

„Spazieren in Berlin“ Hessel, ein Berliner Flaneur

Yumiko WASHINOSU

key words: Flaneur, Berlin, Lektüre, Schwellenbewußtsein, Tableau

0. Einleitung

Als 1929 „Spazieren in Berlin“ von Franz Hessel erschien, feierte Walter Benjamin „Die Wiederkehr des Flaneurs“.¹ Der Flaneur ist eine Erscheinung, die sich in Paris des 19. Jahrhunderts zu einer spezifisch urbanen Figur entwickelte. Bei allen veränderten Vorstellungen und unterschiedlichen Selbstdefinitionen ist der Flaneur dadurch ausgezeichnet, daß er durch die Stadt schlendert, „ohne an ein Ziel zu denken noch sich zu hetzen“.² Wenn aber das Paris der Mitte des 19. Jahrhunderts, abgesehen von Passagen als Hort und Erkundungsort für Flaneure, im allgemeinen schwere Bedingungen für Flanerie stellte, ist darauf leicht zu schließen, daß die deutsche Hauptstadt der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts keinen für Flanerie geeigneten Ort bildet. In dieser geschäftigen Stadt betrachtet Hessel sich selbst als Flaneur, bedient sich oft des Wortes „flanieren“, um seinen Müßiggang durch die Stadt zu bezeichnen. Ihm ist mit seinen französischen Vorgängern gemein, daß er in der Stadt nicht nur flaniert, sondern daß er auch seine Stadtwahrnehmungen im Medium der Literatur fixiert. Hier artikulieren sich zwei wesentliche

Probleme der Großstadtliteratur. Zum einen gilt es nachzugehen, welche Wahrnehmungsmodi den Blick des Stadtbetrachters bestimmen, wobei sie ihrerseits durch soziale, ökonomische, biographische u.a. Verhältnisse bedingt sind.³ Andererseits ist darauf Rücksicht zu nehmen, daß es sich hier um die literarisch geschriebene Stadtwahrnehmung handelt: durch das Medium der Literatur wird sie vermittelt. Dieser zweifachen Fragestellung folgend zielt die vorliegende Arbeit darauf, Spezifitäten der Berlin-Wahrnehmung und ihrer Beschreibung von Hessel anhand von „Spazieren in Berlin“ zu betrachten.

1. Der Blick auf die eigene Stadt

Hessel war lange Zeit in Vergessenheit geblieben, nur als Freund Benjamins und sein Mitarbeiter bei der Proust Übersetzung war sein Name wohl einigen Literaturwissenschaftlern bekannt, bevor seine Werke ab 1981 sporadisch neu aufgelegt wurden. Obwohl noch 1994 seine weiteren Anthologien herausgegeben wurden,⁴ bleibt er immer auf bestimmte Interessenten beschränkt. Ich möchte deswegen hier kurz seine Biographie, vor allem auf seine Stadterfahrung bezogen, skizzieren, zumal bei der Stadtwahrnehmung seine Umwelt und sein Lebenslauf eine ununterschätzbare Determinante bilden.

Hessel wurde 1880 als Sohn einer großbürgerlichen Kaufmannsfamilie jüdischer Abstammung in Stettin geboren. Sein Vater, der durch Getreidehandel reich geworden war, ließ sich 1889 als Bankier in Berlin zunächst in der Genthiner Straße, dann am Kurfürstendamm nieder. Nach dem Tod seines vermögenden Vaters im Jahre 1900 wurde er durch das Erbe finanziell unabhängig. 1906 siedelte er nach Paris über, wo er mit wenigen Unterbrechungen bis zum Ausbruch des ersten Weltkriegs im Viertel Montparnasse lebte. Den Krieg überlebte er als Landsturmmann im Elsaß und in Polen, später beim Presseamt in Berlin. Obwohl er seine Kindheit in der sich entwickelnden Großstadt Berlin verbrachte, erlernte er erst in Paris

die eigentümliche Optik der urbanen Welt. Er „lebte als Fremder am Rand des Lebens und liebte die Stadt.“⁵ Er trieb im Menschenstrom als „junger Mitbürger der fremden Stadt“.⁶ Sein Blick auf die Stadt verknüpft die Distanz des Fremden mit der Nähe des Einheimischen, erkennt alltägliche Individualitäten der Stadt, die Pariser wegen Habituation nicht mehr wahrnehmen, die von Nicht-Parisern aufgrund ihrer Sensationslosigkeit übersehen werden. 1920 erschien bei Rowohlt sein zweiter Roman, „Pariser Romanze“, der aufgrund der Erlebnisse in Paris geschrieben wurde.

Bis zum Beginn der zwanziger Jahre konnte Hessel, ohne sich um seine wirtschaftliche Existenz Sorgen machen zu müssen, von seinem väterlichen Erbe leben. Die Inflation veränderte völlig seine Lebensverhältnisse. Seit 1922 mußte er den Lebensunterhalt durch Publikationen in der Presse sichern, publizierte Rezensionen, kleine Prosatexte, Gedichte und Chansons in der von Stefan Großmann herausgegebenen Zeitschrift „Das Tagebuch“. Des weiteren publizierte er bei Rowohlt mehrere Übersetzungen französischer Autoren wie Stendhal, Baudelaire usf., und besorgte als Lektor die Ausgabe des Gesamtwerkes von Balzac.

Die Familie Hessel wohnte in diesen Jahren in einer alten Villa des Tiergartenviertels in der Nähe der Fußgängerbrücke über den Landwehrkanal. 1926 ging Hessel wieder nach Paris und blieb dort bis 1927. In dieser Zeit arbeitete er mit Walter Benjamin an der Übersetzung des zweiten und dritten Teiles von Prousts „A la recherche du temps perdu“. Für ihn selbst bedeutete dieser Aufenthalt in Paris ebenfalls eine Suche nach der verlorenen Zeit unter Bedingungen völlig neuer Lebensverhältnisse und angesichts der befremdend veränderten Stadt Paris. Er hatte zugleich einen Auftrag von Rowohlt, Berichte über das Pariser Kulturleben zu schreiben.

1927 kehrte Hessel nach Berlin zurück. Im selben Jahr erschien sein dritter und letzter Roman „Heimliches Berlin“ bei Rowohlt. Er entstand während des Pariser Aufenthaltes: Erst die Distanz zur

Stadt der Kindheit, die durch wiederholte Abwechslung des Wohnortes zwischen Paris und Berlin erworben wurde, sowie die Sicht des Flaneurs, die er in der französischen Hauptstadt erlernt hatte, ermöglichten es Hessel, Berlin als Ort der Flanerie zu betrachten und zum Gegenstand der literarischen Darstellung zu machen. Berlin wurde dann auch zum Sujet der Kurzprosatexte, als deren Summe „Spazieren in Berlin“ veröffentlicht wurde.

Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten blieb Hessel weiter in Berlin. Erst im Herbst 1938 gelang es seiner Frau, ihn in einer dramatischen Rettungsaktion nach Paris zu bringen.⁷

2. Programm der Flanerie

Hessel versucht wiederholt, die Flanerie programmatisch zu definieren und zu erklären. Bevor wir seine Praxis der Flanerie anhand der Berliner Texte betrachten, gilt es, sein Programm anzusprechen.

Um den spezifischen Blick des Flaneurs auf die Stadt, die er in Paris entwickelte, zu kennzeichnen, bedient sich Hessel wiederholt der Metapher der Lektüre, die seit Mercier als Ausdruck des spezifischen Charakters der Stadtwahrnehmung geprägt ist.⁸ Wenn bereits in seinem Pariser Roman die Stadt als „Bilderbuch“ bezeichnet wurde,⁹ heißt es in „Spazieren in Berlin“ folgendermaßen:

„Flanieren ist eine Art Lektüre der Straße, wobei Menschengesichter, Auslagen, Schaufenster, Café-Terrassen, Bahnen, Autos, Bäume zu lauter gleichberechtigten Buchstaben werden, die zusammen Worte, Sätze und Seiten eines immer neuen Buches ergeben.“¹⁰

Im Blick des Flaneurs erscheint die Stadt als ein Buch, das nicht nur aus sprachlichen, sondern auch aus nichtsprachlichen Zeichen besteht.¹¹ Der Flaneur liest den Text der Stadt, konkretisiert immer neue Bilder der Stadt durch die Lektüre der Zeichen, die in ihr potenziell erhalten sind. Die Lektüre wird ermöglicht durch die

Distanz zu Gegenständen bei aller Teilnahme. Unter Distanz ist hier zweierlei zu verstehen. Einmal fordert der Flaneur Abgehobenheit von Gegenständen, um sie lesen zu können. Den Flaneur charakterisiert sein Abgegrenztsein von der Menge, das ihm die Fähigkeit verleiht, sie zu lesen. Der Flaneur geht nicht berauscht in der Menge auf, er grenzt sich durch seine betrachtende Optik von ihr ab. Er verliert nicht seine Individualität auch in der Brandung der Masse: „Langsam durch belebte Straßen zu gehen, ist ein besonderes Vergnügen. Man wird überspült von der Eile der anderen, es ist ein Bad in der Brandung.“ (S. 7)¹²

Die Distanz ist gleichzeitig durch Absichtslosigkeit gegenüber den Gegenständen gesichert. Der Blick auf die Stadt sollte durch Interesse an irgendeinem Zweck weder bestimmt noch beschränkt werden. In seinem Aufruf zur Flanerie vom Jahr 1932, der am entschiedensten von programmatischem Charakter geprägt ist, wird emphatisch auf einen „besonders reinen zweckentbundenen Genuß“¹³ hingewiesen. Für Hessel bedeutet die Flanerie nicht nur die Tätigkeit des Spaziergangs durch die Großstadt, sondern sie stellt eine Haltung des Genusses der zweckfreien Anschauung dar.

Der gewünschten Absichtslosigkeit steht eigentlich die Tätigkeit entgegen, die Stadt im Medium der Sprache zu fixieren. So konnte Hessel seine Erfahrungen des ersten Pariser Aufenthalts erst aus einer zeitlichen Distanz, und zwar nach der tiefgreifenden Zäsur des ersten Weltkriegs aufgrund der Erkenntnis, daß seine Erlebnisse in Paris bei radikaler Veränderung der Gesellschaft wie seiner eigenen Verhältnisse verlorenzugehen drohen, zu einem Roman transformieren. Hessel ging es in erster Linie um die Anschauung der Stadt, nicht um sofortige sprachliche Fixierung der Stadterfahrung. Allein um die Erinnerungen an die Stadt von Vergänglichkeit und Vergessenheit aufzubewahren, verlieh er seinen Erfahrungen sprachliche Gestalt.

So mußte er seit 1926 an dem Zwiespalt zwischen der Notwendigkeit

einerseits, den Lebensunterhalt durch Publikation journalistischer Berichte über das Pariser Leben zu bestreiten, und seiner Neigung zur Haltung ohne Intention gegenüber Paris und damit der Abscheu gegen die zweckmäßige Erkundung der Stadt andererseits, leiden.¹⁴ Den Widerspruch zwischen dem Zwang, journalistische Texte über Paris zu verfassen, und seiner Vorliebe für das zweckfreie Schlendern, scheint er dadurch zu unterlaufen, seine eigene Erfahrung der Flanerie darzustellen. Er widmet dem deutschen Publikum keine Nachrichten über Novitäten und Sehenswürdigkeiten in Paris; indem er über seine eigenen Eindrücke von Paris schreibt, kann er die zweckorientierte Optik eines Journalisten vermeiden.

Trotz der Geste der Verweigerung gegenüber dem Schreiben der Feuilletons über Paris mag Hessel jedoch erkannt haben, daß die kleine und freie Form des feuilletonistischen Prosatextes dazu geeignet ist, der sich rasch verändernden und facettenreichen Großstadt gerecht zu werden. Es ist jedoch das Bewußtsein, daß sich Berlin, die Stadt seiner Kindheit, ständig und radikal verändert, das ihn entscheidend zum Versuch von „Spazieren in Berlin“ führte. Angesichts der raschen Verwandlung der Stadt sah er sich dazu veranlaßt, seine *eigene* Stadt im Medium der Sprache aufzubewahren.

3. Flanerie in Berlin

3.1. Berlin — sich verwandelnde Heimat

Die Erkenntnis, daß Berlin „immer unterwegs, immer im Begriff, anders zu werden, ist“ (S. 12), bewegte Hessel dazu, gegenwärtige Erscheinungen und Spuren der Vergangenheit in der Stadt in Form der literarischen Fixierung vor der Vergessenheit zu retten. „Lohnt's noch, vom heutigen und gestrigen Alexanderplatz zu sprechen? Er ist wohl schon verschwunden, ehe diese Zeilen gedruckt werden“ (S. 200), so stellt er eine rhetorische Frage. Das Bewußtsein der Verwandlung bezieht sich nicht nur auf die Stadtlandschaft. Hessel erkennt daran den Prozeß der gesellschaftlichen Veränderung. „Spa-

zieren in Berlin“ liegt das Bewußtsein, daß man sich an einer historischen Schwelle befindet, zugrunde. Angesichts der Zukunft, eine derer vorankündigenden Hypostasen Hessel in der neusachlichen transparenten Architektur aus „Glas und Beton, Glas an Stelle von Ziegel und Marmor“ (S. 13) findet, gilt es ihm, die gegenwärtige Stadt mit ihren flüchtigen Erscheinungen und Spuren der Vergangenheit zu betrachten und zu registrieren. Schwellen werden ihm sichtbar in kontrastiver einstweiliger Koexistenz einheitlicher dimensionaler Neubauten und abgerissener Häuser. Er erkennt ebenfalls eine Schwelle, die aus dem Kontrast einer alten Dame, die, von altem Interieur umgeben, mit ihren Erinnerungsstücken wohnt, zu zukunftsorientierten neusachlichen Architekten resultiert. An diesem Nebeneinander liest Hessel den historischen Übergang und das Ende der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts ab.

Bei der Stadtwahrnehmung richtet sich sein Blick nicht auf öffentliche und monumentale Züge der Stadt, sein Interesse gilt unauffälligen, aber Individualität der Stadt zeigenden Erscheinungen. Auf die Gebärden der Menschen, Ausrufe der Straßenhändler, Auslagen im Schaufenster und zufällige merkwürdige Konstruktionen der Übergangswelt wie „seltsame Wohnstätten“, „schaurige Zwischendinge von Nest und Höhle“ (S. 200) wird seine Optik fokussiert. Seine Konzentration auf alltägliche und unauffällige Phänomene steht in engem Zusammenhang damit, daß seine Stadtbetrachtung von der Liebe zur Stadt bedingt ist. Wie er auch sein geliebtes und gelebtes Paris in einem Roman und einigen kleineren Texten registrierte, beharrt er auf seinem Berlin als gelebtem Ort: ihm ist Berlin Heimat, und weder ein Moloch noch eine zu erobernde Weltstadt, noch ein Gegenstand der Bewunderung, wie es in vielen Berlin-Beschreibungen der Fall ist. Er sieht die Individualität der Stadt in alltäglichen unscheinbaren Erscheinungen, und versucht, sie auf besondere Charaktere der Stadt hin darzustellen.

Wenn die Stadt aber immer „unterwegs“ ist und diverse, ja sogar

widersprüchliche Facetten hat, stellt sich die Frage, in welcher Form sie in ihrer Vielseitigkeit und Flüchtigkeit gerecht darzustellen ist. So gilt es, auf die Form von „Spazieren in Berlin“ einen näheren Blick zu werfen.

3.2. Tableaus-Perspektive des Müßiggängers

„Spazieren in Berlin“ umfaßt insgesamt 23 feuilletonistische Texte, die bis auf einen Text über die „Rundfahrt“ einen geringeren Umfang von zwei bis achtzehn Seiten haben. In allen Texten tritt ein „ich“ auf, das in hohem Grad mit dem Autor zu identifizieren ist. Das Buch ist nicht rein fiktional wie Romane und Erzählungen, aber auch nicht genuin dokumentarisch, es fügt Straßenbilder, Erinnerungen, Zitate aus Literatur, Reflexionen usf. zusammen. Auf zwei in die Flanerie in Berlin einführende Kapitel („Der Verdächtige“ und „Ich lerne“) folgen drei Texte, die sich jeweils mit einem unterschiedlichen Lebensbereich befassen: Arbeit, Mode und Lebenslust. Jeder darauffolgende Text, abgesehen von „Rundfahrt“, konzentriert sich auf einen Stadtteil oder ein Viertel wie den alten Westen, Kreuzberg usf.

In dem Verfahren der Aneinanderreihung der kleinen Texte besteht ein eigenartiges Formprinzip der Literatur des Flaneurs; Hessel knüpft an die Tradition des Tableaus, eines Darstellungsprinzips der Großstadt seit Merciers „Tableau de Paris“, an. Wellmann sieht dessen Grundzug in „dem Prinzip der Reihung unzusammenhängender Erzählsequenzen, die — nach dem Modell des Schrittwech-sels — mit jeder neuen Erzähleinheit einen veränderten Schauplatz, eine veränderte Szenerie ins Licht rücken.“¹⁵ Da die Konfiguration der Texte über diverse Sujets von der Perspektive des Spaziergängers geprägt ist, wird kein übersichtliches Gesamtbild des Panoramablicks gegeben: Das Bild der Großstadt entsteht durch den Gang des Flaneurs, der seinen Blick auf unterschiedliche Erscheinungen der Stadt wirft. Es ist kein einheitliches Gesamtbild, sondern ein Mosaik-

bild der Stadt aus unterschiedlichen Facetten, das sich aus der Sicht des schlendernden Flaneurs ergibt.

3.3 Lektüre ohne Intention

In „Spazieren in Berlin“ folgt die Darstellung dem Gang des in Berlin spazierengehenden Ich. Sein Gang ist von Grundsatz der Intentionslosigkeit bestimmt, sein Akt ist reiner Müßiggang. Sein demonstrativer Versuch der Flanerie löst jedoch Konflikte mit der geschäftigen Umwelt von Berlin aus. Es ist bemerkenswert, daß Hessel im ersten Text, „Der Verdächtige“, die Schwierigkeit, „zwischen den Geschäftigen zu flanieren“ (S. 7), anspricht. Dabei ist es nicht nur der Unterschied des Tempos, der den Flaneur „verdächtig“ erscheinen läßt. Seine Absichtslosigkeit erweckt Angst, es beunruhigt die Leute, daß an ihm kein Zweck des Spaziergangs sowie der Betrachtung abzulesen ist. „[...] dieser Zeitlupenblick des harmlosen Zuschauers enerviert sie. Sie merken, daß bei mir nichts ‚dahinter!‘ steckt.“ (S. 7) Ende des 19. Jahrhunderts stellte Laforgue fest; „Der Deutsche, selbst der Berliner, ist kein flâneur.“¹⁶ Wenn die deutsche Hauptstadt in ihrer anfänglichen Phase noch nicht die urbane Kunst der Flanerie entwickelte, läßt das Berlin der ausgehenden zwanziger Jahre kaum Raum für Flanerie mehr zu.¹⁷

Die absichtslose Flanerie und der zweckfreie Blick stellt eine Haltung dar, die herrschende Zweckrationalität ablehnt. Das Kapitel „Rundfahrt“, in dem das Ich an einer Rundfahrt einem Sightseeing-Bus in Berlin teilnimmt, betont seine Maxime der Zweckentbundenheit durch scharfen Kontrast des Blicks vom einheimischen Flaneur mit der Optik des Fremdenführers und der Touristen, die durch den Zweck der Touristik, möglichst viele Sehenswürdigkeiten und neue Sensationen der Stadt auf ökonomischem Weg anzusehen, durchaus bestimmt ist: Tempo und Linearität sind ihre substantiellen Charaktere. Das schnelle Tempo des Omnibusses erlaubt einem

nur, auf vom Fremdenführer gewiesene Sehenswürdigkeiten einen flüchtigen Blick zu werfen. Die Fahrt des Busses, die sich auf bestimmte Ziele richtet, eine Linie, die an Denkmälern, Schlössern, gegenwärtigen monströsen Etablissements usf. entlang führt, läßt einen nicht davon abschweifen.

Der Zweckrationalität stellt Hessel das Prinzip des Zufalls entgegen : „geht selbst so wie ich ohne Ziel auf die kleinen Entdeckungsreisen des Zufalls“. (S. 273) Jene bedeutet ihm Einschränkung der virtuellen Möglichkeiten der Wahrnehmung, die durch den Zufall zustande kommen könnten.

Im zweckfreien Blick des Flaneurs lösen sich Dinge von ihren habituellen Gebrauchszusammenhängen ab. So erkennt er im Zoologischen Garten die fragwürdige Illusion der Natur. In seinem Blick entlarven sich Anlagen, die trotz bzw. gerade wegen ihres Zwecks des Gefängnisses für Tiere naturgetreu eingerichtet sind, als „Kulissen“, „Versatzstücke“ (S. 138). Der Flaneur enthüllt die Illusion der Natur und macht die verborgene und gleichzeitig gern verleugnete Tatsache bewußt, daß gerade in der sog. Naturerfahrung in der modernen Gesellschaft Ausbeutung der Natur getrieben wird. An weiteren Stellen macht Hessel auf die Tatsache aufmerksam, daß die scheinbar natürliche Landschaft in der stadtnahen Umgebung dem Zweck der Freizeitgestaltung in der Industriegesellschaft unterworfen ist.¹⁸

Der dem Flaneur spezifische Blick löst Dinge von ihren anscheinend natürlichen Zusammenhängen, die wegen der Habituation nicht mehr auffällig sind, ab und problematisiert dadurch zweckrationale Zusammenhänge. Der Flaneur wirft oft seinen Blick auf Waren und Auslagen, die dann ihren ökonomischen Wert als Waren verlieren. So treten Mannequinpuppen von ihrem Zweck der Ausstellung der Modekleidung entbunden auf. „Mit spitzen Mündern fordern sie [Mannequins] dich heraus, schmale Augen ziehen sie, aus denen der Blick wie Gift tropft.“ (S. 29) Sie verlieren ihre Funktion, exi-

stieren nur noch als Erscheinung derber und erotischer Schönheit; sie sind nicht mehr einem kommerziellen Zweck unterworfen. Sie gewinnen ihre Existenz als eigenständiges Subjekt, und deswegen haftet Unheimlichkeit an ihnen.

In der charakteristischen entautomatisierenden Optik des Flaneurs, die Gegenstände von ihrem gewöhnlichen Zusammenhängen ablöst, und die sie zu neuen Konstruktionen zusammenfügt, wird alles zu „gleichberechtigten Buchstaben“, die zu lesen sind, wie es das Beispiel der Lichtreklamen am deutlichsten zeigt. Sie dienen aus der Sicht des Flaneurs nicht mehr der Werbung, sondern sie können als reine Schrift gelesen werden, die aber unter dem Zeichen der Flüchtigkeit und Vergänglichkeit steht. „Die aufleuchtenden und verschwindenden, wandernden und wiederkehrenden Lichtreklamen ändern noch einmal Tiefe, Höhe und Umriß der Gebäude.“ (S. 145) Eben in der Vergänglichkeit findet der Flaneur eine besondere Anziehungskraft der urbanen Erscheinungen.¹⁹ Im Augenblick des Verschwindens verlieren Dinge ihre eigentlichen Gebrauchszwecke, sie existieren nur noch als vergängliche Erscheinungen. In dieser Flüchtigkeit findet der Flaneur ästhetische Momente, die nur im Augenblick des Verschwindens sichtbar werden.

Die Stadt als Text birgt viele verbale Zeichen, an denen der Flaneur das Stadtleben abliest. So entziehen sich Inschriften ihrer habituellen Funktion der Auskunft oder Werbung. Ein weiteres wesentliches Moment der Inschriften besteht aber darin, daß in ihnen Spuren der Vergangenheit erhalten sind. Sie verweisen oft auf Dinge, die nicht mehr existieren, und zeigen damit Spuren der vergangenen Stadt. Gleiche Bedeutung haben „Straßen und Plätzen, deren Namen Vergangenheiten enthalten“. (S. 172)

Es macht eine spezifische Wahrnehmungsform von Hessel aus, mitten in der gegenwärtigen Stadt Vergangenheiten abzulesen. Es ist als Flanerie durch die Zeit zu bezeichnen, was Hessel unternimmt. Dabei erinnern Architekturen, Straßen, Statuen usw. nicht allein an

historische Episoden, vergangene Geschichten oder literarische Beschreibungen von Berlin, deren Verflechtung in Darstellung seiner Flanerie seinen Gang zugleich zu einem „bibliographischen Spaziergang“ (S. 275) macht. Dem Einheimischen, der im alten Westen aufwuchs, enthält die Stadt noch Reminiszenzen an die Kindheit.

„Aber manche von uns, die im alten Westen Kinder waren, haben eine Anhänglichkeit an seine Straßen und Häuser, denen eigentlich nicht viel Besonderes anzusehen ist, behalten. Uns ist es ein Erlebnis, eine der Treppen hinaufzusteigen, die ehemals zu Freunden und Verwandten führten. Es haftet soviel Erinnerung, [...] so finden wir unter neuer Schicht die frühere Welt wieder: hinter verbarrikadierenden Schränken die Glasschiebetür, die einst Salon und Berliner Zimmer trennte, im sichtbaren schrägen Diwan den Schemen des Flügels, der damals hier stand mit seiner Samtdecke und den Familienphotographien.“ (S. 154)

Dabei ist zu berücksichtigen, daß der Flaneur nicht von seiner realen persönlichen Erinnerung spricht; er verwendet nicht wie sonst das Pronomen „ich“, sondern „wir“. Er beschreibt Erfahrungen, die Kindern der großbürgerlichen Familie im alten Westen gemein sind. Seine Erinnerung stellt Erfahrung kollektiven Charakters dar.²⁰

In der Erinnerung an die Kindheit rücken frühere Erfahrungen, die spezifische Modi der Stadtwahrnehmung konstituieren, ans Licht. Sie erhellt die wesentliche Bedeutung der Orte der Kindheit, wie sie die Erfahrungsweise des Kindes prägten. Es sind Salons, Putzstuben, Gärten mit mythologischen Figuren usw., die den ersten Umgang des Kindes mit der Objektwelt bildeten. Im Blick des Kindes erscheint die Objektwelt nicht als solche, die dem Gebrauchszweck des Menschen unterworfen ist. Das Kind befindet sich in einer noch nicht entfremdeten Beziehung mit der Objektwelt, in Rapport mit Dingen. Der sich erinnernde Flaneur erzählt von den

Musenstatuen in einem Vorgarten der Magdeburger Straße: „Sie verfolgten mit ihren weißen Steinaugen unseren Weg, und es ist ein Teil von uns geworden, daß diese Heidenmädchen uns angesehen.“ (S. 156) In dem kommunikativen Umgang des Kindes mit der Dingwelt erblickt das flanierende erwachsene Ich eine Möglichkeit der unversehrten Beziehung zur Welt und erkennt gleichzeitig die gewichtige Rolle des Kindheitsortes, dem sich seine Wahrnehmungsform der absichtslosen Lektüre verdankt.

4. Kritiklosigkeit und virtuell kritische Momente

Der Blick des Flaneurs vermag wegen seiner radikalen Absichtslosigkeit verborgene, vergessene und übersehene Schichten der Stadt abzulesen. Als Kind des alten Westens im 19. Jahrhundert hat Hessel eine Affinität zum vergangenen und vergehenden bürgerlichen Lebensmilieu. Diese Vertrautheit mit dem alten Berlin schärft seinen Spürsinn für vergangene und verborgene Schichten der Stadt, die vor Vergessenheit zu retten sind. Allerdings läßt es sich nicht leugnen, daß sein Blick gerade da verfehlt, wo konkrete Konflikte der modernen Gesellschaft in der Großstadt zum Vorschein kommen. Der Flaneur geht zwar auch nach Norden und Osten, er kann indes das Leben dort nur allgemein mit „traurig“, „elend“ bezeichnen. Wenn sein Blick überhaupt auf konkrete Einzelheiten in einer Fabrik eingeht, wird er nicht auf die monotone Arbeit am Fließband, sondern auf die Kaffee-Szene der Arbeiterinnen am Band fokussiert, und damit wird die schlechte Arbeitssituation verharmlost. Angesichts der riesigen Fabriken mit modernen Maschinen, die seine Wahrnehmung und Darstellung überwältigen, greift er auf einen Vergleich zurück, der Heiligkeit und Übermenschlichkeit konnotiert. So spricht er von Fabriken als „Tempeln der Maschine“ und „Kirchen der Präzision“ (S. 21). Und Riesenmaschinen werden im Kontrast zu Arbeitern zu „elementaren Gewalten“ (S. 24) mythisiert.

Es ist der Blick des Kindes, das Erscheinungen ohne Intention

anzuschauen, aber nicht zu kritisieren vermag. Hessel nimmt diese kritiklose Position bewußt ein. „Wir wollen [...] das Ding Berlin in seinem Neben- und Durcheinander von Kostbarem und Garstigem, Solidem und Unehchem, Komischem und Respektablem so lange anschauen, lieb gewinnen und schön finden, bis es schön ist.“ (S. 275) Kritisch-analytisches Denken bleibt ihm fremd, denn ihm bedeutet es auch eine Art praktisch orientierte zweckrationale Umgangsform mit der Welt.

Sein scharfer Sinn läßt Hessel nicht Erscheinungen, die in sich Widersprüche der urbanen Welt bergen, übersehen. In der Kaiser-galerie, einer raumgewordenen Vergangenheit (Benjamin) im Zwielicht, in der sich so viele verborgene Schattenseiten der bürgerlichen Gesellschaft niederschlugen, spürt er die gegenwärtige Leere und das Gedränge der unterdrückten und von der Oberfläche der Gesellschaft ausgetriebenen Begierden des Bürgertums. (S. 245ff.) Im Kino vermag er der Illusionsfunktion der Filme, die die Masse über ihren monotonen Alltag hinwegtäuscht, innezuwerden. (S. 187) Anders als Kracauer, der dieselben Phänomene nicht nur wahrnimmt, sondern ihre verhüllte Ideologie aufgrund seiner kritischen Betrachtung entziffert,²¹ bleibt Hessel indes bei Bildern, die der erste Blick wahrnimmt. Er verzichtet auf die kritisch-analytische Betrachtung zugunsten der Erscheinungen beim ersten Blick. Trotzdem bzw. deswegen vermag seine Wahrnehmungsweise auf eine unversehrte Beziehung zur Objektwelt hindeuten, wodurch der Zweckrationalismus in Frage gestellt wird.

Ihm war die unzeitgemäße Existenzform des gebildeten Flaneurs in einer Zeit bewußt, in der der Müßiggang sonst „nur zwangsweise herrscht“,²² um die Zeit als fatale Folge der Arbeitslosigkeit zu vertreiben. Hessel sah aber die Notwendigkeit, gerade in der Zeit die Flanerie als eine neue Lebenshaltung zu fördern und zu begründen, und er veröffentlichte „Von der schwierigen Kunst spazieren zu gehen“, sein programmatisches Manifest der Flanerie, noch im Jahre

1932: „Es [das Spaziergehen] ist wohl das billigste Vergnügen, ist wirklich kein spezifisch bürgerlich-kapitalistischer Genuß.“²³ In einer Gesellschaft, in der Zweckrationalität über alles herrscht und radikal und fatal zum Irrationalen umschlagen soll, sieht er in der zweckfreien Flanerie eine Möglichkeit einer nicht entfremdeten Beziehung zur Welt. Seine Optik konnte alltägliche und deshalb unbewußt gewordene Verhältnisse der modernen industriell-kapitalistischen Gesellschaft demaskieren. Er problematisiert konventionelle zweckgebundene Wahrnehmungsstrukturen, indem er ihnen die alternative Wahrnehmungsform der absichtslosen Lektüre entgegenstellt.

Anmerkungen

1. Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften(GS)III Frankfurt/M: Suhrkamp 1972, S.194ff. Benjamin selbst betrachtet den Flaneur als poetische Schlüsselfigur der Moderne, v.a. der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. Benjamin, Walter: Der Flaneur. In: GS I 2. Frankfurt/M: Suhrkamp 1974, S.537ff.
2. Fournel, Victor: Die Kunst des Flanierens. In: Der Spaziergang. Ein literarisches Lesebuch. Ausgewählt von Angelika Wellmann. Hildesheim: Georg Olms 1992, S.232. Zum historischen Wandel der Definition und moralischen wie politischen Konnotationen der Figur des Flaneurs geben Texte in der hier genannten Anthologie von Wellmann einen Überblick. S. 213ff.
3. Zu mitentscheidenden Elementen der Stadtwahrnehmung; Bienert, Michael: Die eingebildete Metropole. Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik. Stuttgart: Metzler 1992, S.2f.
4. Hessel, Franz: Ein Garten voll Weltgeschichte. Hg. v. Bernhard Echte. München: dtv 1994; Von den Irrtümern der Liebenden und andere Prosa. Hg. v. Hartmut Vollmer. Paderborn: Igel 1994.
5. Hessel, Franz: Pariser Romanze. Frankfurt/M: Suhrkamp 1985, S. 25.
6. Hessel, Franz, a.a.O., S.71.
7. Eine ausführliche Biographie Hessels enthält das Nachwort von Echte zur Anthologie Hessels (siehe Anm. 4) sowie ein Essay von Bernd Witte in der von ihm herausgegeben Anthologie. Hessel, Franz: Ermunterung zum Genuß. Kleine Prosa. Hg. v. Karin Grund und Bernd Witte. 2. Aufl. Berlin: Brinkmann & Bose 1988. Das Buch liefert auch eine Bibliographie.
8. So beispielsweise liest ein deutscher Schriftsteller die Stadt Paris.

„Ein aufgeschlagenes Buch ist Paris zu nennen, durch seine Straßen wandern heißt *lesen*. In diesen lehrreichen und ergötzlichen Werke, mit naturtreuen Abbildungen so reichlich ausgestattet, blättere ich täglich einige Stunden lang.“ Börne, Ludwig: Der Greve-Platz. Zitiert nach Wellmann, a.a.O., S.167.

9. Hessel, Franz: Pariser Romanze. a.a.O., S.103.
10. Hessel, Franz: Ein Flaneur in Berlin. Neuausgabe von „Spazieren in Berlin“ (1929). Berlin: Das Arsenal 1984, S.145. (Nach dieser Ausgabe wird im folgenden mit Seitengabe in Klammern zitiert.)
11. Diese Lektüre-Metapher schließt sich nicht ohne weiteres an die semiotische Vorstellung der Stadt als Textes an. Vgl. dazu eine kleine Schrift von Butor. Butor, Michel: Die Stadt als Text. Graz: Droschl 1992.
12. Hier spielt Hessel auf den Vergleich von Baudelaire an. „Nicht jedem ist es gegeben, ein Bad in der Menge zu nehmen: Die Menge zu genießen ist eine Kunst;“ Baudelaire, Charles: Die Menge. Zitiert nach Wellmann, a.a.O., S.160.
13. Hessel, Franz: Von der schwierigen Kunst spazieren zu gehen. Veröffentlicht in der „Literarischen Welt“ 8. 1932. Aus: Hessel, Franz: Ermunterung zum Genuß. a.a.O., S.53.
14. Der Konflikt ist in „Vorschule des Journalismus“ (1929) dokumentiert. Hessel, Franz: Vorschule des Journalismus. Ein Pariser Tagebuch. In: Ermunterung zum Genuß, a.a.O., S.62-121.
15. Wellmann, Angelika: Der Spaziergang. Stationen eines poetischen Codes. Würzburg: Königshausen & Neumann 1991, S.132.
16. Laforgue, Jule: Die Straße. Zitiert nach Wellman: Der Spaziergang. Ein literarisches Lesebuch. a.a.O., S.264.
17. „Sogar im Berlin der zwanziger Jahre bleibt der Flaneur eine ungewöhnliche Figur im Straßenleben der Stadt“, so stellt Köhn fest. Man müßte aber das noch gesteigerte Tempo des Stadtlebens und die zunehmende Zweckrationalität berücksichtigen; nicht „sogar“, sondern „eben“ im derzeitigen Berlin bleibt die Figur des Flaneurs unheimlich und verdächtig. Vgl. Köhn, Eckhardt: Straßenrausch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneur von 1830-1933. Berlin: Das Arsenal 1989, S.179.
18. Bienert, Michael, a.a.O., S.47 f.
19. Andererseits bemerkt Hessel die Gefahr zur Uniformität, die Lichtreklamen in sich bergen. Uniformität ist nicht nur auf die Stadtlandschaft zu beziehen, sondern auf die Gesellschaft wie die Mentalität. Siehe S. 245.
20. In einem anderen deutschen Versuch, die Kindheitserfahrungen zu erhellen, der „Berliner Kindheit um Neunzehnhundert“, erscheinen

lebensgeschichtliche Erfahrungen von Benjamin, die in Ich-Form geschrieben sind, in ihrer historisch-kollektiven Konstellation. Benjamin, Walter: Berliner Kindheit um Neunzehnhundert. In: GS IV 1 Frankfurt/M: Suhrkamp 1991.

21. Vgl. Kracauer, Siegfried: Straßen in Berlin und anderswo. Berlin: Das Arsenal 1987, v.a. S.24 ff, 37 ff. und 69 ff.
22. Kracauer, Siegfried, a.a.O., S.60.
23. Hessel, Franz: Von der schwierigen Kunst spazieren zu gehen. Aus: Ermunterung zum Genuß, a.a.O., S.54.

要 旨

鷺 巢 由美子

1880年にシュテッティーンの富裕な商家に生まれたフランツ・ヘッセルは、ワイマール共和国期に編集者、翻訳者として活躍し、雑誌の文芸欄に多くの小品を発表し、また3編の小説を残した。彼は幼年期をベルリンで過ごし、第一次大戦前にはパリでボヘミアンに混じって日々を送ったが、この体験が彼の两大都市への愛情を育み、彼を都市の遊歩者として特徴づけた。1929年にベルリンでの遊歩の体験をまとめた彼の散文小品集『ベルリン散歩』が出版されると、ブルースト翻訳を共同で行って以来の友人であったベンヤミンは、「遊歩者の再来」と評している。本稿ではこの『ベルリン散歩』を中心に、遊歩者としてのヘッセルの歩みと知覚について考察を試みた。彼は都市の遊歩を繰り返しレクチャーというメタファーで語り、遊歩者の歩みとまなざしを、目的に縛られず対象に対して距離をおいたものとして特徴づけている。『ベルリン散歩』にはこうした遊歩者の特性が刻印されている。同時に、その23のテキストすべての根底には、幼年時代の都市かつ精神的故郷であるベルリンという都市が、加速度的に移り変わり、現在の都市の姿とそこに残されている過去の痕跡が決定的に失われていくという、過渡期の意識がある。『ベルリン散歩』は移り変わりの激しいベルリンの個性を、日常的な光景の中に見だし、生きられた都市の痕跡をテキストにとどめようとする試みである。さらにヘッセルは、遊歩者の無目的なまなざしゆえに、見慣れた都市の現象を合目的性から切り離し、都市という書物を成す記号として新たに読み直し異化している。彼はこのようにして、目的合理性に縛られない新たな知覚の可能性を示唆しているといえよう。

(学習院大学人文科学研究科博士後期課程、ドイツ文学専攻)