadt und Neurose. In: Alexander Mitscherlich: Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden. 11. Auflage. Frankfurt am Main. 1972 b, S. 140-161.

Simmel, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben. 1. Auflage. Frankfurt am Main. 2006. Die vorliegende Ausgabe folgt dem Wiederabdruck in: Georg Simmel: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908. (= Georg Simmel Gesamtausgabe, Band 7). Frankfurt am Main. 1995, S. 116-131.

Virilio, Paul: Der negative Horizont. Bewegung, Geschwindigkeit, Beschleunigung. Aus dem Französischen von Brigitte Weidmann. Frankfurt am Main. 1995, S. 29-45.

Literarische Texte:

Kracauer, Siegfried: Erinnerungen an eine Pariser Straße. In: Siegfried Kracauer: Straßen in Berlin und anderswo. Berlin. 2008, S. 7-12.

Poe, Edgar Allan: Der Massenmensch. In: Edgar Allan Poe: Erzählungen. Mit einem Nachwort herausgegeben von Manfred Pütz. Stuttgart. 1989, S. 131-143.

Rilke, Rainer Maria: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Der Text folgt Band VI der Sämtlichen Werke. Herausgegeben vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt am Main. 1982.

Roth, Joseph: Bekenntnis zum Gleisdreieck. In: Joseph Roth. Werke 2. Das journalistische Werk. 1924-1928. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Klaus Westermann. Köln. 1990, S. 218-221.

Forschungsliteratur

Ackroyd, Peter: London. Die Biographie. München. 2002.

Bienert, Michael: Die eingebildete Metropole. Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik. Stuttgart. 1992.

Gleichmann, Peter: Sozialwissenschaftliche Aspekte der Grünplanung in der Großstadt. Stuttgart. 1963.

Günzel, Stephan: Der Begriff der „Masse“ in Philosophie und Kulturtheorie (I). In: Dialektik. Zeitschrift für Kulturphilosophie. 2004/2, S. 117-135.

Günzel, Stephan: Der Begriff der „Masse“ in Philosophie und Kulturtheorie (III). In: Dialektik. Zeitschrift für Kulturphilosophie. 2005/2, S. 113-130.

Hartung, Klaus: Die Utopie des Boulevards. In: Boulevards. Die Bühnen der Welt. Mit einer Einleitung von Klaus Hartung. Berlin. 1997, S. 14-55.

Held, Gerd: Territorium und Großstadt. Die räumliche Differenzierung der Moderne. Wiesbaden. 2005.

Hoffet, Frédéric: Enthülltes Paris. Psychoanalyse einer Weltstadt. Ins Deutsche übertragen von Jean Marcel Peter. Düsseldorf. 1954.

Kaiser, Gert: Metropolen: Räume für Innovationen. In: Dirk Matejovski (Hg.): Metropolen. Laboratorien der Moderne. Frankfurt am Main/New York. 2000, S. 13-17.

Kindlers neues Literatur-Lexikon. Herausgegeben von Walter Jens. Studienausgabe. Ba-Bo. Band 2. München. 1996.

Lee Van Dovski: Mit Stefan Zweig in Paris. In: Stefan Zweig. Spiegelungen einer schöpferischen Persönlichkeit. Herausgegeben von Erich Fritzbauer. Wien. 1959, S. 68-73.

Matuschek, Oliver: Stefan Zweig. Drei Leben – Eine Biographie. Frankfurt am Main. 2008.

Neumeyer, Harald: Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne. Würzburg. 1999.

Reinermann, Lothar: Königliche Schöpfung, bürgerliche Nutzung und das Erholungsbedürfnis der städtischen Unterschichten: Londoner Parks im 19. Jahrhundert. In: Angela Schwarz (Hg.): Der Park in der Metropole. Urbanes Wachstum und städtische Parks im 19. Jahrhundert. Bielefeld. 2005, S. 19-105.

Seifert, Alwin: Erholungsgrün der Stadt. In: Der Mensch in der Großstadt. Eine Vortragsreihe mit Beiträgen von Carl Bennholdt-Thomsen u.a. Stuttgart. 1960, S. 163-175.

Von Uthmann, Jörg: „Der Große weiße Weg“. In: Boulevards. Die Bühnen der Welt. Mit einer Einleitung von Klaus Hartung. Berlin. 1997, S. 316-341.

Vorlesung:

Huyssen, Andreas: Miniaturen der Metropole als Medium der Moderne. Gehalten im Rahmen der Carl E. Schorske Lecture 2012. Wien, Österreichisches Staatsarchiv. 23.05.2012.

Abstract

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit werden Raumwahrnehmung und Bewegung im Raum in ausgewählten Stadttextrn von Stefan Zweig mittels einer detaillierten Textanalyse untersucht. Die Textgrundlage bilden insgesamt zehn Schriften über die modernen Metropolen Wien, Paris, London und New York.

Das erste Kapitel veranschaulicht exemplarisch die Textsorte und es werden die Spezifika hinsichtlich Wahrnehmung, wie der subjektive Charakter der Stadt beziehungsweise der objektive der Menschen sowie die Wirkung der Metropole auf die Bewegung der Menschen, aufgezeigt. Die Textanalyse in Hinblick auf explizite Fragestellungen erfolgt im dritten beziehungsweise vierten Kapitel.

Im zweiten Kapitel werden stadtsoziologische Aspekte, wie der Gemütszustand der „Blasiertheit“ nach Georg Simmel, wonach der Städter gegen die Reize der städtischen Umgebung abstumpft, vorgebracht. Weiters wird auf die raumkonstituierenden Praktiken Sehen und Gehen, wodurch sich für den Erzähler laut Michel de Certeau die Stadt erschließt, hingewiesen. Hinsichtlich der Bewegung im Raum ist an erster Stelle Walter Benjamin zu nennen, der die auratische Wahrnehmung der Stadt des Flaneurs beschreibt. In Anbetracht des Phänomens Masse ist Elias Canetti hervorzuheben, der die Überwindung der Berührungsfurcht der Menschen für die Anziehungskraft der Masse verantwortlich macht. Neben solchen philosophischen Quellen werden außerdem literarische Entsprechungen wie Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* hinsichtlich der Figur des Flaneurs oder Joseph Roths *Bekenntnis zum Gleisdreieck* aufgezeigt.

Im dritten Kapitel „Alte Städte – neue Städte“ werden die Paris- und New York-Texte einem Vergleich unterzogen, wobei Paris vertraut und geschichtsträchtig erscheint. Im Gegensatz dazu wirkt die amerikanische Großstadt fremd und unvollendet. Unterschiedliche atmosphärische und morphologische Voraussetzungen beeinflussen die Bewegung der Menschen im Raum. Während Paris sich als ideale Stadt für den Flaneur

darstellt, scheint sich in New York der Massenmensch im Sinne von Edgar Allan Poe zuhause zu fühlen.

Das vierte Kapitel „Metropolen werden anthropomorph – Menschen werden amorph“ zeigt, wie die Stadt zum Subjekt des jeweiligen Textes wird. New York wird menschliches Leben eingehaucht, indem die Stadt eine Stimme und einen Herzschlag hat. Stoffe erlangen menschliche Zustände, wenn das Gold der französischen Nationalbank als schlafend beschrieben wird. Außerdem werden Städte als Organismen oder Landschaften begriffen, New York gleicht etwa einem Gebirge. Menschen werden im Gegensatz dazu nur flüchtig dargestellt und treten hinter die Stadt zurück. Individuelles bleibt ausgespart, Menschen werden lediglich als Masse wahrgenommen, die der Stadt untertan ist.

Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name: Bettina Trauner
Wohnhaft: Mariahilfer Gürtel 12/12, 1060 Wien
Geburtsdatum: 06.11.1984
Geburtsort: Schärding am Inn
Nationalität: Österreich

Schulische Ausbildung:

1991-1995: Volksschule Peuerbach
1995-1999: Hauptschule Peuerbach
1999-2001: Fachschule Andorf
Oktober 2007: Berufsreifeprüfung

Universitäre Ausbildung:

seit März 2008: Diplomstudium Deutsche Philologie
seit März 2008: Bakkalaureatsstudium Publizistik- und Kommunikations-
wissenschaft