

FOLIA SCANDINAVICA
VOL. 2 POZNAN 1994

METROPOLIS UND NORDISCHE
MODERNE.
ZUR FRÜHEN GROßSTADTDARSTELLUNG
IN DEN SKANDINAVISCHEN
LITERATUREN

BERNHARD GLIENKE

Les deux mains au menton, du haut de ma mansarde,
Je verrai l'atelier qui chante et qui bavarde;
Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité,
Et les grands ciels qui font rêver d'éternité.
Baudelaire, *Tableaux Parisiens: Paysage*

1

Im Jahre 1902 schreibt der deutsche Dichter Stefan George an eine Dame, die aus der Großstadt aufs Land gezogen ist, unter anderem folgendes:

Ich wünsche Ihnen Glück, da Sie die Stadt aufgegeben haben. Jedesmal empfind ich es mehr und diesmal in München ward es greifbar, daß kein Aufenthalt in uns bekannten Wimmel-Orten so entwürdigt wie der in Berlin. Man muß nur als Reisender durchziehen, lächelnd und das Ganze nicht begreifend ... aber die Gefahr kommt, sobald man das Platt dieser Menschen zu erfassen beginnt ... sie rücken einem auf den Leib, man erwehrt sich, und man gehört dazu! – dann heißt es fliehen oder zu Gewaltmitteln greifen! sich beständig Däfte unter die Nase halten, die Augen mit Geheimdingen verschleiern, die Ohren mit Musik verstopfen ...¹

Der Aufsatz, dem ich diese Briefstelle entnommen habe, zitiert sie zurecht als Symptom der Abwehr bei deutschen Dichtern und in der deut-

¹ Zitiert nach Christoph Perels: „Vom Rand der Stadt ins Dickicht der Städte“ in Cord Meckseper u. Elisabeth Schraut (Hg.): *Die Stadt in der Literatur*. Göttingen: Vandenhoeck, 1983, S. 67.

schen Literatur zu einer Zeit, als das Abgewehrte wie in England und Frankreich auch bei uns für Nase, Auge und Ohr nicht mehr ignorierbar ist. Als Vertreter des *fin de siècle* wehrt sich George durch ästhetisch-eskapistische Paradiessuggestion, während sich unsere Naturalisten wenigstens in den ländlichen Vororten der Metropolen niederlassen, um leichter zur Recherche an jene Orte zu gelangen, deren Elend sie dann daheim fikionalisieren. Die volle Auseinandersetzung, d.h. die künstlerische wie existentielle Annahme der Herausforderung setzt in Deutschland erst um 1910 ein, mit der expressionistischen Lyrik und dem ersten modernistischen Roman, Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (dessen Großstadt aber Paris ist), und als Höhepunkte gelten gar erst Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929) als Roman und Brechts *Im Dickicht der Städte* (1923) mit dem Untertitel *Der Kampf zweier Männer in der Riesenstadt Chikago* als Schauspiel, beides also Produkte der Weimarer Republik.

Die skandinavischen Literaturen gehören in dem halben Jahrhundert zwischen 1864 und 1914, dem Zeitalter ihrer weltliterarischen Expansion, bekanntlich zu den progressiven Lehrmeistern des Schreibens auf Deutsch, und dies trifft auch auf das Gebiet zu, um das es hier gehen soll. Die erzählte Stadt, und zwar die erzählte Großstadt, im Sinne des einschlägigen Klassikers von Volker Klotz², findet sich im Norden bereits von den 1880er Jahren an – kaum da es Großstädte überhaupt gibt. Den Roman über die Christiania-Boheme, kaum da die Stadt ihren ersten Boulevard, ihre ersten Cafés und Flaneure aufweist.³ Klotz unterscheidet die Großstadt als Schauplatz oder als eines unter mehreren Werkmotiven von der Großstadt als Vorwurf, als Sujet, als Thema, nur diese ist *sein* Thema⁴; so soll es auch bei mir sein, und zusätzlich achte ich auf die perzipierte („sansede/sansade“), mit Augen, Ohren, Nase wahrgenommene Stadt als Kriterium für Relevanz. Während Klotz eine besondere Affinität zwischen Genre und Gegenstand herausarbeitet⁵, hat meine Beschränkung auf Romane einen gattungsgeschichtlichen Grund.

Ich habe vier Werke ausgewählt, die jeweils eine Phase des Modernen Durchbruchs im weitesten Sinne repräsentieren können, und zusammen die besagte halbhundertjährige Vorbildphase für die deutsche Literatur. Der Schwerpunkt, auf den ich mich zubewege, ist dabei Martin Andersen Nexø's *Pelle Erobreren*, jener weltbekannte vierbändige Arbeiterroman von 1906-10, weil er mir zur Zeit ein neues Interesse zu beanspruchen scheint. Er steht nämlich nach dem Zusammenbruch der von ihm entworfenen Gesellschaftsform anderen Aspekten offener als vorher, insbesondere ist er noch nicht als Großstadtroman in der von mir projektierten Tradition beschrieben und bewertet worden. Das liegt daran, daß er auf der sozialistischen Seite meist gleichsam als Zweckform mißbraucht, auf der bürgerlichen aus ideologi-

² Volker Klotz: *Die erzählte Stadt*. München: Hanser, 1969.

³ Vgl. z. B. Hans Jæger: *Fra Kristiania-Bohømen*. 2 Bde. Oslo: Novus, 1976 (Faksimile der 1. Ausg. 1885). Bd. 2, S.127 f., 196 f., 204-207.

⁴ Vgl. Klotz, *Erzählte Stadt*, S.10.

⁵ Vgl. Klotz, *Erzählte Stadt*, S.11-21.

schen und ästhetischen Gründen (wobei oft die letzteren die ersteren kaschierten) immer gern idyllisiert worden ist; auch Bille Augusts Film hat diese Tendenz weiter gefördert dadurch, daß er Band 1 adaptiert hat, die Kindheit des Helden und das ländliche Bornholm, statt des Erwachsenenalters und Kopenhagens.⁶ Die Nexø-Forschung teilt sich je nach Vorzug von Band 1 und 2 oder 3 und 4 in zwei Parteien.⁷ Ich will mich nicht für eine der beiden entscheiden, sondern einen Autor vorstellen, der wie seine drei Vorläufer das urbane Leben perzipiert und aus dem Gesehenen, Gehörten und Geruchenen eine fiktionale, literarische Urbanität erschafft. Diese kann sich, so meine ich, mit den bekannten frühen Großstadtdichtungen auch außerhalb Skandinaviens messen.

Im skandinavischen Kontext setzt das Großprojekt *Pelle Erobreren*, so meine ich ebenfalls, mit deutlichen stilistischen Epochensignalen ein, will also angeschlossen und gemessen werden. Dies geschieht unmittelbar in der Eröffnungsszene, der Ankunft der schwedischen Fremdarbeiter im Hafen von Rønne. Hier bekommt man geradezu den Beweis geliefert, daß Nexø bei den Erzählern der Jahrhundertwende in die Schule gegangen ist. Einblick in das Verfahren können die folgenden kurzen Ausschnitte dieser berühmten Landungsszene bieten; sie ist ja sehr loyal verfilmt worden:

Et råb dirrede ind over havnen, og lidt efter hørtes den tunge lyd af årer der arbejdede over en bækant. Lyden fjærned sig udefter og hørte tilsidst helt op. Men så gav en malmklokke sig til at arbejde, det måtte være på den yderste mole. Og ude fra dybet hvor åreslagene var forsvundne, svarede et tudehorn. De blev ved at svare hinanden med et par minutters mellemrum. (...)

– en fjærn forsvindende brølen af en dampfløjt klagede nyfødt et steds langt borte. (...) så lød det igen, og denne gang gik lyden i fine toneriller over vandet, det samme sitrende halvfløjt som når gaddiserne letter – den var levende. Og tudehornet svarede den ude i sejløbet, og malmklokken inde på molehovedet; så atter tudehornet – og dampfløjten i det fjærne. Og således blev det ved, en ledetråd af lyd blev spundet mellem land og det ubestemte grå derude, frem og tilbage. Det kunne tydelig fornemmes herinde på den faste jord, hvorledes man famlede sig frem efter lyden derude – den hæse brølen tiltog langsomt i styrke, veg lidt til syd eller nord men tiltog stadig. Og andre lyd brød igennem, tung skuren af jærn på jærn, skruens larm når den bakkede eller atter slog fremad.

Lodsbåden gled langsomt frem af tågen. Den holdt sig midt i sejløbet, bevægede sig sindigt indad og tudede uophørligt. Den slæbte ved lyden en usynlig verden efter sig hvor hunderer af stemmer mumlede tykt ind i råb og klange og klaskende fodtrin – en verden der flød i blinde her i rummet tæt ved. Så dannede der sig en skygge i tågen hvor ingen havde ventet det, og det lille dampskib brød frem – en kolos at se til i det første overraskelsens øjeblik – og lagde sig midt i indløbet.⁸

Der Vorgang ist geschrieben als symbolische Geburt und aus sensualnaturalistischer oder impressionistischer Sicht. Stilmittel des Im-

⁶ Zur Verfilmung vgl. Bernhard Glienke: "Problematische Proletarier" in Robert Bohn (Hg.): *Weltgeltung und Regionalität* (=Studia Septemtrionalia 1). Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang, 1992, S.135-150.

⁷ Vgl. Børge Houmann (Hg.): *Omkring "Pelle Erobreren"*. Kopenhagen: Hans Reitzel, 1975 (Værkserien).

⁸ Martin Andersen Nexø: *Pelle Erobreren*. 2 Bde. 13.Ausg. 3.Aufl. Hg. Børge Houmann. Kopenhagen: Gyldendal, 1988 (Gyldendals Paperbacks). Bd. 1, S.11, 17, 18 (In Klammern setze ich bei diesem Werk jeweils Buch- und Kapitelnummer, z.B. – dieser Fall – I: 1 für Buch 1, Kap. 1).

pressionismus wie die parataktisch-polysyndetischen Anschlüsse (zu oft „Og“) und ihr Gegenteil, die Satzbrüche (an den „Gedankenstrichen“), sowie die „phänomenologische Apperzeption“ mit ihren Synekdochen aus Analyseverzicht, hier hauptsächlich das selbständige Handeln des Gehörten, dominieren die Szene in lehrbuchhafter Ausprägung. Hierdurch soll spontanes, unvermitteltes, subjektives Erleben evoziert werden. Die Lehrmeister heißen Jens Peter Jacobsen und Herman Bang.

Man war sich lange darin einig, daß der Impressionismus in Malerei und Literatur eine Methode ist, der neuen urbanen Herausforderung zu begegnen: aus der analytisch-synthetischen Not eine darstellungsraffinierende Tugend zu machen. Dagegen wendet sich jetzt die Auffassung, weder Jacobsen (in *Mogens*) noch Bang (in *Ved Vejen*), wo sie zum ersten Mal mit einer impressionistischen Sehweise experimentieren, beschrieben ein Großstadtmilieu, daher müsse die Methode aus der literarischen Naturzeichnung stammen. Der Fehler dieser Schlußfolgerung ist der, daß der Bewußtseinsstand, hier: die Sinnendisposition (oder die „Nerven“, wenn man will), die Wirkung aller Phänomene bestimmt, und nicht ein jeweiliges Phänomen die Wirkung auf die Sinne. Mit andern Worten: Entscheidend ist Jacobsens bzw. Bangs Kopenhagener Sinnenapparat, der sozusagen die Natur stilistisch urbanisiert. Bangs Provinznest ist schließlich per Eisenbahn mit dem Hauptbahnhof der Hauptstadt verknüpft, von wo der Dichter angereist kommt.⁹

Dasselbe gilt für *Nexø in Pelle*. Schon die Landungsszene und im übrigen der gesamte erste und zweite Teil der Romanserie sind mit der Sensibilität eines modernen Großstadtmenschen wahrgenommen. Man kann dies stützen durch einen Verweis auf die Parallelität des Eröffnungsmilieus in allen vier Teilen. Alle enthalten einen Raum, ein Gebäude mit der symbolischen Bedeutung eines dunklen und engen Gefängnisses, aus dem sich die ganze Handlung gleichsam hinaussehnt ins Sonnenlicht – in Übereinstimmung mit dem Programm des Werkes: das Auswanderer- und Sklavenschiff im ersten (ein Dampfer, kein romantischer Segler wie im Film), die Schuhmacherwerkstatt im zweiten, die Mietskaserne *Arken* im dritten und ein reales Gefängnis im vierten. Auf alle vier Räume wird ein ähnlicher Beschreibungsimpressionismus angewandt. Diese „nervöse“ Technik wirft Glanz und Schatten der Großstadt zurück über das ganze Werk. Hinzu kommt, daß der Schauplatz von Band 2, die Kreisstadt Rønne in aller Bescheidenheit („de hundrede arnesteder“)¹⁰ als urbaner Gegensatz zum offenen Land gezeichnet ist und dadurch vorausweist: Die Stadt ist Unnatur:

Byen havde det ved sig, at det var tungt at gå i seng og tungt at komme op. Herinde steg intet gry gysende over jorden og vækkede alting op, husene spærrede for morgens åbne an-

⁹ Vgl. Arnold Hauser: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. Zitiert in Philip Fisher: „City Matters: City Minds“ in Klaus R. Scherpe (Hg.): *Die Unwirklichkeit der Städte* (=rowohlts enzyklopädie 471). Reinbek: Rowohlt, 1988, S.109. Vgl. auch Lothar Müller: „Die Großstadt als Ort der Moderne“ in Scherpe, *Unwirklichkeit*, S.14, 19.

¹⁰ *Nexø, Pelle* 1, S.281 (II: 1).

sigt. Og den svindende dag gød ikke sin aftenmødighed tungt i lemmerne og drev dem mod lejet, livet her gik i omvendt retning, folk blev livlige om natten.¹¹

Doch ist dieses Nachtleben noch nicht allzu pariserisch, sondern provinziell, das reine Idyll im Vergleich damit, was jenseits der Ostsee vor sich geht, in „Kongens København“, wohin Pelle strebt. Historisch-evolutionär gesehen, ist es völlig korrekt, daß es die Romanserie sozusagen dorthin zieht, daß sie ihre Klimax und Kulmination dort drüben erreicht. Denn abgesehen eigentlich nur von Paris und London ist die Großstadt der *aktuelle* Magnet überall in Europa in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, sozial, ökonomisch und kulturell. Alles, was los ist, ist hier los. Die Großstadt ist zugleich Resultat und Generator der Modernität, ihr Ort und Symbol (Modernität verstanden als entfaltete, industrialisierte Klassengesellschaft). Nexø's *Pelle* gilt mit Recht als der erste geglückte proletarische Bildungsroman in den europäischen Literaturen wegen seiner Integration einer individuellen Bildungsgeschichte 1. in die Klassengeschichte dieses Individuums, von feudalistischem, politisch unbewutem Ständebewusstsein zu Arbeiterbewegung und Arbeiterpartei, Gewerkschaften und Kooperativen, 2. in die allgemeine sozioökonomische Geschichte, am Beispiel der Schuhproduktion.¹² Und diese integrierende Geschichte erzählt Nexø unter dem Hauptgesichtspunkt: Modernisierung ist Urbanisierung.

Allein rein statistisch betrachtet war das Anschwellen der Städte zu Großstädten in dieser Periode explosiv. Die folgende kleine Tabelle vergleicht das Wachstum der Einwohnerzahlen in den drei nordischen Hauptstädten, die auch Großstädte waren oder wurden in dem halben Jahrhundert, das hier zur Debatte steht (Angaben in Tausendern, gerundet auf Zehntausender):

	Kph.-Frb.	Sth.	Chr.
1860	160	90	50
1870	200	130	70
1880	260	170	120
1890	360	250	150
1900	440 (480)	300	230
1910	560	340	240

Wie man sieht, handelt es sich in Kopenhagen um mehr als eine Verdreifachung, in Stockholm fast um eine Vervierfachung, in Christiania fast um eine Verfünffachung. Weder vorher noch nachher wuchsen diese Städte so heftig. Die weitaus größte, Kopenhagen, erreicht im übrigen schon um 1900 die Halbmillionengrenze, wenn man eine erst später dazugerechnete Kommune mitzählt; das war für Skandinavien eine ungeheure Zahl, die aber der Bedeutung Kopenhagens als Hauptstadt des urbanen Modernen Durchbruchs entsprach. Ich erwähne nur, daß London damals rund vier, Paris und auch schon Berlin rund zwei Millionen Einwohner zählten, und wiederhole,

¹¹ Nexø, *Pelle* 1, S.310 (II: 4).

¹² Vgl. Anker Gemzøe: "Das Marginale ins Zentrum!" in Bohn, *Weltgeltung*, S.128.

daß das künstlerische Bewußtsein (oder der „Materialstand“) – siehe Berlin – nicht direkt mit diesen Zahlen korreliert.

Was bedeutete nun eine solche Vermehrung der Menschenanzahl unter großstädtischen Wohn- und Verkehrsverhältnissen für den einzelnen, zur Deutung gezwungenen Menschen? Und wie bearbeitete die künstlerische Deutung die neue Realität? Dies sind Fragen, die die Psychologie, die Soziologie (die „ein Großstadtkind“ genannt worden ist)¹³ und die Literaturwissenschaft und andere Kunstwissenschaften seit langem zu beantworten versucht haben. Dabei hat es sich als wichtige Voraussetzung erwiesen, festzustellen, wie das neue Milieu die Wahrnehmung der Menschen veränderte, und bevor man das feststellen kann, muß man angeben, wie sich das Wahrnehmbare veränderte. Kurz und grob gesagt, mußte sich der Sinnenapparat mit einem quantitativen Schub des städtischen Milieus auseinandersetzen, räumlich zur *Masse*, zeitlich zum *Tempo*. Dabei schwillt die Massierung sowohl zur numerischen wie *komplexen* Übergröße, die Akzeleration ergibt sich aus der Notwendigkeit, das Riesensystem in Funktion zu halten. Raum und Zeit hängen auch dadurch voneinander ab, daß das Milieu nicht mehr quasi natürlich, quasi organisch wächst, sondern destruiert wird, um „massiv“ ersetzt zu werden. Nicht das Quantitative aber ist das Problem der Moderne, sondern – wie es jüngst Silvio Vietta beschrieben hat – das qualitativ Andere der Urbanisierung im 19. Jahrhundert; Riesenstädte habe es ja auch früher gegeben. Das Problem der modernen Metropole ist, daß sie die Autonomie des rationalistischen Subjekts städtebaulich verwirklicht, ja eine rationale Riesenskulptur des zweckrationalen Bewußtseins bedeutet, das seine Rationalität geometrisch, mathematisch beschränkt hat. Sie ist nicht mehr transzendent, gerichtet auf die Kathedrale oder den Fürstenpalast, und sie befolgt nicht mehr die natürlichen Krümmungen, Hebungen und Senkungen, sondern hat Natur als Gegenüber abgeschafft; sie repräsentiert die absolute *Künstlichkeit* in ihrem Glanz, Triumph und ihrem Elend, Elend im etymologischen Sinne von Unbehaustheit, Obdachlosigkeit, Heimatlosigkeit – Entwurzelung.¹⁴ Im 19. Jahrhundert war dieser Eindruck noch stärker als im 20., weil die Grenze zwischen der künstlichen Welt der Stadt und dem offenen Land damals klarer markiert war als heute, wo man von der Suburbanisierung ganzer Regionen sprechen kann. Derjenige Zug des Stadtlebens, der als auffälligste neue Unnatürlichkeit beschrieben wird, ist das künstliche Licht im Freien, das die natürliche Markierung von Tag vs. Nacht nahezu abschafft, das Leben unabhängig macht vom Gesetz der Dunkelheit. Von den beiden diesbezüglichen Innovationen wirkte das öffentliche Gaslicht (in Kph. ab 1857) revolutionärer als die elektrische Straßenbeleuchtung (in Kph. ab 1892). Man meint, daß die dominierende Stellung des zuständigen Sinnes, des Gesichtsinnes, sowohl in der zeitgenössischen Groß-

¹³ Ilja Srubar: „Zur Formierung des soziologischen Blickes durch die Großstadtwahrnehmung“ in Manfred Smuda (Hg.): *Die Großstadt als „Text“*. München: Wilhelm Fink, 1992, S.37.

¹⁴ Vgl. den guten Überblick zur deutschen Literatur in Silvio Vietta: *Die literarische Moderne*. Stuttgart: Metzler, 1992, S.273-318.

stadtdichtung wie anderen „Perzeptionsdokumenten“ mit dieser „Kulturrevolution“ zusammenhängt.¹⁵

Masse, Tempo, Komplexität und Künstlichkeit – wie reagiert nun der Mensch auf diese schöne neue Welt? Die Soziologen (und hier denke ich an die Georg-Simmel-Schule)¹⁶ haben vor allem zwei Reaktionen ausgemacht, die einander widersprechen, aber auch bedingen: *Nervosität* und *Indifferenz*. Einerseits zwingt die Menge und Intensität der modernen Reizflut eine reizbarere Sensibilität – plötzlich ist ja überall von „Nerven“ im breiten Sinne die Rede –, und um da überleben zu können, sind Sinnenapparat und Bewußtsein andererseits gezwungen, sich gegen die Drohung mit einem Schild, einem Panzer zu erwehren. So entsteht das scheinbare Paradox, daß, je mehr Menschen auf den Straßen verkehren, desto weniger menschlicher Verkehr zwischen ihnen stattfindet. Und dies führt zu den mentalen Veränderungen während des heftigen Wachstums der Großstadt: Es wächst die Angst, die Einsamkeit, die Entfremdung – sowohl Selbstentfremdung: Identitätsverlust, als auch Weltentfremdung: Realitätsverlust –, und es wächst die Konkurrenz als wichtigste Kontaktform.

2

Aufgabe auch der Literatur wird es, der Herausforderung zu begegnen, die diese Änderungen bedeuten. In besonderem Maße wird es – wie Volker Klotz gezeigt hat – die Aufgabe des Romans.¹⁷ Der junge Georg Brandes kritisierte mehrmals, daß der Norden noch keine Romantradition besitze, und meinte damit einen realistischen Roman mit der zeitgenössischen urbanen Gesellschaft und deren Problemen als Diskussionsthemen.¹⁸ Dieser Roman wurde dann von mehreren Generationen des Modernen Durchbruchs in allen nordischen Ländern geschaffen. Die Männer und Frauen des Modernen Durchbruchs lernten Großstadtgeschichten zu erzählen, mit der literarischen Technik, die der Großstadt Wahrnehmung entsprach. Es ist die Technik des Impressionismus, den ich für den ersten Schritt des Modernismus halte: In der Agonie der Mimesis des Realismus-Naturalismus angesichts der Metropolen erschaffen diese Erzähler die Poiesis von Metropolis. Ich habe Textpassagen aus vier solcher Geschichten ausgewählt; eine Geschichte habe ich bereits berührt. Bei den übrigen handelt es sich um August Strindbergs *Röda Rummet* von 1879, Herman Bangs *Stuk* von 1887

¹⁵ Vgl. Alexandre Métraux: „Lichtbesessenheit“ in Smuda, *Großstadt*, S.13-35.

¹⁶ Vgl. die klassischen Darstellungen von Georg Simmel: *Philosophie des Geldes* (=Gesamtausgabe 6, =Suhrkamp taschenbuch wissenschaft 806). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989 (1.Ausg. 1900) und „Die Großstadt und das Geistesleben“ (1.Ausg. 1903) in G. S.: *Das Individuum und die Freiheit*. Essais. Berlin: Klaus Wagenbach, 1984, S.192-204.

¹⁷ Vgl. Klotz, *Erzählte Stadt*, S.11-21.

¹⁸ Vgl. Bernhard Glienke: *Jens Peter Jacobsens lyrische Dichtung*. Neumünster: Karl Wachholtz, 1973, S.77.

und Knut Hamsuns *Sult* von 1890. Im zweiten und dritten Falle verwende ich die Anfangszeilen, im ersten Falle den dritten bis sechsten Absatz des ersten Kapitels, wie in *Pelle Erobreren* also Stellen, an denen der Pakt mit dem Leser geschlossen wird. In allen drei Fällen haben wir es mit zwei folgenreichen literaturgeschichtlichen Fakten zu tun: 1. haben die Autoren die jeweilige Großstadt nicht nur als Schauplatz oder Motiv gewählt, sondern als ihr Thema. 2. markiert der Text den Beginn der modernistischen Romantradition in der jeweiligen Nationalliteratur, und zwar so, daß er Brandes' Kriterien erfüllt, aber zugleich über dessen mimetische Inhaltsästhetik hinausgeht und mit Sprache als Erkenntniswerkzeug ein experimentelles Erzählen wagt, d.h. den Erzählprosamodernismus begründet.

Alle drei Werke sind auffallend lose und kleinteilig bis atomistisch strukturiert, entgegen den Konventionen: *Röda Rummet* trägt als Haupttitel eine Lokalität der Stadt und als Untertitel strukturprogrammatisch *Skildringar ur artist- och författarlivet*; es gibt im ganzen 29 Kapitel mit der Art Überschrift wie der ersten (siehe unten), und sie reihen fast ebenso viele von Stockholms unzähligen Milieus aneinander. *Stuk* besteht aus zwei Teilen mit den pointillistischen Titeln *Regn af Guld* > *Regn af Aske*; das Buch erzählt die Pleite einer Bau- und Betriebsspekulation im Rahmen der Fassadenkultur einer ganzen Stadt. In der Einleitung seines nächsten Buches, *Tine*, gelobte Bang Buße und Reue nach Beschwerden von Seiten der Kritik und des Publikums „over Fremstillings ulidelige Uro og den trængselslignende Skare af Personer“ in *Stuk*,¹⁹ Züge, die wir heute vielleicht zu den größten Tugenden des Romans rechnen würden. Sowohl hier wie bei Strindberg verlieren wir den Helden oft aus den Augen; er verschwindet in den Wimmel-Orten. Umso aufdringlicher subjektivistisch wirkt *Sult* mit seinem hungernden Ich-Erzähler, der zum Schluß aus der Stadt flieht, d.h. beide verschwinden gleichzeitig: die Stadt ist seine Bewußtseinsbedingung; nur hier kann er seine Hungererzählkünste ausüben. Es gibt bezeichnenderweise keine Kapitel, bloß „Stücke“. – Nun zu den Auszügen aus den drei Romanen sowie dann zur etwas reicheren Auswahl aus Nexøs *Pelle*. Als erster Strindberg; sein Eröffnungskapitel heißt *Stockholm i fågelperspektiv*:

inom några minuter hade dörren från källarsalen till verandan blivit öppnad och ut i trädgården trädde en ung herre, enkelt men fint klädd. Hans ansikte företedde intet ovanligt, men där låg en sorg och en ofrid i hans blickar, som dock försvunno, då han, utkommen från den trånga källarsalen, möttes av den öppna horisonten. Han vände sig mot vindsidan, knäppte upp överrocken och tog några fulla andetag, vilka tycktes lätta hans bröstorg och sinne. Därpå började han vandra fram och åter utmed barriären, som skiljer trädgården från branterna åt sjön.

Långt nere under honom bullrade den nyvaknade staden; ångvincharne snurrade nere i stadsgårdshamnen, järnstängerna skramlade i järnvågen, slussvaktarnes pipor visslade, ångbåtarna vid Skeppsbron ångade, Kungsbacksomnibussarne hoppade skallrande fram på den kullriga stenläggningen; støj och hojt i fiskargången, segel och flaggor som fladdrade ute på strömmen, mäsarnes skri, hornsignaler från Skeppsholmen, gevärskrop från Södermalmstorg, arbetshjonens klapprande med träskorna på Glasbruksgatan, allt gjorde

¹⁹ Herman Bang: *Tine*. Hg. Marie Hvidt u. Villy Sørensen. Kopenhagen: Borgen, 1986 (Danske Klassikere; 1. Ausg. 1889), S.13.

ett intryck av liv och rörlighet, som tycktes väcka den unge herrens energi, ty nu hade hans ansikte antagit ett uttryck av trots och levnadslust och beslutsamhet, och då han lutade sig över barriären och såg ner på staden under sina fötter, var det som om han betraktade en fiende; hans näsborrar vidgades, hans ögon flammade och han lyfte sin knutna hand, som om han velat utmana den stackars staden eller hota den.

Nu ringde det sju i Katrina, och Maria sekunderade med sin mjältsjuka diskant, och Storkyrkan och Tyskan fyllde i med sina basar, och hela rymden dallrade snart av ljudet från alla stadens sjuklockor; men när de tystnat, den ena efter den andra, hördes ännu långt i fjärran den sista sjunga sin fridfulla aftonsång; den hade en högre ton, en renare klang och ett hastigare tempo än de andra – ty den har så! Han lyssnade och sökte utrona varifrån ljudet kom, ty det syntes väcka minnen hos honom. Då blev hans min så vek och hans ansikte uttryckte den smärta, som ett barn erfar då det känner sig vara lämnat ensam. Och han var ensam, ty hans far och mor lågo borta på Klara kyrkogård, därifrån klockan ännu hördes, och han var ett barn, ty han trodde ännu på allt, både sant och sagor.

Klockan i Klara tystnade, och han rycktes ur sina tankar genom ljudet av steg på sandgången.²⁰

In Wirklichkeit nimmt der Erzähler, dann seine Leitfigur keine Vogelperspektive, sondern eine menschliche Terrassenperspektive ein (Mosebacken am Nordhang von Södermalm). Es herrscht Ordnung in der Reihenfolge, denn der menschliche Organismus – der nach den Gesetzen damaliger Dampfmaschinenpsychologie die Impressionen („intryck“) sammeln wird, auf daß sie ins Bewußtsein geleitet, dort in Energie umgewandelt und als Expression („uttryck“) in Form von Mimik und Gestik an die Oberfläche zurückgesandt werden – er wird zuerst eingeführt, dann erst folgen die Perzeptionsabschnitte. Im Gegensatz zu ihnen verwendet die Einführung eine auffällig traditionelle Erzähltechnik, eine umständliche, altrealistische Personenbeschreibung und Verhaltensschilderung mit lateinischer Syntax. Ihr einziger zukunftsweisender Zug ist die streng durchgeführte Außensicht. Gerade auf dem Hintergrund einer solchen Einführung des Sinnenapparates erstaunt Strindberg den Leser mit seinem frühen Versuch, eine adäquate Wiedergabe der sinnlich erfahrenen Totalität zu finden – sie wird impressionistisch. Man beachte die Kumulation der Sinnenverben, die enthierarchisierenden, akasalen, afinalen Katalogsätze, die Verbindung von Panorama, von Vista mit Wirrwarr, wodurch Held wie Erzähler das Überwältigende zu fassen suchen.²¹ Der kontrastive dritte Absatz hält am Hörbaren fest, wechselt aber von der *roaring city* zur Musik der Kirchenglocken. Die ganze Stadt wird zu einem Resonanzraum, und diese himmlischen Töne bringen Ordnung ins Chaos, so daß die Handlung beginnen kann: die Überwindung der Naivität durch Großstadterfahrung. Wie in den hier folgenden Werken ist die Stadt – um A.J. Greimas gutes altes Aktantenmodell heranzuziehen – zugleich Adjutant, Opponent und Objekt des Helden.- Alsdann Herman Bang:

Herluf Berg og Lange kom ned paa Gaden til Drosken, der ventede: Casino, Kusk, raabte de og sprang ind.

De var kommen til Sæde, of Kusken kørte ad gamle Frederiksborggade til.

²⁰ August Strindberg: *Röda Rummet* (=Nationalupplaga 6). Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1981 (1.Ausg. 1879), S.8 f.

²¹ Vgl. Frithjof Strauß: „*Röda Rummet* als impressionistischer Roman“ in *Skandinavistik* 19, 1989, S.108-126.

Det var Skumring endnu, og over Parken og Skt. Peders Mølle hvilede det graablaa sidste Skær af Dag. Men langs Gaden var der allerede tændt og Lygter og alle Butikkers Blus lyste ud over Vrmlen. Lig en hel Armé strømmede Arbejderne langs Fortovene ud ad Broen – som en taktfast March lød det mod Stenene; og midt ad Gaden, paa Sporet, klemte de oplyste Theatervogne frem, tre i Rad, propfulde, med glade, hætteklædte Damer, der hang og red helt ud paa Platformene.

Forpustede Medsøstre i Abonnementet, der maatte gaa, kom ikke hurtig nok i Vej paa Fortovet og brød ud paa Gaden, hvor de skridtede af langs Rendestenen med en forvildet Pige i Hælene.

– Her er livligt, sagde Berg, han sad behageligt i sit Vognhjørne og indaandede den fugtig-milde Luft.

– Levende er her blevet i Staden, sagde Lange.

Ved Boulevardens Holdsted kom man slet ikke frem, saadant et Mylder var der af Hætter, der skreg, og forbitrede Ægtemandsstokke, der demonstrerede. Men Sporvognene rullede sindigt forbi hen ad Boulevarden, svajende tungt under deres glade Last som et Par store vraltende Dyr.

Berg og Lange kom ind i Købmagergade. Mørkningshandelen gik i Kældre og Stuer. Igenem Ruderne saa man de fulde Boder, og Fortovsstrømmen løb bus paa Tjenestepiger, der debatterede i Nærheden af Kælderhalsene. Unge Piger fra Kursus fløj forbi hinanden med Haandslag, og „Herrer fra Forretningen“ skød ud og ind i Vrmlen for at bringe Breve til den sidste Post.²²

Bangs Text zeichnet sich durch weit größeres Tempo in Stil und Handlung aus. Die Eröffnung des Buches ist ein gutes Beispiel für die damals modern wirkende in-medias-res-Technik: es geht los, und es ist viel los, vom ersten Satz an. Dafür fehlt jede statische Figureneinführung. Nach der Aussicht von oben, dem ebenfalls statischen, distanzierten Panorama bei Strindberg begegnen wir hier einer mobilen, engagierten Perspektive mitten in den Bewegungen des Straßenlebens; damit sind im übrigen die beiden klassischen „Einstellungen“ des literarischen Großstadtexterieurs vertreten. Die schwedische und die dänische Szene gleichen einander aber in der *heure-bleue*-Stimmung, die das Zeitalter liebte (Strindberg verfällt in sie zurück, nachdem er das brüllende Stockholm gerade mit dessen Erwachen assoziiert hat). Auf Bangs Straßen spielt sich eine Doppelbewegung ab, wodurch die Passanten sozial unterschieden werden: Die Armee des Proletariats *marschiert* hinaus zu den Mietskasernen der Kopenhagener Brückenviertel (die Militärmetapher drückt die Revolutionsdrohung aus; vgl. *Pelle*), während das Bürgertum zu den Treffpunkten des Vergnügenslebens *fährt*; vgl. wieder den *Pelle*-Roman, der im wörtlichen wie übertragenen Sinne den Arbeitern folgt, wohingegen *Stuk* sofort davoneilt in Richtung *seines* sozialen, thematischen und topographischen Zentrums. Im Blickfeld der beiden Taxifahrenden besseren Herren agieren die Klassen anonym, doch ist die bürgerliche zu Typen differenziert. Deren „Dividualität“ wird unterstrichen durch den Gebrauch der besagten phänomenologischen Apperzeption in klarer Ausformung: „Hætter, der skreg, og forbitrede Ægtemandsstokke, der demonstrerede“. – Und nun Knut Hamsun:

²² Herman Bang: *Stuk*. Hg. Paul Nørreslet. Kopenhagen: Borgen, 1987 (Danske Klassikere; 1. Ausg. 1887), S.9.

Det var i den Tid, jeg gik omkring og sulted i Kristiania, denne forunderlige By, som ingen forlader, før han har faaet Mærker af den.

Jeg ligger vaagen paa min Kvist och hører en Klokke nedenunder mig slaa seks Slag; det var allerede ganske lyst, og Folk begyndte at færdes op og ned i Trapperne. Nede ved Døren, hvor mit Rum var tapetseret med gamle Numre af „Morgenbladet”, kunde jeg saa tydelig se en Bekendtgørelse fra Fyrdirektøren, og lidt tilvenstre derfra et fedt, bugnende Avertissement fra Bager Fabian Olsen om nybagt Brød.

Straks jeg slog Øjnene op, begyndte jeg af gammel Vane at tænke efter, om jeg havde noget at glæde mig til idag. Det havde været lidt knapt for mig i den sidste Tid; den ene efter den anden af mine Ejendele var bragt til „Onkel”, jeg var bleven nervøs og utaalssom, et Par Gange havde jeg ogsaa ligget tilsengs en Dags Tid af Svimmelhed. Nu og da, naar Lykken var god, kunde jeg drive det til at faa fem Kroner af et eller andet Blad for en Føljeton.

Det lysned mer og mer, og jeg gav mig til at læse paa Avertissementerne nede ved Døren; jeg kunde endog skælne de magre, grinende Bogstaver om „Ligsvøb hos Jomfru Andersen, tilhøjre i Porten”. Det sysselsatte mig en lang Stund, jeg hørte Klokken slaa otte nedenunder, inden jeg stod op og klædte mig paa.²³

Der erste Satz des Romans betont, daß dieser Text nicht nur vom physischen, psychischen und metaphysischen Hunger seines Ich-Erzählers handelt, wie es oft genug dargestellt worden ist, sondern auch vom Determinanten dieses dreifachen Hungers, der Stadt Kristiania. Ihr verwunderlicher (auch: wunderbarer?) Charakter, von dem ihre Opfer gezeichnet sind, gibt ihr von Anfang an dämonische Bedeutung. Den Schlüssel zu einer dämonischen Welt liefert die Märchenzauberformel „Es war einmal”, zugleich ein metapoetisches Signal. Wir befinden uns jetzt im Symbolismus, einer „reaktionären” Kunstschule, die noch in Nexø's *Pelle* ebenso tiefe Spuren hinterlassen wird wie der Impressionismus. Der Hauptzug der Zeit ist die individualpsychologische Priorität, die Erzählperspektive ist daher oft die Ich-Form. Die Abgründe und Abwege der Seele werden erforscht mit einer lyrischen Kühnheit, die das zweite Frühstadium des Modernismus markieren kann. Im vorliegenden Ausschnitt verwandelt sich die Stadt zu „Stücken”, die Gesehene zu Lesestücken. Ein Gezeichneter selektiert vergleichsweise wenige Zeichen. Sie haben nur egozentrischen Wert, ohnehin ein problematischer Wert, aber hier noch verringert dadurch, daß das Ich ein entfremdetes ist. Im Hinblick auf Pelles Klassenkampf bemerkt man die Isolierung des liegenden Helden von der arbeitenden Bevölkerung, die er frühmorgens hört: Der Abstand zwischen ihrem und seinem Aufbruch in den Tag beträgt konkret zwei Stunden. Entsprechend entfremdet ist er in seiner Deutung. Zwar wird die Fixierung durch Interesse gelenkt: die Presse als Organ seiner Tätigkeit, damit als Brotgeber, und hiermit verbundene Botschaften von Essen und Tod. Aber die Zeitung ist alt (das Schlimmste, was einem Tageblatt passieren kann), sie wird als Tapete mißbraucht, und sie sendet heterogene und widersprüchliche Nachrichten aus. Die langen Rezeptionsversuche an einer simplen Reklame zeugen von gestörter Kommunikation zwischen Sinnsucher und inkohärenter Zeitungsseite, sinnverweigerndem Stadtanzeiger, Symbol für die Stadt als Text.

²³ Knut Hamsun: *Sult*. Kopenhagen: Gyldendal 1966 (Gyldendals Bekkasinbøger; 1. Ausg. 1890), S. 5.

In dem zwanzig bis dreißig Jahre jüngeren Romanwerk *Pelle Erobreren* lernen wir nicht mehr „*Kongens København*“ kennen, auch nicht die Hauptstadt der Bourgeoisie, sondern, laut seinem eigenen Programm im Vorwort zum ersten Band, im dritten das Schlachtfeld für „arbejdernes rejsning“ und im vierten „*København som det nu er, gennemorganiseret og styret af arbejderhænder – Folkets København*“, ²⁴ will sagen das proletarische Kopenhagen. Meine These lautet: Wenn es stimmt, daß *Pelle Erobreren* ein internationales Pionierwerk des sozialistischen Realismus ist, dann gilt dies nicht zuletzt für seine metropolitane Milieuzeichnung, die sich alle einschlägigen Errungenschaften bürgerlichen Erzählens für seine neue Intention zunutze zu machen weiß. Diese These kann ich hier nur mit wenigen Belegen stützen, verweise aber in den Noten auf etliche weitere Textpassagen.

An vielen Stellen, kurzen wie langen, sucht Nexø die Metropole zu fassen, zum einen räumlich, und zwar *stadtteiltopographisch*, zum andern zeitlich, und zwar *tageschronologisch*. Das erste zuerst. Selektiert sind die Stadt als Gesamteindruck sowie drei typische Stadtteile: „Den gamle by“ einschließlich Christianshavn, der Typ Nørrebro und der Typ Vesterbro. Das Panorama von oben à la *Röda Rummet* kommt an zwei Stellen vor, die sich explizit aufeinander beziehen, um zwischen sich Veränderung zu messen. Beide sind nur Postkarten; so sieht die erste aus:

Mortens værelse lå helt oppe under taget og var et slags tårnværelse med vinduer til begge sider. Man så ud over de endeløse tagmasser, der lå i rækker bag hinanden som mistbænkene i et uhyre gartneri. Fra de utallige rør og skorstenspiber steg lidt tynd blå røg og lagde sig dæmpende over alting. Langt nede i syd sås Kalvebod Strand, og længere mod vest tone Frederiksberg Bakke med slottet frem af disen. Til den anden side lå fællederne, og ude bag kalkbrænderiets skorstene skimtedes Sundet med sine mange sejlere. ²⁵

Zu sehen sind die Arbeitsplätze des industriellen, aber auch der Stimmungsrauch des neuromantischen Zeitalters. Ebenso lakonisch ist die Parallelszene zu Bangs *Stuk* durchgeführt:

Pelle gik sig en rask tur ud mod Nørrebro; han havde fået luft for noget og var i godt humør. Det var ved den tid arbejderne vendte hjem; de kom travende i flokke og enkeltvis, ludende og stundende, lidt løse i det af dagens slid. Det var en hel anden verden herude, vidt forskelligt fra *Arkens!* Husene var nye og regelrette, bygget efter lod og lineal; mændene gik deres lige trukne vej, man kunne se på hver af dem hvad han var. ²⁶

Es versteht sich von selbst, daß der Held hier nicht in die andere Richtung fährt, sondern in dieselbe geht. Und doch: Die Häuser in diesem Viertel repräsentieren ein weit fortgeschrittenes Stadium von „arbejdernes brede

²⁴ Nexø, *Pelle 1*, S.9 (I).

²⁵ Nexø, *Pelle 2*, S.20 (III:2). Vgl. Bd.2, S.42 (III:4) u. S.380 f. (IV:4).

²⁶ Nexø, *Pelle 2*, S.19 (III:2). Vgl. Bd.2, S.456 f. (IV:13) u. S.490 f. (IV:17). Zur revolutionären Bedeutung dieses Szenentyps bei den deutschen Expressionisten vgl. Jost Hermand: „Das Bild der ‘großen Stadt’ im Expressionismus“ in Scherpe, *Unwirklichkeit*, S.74; zur Strom- und Flutmetaphorik vgl. Fisher, „City Matters“, S.116.

gang over jorden på (...) vandring mod lyset" (wieder Vorwort),²⁷ aber sie sind ohne ästhetisches und utopisches Interesse. Das Werk verweilt dagegen mit all seiner malenden und detaillierenden Kunst in den „unregelrechten“ Milieus, dem altstädtischen Christianshavn, d.h. dem archaischen, verbauten, winkligen Mietshaus *Arken* als urbaner Wiederholung des Bornholmer Kindheitshofes, und in Vesterbro, dem Stadtteil der Künstler, Exoten, Unangepaßten. Diese Zuneigung verweist auf ein erstrebenswertes Lebensmuster, wie es in etwa Nexø's eigener Entwicklung vom Landproletarier zum freien Schriftsteller entspricht. Sei es mehr Autorintention oder mehr Textintentionalität, in dieser Neigung steckt ein Geheimnis des Erfolges, der ja nicht nur die Bände vom Hüte- und Schusterjungen umfaßt hat. Das ganze Eröffnungskapitel des dritten Bandes, einer der berühmtesten Nexø-Texte, beschreibt das Phänomen *Arken*, so daß man das phantastische Bauwerk sieht, hört, riecht und gleichzeitig symbolisiert und mythisiert erfährt. So viel Glück so tief unten in den ersten vier Sätzen:

Nede i skaktens fugtige bund var der fuldt af legende unger. De hang i det nederste af træværket, gik trallende rundt om stolperne med et fedtebrød i hånden, eller sad plat ned og skurede sig frem på den klæbrige stenbro. Luften hang rå og klam som i en gammel brønd, og havde lagt tidlig rust over de små stemmer og fyldt ansigterne med kirtelsår; men henne fra tøndegangen ud til gyden kom varme pust og duft af blomstrende træer – helt omme fra volden.²⁸

Andere Tröstungen findet Pelle später in Vesterbro. Von diesem *quartier bohémien* aus, das auch mit *Arken* verglichen wird, wirkt das durchorganisierte Nørrebroleben „retlinjet/ selvretfærdigt/ velafrettet“,²⁹ sprich rationalistisch entfremdet? Ihm fehlt völlig die Faszination, die auf der Vesterbrogade von den folgenden schier unglaublichen Figuren ausgeht:

Underlige kvinder kom sejlene gennem mængden, store, eksotisk saftfulde som drivhusfrugter; han kendte dem igen fra billedet af marskandiserskens datter i *Arken*, og vidste at de hørte til det internationale forplejningskorps! De gik i tigerstribet spaserdragt, det mægtige champagnefarvede hår duftede af fremmede egne – af mange havne og ruter lige som dampskibenes indre; de kraftige stillestående ansigter svulmede af massage og minde om en pudret lyserød barnenumse. De flød majestætisk ned ad strømmen som fuldrigge. I deres kølvand sloges nogle små energiske væsner, som også hørte til trækket og havde majet sig ud, så de lignede børn – med pufærmer, korte skørter og babyhår.³⁰

Ich vermute, es handelt sich hierbei um eine fast unbekannte Dimension dieses Gewerkschafts- und Kooperativenromans.

Nach der Skizze seiner Stadtteiltopographie zum Schluß zwei Beispiele perzipierter Tageschronologie. Gezwungenermaßen steht ein proletarischer Erzähler morgens früher auf als ein bürgerlicher, und entsprechend finden sich hier mehrere Morgendämmerungsszenen mit authentischer Atmosphäre, unter ihnen eine des kollektiven Erwachens in *Arken*, die starke Evokation eines Proletariemorgens:

²⁷ Nexø, *Pelle* 1, S.9 (I).

²⁸ Nexø, *Pelle* 2, S.9 (III:1). Vgl. das ganze Kapitel, S.9-12, u. S.169 (III:17).

²⁹ Vgl. Nexø, *Pelle* 2, S.400 (IV:6).

³⁰ Nexø, *Pelle* 2, S.401 (IV:6). Vgl. Bd.2, S.361 (IV:2).

På den tid mudrede det rundt om; nede over brøndens bund og ud gennem tøndegangen lød en endeløs klappen af fodtrin fra *Arkens* hundreder, der væltede søvndrukken ud i dagen, tjavsede – med rester af nattens indhold hængende i træk og øjne. De smaskede som smagte de på modsætningen mellem nat og dag, gabede lydeligt og jog af sted. Heroppe på den lange gang tumlede fabrikspiger, arbejdere og aviskoner halvnøgne rundt, de var altid forsinkede, og stod småskændende og ventede på deres tur til at komme til vasken. Der var kun en vask ved hver ende af gangen, og det blev lige at få øjnene dypet og søvnen jaget væk. Til alle humrene stod der åbent, natdunsterne hang tungt i gangen.³¹

Während die Morgenmilieus eine motivische Erneuerung in der Erzählprosa bedeuteten, steht Nexø am anderen Ende des Tages in einer langen Tradition. Besonders die Romantiker und deren Schüler in den 1890er Jahren, seine Generationsgenossen, kultivierten die philisterfernen Valeurs von Abend und Nacht. Die feinste und reichhaltigste *heure bleue* im ganzen *Pelle Erobreren* ist die folgende; sie lohnt es, in vollem Umfang zitiert zu werden:

Over tagene stred skumringen sig frem ude fra Sundet; der fløj nogle duer og fangede den sidste solrødme under deres hvide vinger, og nede i brønden lå allerede mørket som en hed lila ånde. Liremanden var kommet hjem og spillede sit aftennummer for de dansende unger dernede, og fra svale til svale sladrede og småskændtes beboerne. Nu og da brød en blød tonestrom vibrerende frem og fik det hele til at tie; det var Gale Vinslev, der sad i sin hule et steds langt inde i *Arken* og legede på fløjten. Han gemte sig altid helt af vejen når han spillede; så var han som et sygt dyr og sad i en krog og rystede. Tonerne blev så dejlige af det, de kom bævrende frem af hans skjul som selve det ubekendtes sang eller gråd; og *Arkens* urolige væsner måtte tie og lytte. Nu havde Vinslev sin blide tid; man blev lige som bedre af at lytte til ham. Men i mørketiden kom djævelen stundom over ham og skabte toner i hans afsindige hjærne, der fik det hele til at dirre i panisk skræk. Så videde det frønnede træværk sig ud til en uhyre bælgmørk skov, hvor alle rædsler huserede og man måtte slå blindt om sig for ikke at gå helt til grunde. Ligkusken på fjerde, der ellers var så blid i sin donner, skamslog konen, og rundt om i gangene lå de og drak og sloges for at holde sig det onde fra livet. Det var også Vinslevs djævlefløjte, der fik Johnsen til unyttigt at begræde sit elendige liv og ende det under kloakristen. Men der var ikke noget at sige til det hele, – Vinslev spillede. Og det var en overgang som alting andet.

Nu gik djævelen om med ring i næsen, og Vinslevs spil var som mild ånde på sindene, så de åbnede sig som blomster. Det var den dejlige tid.³²

Die Sinne empfangen weiterhin das Elend menschlicher Naturen und ihrer materiellen Umstände. Aber die Sinne empfangen auch Reize, die das Bewußtsein schönheitstrunken machen. Suggestives Farbenspiel und Leierkasten- und Flötenspiel üben Stimmungsmagie, vereinen sich zum Ästhetisieren in symbolistischer Manier. *Arken* verwandelt sich zurück zu dem Urwald, von dem sie letzten Endes abstammt. Pan und der Teufel sind los, ein violetter Wahnsinn liegt über dem Gebäude. Es bricht ein Urkampf aus zwischen Gut und Böse, es entspringen Himmelblumen und Höllenblumen, *les fleurs du mal*. Eine kurze Zeit lang gibt es mehr Ding im Himmel und auf Erden als aller Realismus sich träumen läßt.

Wer sich aber, wie Stefan George, die Sinne verstopft, merkt sie nicht, die neue Wirklichkeit und die neuen Möglichkeiten von Metropolis. Andere Dichter haben sie gemerkt.

³¹ Nexø, *Pelle* 2, S.54 (III:5). Vgl. Bd.2, S.42 (III:4), S.359-361 (IV:2) u. S.432 (IV:9).

³² Nexø, *Pelle* 2, S.25 (III:2). Vgl. Bd.2, S.416 (IV:7) u. S.492 f. (IV:17).

³³ Vgl. Fisher, "City Matters", S.115 f.