

UNIVERSITÄT LETTLANDS
FAKULTÄT GEISTESWISSENSCHAFTEN
ABTEILUNG FÜR GERMANISTIK UND ROMANISTIK

**GROßSTADTDARSTELLUNGEN.
ERZÄHLSTRATEGIEN IN DER PROSA VON FRANZ
HESSEL
BACHELORARBEIT**

Verfasser: **Breikša Sintija**

Studentenausweis: sb10144

Betreuer: Dr. Nataļja Poļakova

RĪGA 2013

ANOTĀCIJA

Šajā bakalaura darbā tiek aplūkota vācu rakstnieka Franca Heseļa daiļrade. Konkrēti tiek pētīta šī autora pilsētas uztvere un tas, kā viņš attaino savu bērnības pilsētu Berlīni grāmātā „Spazieren in Berlin“.

Pirmkārt, lasītājam tiek dots neliels ieskats lielpilsētas rašanās vēsturē, kā arī, balstoties uz Geoga Zimmeļa eseju „Grosssädte und das Geistesleben“ tiek atklāts, kā izmainījās cilvēka uztvere 19. gadsimtā, laikā, kad dzīvoja arī Francs Heseļs.

Ortkārt, darbā tiek skaidrots termins „Feuilleton“, kas ir īss žurnālistikas un literatūras žanrs, un tiek uzskatīts par F. Heseļa iemīļotāko izpausmes formu literatūrā.

Treškārt, darbā tiek aplūkots 19. gadsimtā Parīzē radies sabiedrības tēls – „Flaneur“, jo F. Heseļa pilsētas uztvere ir cieši saistīta ar šo tēlu.

Ceturtkārt, kā pēdējais un galvenais, ņemot vērā visu iepriekš izpētīto, tiek analizēts F. Heseļa prozas miniatūru krājums „Spazieren in Berlin“, uzsvāru liekot uz trim nodaļām, proti „Der Verdächtige“, „Rundfahrt“ un „Tiergarten“.

Darba autore galvenokārt balsta savu analīzi uz Valtera Benjamina, F. Heseļa ilggadēja kolēģa un drauga, kā arī uz dažādu literatūras zinātnieku recenzijām un kritikām.

Atslēgas vārdi: Feuilleton, Flaneur, lielpilsēta, attālināšanās, uztvere, attēlojums

ANNOTATION

German writer Franz Hessel's creative work is being researched in this Bachelor paper. In particular his urban perception and the way he depicts his childhood city of Berlin in the book "Spazieren in Berlin" are examined.

First of all, the reader is provided with a little insight into history of the emergence of big cities. Besides, based on Georg Simmel's essay "Grossstädte und das Geistesleben" it is revealed how human perception of cities transformed during the 19th century, the time of Franz Hessel.

Secondly, the term 'feuilleton' – genre of journalism and literature – which is considered to be Hessel's most favourite form of expression, is explained.

Next, this paper explores a social character called 'flaneur' – a 19th century Parisian phenomenon – since Hessel's urban perception is tightly connected with the character.

Finally and most importantly, considering the prior research the miniature collection of prose "Spazieren in Berlin" is analysed with a special focus on three chapters: "Der Verdächtige", "Rundfahrt" and "Tiergarten".

The author of this Bachelor paper chiefly builds her analysis on Franz Hessel's lifelong colleague and friend Walter Benjamin as well as other literature scientists' review and critique.

Key words: Feuilleton, Flaneur, big city, alienation, perception, depiction

INHALTSVERZEICHNIS

0. Einleitung	2
1. Dies Großstadt um 19. Jahrhundert	4
1.1. Das Konzept der Großstadt nach Georg Simmel.....	5
2. Franz Hessel als Feuilletonist.....	7
2.1. Zum Begriff ‚Feuilleton‘	7
2.2. Franz Hessel und die ‚kleine Form‘	10
3. Die Eigenart des Hesselschen Stadtwahrnehmung.....	11
3.1. Franz Hessel als Flaneur	14
3.1.1. Zum Begriff ‚Flaneur‘	14
3.1.2. Franz Hessels Weg zum Flanieren	16
3.1.3. Walter Benjamin über den Flaneur Franz Hessel	20
3.1.4. Die Stadt als Lektüre bzw. Bilderbuch	21
3.1.5. Zur Hesselschen Lehre vom Flanieren	22
3.1.6. Langsamkeit des Flanierens entgegen dem Tempo der Stadt.....	24
4. Berlindarstellungen im Buch „Spazieren in Berlin“.....	27
4.1. Perspektivenwechsel bei der Erkundung der Metropole Berlin	29
4.1.1. „Der Verdächtige“	29
4.1.2. Hessel als Tourist in „Rundfahrt“	31
4.2. „Tiergarten“ bei Hessen und Benjamin	35
5. Zusammenfassung	38
6. Literaturverzeichnis	43
6.1. Primärliteratur.....	43
6.2. Sekundärliteratur.....	44
Dokumentationsblatt	47

0. EINLEITUNG

Die vorgelegte Bachelorarbeit ist dem Autor Franz Hessel gewidmet, der dem lettischen Leser kaum bekannt ist. Zu seiner Zeit war Franz Hessel ein sehr beliebter Autor sowohl in Deutschland als auch in Frankreich, wo er jahrelang in verschiedenen Zeitungen als Feuilletonist gearbeitet hat. Wegen seiner jüdischen Herkunft sowie der ihm geprägten Flaneur-Perspektive wurde Hessel in der Nachkriegszeit in Vergessenheit geraten. Allerdings dank der von Walter Benjamin geschriebenen Kritiken zu Franz Hessel, die in den siebziger Jahren in seiner Gesamtausgabe erneut herauskamen, wurde Hessel wiederentdeckt. Seitdem beobachten wir ein neues, viel intensiveres Interesse in der Literaturwissenschaft zur seiner Persönlichkeit und zu seinem Werk. In Harald Neumeyers Buch „Der Flaneur. Konzeption der Moderne“ (1999) ist beispielsweise ein ganzes Kapitel Franz Hessel gewidmet. Darüber hinaus wurde im Jahr 1999 von den Wissenschaftlern Bernd Witte und Hartmut Vollmer Hessels „Sämtliche Werke in fünf Bänden“ herausgegeben.

Ziel dieser Arbeit ist es, die Eigenart der Hesselschen Wahrnehmung und Erkundung seiner Heimatstadt Berlin aufzudecken. Es geht auch darum die Erzählstrategien im prosaischen Werk Hessels zu untersuchen. Dabei stütze ich mich auf den dritten Teil des Hesselschen Gesamtwerkes, und zwar auf sein Buch „Spazieren in Berlin“.

In der Arbeit verwendete ich folgende Methoden: historisch-vergleichende Methode, vergleichende Methode.

Die Arbeit besteht aus Einleitung, vier Kapiteln, Zusammenfassung und Literaturverzeichnis.

Im ersten Kapitel wird eine Übersicht über die Entstehung der Großstadt gegeben als auch das Konzept der Großstadt zur Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert vom Soziologen Georg Simmel untersucht, um in erster Linie die Veränderungen in der Wahrnehmung eines Großstädtlers herauszuarbeiten, dass die in folgenden Kapiteln untersuchte Problematik in den geistesgeschichtlichen Kontext eingebettet ist.

Das zweite Kapitel der vorliegenden Arbeit befasst sich mit dem Begriff ‚Feuilleton‘, denn es gilt als die beliebteste Ausdrucksform im literarischen Schaffen von Franz Hessel. Darauf weist auch sein Buch „Spazieren in Berlin“ hin, die eine Zusammenfassung von Kurzprosatexten ist.

Im dritten Kapitel wird ausführlich auf die Problematik der Hesselschen Stadtwahrnehmung eingegangen. Hier beschäftige ich mich vor allem mit der Eigenart der Flanerie bei Franz Hessel. Es wird zunächst ein kurzer Einblick in die Geschichte der Figur des Flaneurs dargeboten.

Das vierte Kapitel besteht aus Textarbeit bezüglich der Erzählstrategien sowie der Hesselschen Wahrnehmung der Großstadt Berlin. Hinsichtlich dieser Problematik wird sein Buch „Spazieren in Berlin“ interpretiert.

In meiner Arbeit stütze ich mich unter anderem auf Rezensionen und Kritiken von Walter Benjamin sowie auf solche Literaturforscher wie Anne-Marie Corbin, Iris Bäcker, Sabine Becker und Yumiko Washinosu. Unterschiedliche Meinungen verschiedener Quellen sind in der Arbeit zitiert, mit einander verglichen und nachdem von der Autorin konstruktiv bewertet und beschrieben.

Als Grundlage der Arbeit nehme ich solche Quellen: Hessel, Franz „Spazieren in Berlin“, „Nachfeier“ und „Sämtliche Werke in fünf Bänden“, Benjamin, Walter „Gesammelte Schriften“ Band I, III und V – Teil 1 und 2, Baudelaire, Charles „Le spleen de Paris. Gedichte in Prosa“.

1. DIE GROSSSTADT UM 19. JAHRHUNDERT

Mit den großen technischen Erfindungen des 18. Jahrhunderts – die Dampfmaschine, Spinnmaschine, mechanischer Webstuhl und Werkzeugmaschine, und das Puddelverfahren bei der Eisengewinnung – fing in der ganzen Welt die Industrielle Revolution an, zunächst in Großbritannien, der damaligen führenden Wirtschaftsmacht der Welt, dann in ganz Westeuropa und den USA, seit dem späten 19. Jahrhundert auch in Japan und weiteren Teilen Europas und Asiens. Diese technisch-wirtschaftlichen Prozesse förderten einen Übergang von agrarischen zu industriellen Produktionsweisen und setzten sich eine maschinelle Erzeugung von Gütern und Dienstleistungen durch.

Zugleich begünstigte die industrielle Revolution einen Modernisierungsschub, der deutlich alle Lebenssphären veränderte. Von der Stadt, in der zuvor Gewerbetreibender, Reichen und ihre Dienstleute konzentrierten, verwandelte sie sich in einer Stadt mit der Arbeitsteilung, Herstellung und Verkehr. Mit der Hilfe der Technisierung entstanden neue Verkehrsmittel – Auto, Flugzeug, Dampfschiff und neue Kommunikationstechniken und Massenmedien wie Phonograph, Telegraphie, Zeitung, Autophon, Telephon, Photo- und Kinematographie. Mit der Entstehung von Elektrizität erschienen jetzt Straßenbeleuchtung, neue Verkehrsmittel – elektrische Straßen- und Eisenbahn, die die Stadt mit dem Land verbanden.

In Großbritannien, Deutschland und Frankreich zeigte eine schnelle Entwicklung die Leichtindustrie, die eine Migration von Arbeitskraft aus dem Lande nach der Stadt förderte. Aus diesem Grund entwickelten sich viele Städte zu Großstädten. In den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts wohnten in Städten 41% der Gesamteinwohnerzahl, aber Anfang des 20. Jahrhunderts schon 54,3% der Bevölkerung. (vgl. Jērāns 1986, 691)

Mit den neuen Lebensbedingungen und dem rasanten Tempo der Stadtentwicklung, die in sich die Industrialisierung umfasste, änderte auch die Wahrnehmung der Menschen. In der Öffentlichkeit entstand es eine Massengesellschaft – eine Schicht von oftmals proletarisierten Industriearbeitern, aber in privatem Leben löste die traditionell patriarchalisch-autoritäre Familie auf. In dieser Beziehung etablierte sich eine neue Wissenschaft – Soziologie, mit den Begründer von Ferdinand Tönnies, Georg Simmel und Max Weber im deutschsprachigen Raum.

Die Großstadt wurde nicht nur zum Wirtschafts- und Produktionszentrum, sondern auch zum Kulturzentrum. Der Literaturwissenschaftler Lothar Müller definiert die Großstadt als

den „Ort der Moderne“ (Müller 1988, 14), die von Stilwandel und Stilvielfalt gekennzeichnet ist. Die Moderne entwickelte mit ihr dem sogenannten Generationenkonflikt, der durch einen Umbruch in allen Lebensbereichen gegenüber der Tradition geprägt war.

Das rasche Tempo der literarischen Strömungen (neben Naturalismus und Symbolismus u.a. Impressionismus, Jugendstil bzw. Fin de siècle, Futurismus, Expressionismus, Dadaismus, Surrealismus, Neue Sachlichkeit) erklärt sich daraus, daß in der Moderne in den Künsten wie in den Wissenschaften und der Technik das Alte aus der Perspektive des Neuen als das Überholte gilt. (Fricke 2000, 620)

Die Literaturgeschichte von ca. 1880 bis 1930 wird auch häufig als Avantgarde oder auch als ‚Klassische Moderne‘ bezeichnet. Die Künstler dieser Epoche im Gegensatz zu der traditionellen Kunst wendeten sich neuen Suchen zu, vor allem die der Offenbarung der inneren Welt des Menschen. Dieser Innovationsanspruch bezog sich auf die Entwicklung künstlerischen Verfahren: Montage-Technik, Absolute, Metapher, Bewusstseinsstrom und innerer Monolog. (vgl. ebd.) Ein wesentliches Merkmal allen den Richtungen der Moderne ist die Orientation auf einem entfremdeten, von der Gesellschaft isolierten Individuum. Solchermaßen kehrte die Moderne gegen die Widerspiegelung der Gesetzmäßigkeiten der Wirklichkeit in der Kunst. (vgl. Jērāns 1985, 738)

1.1. Das Konzept der Großstadt nach Georg Simmel

Die Großstadt um 19. Jahrhundert rief mit ihrem Tempo und Vielfalt des wirtschaftlichen, beruflichen und gesellschaftlichen Lebens zum ersten Mal die psychologischen Bedingungen hervor. Der deutsche Soziologe Georg Simmel definiert diese Erscheinung als „Steigerung des Nervenlebens“. (Simmel 1903)

Georg Simmel meint, dass der Mensch ist ein „Unterschiedswesen“ ist. (Simmel 1903) Dies kann zweierlei verstanden werden. Einerseits hat der Mensch eine natürliche Neigung, sich von den anderen unterscheiden zu wollen, andererseits „sein Bewußtsein [...] durch den Unterschied des augenblicklichen Eindrucks gegen den vorhergehenden angeregt [wird]“. (ebd.) In beiden Fällen ist dieses Merkmal den Kleinstädtebewohnern oder auf dem Lande nicht charakteristisch. Dazu bemerkt auch Simmel, dass die Stadt nur mit dem Intellekt

begriffen werden kann, wohingegen das Land mit dem Gemüt. D.h. der Großstädter schafft sich ein „Schutzorgan gegen die Entwurzelung, mit der die Strömungen und Diskrepanzen seines äußeren Milieus ihn bedrohen“ (Simmel 1903) Statt mit dem Gemüt, reagiert er mit dem Verstand. Diesen Verstand erklärt Simmel als die Anpassungsfähigkeit oder Widerstand zu dem Wechseln und Gegensätzen, die auf dem Städter einwirken.

Simmel bezeichnet die Großstädte als Besitz der Geldwirtschaft. Durch das rechnerische Wesen des Geldes wird auch das Verhältnis der Lebens Elemente zu einer Perfektion und Präzision gebracht. Ferner spricht Simmel von der Blasiertheit der Großstadt, die zu „Unfähigkeit, auf neue Reize mit der ihnen angemessenen Energie zu reagieren“ (ebd.) führen. Wegen dieser Reizüberflutung bekommt der Städter nur ein oberflächiges Bild von der Stadt.

Die Industrialisierung der Welt fragte nach qualitativer Einzigkeit und Unverwechselbarkeit statt „allgemeinen Menschen in jedem Einzelnen“. (ebd.), während das Individuum nach „Freiheit und Gleichheit – der Glaube an die volle Bewegungsfreiheit des Individuums in allen sozialen und geistigen Verhältnissen“ rief. Demnach sieht Simmel die Funktion der Großstädte darin, „den Platz für den Streit und für die Einigungsversuche beider herzugeben, indem ihre eigentümlichen Bedingungen sich uns als Gelegenheiten und Reize für die Entwicklung beider offenbart haben.“ (ebd.)

2. FRANZ HESSEL ALS FEUILLETONIST

2.1. Zum Begriff ‚Feuilleton‘

Der Begriff ‚Feuilleton‘ bezieht sich auf zwei miteinander gebundenen Gattungen, nämlich der literarischen und journalistischen Sparte. Die Geschichte des Feuilletons greift nach Paris um 1800 zurück, der Zeit der Französischen Revolution, da im Rahmen von Industrialisierung der Literatur wurde dieser Begriff von dem französischen Autor, Journalist, und vor allem Kulturkritiker Julien Louis Geoffroy (vgl. Best 1994, 177) eingeführt, als er seine Rubrik in der Zeitung „Journal des Débats“ ‚Feuilleton‘ genannt hat, allerdings muss man bemerken, dass diese journalistische Berichterstattung schon lange Zeit bevor der Erfindung dieser Bezeichnung vorgekommen war. In der Mitte des 19. Jahrhunderts verbreitete sich das Feuilleton, sonst genannt als die ‚kleine Form‘, im gesamten europäischen Zeitungswesen, darunter auch in Deutschland.

Das französische Wort ‚Feuilleton‘ heißt auf Deutsch so viel wie ein unterhaltendes ‚Beiblättchen‘ bzw. eine Beilage einer Zeitung. „Formal gehört es zu frz. *feuille* ‚Blatt‘, das auf vlat. *folia* zurückgeht (vgl. Folie)“. (Drosdowski 1989, 185) Ursprünglich beschäftigten sich diese Beilagen der Zeitungen mit Buchbesprechungen, Kritiken zum Theater, Film, Konzerte, Ausstellungen, Hörfunk, Fernsehen, Kunst und Musik, als auch Mode, Länder- und Völkerkunde. Schon später dank dem großen Interesse von der Seite der Leser, traten solche Themen wie Lebens-, Verkehrs- und Straßenbeschreibungen in den Vordergrund. Leute sehnten sich nach Eindrücken und Erlebnissen vielmehr als nach Handlungen und Entwicklungen, aus welchem Grund wurde die ‚kleine Form‘ zur geeignetsten literarischen Ausdrucksform der Moderne, die immer komplizierter und schneller werdende städtische Gegenwart adäquat darzustellen. Sie waren zugleich Orientierungsangebote und Anleitungen zum Umgang mit der unübersichtlichen Stadt (vgl. Bienert 1992, 20). Mit seiner Entfremdung vom Ästhetizismus und Neigung die Stadt, wie sie ist, widerzuspiegeln, verdiente die ‚kleine Form‘ Achtung der Leser und ein bestimmtes Platz in der Zeitung. In diesem Zusammenhang schreibt Ernst Penzoldt Folgendes:

Die kleine Form. Gemeint ist damit die nicht leicht einzuordnende, in der Presse meist unter dem Strich beheimatete, höchst mannigfaltige Literaturgattung der kürzeren Prosastücke, als da sind: poetische Betrachtungen der kleinen und großen Welt, liebenswerte Alltagserlebnisse,

verliebte Spaziergänge, wunderliche Begegnungen, Stimmungen, gemütvolle Plaudereien, Glossen und dergleichen. (Penzoldt 1951, 473)

Die Feuilletons könnten auch Interviews mit Personen des Kulturbetriebs, literarische Texte wie Gedichte, Erzählungen und Fortsetzungsromane ebenso wie Abbildungen von den Karikaturen, Theateraufführungen und Kunstwerken enthalten. Zu den Autoren, die die ersten feuilletonähnlichen Texten geschaffen haben, gehören J. Möser („Patriotische Phantasien“), M. Claudius („Wandsbeker Bote“), J. P. Hebel („Der Rheinländische Hausfreund“). Die ersten Fortsetzungsromane wurden von Dumas père („Le comte de Monte-Cristo“), E. Sue („Le Juif Errant“) und P. Féval („Les mystères de Londres“) verfasst (vgl. Weimar 1997, 585f.).

In Wien erlebte das Feuilleton seine Blütezeit schon während der Jahrhundertwende, woher es später auf Berlin strahlte und seine Geburtsstunde im Jahre 1848 feierte. Sein Höhepunkt erreichte das Feuilleton dank den großen Industrialisierungsprozessen und Entwicklung der Großstädte. Die moderne Welt förderte nun eine andere Auffassung der Welt, was auch Änderungen in der Auswahl der literarischen Genres verlangte. Der umfangreiche Roman war zu schwer und zu lang für die flüchtige und oberflächige Wahrnehmung der Städter geworden. Das rasante Lebenstempo mit dessen ständiger Beschleunigung forderte jetzt nach etwas kürzerem an, wofür das Feuilleton für Literaten ganz passend schien.

Als Vorbilder zu den deutschen Feuilletonisten wirkten die Französer Jules Janin und Saint-Beuve. Zu den bekanntesten Feuilletonisten in Wien wird F. Kürnberger, D. Spitzer, A. Polgar, E. Friedell und L. Speidel zugerechnet, in Berlin sind es ihrerseits Th. Fontane, V. Auburtin, E. E. Kisch, A. Glasbrenner und K. Tucholsky (vgl. Brockhaus 2007, 244). Exemplarisch werden ebenfalls H. Bahr, H. Heine, L. Börne, H. v. Hofmannsthal, P. Altenberg genannt.

Im Laufe der nationalsozialistischen Diktatur erlebte das Feuilleton sein Niedergang. Auf Grund der jüdischen Herkunft verstummten zahlreiche Feuilletonisten, die entweder Berufsverbot erhielten oder ins Exil gingen. Der deutsche Publizistikwissenschaftler Wilmont Haacke schrieb in seinem Buch „Feuilletonkunde“ über die Ausmerzung des Judentums aus dem deutschen Feuilleton Folgendes:

Die wichtigste Aufgabe einer heutigen Feuilletonkunde, eines Forschungsbeitrages also, der sich abermals – und unter anderen Auspizien als dieser oder jener Vorgänger es versuchte – in

das noch immer beinahe unbebaute Feld des deutschen Feuilleton-Wissens begibt, ist die Herausschälung der Juden aus der Geschichte des deutschen Feuilletons. Man hat längst eingesehen, daß dies notwendig ist. (Haacke 1942, 9)

Ebenso wie: „Das jüdische Feuilleton zerpfückt den Gegenstand seiner Aufmerksamkeit und zieht ihn in den Schmutz, während das deutsche Feuilleton zu erbauen versteht, zu erheben weiß“. (Haacke 1941, 2069) Nach dem 2. Weltkrieg verlor das Feuilleton seine Bedeutung gänzlich, nur später trat es in anderen Formen auf, wie z.B. im Fernsehen und Hörfunk.

Heutzutage hat das Feuilleton seine ursprüngliche Bedeutung nur noch in Deutschland und Polen erhalten, während in seiner Heimat Frankreich ist das Wort mit eher negativer Konnotation assoziiert (so werden heute beispielsweise Seifenopern bezeichnet). In letzter Zeit hat die Gestalt des Feuilletons eine andere Bedeutung gewonnen, und zwar von den jüngsten Tendenzen in Deutschland spricht Klaus Weimar so:

Paradoxe Weise kann man sagen, daß die Beiträge im Feuilleton insgesamt ernsthafte und verantwortliche geworden sind, sich einer kompetenten Kunstkritik angenähert und damit zugleich etwas an Esprit, eben an ‚Feuilletonistischem‘, verloren haben [...]. (Weimar 1997, 583f.)

Anders als die üblichen journalistischen Genres, ist das Feuilleton hautnah dem Literarischen. Sein Hauptmerkmal ist Leichtigkeit und Witz nachgewiesen durch Wortspiel, Parodie, Paradox und lustige Übertreibungen. Es ist leichtverständlich, geistreich und meistens in der Form eines Essays. Diesen Prosa-Miniaturen ist die „subjektive, persönliche Form in Darstellung, Sprache und Form“ (vgl. Dovifat/Wilke 107, zitiert nach Weimar) charakteristisch. Das Vokabular ist in der Regel nicht neutral, stattdessen herrschen starke emotionsgeladene Wörter und Phrasen vor.

Der deutsche Schriftsteller Wilfried Bade schrieb über das Feuilleton Folgendes: „[Ein Mann] sah in einem Tautropfen den ganzen Kosmos abespiegelt, und weil er nicht wußte, wie der Tautropfen hieß, so nannte er ihn Feuilleton“. (Bade zitiert nach Dovifat 1941, 986) Doch bleibt die Gattungsgeschichte des Feuilletons als der kleinen Form noch ungeschrieben, denn es ist noch ungeklärt, ab wann die Prosa-Miniatur eine eigenständige Gattung darstellt.

2.2. Franz Hessel und die ‚kleine Form‘

Zum einen gilt das Feuilleton als die beliebteste Form des Ausdrucks für Hessel, denn es entspricht der Weltanschauung des Flaneurs, den gesellschaftlichen Figur, die Hessel selbst ist und die näher im nächsten Kapitel ausgeführt wird. Schon 1775 schrieb Louis-Sébastien Mercier in seinem „Tableau de Paris“ über die Korrespondenz der Schreibweise mit der Wahrnehmung des Autors:

Ich schrieb weder Inventar noch Katalog. Ich griffelte, was ich sah, und versuchte dabei soviel Abwechslung als möglich in mein Bild zu bekommen. Und nun ist es da, so wie es meine Augen und mein Verstand nach bestem Wissen und Gewissen zusammengefügt haben. (Mercier 1994, 14)

Auch bei Hessel ist diese Relation evident, daher ebenso wie sein französischer Vorgänger Mercier, fixiert er alle seine Stadtwahrnehmungen in den Prosa-Miniaturen.

Zum anderen wählte Hessel die ‚kleine Form‘ aus dem Grund seinen Lebensunterhalt zu sichern. Als er nach seinem Abitur in München 1906 nach Paris kam, wurde ihm bald das väterliche Erbe ausgegangen. Neben den Übersetzungen bei Rowohlt, versicherte Hessel seine Existenz durch verschiedene Publikationen in der Presse – Rezensionen, kleine Prosatexte, Gedichte und Chansons, die vor allem im „Tagebuch“ und in der „Literarischen Welt“ ‚unter dem Strich‘ veröffentlicht wurden. Diese Zwangsarbeit bewegte Hessel zu den Zwiespalt zwischen der Notwendigkeit, sich wirtschaftlich zu versorgen einerseits, „und seiner Neigung zur Haltung ohne Intention gegenüber Paris“ (Washinosu 1992, 130) andererseits.

Während des nationalsozialistischen Regimes in Deutschland ging Hessel ins Exil wieder nach Paris, wo er bei Alix de Rothschild seine Zuflucht fand. Hier arbeitete er für die „Pariser Zeitung“, die bis 1939 seine Artikel veröffentlichte. In seinen Feuilletons führte Hessel den Leser auf labyrinthähnlichen Wegen durch die Hauptstadt Frankreichs. Darüber hinaus ist das ganze Flaneur-Buch Hessels „Spazieren in Berlin“ im Stil kleinen feuilletonähnlichen Texten geschrieben, wo er über seine Heimstadt Berlin erzählt.

3. DIE EIGENART DER HESSELSCHEN STADTWAHRNEHMUNG

Franz Hessel wurde am 21. November 1880 in Stettin geboren. Als Sohn einer wohlhabenden jüdischen Kaufmannsfamilie, wuchs er in Berlin auf. Nach seinem Abitur kehrte er nach München, Literaturwissenschaft und Philosophie zu studieren. In München fand er schnell Zugang zum Künstlerkreis um Stefan George und zur Schwabinger Bohème. Gerade hier wurde Hessel stark in seiner späteren Lyrik, Dramatik und Prosa von den erfahrenen Grundsätzen ästhetischer Wahrnehmung lebenslang beeindruckt. 1906 verließ Hessel aber München und siedelte nach Paris über.

Die französische Hauptstadt hatte auf deutsche Künstler, Literaten und Intellektuelle schon immer eine enorme Anziehungskraft. Für Hessel war dieser Aufenthalt in Paris von großer Bedeutung, als er seine intellektuelle Heimat in der Bohème fand und 1912 seine spätere Frau, Helen Grund, in einer der Künstlercafés kennen lernte. In Paris fühlte sich Hessel endlich heimisch und frei. Er fand sich da. Die japanische Wissenschaftlerin Washinosu schreibt in ihrem Artikel zu Franz Hessel so: „Für ihn selbst bedeutete dieser Aufenthalt in Paris ebenfalls eine Suche nach verlorenen Zeit unter Bedingungen völlig neuer Lebensverhältnisse und angesichts der befremdend veränderten Stadt Paris“ (Washinosu 1992, 127). Sie lehrte ihm die eigentümliche Optik der urbanen Welt wahrzunehmen, die er nie in seiner Kindheit von Berlin erwarten könne.

Gerade in der Hauptstadt Frankreichs ist die Hesselsche Stadtwahrnehmung festgesetzt. Obwohl es die Zeit der Moderne ist, unterscheidet sich die Perzeption Hessels ziemlich deutlich von der Auffassung des durchschnittlichen Großstädtlers. Durch seine erhöhte visuelle Aufnahmefähigkeit von den schnell wechselnden Bildfüllen bekommt der typische Stadtbewohner anstatt gründlicher Erfahrungen lediglich einen flüchtigen und oberflächigen Eindruck von der Stadt, während der Flaneur-Hessel seinen Blick geschärft hat, gerade das zu bemerken, „was im Abseits steht und im offiziellen Verständnis als bedeutungslos gilt“ (Artus 2000, 46). Der Blick des Städtlers ist soweit abgestumpft, dass ihm die Fähigkeit in den Stadtbildern ihre Bedeutung zu erkennen schon lang verlorengegangen ist. Die Vergesellschaftung der Waren und Reklame sind nach Kleinspehn zum größten entstellt, instrumentalisiert und mit falschen Bedeutungen belegt. (vgl. Kleinspehn 1989, 318ff.) Die Reklame können das erwünschte Resultat der Gesellschaft schaffen, sie ist dem kapitalistischen Produktionsprozess unterworfen, daher ist das Gedanken des Stadtbewohners kontrollier- und lenkbar. Hessel versucht dagegen, die Grenzen des Reizschutzes zu

bewältigen, und lässt den Schocks der Großstadt (vgl. Koch 1988, 116), die das kontrollierende Bewusstsein durchbrechen können, sich zu überraschen. Diesbezüglich spricht von dem Schockerlebnis Prof. Zima folgendermaßen:

Die Fähigkeit, die Gegenstände ihrem ursprünglichen Zusammenhang zu entfremden, ist für [die Moderne] charakteristisch, die darauf abzielt, durch Schockerlebnis die kontemplative, auratische Distanz zwischen Kunstwerk und Rezipient zu eliminieren und gegensätzliche Qualitäten miteinander zu verknüpfen. (Zima 1991, 142)

Damit stellen wir fest, dass obwohl Hessel der langsame Spaziergang und die scharfe Sicht des Flaneurs typisch ist, hält er auch die Tendenzen der Moderne. Hessel fasst die Schocks wörtlich auf, wenn er seine Schockerlebnisse in der Großstadtmenge beschreibt.

Den beiden Metropolen – Paris und Berlin, die Hessel zu seinen Heimaten zählt, sind all seine in den zwanziger und dreißiger Jahren entstandenen Texte gewidmet, deren alltägliche Geheimnisse und Schönheiten er als kein Zweiter entkernte. Durch die Straßen von Paris hat Hessel ein Panorama dieser Stadt gezeichnet, die im Jahr 1920 in der Form des Romans „Parizer Romanze“ erschien. In der Pariser Boheme fand Hessel seine intellektuelle Heimat, nach der er immer wieder froh zurückzukehren war. Darauf weist sein Eintrag in „Pariser Tagebuch“: „Nun bin ich schon einige Tage hier, wirklich hier, wirklich wieder in Paris, und doch sind Angst und Freude der Ankunft noch nicht vorbei.“ (Hessel 1929, 292) In „Paris ist die Heimat des Fremden“ gilt die Stadt als Vorbild für ihn:

Paris ist die Stadt, wo nichts aufhört, wo das Vergangene dauernd mitlebt. Paris ist immer zugleich Gegenwart und Erinnerung. Nichts steht vereinzelt. Nirgends wird es leer. Aus manchen Stätten voll Weltgeschichte sind Kinderspielplätze geworden. Aber man vergißt nicht, was sich alles begeben hat [...]. (Hessel 1999, 309)

Auch in „Parizer Tagebuch“ schreibt er von seiner Traumstadt,

in dem wir jung waren und das Recht der Jugend von damals hatten, ziellos und dabei genau dem Augenblick hingegeben zu leben, [...] eine Stätte jener unsagbar freien, schwebenden und abgründigen Zeit vor Krieg und Kriegsgewinn. (Hessel 1999, 309)

Außerdem schwelt er in Erinnerungen über die gute Stimmung, die er in seinem beliebten Café-du-Dôme mit anderen Literaten und Malern erlebt hatte: „Dort war unser Tisch. Der Tisch der deutschen Maler“. (Hessel 1988, 295) Es kommt auch Nostalgie vor:

Dass es in den Cafés und auf den Caféterrassen am Boulevard Montparnasse nicht mehr so aussieht, wie zu 'unserer Zeit', hat man mir schon erzählt [...]. Sooft ich am 'Dôme' vorbeikomme, seh ich nach unserm Tisch damals, der ist nicht da. Ich sehe eine überfüllte Terrasse. Und an der fremden Menge dort ist besonders irritierend, dass viele 'so ähnlich' aussehen. (ebd.)

Corbin schlussfolgert darauf, „dass er meistens über Paris schrieb, wenn er sich in Berlin aufhielt. Umgekehrt verfasste er auch während seiner Pariser Aufenthalte den Großteil von „Spazieren in Berlin“ und „Heimliches Berlin“.“ (Corbin 2012, 2)

In Hessels Werken geht es nicht so viel um die Handlungen, stattdessen stellt er vielmehr seine persönlichen Erfahrungen über die Stadt dar. Es bleibt nur rein ästhetisches Problem, wie man die Stadt, in Hessels Fall Berlin, im Medium der Sprache fixiert. Es ging ihm aber in erster Linie um die Anschauung der Stadt und nicht um sofortiges sprachliches Festhalten der Stadterfahrung. Allerdings faszinierte Hessel der Gedanke während des Flanierens zugleich selbst zum Autor zu werden, „der lesend ein neues Buch der Stadt schreibt.“ (Bäcker 2010, 104)

Die Stadt „im Vorübergehen“ (Hessel 1981, 56) zu beobachten ist Hessel äußerst charakteristisch. Anders als insgeheim bleiben wollender Beobachter Hessel, stellt der Pariser Flaneur sein Gang sehr bewusst vor einem Publikum aus. Hier kommt es aber zu einem Widerspruch, denn Hessels vertretener Spaziergänger fühlt sich zur gleichen Zeit einsam und weist einen Wunsch auf, in der Gesellschaft jedoch integriert zu werden:

[...] Aber ich möchte doch auch mein Teil an dem Abend dieser Höfe haben, die letzten Spiele der Kinder, die immer wieder heraufgerufen werden, und Heimkommen und Wiederwegwollen der jungen Mädchen weleben; allein ich finde nicht Mut noch Vorwand, mich einzudrängen, man sieht mir meine Unbefugtheit zu deutlich an. (Hessel 1984, 11)

Für Hessel ist äußerst typisch das melancholische Erzählen, genauso wie Marcel Prousts, der der verlorenen Vergangenheit nachtrauernd, die Erscheinungen der Moderne zu genießen bereit ist. Hessels Zeitgenosse Tucholsky schrieb in einer Kritik 1929:

Zunächst einmal: er ist ein Dichter. So etwas ist eben graden Wegs im Azur gepflückt: [...] Es ist eine Art Manneschwäche in diesem Mann, etwas fast Weibliches (nicht: Weibisches) – schon in dem reizenden Bändchen *Teigwaren leicht gefärbt* sind Stellen, die fast von einer Frau geschrieben sein könnten – es ist etwas Lebensuntüchtiges, oh, wie soll ich dies Wort hinmalen, damit es nicht nach Bart und Hornbrille schmeckt? Und das weiß Hessel. Und weil er klug ist, macht er aus der Not eine Tugend und spielt, ein wenig kokett, den Lebensuntüchtigen: Ich bin nämlich ein stiller, bescheidener Dichter ... Das ist nicht unangenehm, nur ein wenig monoton – trotz des großen Könnens, des wundervoll sauberen Stils, der bezaubernden eingestreuten Geschichten und Geschichtchen. (Tucholsky 1961, 216)

Nicht zuletzt – soziale Überlegungen waren Hessel äußerst gleichgültig, „was ihm sein Freund Walter Benjamin etwas übelnahm.“ (Corbin 2012, 4)

Lange Zeit war der Flaneur Franz Hessel in der Vergangenheit vergessen. Dennoch der von Walter Benjamin 1929 geschriebene Aufsatz zum Hessels „Spazieren in Berlin“, der erneut in Benjamins Gesamtausgabe in den siebziger Jahren veröffentlicht wurde, brachte dem sowohl beinahe totgeschriebenen Flaneur als auch mit ihm gebundenen Franz Hessel wieder ans Licht. Als zweiter Faktor für Hessels ‚Wiederentdeckung‘ gilt der von François Truffaut gedrehte Film „Jules et Jim“, welcher nach Henri-Pierre Rochés Roman die Dreiecksliabesgeschichte zwischen Hessel, seine Frau Helen Grund und Roché inszeniert.

3.1. Franz Hessel als Flaneur

3.1.1. Zum Begriff ‘Flaneur’

Der Flaneur entwickelte sich aus dem aristokratischen Müßiggänger, der in der Mitte des 19. Jahrhunderts zu einer alltäglichen Gestalt des Pariser Lebens und spezifisch urbanen Figur wurde. „Den Typus des Flaneurs hat ja Paris geschaffen“ (Benjamin 1972, 195) schreibt Benjamin in „Die Wiedekehr des Flaneurs“. Dem Flaneur sind unterschiedliche Erklärungen zugeordnet: er wird mit dem Mensch der Muße, Faulenzer, urbanen Forscher und Kenner von der Straße assoziiert. Aber der Flaneur ist nicht ein einfacher Spaziergänger, er ist dadurch ausgezeichnet, dass er durch die Stadt schlendert, „ohne an ein Ziel zu denken noch

sich zu hetzen“. (Fournel 1992, 232). Diese Figur steht für etwas Grundlegendes des modernen Lebens und des modernen Künstlers, „das sich in der modernen Kunst ausdrückt: nämlich das Gefühl einsamer Gleichgültigkeit inmitten der Großstadtmenge.“ (Hawthorn 1994, 101) Zusätzlich meint Benjamin, dass „der Flaneur [...] ein Preisgebener der Menge [ist]. Damit teilt er die Situation der Ware.“ (Benjamin 1972, 557)

Ursprünglich zählte der Flaneur nur zu einem alltäglichen Typ der Gesellschaft, aber mit Edgar Allan Poes Erzählung „Der Mann in der Menge“, die erstmals 1840 veröffentlicht wurde, fand diese Figur seinen Eingang in die Literatur. In dieser Betrachtung fällt Benjamins Interpretation von Poes „Mann der Menge“ auf, wo er den Flaneur in die Nähe des Detektivs rückt:

Poes berühmte Novelle „Der Mann der Menge“ ist etwas wie das Röntgenbild einer Detektivgeschichte. Der umkleidende Stoff, den das Verbrechen darstellt, ist in ihr weggefallen. Die bloße Armatur ist geblieben: der Verfolger, die Menge, ein Unbekannter, der seinen Weg durch London so einrichtet, daß er immer in deren Mitte bleibt. Dieser Unbekannte ist *der* Flaneur. So ist er von Baudelaire auch verstanden worden, als er in seinem Guys-Essay den Flaneur „l’homme des foules“ genannt hat. (Benjamin 1991, 550)

Obwohl dem Poeschen „Mann der Menge“ die Gelassenheit, das ‚laisser-faire‘ fehlt, um wirklich ein Flaneur zu sein, bleibt die Menge ein wichtiger Bestandteil des Flanierens.

Später, um seinen Müßiggang durch die Stadt in der Manier vom Flaneur zu beschreiben, wandten sich auch andere Schriftsteller dem Thema der Flanerie bzw. wurden sie selber zu dieser Gestalt. Zu diesen Autoren gehörte beispielsweise Charles Baudelaire, der den Poeschen Flaneur bzw. „Mann der Menge“ weiterentwickelt hat. Bei Baudelaire diente die anonyme Menge als Mittel, sich als Persönlichkeit von ihr abzuheben. „Ihm wird der Verdienst zugeschrieben, erstmals die Subjektivität des Flaneurs, die in der Großstadt sich realisierende Erfahrung seiner selbst auch literarisch zum Ausdruck gebracht zu haben“ (Artus 2000, 20). In Baudelaires Werken erlebte der Flaneur Paris wie im bewusstseinsweiternden Drogenrausch, wo durch seine Entdeckungsreisen der urbane Raum zum Abenteuer-Dschungel wurde.

Es gibt mehrere Gründe für die Entstehung des Flanierens in Paris des 19. Jahrhunderts, wobei einer von denen die Nachwirkung eines anderen ist. Zum einen muss man die Passagen, die von den frühesten Galerien des Palais Royal als auch Ladenstraßen mit reichhaltigen Warenauslagen entstanden haben, nennen.

Diese Passagen [...] eine neuere Beschreibung des industriellen Luxus, sind glasgedeckte, marmorgetäfelte Gänge durch ganze Häusermassen [...] Zu beiden Seiten dieser Gänge, die ihr Licht von oben erhalten, laufen die elegantesten Warenläden hin, so daß eine solche Passage eine Stadt, ja eine Welt im kleinen ist. (Benjamin 1991, 45)

Außerdem fügt Benjamin hinzu, dass „Die Flanerie [...] sich zu ihrer Bedeutung schwerlich ohne die Passagen entwickeln können [hätte]“ (Benjamin 1991, 538). Wichtig ist ebenfalls zu merken, dass die Passagen bzw. „Straße[n] zur Wohnung für den Flaneur“ (ebd., 539) werden.

Da Paris immer schon als die Metropole der Kunst und Mode galt, ist es nur selbstverständlich, dass dieser Müßiggänger gerade in Paris seine Spuren hat, denn er selbst mit seiner besonderen Kunst der Beobachtung ist als Kunstwerk betrachtet. Nach Benjamin ist der Müßiggang des Flaneurs [...] außerdem eine Demonstration gegen die Arbeitsteilung (Benjamin 1991, 538). Als Letztes muss man die finanziellen Gründe erwähnen, aus welchen Schriftsteller zu diesen Müßiggängern wurden.

Das Flanieren existierte schon lange vor Baudelaire, aber mit dem zunehmenden Verkehr und das Verschwinden der Passagen, wurde der Flaneur in seinem Bewegungsraum abgegrenzt, dass schon zu Leibzeiten Baudelaires er allmählich seine Positionen sowohl in der Gesellschaft als auch in der Literatur zu verlieren begann. Nichtsdestoweniger ist Benjamin über die Figur des Flaneurs der Meinung: „Der Student ‚lernt nie aus‘; der Spieler ‚hat nie genug‘; dem Flaneur ‚gibt es immer etwas zu sehen‘ (Benjamin 1991, 969). Prof. Banchelli meint, dass mit der Fähigkeit, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zugleich wahrzunehmen und mit einander zu verknüpfen wird der Flaneur zum „magischen Interpreten“. (Banchelli 1997, 106) Seine Sensibilität für die doppelbödige Stadtzeit läßt den Flaneur jedoch selbst zur ambivalenten, von unauflösbaren Spannungen gekennzeichneten Figur werden. (vgl. ebd. 105f.)

3.1.2. Franz Hessels Weg zum Flanieren

Von dieser Entwicklung der Figur des Flaneurs dürfte Hessel nicht unbeeindruckt geblieben sein, denn gerade von Werken Baudelaires Hessel hat sich begeistert. Während

seines Pariser-Aufenthaltes, nachdem ihm das väterliche Erbe ausgegangen war, wird er selbst zu einer von flanierenden Schriftstellern und schafft seinen ersten Roman im Stil des Flanierens – „Pariser Romanze“. Jetzt wurde die Schriftstellerei Broterwerb. Die finanziellen Schwierigkeiten nimmt er aber als Herausforderung an und verbindet das Angenehme mit dem Zweckmäßigen - er wird zum Flaneur und verfasst Texte über die Stadt, wo er seine eigene Erfahrung des zweckfreien Schlenderns darstellen kann. Dieser Luxus entzückt ihn und die Stadt wird zu seinem Schicksal, Notwendigkeit und Märchentraum, aus dem er nicht mehr erwachen konnte. Daneben trägt auch Hessels Vorgehensweise im Feuilleton gemeinsame Züge mit Baudelaires „Le Spleen de Paris“ (1869). Vor allem hat er aber die Auffassung einer „Welt von Bewegungen, Farben, Tönen, Seelen“ (Hessel 1999, 325) übernommen, die sich durcheinander winden.

[...] seitdem habe ich eine neue Weltanschauung. Ich bin auch einer von denen, die sich erst Zeit ließen und nachher nicht auf den Schwung aufpaßten. Aber nun kann mir die Armut nichts mehr anhaben. Ich genieße. Alles, was in den bestauntesten Schaufenster ausliegt, Aal, Kaviar, Weintrauben so gut wie Ledermäntel, seidne Krawatten, Reithosen, ist mein, ich hülle meine imaginäre Geliebte in alle Sealmäntel, lege ihr die kostbaren Fuchse um den Hals, öffne die heimlichen Ösen ihrer Crêpe-de-Chine-Robe. Lange stehe ich vor Adlon und warte, ein wenig ungeduldig pfeifend, auf alle Herzoginen, Dollartöchter und Filmsterne, die herauskommen. (Hessel 1999, 18)

Baudelaires Einfluss auf Hessel ist unanfechtbar. In „Die Menge“ hat Baudelaire über das Vorrecht des Flaneurs so geschrieben: „Nicht jedem ist es gegeben, ein Bad in der Menge zu nehmen: Die Menge zu genießen ist eine Kunst“ (Baudelaire 1985, 149), worauf Hessel mit einem Vergleich anspielt und in seinem Feuilleton „Der Verdächtige“ antwortet: „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.“ (Hessel 1984, 7) Obwohl der Flaneur-Hessel ständig mit der Masse konfrontiert ist, verliert er seine persönliche Eigenart in der Brandung der Masse und ihre Eile nicht. Dafür verwendet Prof. Banchelli in ihrem Aufsatz ein Gleichnis: „In ähnlichem Sinne [wie Baudelaire] unterweist Hessel den Flaneur in der Kunst der rein bestaunenden Wahrnehmung in einer Art bewusster Irrationalität.“ (Banchelli 1997, 113)

Eines anderes der kennzeichnenden Merkmale des Hesselschen Flaneurs ist der Versuch, alles ‚mit anderen Augen zu sehen‘. Dieses ‚mit anderen Augen sehen‘ bedeutet bei

Hessel den ‚Ersten Blick‘. Er sucht immer nach dem ‚Ersten Blick‘ auf die Stadt, und wann er ihn gefunden hat, möchte er bei ihm verweilen. Simultan genießt Hessel die Flüchtigkeit und Kurzfristigkeit des Augenblickes, was auch die Tatsache erklärt, warum er immer wieder den Anreiz hat, den Moment erneut zu erleben und den ‚Ersten Blick‘ wiederzufinden. Praktisch durchstreift Hessel die Stadt wie ein Fotograf, der die Momente, die ‚Ersten Blicke‘ wie Fotografien in seinem Gedächtnis fixiert. Der ‚Erste Blick‘ unterliegt jedoch – wie sein Name schon sagt – einem ‚tragischen Gesetz‘ (Banchelli 113f.): er kann nicht wiederholt werden.

So, wie er sich zum ersten Mal ereignet, ist es immer zugleich das letzte Mal. Seine Unbefangenheit, seine Spontaneität geht in allen späteren Blicken verloren, denn diese beziehen sich immer auch auf das Bild, das der ‚Erste Blick‘ in der Erinnerung erschuf. (Artus 2000, 56)

Hessels Zuwendung zur Flanerie ist nicht zufällig. Die Änderungen in der Lebenssituation nach dem Weltkrieg, änderten auch Hessels Ansicht an seiner Heimatstadt als er aus Paris nach Berlin zurückwanderte: „Galten ihm früher die Abfahrten von Berlin als Momente besonderer Seligkeit, so fand er nun Gründe, die Stadt mehr und mehr zu lieben“ (Echte 1994, 132). Hatte Hessel als Kind nie Berlin für seine Heimatstadt gehalten, so fasste er jetzt einen Beschluss, sich mit der Stadt endlich vertraut zu machen, die in Paris erlernte urbane Wahrnehmungsweise des Flaneurs zu Hilfe nehmend: „Ich muß eine Art Heimatkunde treiben, mich um die Vergangenheit und Zukunft dieser Stadt kümmern, dieser Stadt, die immer unterwegs, immer im Begriff, anders zu werden, ist.“ (Hessel 1984, 12) In diesem Zusammenhang weist Köhn hin, dass „In Hessel [...] erstmals der Typus des durch die französische Tradition geprägten Flaneurs Berliner Boden betritt“ (Köhn 1989, 174). Die Sicht des Flaneurs als auch wiederholte Abwechslungen des Wohnortes zwischen Paris und Berlin ermöglichten es Hessel, Berlin als Ort der Flanerie zu betrachten und zum Gegenstand der literarischen Darstellung zu machen. (vgl. Washinosu 1992, 127f). Hessel gilt dabei als der Vermittler zwischen der deutschen und der französischen Kultur. (vgl. Corbin 2012, 1) Und die Forscherin Bäcker meint, dass Hessel der Autor ist, der

die ursprünglich Pariser Figur des Flaneurs für Berlin neu erfunden [hat], des Flaneurs, der den großstädtischen Raum durchstreift und schildert, und der das Flanieren als eine Bewegungsweise empfiehlt, die der Stadt angemessen sei. (Bäcker 2007, 103)

Prof. Washinosu schreibt in seinem Artikel, dass ‚für Hessel [...] die Flanerie nicht nur die Tätigkeit des Spaziergangs durch die Großstadt bedeutet, sondern sie stellt eine Haltung des Genusses der zweckfreien Anschauung dar‘ (Washinosu 1992, 129). Seine Absichtslosigkeit weist hin, wie Hessel selbst formuliert, auf ‚besonders reinen zweckentbundenen Genuß‘. (Hessel 1987, 107)

Obwohl Hessel dem lettischen Leser kaum bekannt ist, der von ihm vertretene Typ des Müßiggängers lernten die Letten zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Aleksandrs Čaks, der seine Stadtbeobachtungen anders als Hessel, eher wie Baudelaire in Form der Lyrik festmachte, dennoch aus zwei Gründen in gewisser Beziehung ebenfalls mit Franz Hessel steht. Zum einen schrieb er über Riga als seine Traumstadt genauso wie Hessel über seine intellektuelle Heimat Paris, worauf sein Rezitator ‚Mana paradīze‘ hindeutet. So sein Gedicht ‚Ielās‘:

Ceturto stundu es klīstu jau ielās
un nezinu vairs, ko lai daru.

Diezgan es skatījies logos,
kur tērpi un audumi smagi,
diezgan es lūkojies putnos,
kas lido pār ielām,
sievietēs,
liepās,
kas sapņo par bitēm
un ezeru ūdeņiem,
siltiem un maigiem kā āda, –
diezgan.
Varbūt palūgt zu stūra sev notīrīt zābakus,
izdzert pudeli alus,
iekāpt tramvajā druknā
un aizbraukt zu nomali
Daugavas krastā,
kur dzeltēni dēļi
pārklāti smaršainiem sviedriem,
kur zēni ķer mailītes baltas
un sapņo par Javu,
kur saulē aug zāle
un sārtojas smiltis,
vieglas un skaidras kā pieneņu pūkas?

Varbūt.
(Čaks 1985, 82f.)

Zum anderen ist Čaks einer der Vertreter der Flanerie, der ebenso wie Hessel sich von der Menge zu distanzieren versucht, um die Stadt mit einem entfremdeten Blick wahrzunehmen. Sie beiden stehen im Gegensatz zum Gassenjunge, sie sind schüchtern, still, intelligent, gut gekleidet und in der Menschenmenge unsichtbar. (vgl. Kalnačs 1985, 5)

3.1.3. Walter Benjamin über den Flaneur Franz Hessel

Zu Franz Hessel (und zu seinem 1926 veröffentlichten Kleinprosaband „Teigwaren, leicht gefärbt“) hat Walter Benjamin eine Rezension geschrieben, in der er erzählt, wie er in seinem Freund die Gestalt des Flaneurs entdeckt hat. Als Walter Benjamin Franz Hessel begegnete, erkannte er sofort in ihm die Figur eines stets nickenden Chinesen wieder, indem er zum ersten Mal den Typ des Flaneurs gesehen hat. Als er noch Kind war, merkte sich Benjamin diesen Chinesen in einem Schaufenster einer Kolonialwarenhandlung. Der Chinese stand in der Mitte seiner Laden, zwischen

Mehl Ia und Kaiserauszug, Makkaroni, Gries, Zuckerhüte, sowie Teigwaren leicht gefärbt. [...] Dieser Chinese nickte tagaus, tagein. Im ganzen Warenhaus Wertheim war er noch nachts das einzig zuverlässige Lebewesen. (Benjamin 1972, 45)

Als Knabe konnte er dieses Nicken vom Chinesen nicht deuten, aber die Erinnerung an ihm ließ Benjamin das Geheimnis von Hessels Zauberkunst durchblicken.

Dieser blaue Chinese kennt das Berliner Publikum besser als irgendeiner von den Wertheimschen Verkäufern. Er hat auch aus dem ausgetretenen Asphalt vor seinem Laden als ein gelehrter Mandarin alles Verborgene abgelesen, was die Berliner Steine von Berlin zu sagen haben. (Vielmehr nicht eben Steine, die an Berlin nicht das Wichtige sind, sondern im Grunde gerade der Asphalt.) (ebd.)

Diese ‚Zauberkunst‘ äußerte sich in der Art und Weise, die Dinge und Menschen anzuschauen und sich von ihnen anschauen zu lassen. Hessel diente für Benjamin als Vorbild, denn, was Benjamin theoretisch formulierte, setzte Hessel praktisch um. Fasziniert von Hessels „Spazieren in Berlin“ und dessen Kunst, so einfach am Täglichen zu erzählen und in den

Worten die wahrhafte Welt einzufangen, schaffte Benjamin sein eigenes Flaneur-Stück – „Die Kindheit um neunzehnhundert“.

Walter Benjamin sieht in seinem Freund den letzten Flaneur, den ‚letzten Mohikaner‘ des Städtelesers, zugleich zeichnet er aber aus, dass es Hessel nicht leichtgefallen ist, denn:

Was sie [die Stadt] eröffnet, ist das unabsehbare Schauspiel der Flanerie, das wir endgültig abgesetzt glaubten. Und nun sollte es hier, in Berlin, wo es niemals in hoher Blüte stand, sich erneuern? Dazu muß man wissen, daß die Berliner andre geworden sind. (Benjamin 1972, 194)

Er vergleicht Hessel mit dem Chinesen, der genauso alles bemerkt und sich jeden Stein in der Stadt auskennt.

3.1.4. Die Stadt als Lektüre bzw. Bilderbuch

Nach Hessel ist „Flanieren eine Art Lektüre der Straße“ (Hessel 1984, 145) bzw. der ganzen Stadt, und durch ‚Spazieren in Berlin‘ präsentiert er Berlin als ‚ein Bilderbuch in Worten‘. In „Spazieren in Berlin“ sieht Hessel die Stadt als ein ‚Bilderbuch‘:

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

Damit ist zu verstehen, dass die Stadt sich immer wieder ändert und entwickelt, nichts bleibt auf der Stelle stehen, und das Buch kann jedes Mal erneut gelesen werden. Das ausgezeichnete dabei ist, dass dieser Schrift, den Hessel liest, aus keinen Buchstaben, Worten oder Sätzen im Sinne der Syntax besteht, gerade umgekehrt – dieser Schrift ist flüchtig und befindet sich in der Luft: in Farben, Formen, Gerüche und Geräusche der Stadt, die nur rein sinnlich wahrgenommen werden können. Daher wird der Flaneur-Hessel zum Prototyp des Städtelesers. „Nachdem der Flaneur eine ‚Seite‘ der Stadt gelesen hat, ‚blättert‘ er diese um, vollzieht eine reale Bewegung im Stadtraum, um die ‚Lektüre‘ der nächsten ‚Seite‘ zu beginnen“, (Bäcker 2010, 105) meint die Literaturwissenschaftlerin Iris Bäcker. Allerdings

ist Hessel nicht der Einzige, der die Stadt als Buch bezeichnet, ein Jahrhundert früher hat so ebenfalls der deutsche Schriftsteller Ludwig Börne Paris genannt:

Ein aufgeschlagenes Buch ist Paris zu nennen, durch seine Straßen wandern heißt *lesen*. In diesen lehrreichen und ergötzlichen Werke, mit naturtreuen Abbildungen so reichlich aufgestattet, blättere ich täglich einige Stunden lang. (Börne 1991, 167)

Dennoch nicht alles kann ‚geschrieben‘ und damit auch ‚gelesen‘ werden. Es gibt manche Sachen und Erscheinungen, die nur mit nichtsprachlichen Zeichen geäußert werden können, und, die nur der Flaneur weiß, wie sie zu lesen und wahrzunehmen sind. Im Gegenteil zum typischen Städter, liest der Hesselsche Flaneur gerade was *nicht* geschrieben wurde und entdeckt neue Bilder durch diese ungeschriebenen Zeichen. In diesem Zusammenhang zitierte Benjamin Hofmannsthal: „Was nie geschrieben wurde, lesen“ (Benjamin 1996, 67). Auf einen wesentlichen Unterschied zwischen Hessels und Benjamins Bilder weist Prof. Dr. Corbin hin:

Obwohl Hessel mit Benjamin zusammen gearbeitet hat, haben Hessels Bilder also kaum etwas mit den „dialektischen Bildern“ Benjamins zu tun. Hessel entschied sich für die Macht der Eindrücke, die vermitteln wollte. Subjektivität und Identität verschmelzen bei ihm [...]. (Corbin 2012, 10)

3.1.5. Zur Hesselschen Lehre vom Flanieren

Wie schon erwähnt, spielt bei Hessel eine große Rolle das langsame Spazieren durch die Stadt. Zur gleichen Zeit versucht er seinen „Spaziergangsaspiranten“ (Hessel 2000b, 47) die Stadt ‚lesen‘ zu lehren, also die Stadt in allen ihren Facetten kennenzulernen, denn die Studien der Menschen und Orte könnte nur der Flaneur betreiben. Die Amt des Lehrers hat Hessel aus Paris mitgenommen, wo „für die meisten Artikel, die in der „Pariser Tageszeitung“ aufgenommen wurden und die er leicht verändert hatte, wählte er das Pseudonym „Hesekiel“, also desjenigen, der einem den Weg zeigt.“ (Corbin 2012, 2) Das heißt, er lehrt den Städter in den Genuss der alltäglichen Kleinigkeiten zu kommen, dem rasanten Lebenstempo zu Hause lassend. Bäcker meint in diesem Zusammenhang:

Die Lektion für die noch nicht ‚schriftkundigen‘ Berliner lautet also, die Stadt als einen unbekanntem Text zu betrachten, der zunächst einmal ‚gelesen‘ werden muss. [...] Im Grunde genommen ist nicht Berlin selbst Gegenstand der Hessel’schen Lehre, sondern das Flanieren als ‚Lektüre‘ der Stadt. (Bäcker 2007, 104)

Mit dem Feuilleton „An die Berlinerin“ lehrt Hessel die Berlinerin nicht nur zu flanieren, er verwendet für die vollendete Kunst des Spazierens bereits das „neue Wort“ „Flanieren“, während im Titel seiner einschlägigen Feuilletons und seines Buches „Spazieren in Berlin“ noch das gute alte Wort „Spazieren“ figuriert.“ (Bäcker 2007, 103):

Lerne Gegenwart, sei nicht immer unterwegs. Es sieht ja reizend aus, wenn du beschwingten Schrittes an den noch Langsamen vorbeigleitest und sicher durch die Menge zum Schaufenster steuerst, genau an der Stelle, an der du etwas Bestimmtes zu konstatieren hast. Aber mir geht der Atem aus, wenn ich deinen Knöcheln nachsehe, meine unverwandelbare Verehrung für dich bekommt etwas Asthmatisches. Verweile doch ... Nicht so faustisch, Fräulein! Bitte flaniere! Das ist ein Fremdwort und wird ein fremder Begriff bleiben, bis du dich so bewegst, daß ein neues Wort von deinem schönen Gange redet. Lustwandeln ist zu kleinstädtisch. Berlinerin, schaff’ ein neues Wort. Mach’ einen Korso aus deinem westlichen Boulevard Tauentzienstraße-Kurfürstendamm. (Hessel 2000a, 13)

Im Feuilleton „Tiergarten“ (in „Spazieren in Berlin“) lässt sich Hessel dem bewussten Verirren als er nach einem Bestandteil seiner Kindheitserinnerung sucht. Obwohl er ihn nicht findet, bekümmert er sich darüber nicht, denn er handelt nach seinen Prinzipien und lehrt es ebenfalls seinem Leser: „Suchet nicht, so werdet ihr finden. Nur was uns anschaut, sehen wir. Wir können nur – wofür wir nichts können.“ (Hessel 1988, 85)

Nebenan spricht Hessel von der Vergänglichkeit der verschwindenden Schriften, die er den Berliner zu genießen empfiehlt. Er unterweist jedem das Buch der Stadt in seinem eigenen Wege zu lesen und zu interpretieren, „denn wirklich geschrieben wird es erst im Moment des Flanierens in der Wahrnehmung des Flaneurs“. (Artus 2000, 47)

Bäcker meint, das Wesen der Hesselschen Lehre bestehe darin, „hinter dem Äußeren seiner Studienobjekte deren inneren Zustand zu erraten.“ (Bäcker 2007, 104) Der Flaneur-Hessel sucht nach dem tatsächlichen Wesen der Dinge. Durch das äußere Erscheinungsbild strebt Hessel den inneren Zustand der Läden, Gasthäuser, Hauswände, Straßen und vorübergehenden Passanten sowohl jeweils als auch allerseits zu erraten. Er ‚liest‘ die Stadt

buchstäblich. Die Firmennamen und Reklameslogans verlieren bei ihm ihre zweckgebundene Selbstverständlichkeit:

Die Schaufenster sind nicht mehr aufdringliche Angebote, sondern Landschaften; Firmennamen, besonders die Doppelnamen mit dem oft so Verschiedenes verbindenden &-Zeichen in der Mitte, werden mythologische Gestalten, Märchenpersonen. Keine Zeitung liest sich so spannend wie die leuchtende Wanderschrift, die Dach-entlang über Reklameflächen gleitet. Und das Verschwinden dieser Schrift, die man nicht zurückblättern kann wie ein Buch, ist ein augenfälliges Symbol der Vergänglichkeit – einer Sache, die der echte Genießer immer wieder gern eingeprägt bekommt, um die Wichtigkeit und Einzigartigkeit des Genusses und des zeitlosen Augenblicks im Bewußtsein zu behalten. (Hessel 2000b, 46f.)

Hier könnte man schlussfolgern, dass mit der Lehre vom Flanieren Hessel die Distanz zwischen ihm und der Gesellschaft zu vermindern anstrebt. Darauf weist auch Hessels Erzählstrategie hin, nämlich das Beobachtete in der Gegenwart zu erzählen, eben gerade so, als ob er sich während seines Müßigganges Notizen macht. Im Präteritum oder Perfekt schreibt er nur dann, wenn er dem Leser Hintergrundinformationen über die gesehenen Objekte geben möchte. Damit bekommt der Leser das Gefühl, in das Geschehen integriert zu sein.

3.1.6. Die Langsamkeit des Flanierens entgegen dem Tempo der Stadt

Es scheint, dass Hessel mit seiner „Wanderschau und ambulanten Nachdenklichkeit“ (Hessel 2000b, 47) ganz entgegen der um 20. Jahrhundert schnelllebigen und ständig entwickelnden Metropole Berlin steht. „Er vertieft sich in eine ‚Lektüre‘, die sich zu der langsamen Gangart des Flaneurs synchron und zu der Schnelllebigkeit der Stadt asynchron, ja anachronistisch verhält.“ (Bäcker 2010, 105) Diese Langsamkeit ist nicht nur dem von Franz Hessel erschaffenen Berliner Müßiggänger geprägt, die ruhige Gangart hat schon der französische Vorgänger Charles Baudelaire kultiviert. Bei Benjamin heißt es:

Um 1840 gehörte es [in Paris] vorübergehend zum guten Ton, Schildkröten in den Passagen spazieren zu führen. Der Flaneur ließ sich gern sein Tempo von ihnen vorschreiben. Wäre es

nach ihm gegangen, so hätte der Fortschritt diesen pas lernen müssen. Aber nicht es behielt das letzte Wort, sondern Taylor, der das ‚Nieder mit der Flanerie‘ zur Parole machte. (Benjamin 1991, 556f.)

Trotz dem rasanten Stadttempo, bleibt Hessel sehr klassisch und beinahe altmodisch, denn er interessiert sich genau für Details. Der vorgeblich naive Blick des Kindes hat Hessel in seiner Kindheit gelassen als er die Stadt mit eher ‚schriftkundig‘ erwachsenen Augen anschaut, die dem Flaneur mehr geeignet sind. Die Stadt kann man nur langsam gehend in allen ihren Facetten kennenlernen. Aus diesem Grund hat Hessel die kindliche Perspektive ebenso gut wie die Kinder selbst aus seinem Kreis ausgeschlossen, weil nach seinem Erachten die Kinder sich in der Kunst des Spazierens nichts verstehen. Sie sind stets in Eile, sie verweilen sich nicht, um die Stadt zu genießen:

Es verstehn sich nur wenige Leute auf diese Kunst. Kinder, diese sonst in so Vielem vorbildlichen Geschöpfe, machen aus ihrem Weg ein Unternehmen mit heimlichen Spielregeln, sie sind so beschäftigt, beim Beschreiten der Pflastersteine das Berühren der Randflächen und sandigen Ritzen zu vermeiden, daß sie kaum aufschauen können; oder sie benutzen die Reihenfolge der Dinge, an denen sie vorbeikommen, zu abergläubischen Berechnungen; auch bewegen sie sich zu ungleichmäßig, sie trödeln, oder eilen, sie gehen nicht spazieren. (Hessel 2000b, 48)

Es ist auffällig, dass in seinen Spaziergängen Hessel sich aus der hektischen Stadt jedoch zu entlaufen bemüht, denn sein Flaneur ist der modernen Welt etwa nicht geeignet und sucht ständig nach ruhigem Bummel. Viel lieber wendet sich Hessel der Vorstädte und vernachlässigten Sphäre der entlegenen Viertel zu oder begibt sich ins „Ghetto“, so der Titel eines seiner Artikel in „Frauen und Städte“. (vgl. Corbin 2012, 4), wo er nach der „Gegenwart der alten Welt“ sucht, um die kleinen Weltgeschichten zu entdecken: „Wo man wohnt, erlebt man Stadtflucht, Verlassenheit, Pause besonders deutlich.“ (Hessel 1999, 315) In seinem Nachwort zum dritten Band der Gesamtausgabe bemerkt Bernhard Echte zu Recht: Hessel habe sich vor allem für die „kleinstädtischen Quartiere und Vorstädte“ und deren Vielfalt interessiert. (Echte, zitiert nach Hessel/Witte 1999, 373) So schreibt Hessel über die Berliner Vorstädte, „die in den siebziger Jahren kaum zehntausend Einwohner hatten und jetzt zwischen zwei- und dreihunderttausend haben“ (Hessel 1984, 192) und von denen er nur „geringe Kenntnis“ (ebd.) hat.

Die von Hessel dargestellte Figur zeigt eine sehr große Individualität, mit seinem Abgegrenztsein von der Menge, ist ihr die Fähigkeit verlieht, sie lesen zu können. Gehend langsam durch belebte Straßen, wirft Hessel einen scharfsichtigen Blick sowohl auf der Menge als auch auf jeder Person einzeln, nichts wird dem ihm übersehen oder entgangen. Prof. Washinosu meint, dass der Flaneur-Hessel einzigartig mit seine Aufmerksamkeit ist, denn

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. (Washinosu 1992, 127)

Das ganze Leben Hessels scheint durch eine „distanzierte Nähe zu Menschen und Dingen“ (Witte 1981, 240) geprägt zu sein, was erklärt auch, warum der Hesselsche Flaneur im modernen Berlin des 20. Jahrhunderts nicht anpasst. Seine Neigung zum Flanieren ist mit seiner Heimatlosigkeit und mit daraus folgenden schmerzlichen Mangel zu erklären. „Damit die leere Stadt erneut Heimat werden kann, wird sie möbliert mit Bedeutungen, die die Erinnerung herbeibringt: Vergangenheit vervollkommnet die Wahrnehmungsobjekte.“ (Plath 1994, 99) Mit seiner Langsamkeit und manchmal scheinbarem Phlegmatismus gehört er in der Zeit von Industrialisierung und Beschleunigung des Lebenstempos einfach nicht zu. Deswegen zählt er zum Außenseiter, der nirgends sein Heim findet. „Er ging traurig fort und heim. Es war doch schrecklich, daß er nirgends hingehörte, daß ihm ‚die ganze Welt offen lag‘, wie die Leute sagten“. (Hessel 1999, 93) Seine Zuflucht aus dem Nicht-Dazugehörigkeitsgefühl sucht Hessel in seinen Erinnerungen, so Hessel in seinem Roman „Pariser Romanze“: „Kann ich nicht in der Welt sein, zu der ich gehöre, so will ich mich hier im Vergitterten einspinnen in Erinnerungen.“ (ebd. 32)

4. BERLINDARSTELLUNGEN IM BUCH „SPAZIEREN IN BERLIN“

Das von Franz Hessel geschriebene Flaneur-Buch „Spazieren in Berlin“ wurde erstmals 1929 veröffentlicht und zählt zu den schönsten Werken Hessels. Sein Freund und Kollege Walter Benjamin hat in seiner Rezension „Die Wiederkehr des Flaneurs“ über das Buch Hessels so geschrieben:

„Spazieren in Berlin“ ist ein Echo von dem, was die Stadt dem Kinde von früh auf erzählte. Ein ganz und gar episches Buch, ein Memorieren im Schlendern, ein Buch, für das Erinnerung nicht die Quelle, sondern die Muse war. (Benjamin 1972, 194)

Im Jahre 2011 wurde das Buch unter dem Namen „Ein Flaneur in Berlin“ erneut herausgegeben. Das Buch wird durch sehr persönliche Worte des Sohnes Stéphane Hessel und durch ein editorisches Vorwort des Herausgebers Moritz Reininghaus eingeleitet. Der Herausgeber der Hessel-Gesamtausgabe (1984), Prof. Dr. Bernd Witte, setzt in seinem Nachwort das Buch „Spazieren in Berlin“ in Beziehung zu Hessels Gesamtwerk und bestimmt dessen Stellenwert als eines der wichtigsten Werke der modernen Metropolenliteratur.

In „Spazieren in Berlin“ erzählt Hessel über seine Heimatstadt Berlin aus der Perspektive des Flaneurs. Sicherlich ist er weder der erste noch der letzte, der über Berlin schreibt. Was macht ihn dann so besonders? Es ist auffällig, dass Hessel keine Hintergrundinformationen über die Stadt vermittelt, sondern von seinen eigenen Eindrücken und Gefühlen im Laufe des Spaziergangs spricht. Er widmet dem deutschen Publikum keine Nachrichten über Novitäten oder Sehenswürdigkeiten, keine allgemeinbekannte Informationen oder Tatsachen, sondern er erzeugt dem Leser die Stimmung der Stadt. Solchermaßen eröffnet er dem Städter eine ganz neue Perspektive von Berlin. Darüber hinaus ruft er den Leser selbst zum Flanieren auf, was einen sonderlichen Zusammenschluss zwischen dem Leser und Hessel erregt. Dies genau macht sein Buch zum Lehrbuch, worauf auch der Untertitel hinweist: „Ein Lehrbuch der Kunst in Berlin spazieren zu gehn ganz nah dem Zauber der Stadt von dem sie selbst kaum weiß - Ein Bilderbuch in Worten“.

Darüber hinaus ist Hessel der Perspektivenwechsel geprägt, wobei er sich in einem Rollenspiel einschaltet. Um den „ersten Blick“, den Blick seiner Kindheit auf die Stadt, ihre

Geschichte, ihre Geheimnisse, ihren Alltag wiederzugewinnen, schlüpft Hessel in die Rolle des Touristen, des ‚Fremden‘ und verdächtigen Nicht-Dazugehörenden, wandert durch den Wedding und das Zeitungsviertel, Charlottenburg, den Osten der Stadt und Kreuzberg, besucht das Schloss, den Zoo, Kaschemmen, Nachbars, den Schlachthof, die Renommier-Boulevards so „eröffnet sich ihm [Berlin] als Landschaft, sie umschließt ihn als Stube“ (Benjamin 1991, 525), schrieb sein Freund Walter Benjamin über dieses "Bilderbuch in Worten".

Spaziergänge werden in diesem Buch zu kurzen Aufsätzen. Insgesamt enthält es zweiundzwanzig in sich geschlossene feuilletonistische Texte, die alle durch eine leichthin plaudernde Form geprägt sind und deren Umfang zwischen fünf und achtzehn Seiten variiert. Das Feuilleton „Rundfahrt“ bildet hier mit seinen 90 Seiten aber eine auffällige Ausnahme.

Hessels Erkundungen führen in alle Winkel der Metropole, ob „Alter Westen“, „Zeitungsviertel“ oder „Tiergarten“. Doch neben den geografischen Einheiten, finden sich Kapitel „Von der Mode“, „Von der Lebenslust“ oder zu „Dampfermusik“. Sebastian Blottner schreibt in seiner Rezension zum Flaneur-Buch Hessels so:

Es ist nicht nur die Stadt, es ist das Stadtleben, das Hessel schildert – eben dies macht das Buch so wertvoll. [...] Mit ihm durch Berlin zu streifen ist weitaus mehr, als spazieren zu gehen. [...] Wer in diesem Buch zu lesen beginnt, atmet schlagartig Berliner Luft, und zwar die einer ganz besonderen Epoche. [...] Hessel beschreibt dieses Berlin nicht einfach, er macht es erlebbar. Es gibt viele Berichte aus dieser Zeit, Hessels in der Erstausgabe treffend als „Bilderbuch in Worten“ bezeichneten Spaziergänge gehören zu den besten. (Blottner 2011)

In „Peripatetische Stadtlektüre. Franz Hessels *Spazieren in Berlin*“ schreibt der deutsche Wissenschaftler Müller so:

Der Grundtenor des Buches ist das Einverständnis mit der technisch-zivilisatorischen Modernität des nach-wilcheminischen, republikanischen Berlin. Es steht damit durchaus in unmittelbarer Nachbarschaft zur Literatur der neuen Sachlichkeit. (Müller 1997, 83)

Meine Analyse wird sich auf die Kapitel „Der Verdächtige“, „Rundfahrt“ und „Tiergarten“ konzentrieren. Das Kapitel „Der Verdächtige“ setzt sich als Einleitungskapitel mit der Flanerie auseinander, im Kapitel „Rundfahrt“ wird die Zerrissenheit des Flaneurs in Bezug auf ‚fremd‘ und ‚heimisch‘, ‚Nähe‘ und ‚Ferne‘, verdeutlicht, während im „Tiergarten“

nicht nur das Erinnerungsmotiv vorkommt, sondern auch Hessel eine besondere Stimmung für den Leser erschafft hat, sodass er sich in einer unmittelbaren Nähe mit dem Geschehenen befindet.

4.1. Perspektivenwechsel bei der Erkundung der Metropole Berlin

Bei Hawthron bedeutet die wechselnde Perspektive, in der einige Ereignisse aus der Perspektive einer Person bzw. Figur, andere wieder aus der Perspektive eines anderen dargestellt werden. (vgl. Hawthron 1994, 239f.) So auch bei Hessel, denn bei ihm ein Perspektivenwechsel häufig zu konstatieren ist, durch den er nach neuen Entdeckungswegen zur Stadt sucht. Im Weiteren wird das Konzept des Perspektivenwechsels in den Feuilletons „Der Verdächtige“ und „Rundfahrt“ untersucht.

4.1.1. „Der Verdächtige“

Damit man den Zustand des Flaneurs in der Gesellschaft besser verstehen kann, möchte ich hier einen neuen Begriff seiner Korrelation mit der Umgebung vorschlagen, nämlich der Flaneur sieht alles durch die ‚Fenster-Perspektive‘. Das heißt, er distanziert sich vom Geschehenen, um den ‚Ersten Blick‘ zu gewinnen. Genauso wie die alte Portiersfrau, die den Tag damit verbringt, die anderen zu beobachten, integriert sich der Flaneur in den Produktionsprozess nicht. Seitenansicht und Außenseiterrolle ist was die beiden verbindet, da im Falle Flaneurs hat er ‚nicht Mut noch Vorwand, [s]ich einzudrängen‘, während es bei der alten Portiersfrau kein Bedürfnis mehr sich einzuschalten gibt.

Da kann ich mich neben die alte Portiersfrau stellen – es ist wohl eher die Mutter der Pförtnerleute, so alt sieht sie aus, so gewohnheitsmäßig sitzt sie hier auf ihrem Feldstühlchen. Sie nimmt keinen Anstoß an meiner Gegenwart und ich darf hinaufsehn in die Hoffenster, an die sich Schreibmaschinenfräulein und Nähmädchen der Büros und Betriebe zu diesem Konzert drängen. (Hessel 1984, 9)

Seine Strategie des Flanierens nimmt Hessel aus Paris nach Berlin mit. Er vermischt das vertraute Wechselverhältnis zwischen Nahem und Fernen, dem zufolge die allgemein bekannten Gestalten der Stadt auseinander fallen und „sich zu neuen ‚Seiten‘ eines neu geschaffenen ‚Textes‘ collagieren lassen“ (Bäcker 2010, 106). Bäcker ist der Meinung, Hessels

Absicht zur Absichtslosigkeit ist nur ein erster Schritt auf dem Weg zur Dekonstruktion der gewöhnlichen ‚Syntax‘ der Straße. In einem zweiten Schritt werden die Elemente der Straße aus ihren alltäglichen syntagmatischen Verbindungen herausgelöst. So verwandeln sie sich in geheime Schriftzeichen, die von allerlei Lebensgeschichten künden, welche sodann erzählt sein wollen. (Bäcker 2010, 107)

Dass der Hesselsche Flaneur den Berliner noch zu einem unbekanntem Typ zählt, ist nicht anzuzweifeln. Mit seinen ständigen Dekonstruktionen der gewohnten Gestalten ruft der flanierende ‚Leser‘ das Unverständnis, Befremden und eben Verdacht der Berliner hervor. Mit dem allersten Absatz dieses Feuilletons, zeigt Hessel den Leser, dass er sich selbst unwohl dabei fühlt:

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. Aber meine lieben Berliner Mitbürger machen einem das nicht leicht, wenn man ihnen noch so geschickt ausbiegt. Ich bekomme immer mißtrauische Blicke ab, wenn ich versuche, zwischen den Geschäftigen zu flanieren. Ich glaube, man hält mich für einen Taschendieb. (Hessel 1984, 7)

Außerdem fragt sich sein Flaneur: „Wird sie den Schupo aufmerksam machen, was ich für einer bin? Verdächtige Rolle des Zuschauers!“ (ebd., 10).

Wie schon der Titel des ersten Kapitels besagt, ist es dem Hessel bekannt, dass er mit seinem Benehmen den anderen verdächtig scheint. Aber wie weiß er das eigentlich? Tatsache ist, dass er nicht der Einzige ist, der die Stadt betrachtet, sondern er fühlt sich auch von der Stadt gesehen und sogar beurteilt: „Nun sieht sie [die Witwe] mich endlich weggehen [...]. Ich fühle, wie hinter mir die Produktenwitwe ihren Hals reckt“ (ebd., 10).

Folglich ist es kein Wunder, dass der von Hessel präsentierte Flaneur, der mehr an einen verdächtigen Typ erinnert und mit einem Taschendieb oder Wahnsinniger leicht zu verwechseln ist, zum Scheitern verdammt wird. Dennoch es steckt nichts ‚dahinter‘ beim

Flaneur. Er ist völlig harmlos, hat keine böswillige Absicht oder Begierde und hat eigentlich nichts anders vor, als ein zweckentbundener Spaziergang.

Neben der ‚verdächtigen Rolle des Zuschauers‘, die Hessel gerne spielt, mag er sich doch immer wieder neue Rollen je nach Laune und Situation auswählen. Zum Beispiel leiht er sich von einer Freundin ein kleines Hündchen, um sich als ein Hundbesitzer zu geben, das ihm den ‚Anlaß [gibt], öfter stehenzubleiben, als es sonst einem verdächtigen Menschen wie mir erlaubt wäre‘ (Hessel 2000, 10). Dies erinnert an Benjamins Bemerkung über die Pariser Flaneure, die statt Hunde Schildkröten spazieren führten. In einem anderen Fall lässt sich Hessel von einem Architekten die neue Einzelheiten und Umgestaltungspläne zeigen und erklären, denn er ‚muß eine Art Heimatkunde treiben, [s]ich um die Vergangenheit und Zukunft dieser Stadt kümmern [...]‘ (Hessel 1984, 12).

4.1.2. Hessel als Tourist in „Rundfahrt“

Im Rahmen der Industrialisierung und der damit verbundenen Steigerung des Lebenstempos, erschienen in Berlin, wie in allen europäischen Großstädten im 20. Jahrhundert, die Touristenbusse, die dem Fall des Flanierens eine ganz andere Perspektive anboten. Becker meint in diesem Zusammenhang:

Die Verkehrsmittel beschleunigten nicht nur das Tempo und den Rhythmus der Großstadt, sondern avancierten in ihrer Mobilität und Dynamik auch zu Faktoren, die die Wahrnehmung und Erfahrung der Menschen grundlegend verändert haben. [...] Die Relativierung von Raum und Zeit und des traditionellen Raum-Zeit-Verhältnisses durch die Eisenbahn, die Aufhebung der Erfahrung des Raumes und der Zeit als Kontinuum, finden in der Entwicklung der innerstädtischen Verkehrsmittel ihre Wiederholung. (Becker 1993, 39)

„Zentraler Topos der neusachlichen Literatur ist der Verkehr“, meint der Kulturwissenschaftler Lethen. (vgl. Lethen 1994, 44ff.) In dieser Beziehung bemerkt Müller, dass

über weite Strecken von *Spazieren in Berlin* [...] sich das Ich des Textes nicht zu Fuß durch die Stadt [bewegt]. Es benutzt Automobile und besteigt den Bus eines der

Stadtrundfahrunternehmen, springt gelegentlich kurz entschlossen auf eine Tram oder fährt ein Stück mit der S-Bahn. (Müller 1997, 83)

Dafür, dass der Flaneur beim Hessel vielseitig ist, spricht die Tatsache, dass er die Gelegenheit benutzt, seine Heimatstadt mit anderen Augen sehen zu können und sie auf einer anderen Ebene kennenzulernen. Deshalb schließt sich Hessel ‚einer touristischen Rundfahrt, dem pleonastischen ‚Sight-Seeing‘ an, umgibt sich als uneigentlicher Fremder mit ‚echten‘ oder ‚richtigen Fremden‘, um allerdings in heimlicher Konkurrenz zu den Fremdenführern nachzugehen. (vgl. Bäcker 2010, 107)

Wir [die Berliner] eilen zu den uns auferlegten Arbeiten und Vergnügungen, aber in Berlin Spazieren gehen, das getrauen wir uns nicht. Um diesem Übelstand für mein Teil abzuhelpfen, faßte ich jüngst einen Entschluß, kam auf einen listigen Anschlag: „Ich werde die Stadt geschwind, ehe sie sich’s versieht, überraschen als Fremder.“ (Hessel 1994, 11)

Seiner Stadterfahrung aus der Perspektive eines Touristen hat Hessel das umfangreichste Kapitel seines Buches ‚Spazieren in Berlin‘ gewidmet. All diese ‚Rundfahrt‘ mit ‚richtigen Fremden‘ und einem Führer dient für Hessel tatsächlich als ein spannendes Experiment. Es gibt ihm als einem Einheimischen die Möglichkeit das Berlin mit Augen eines Stadtfremden zu betrachten. Allerdings manifestiert sein einheimisches Wesen als auch dem Flaneur typische Anschauungsweise – das Benehmen der Touristen ärgert ihn, denn sie „sehen alle so sicher aus, sie werden die Sache schon von 11 bis 1 erledigen; die Familie von Bindestrich-Amerikanern rechts von mir spricht sogar schon von der Weiterfahrt heut abend nach Dresden.“ (Hessel 1984, 51)

Der Gedanke über den modernen, organisierten Städtetourismus missfällt Hessel, denn es geht nur um flüchtige Vielfalt. Die Rundfahrt bietet dem Fremden in ein paar Stunden die Sehenswürdigkeiten der Stadt zu besichtigen. Das rasche Tempo verhindert dem Tourist sowohl das längere Betrachten als auch die Möglichkeit auszusteigen. In diesem Zusammenhang schreibt Artus:

Dabei ist es der Blick des Fremdenführers, der das Tempo vorgibt und dem die Fremden folgen müssen. Nur was er zeigt, sehen sie, was er erklärt, erfahren sie über die Stadt. Er lenkt und ‚zwingt‘ ihren Blick und vermittelt auf diese Weise ein einseitiges Bild der Stadt, das allein ihrem offiziellen ‚Image‘ entspricht. (Artus 2000, 79)

Der Fremdenführer vertuscht die Unschönheiten und die unbequeme Wahrheit. Man verliert dabei die Chance, den echten Geschmack der Stadt zu kosten und damit wird sie genauso schnell vergessen, wie sie besichtigt wurde.

Hessel befindet sich aber in einer Sonderstellung. In Gegensatz zu den Fremden, hat er die Möglichkeit, sein eigenes Wissen über Berlin der Darstellung des Reiseleiters entgegenzuhalten. Er weiß immer wohin und wie lange gefahren wird und weiß zu allem etwas zu berichten. Alle vom Reisebegleiter gegebenen Auskünfte, wo es, seiner Meinung nach, etwas verschwiegen oder unwahr vermittelt wurde, mag Hessel korrigieren und ergänzen. Er mag dem Leser zeigen, wie gut er sich in der Stadt auskennt, er traut nicht dem Fremdenführer und übernimmt in seinen Gedanken die imaginäre Stadtführung: „Was die Nationalgalerie anbetrifft, so muß ich als dein Führer durch Berlin dich besonders auf die Bilder hinweisen, in denen Berlinisches verewigt ist.“ (Hessel 1984, 96)

Hessel ist ein Vorreiter, der immer neue, ungewohnte Wege zur Neuentdeckung seiner Heimatstadt findet. Seine Stadtwahrnehmung steht daher ganz gegenüber der Baedeker-Mentalität. Karl Baedeker war ein deutscher Verleger und als Autor Begründer der noch heute bekannten Baedeker-Reiseführer. Durch seinen prägnanten Sprachstil, die Genauigkeit der Reiseinformationen und die großzügige kartographische und sonstige Ausstattung wurde er im 19. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum mit seinem roten Leineneinband zum Synonym des Reiseführers schlechthin. Die frühzeitige Aufnahme fremdsprachiger Ausgaben in das Reiseführerprogramm verschaffte dem Baedeker einen weltweiten Ruf. (vgl. Killy 1988, 287) Mit der Baedeker-Mentalität ist hier also der Teil der Touristen gemeint, der an den Baedeker-Reiseführer gerne anhält und keineswegs von den gegebenen Anweisungen abkommt. Diese Anhänger bezeichnet Hessel als „ALLBIgenser“ (Hessel 1987, 94) die das abstrakte Wissen dem tatsächlichen Erleben vorziehen:

Meist schon etwas vorbereitet durch Reisehandbücher oder Kataloge, betreten die ALLBIgenser aller Nationen den Vorraum, in welchem sie meist noch ein sympathischer Ständer mit drehbaren Serien von Ansichtskarten erwartet, auf denen man schnell überblicken kann, was man hier nicht versäumen darf. Und manches läßt sich vielleicht schon als Ansichtskarte erledigen, die man sich kauft, mitnimmt und dann zu Hause in Ruhe betrachtet. (Hessel 1987, 94)

Hessel ist der Ansicht, dass die 'ALLBIgenser' flach sind: sie streben nicht an, das echte Gesicht der Stadt wahrzunehmen, anstatt begnügen sie sich mit einem oberflächlichen Bild der Stadt. Besucht der herkömmlicher Tourist eine Stadt, so geht er ihr nicht ‚dahinter‘, um den richtigen Charakter zu finden; er hat schon von Baedeker-Reiseratgebern und Postkarten einen Eindruck von der Stadt erworben, mit dem er sich zufrieden gibt und den er mit seinem Besuch bloß bestätigen will. In Flaneurs Verstand sind sie so faul, dass sie eben nicht bereit sind, den Stereotyp zu brechen und seine persönliche Ansicht über die Stadt zu bilden.

In Flaneurs Augen sind die bekannten Sehenswürdigkeiten nicht so sehenswert wie sie im Allgemeinen betrachtet werden. Viel lieber wirft er seinen Blick auf die Kleinigkeiten und das Versteckte der Stadt, wie die Gassen und Gebäude im Hintergrund, die der Reiseführer auslässt. Er strebt an, das echte Gesicht der Stadt wahrzunehmen: es ist die Bereitschaft, sich voll und ganz auf sie einzulassen, mit dem Ziel, sie sich vertraut zu machen. Bei Hessel heißt das Spazierengehen „Minutenferien des Alltags“ (Hessel 1981, 54), denn er ist kein Tourist in der Stadt, sondern eher in ihrem Alltag.

Was den fahrenden Flaneur noch mit der Rolle eines Fremden verbindet, ist es, das ‚Schicksal‘ eines Touristen, der „nicht aussteigen darf“ (Hessel 1984, 13). Damit ist ihm das Recht abgesprochen, eine aktive Rolle im Schauspiel der Straßen teilzunehmen.

Es ist wichtig zu unterstreichen, wie sich die Hesselsche Wahrnehmung bei der Rundfahrt vom flaneristischen Spaziergang unterscheidet. Während im Touristenbus wird der Flaneur mit Bewegungen verschiedener Ebenen konfrontiert: zum einen bewegt er sich selbst, bzw. wird durch den Touristenbus bewegt, zum anderen bewegt sich auch die Stadt und deren Vorhandenes – Passanten, Autos und Natur – herum. Dies alles fließt zusammen und entwirft die Ebene der Zeit als auch der des Raumes bzw. wird das Zeit-Raum-Verhältnis verändert. Becker bemerkt dazu: „die Bewegung wird zum Signum der Moderne und der Großstadt“ (Becker 1993, 51) und damit zum wichtigsten Merkmal städtischer Wahrnehmung nach 1900. Durch sein ‚Sight-Seeing‘-Experiment entdeckt Hessel, dass die Dynamisierung der Außenwelt die Dynamisierung der Wahrnehmung von Zeit und Raum fordere (vgl. Becker 1993, 49).

Obwohl Hessel mag einen anderen Blickwinkel auf die Stadt zu werfen, bleibt er dennoch klassisch und mag sich verweilen. Geschwindigkeit und Eile sind für Hessel nicht typisch, was auch in der Auswahl seiner Schreibtechnik vorkommt. Er schreibt nicht in der Weise des Futurismus, der zu Hessels Lebzeiten seine Blüte erlebte. In diesem Zusammenhang meint Prof. Dr. Corbin Folgendes:

Trotz seiner ausgeprägten Vorliebe für die Geschichte, für den Klassizismus, ja für die Antike, sollte man keineswegs schließen, dass Hessel ein altmodischer Literat gewesen sei. Sein Gefühl für Harmonie hat sicherlich auch seinen Stil geprägt, und in seinen Romanen lässt er meistens einen auktorialen Erzähler zu Wort kommen. Aber trotzdem blieb ihm nicht jeglicher Einfluss der Moderne fern. Der Kubismus hat einen nicht unbeträchtlichen Einfluss auf seine Perzeption ausgeübt. Bedeutende Maler tauchten bei ihm auf, wie Picasso, der als Pedro Bilbao in seinem Roman vertreten ist. (Corbin 2012, 2f.)

4.2. „Tiergarten“ bei Hessel und Benjamin

Beseelt von Hessels „Spazieren in Berlin“, verfasste Walter Benjamin 1932 – 1938 sein eigenes Flaneur-Buch, das 1950 unter dem Titel „Berliner Kindheit um neunzehnhundert“ von Peter Suhrkamp publiziert wurde. Nicht nur den Blick des Flaneurs hat er von Hessel übernommen, sondern auch die Schreibweise. In dieser autobiografischen Schrift beschreibt Benjamin in Prosaminiaturen oder Momentaufnahmen seine Kindheit in Berlin der Jahrhundertwende. Diesbezüglich wird in diesem Abschnitt die Darstellung bzw. Wahrnehmung des Tiergartens bei Hessel und Benjamin nebeneinandergesetzt.

„Herbstsonntag. Dämmerung... Die Erde dampft ein wenig, nicht so feucht wie Feld, mehr wie Kartoffelacker“ (Hessel 1984, 160). So beginnt das Kapitel ‚Tiergarten‘ in Hessels Buch ‚Spazieren in Berlin‘. Schon mit den ersten Sätzen wird der Leser ganz bewusst in eine Stimmung umgesetzt, wo er leicht ein Bild vor Augen führen kann; ihm wird schon von Anfang an klar gemacht, wo er sich befindet, sodass er dem Blick des Flaneurs völlig folgen kann. Aber diese Stimmung ist eher für den Flaneur als für den Leser eine Grundvoraussetzung, denn in seinem Spaziergang sucht Hessel nach etwas Ahnungsvollem.

Bei Benjamin dahingegen scheinen die einleitenden Sätze nüchtern und absolut zu sein, sie erhalten nichts die Aufmerksamkeit Anbindendes und könnten ebenso gut an einer anderen Stelle stehen. Obendrein wird der Leser an den Ort des Geschehens nicht mitgebracht, was bei Hessel der Fall ist.

Sich in einer Stadt nicht zurechtfinden heißt nicht viel. In einer Stadt sich aber zu verirren, wie man in einem Walde sich verirrt, braucht Schulung. Da müssen Straßennamen zu dem Irrenden so sprechen wie das Knacken trockner Reiser und kleine Straßen im Stadttinnern ihm die Tageszeiten so deutlich wie eine Bergmulde widerspiegeln. Diese Kunst habe ich spät erlernt;

sie hat den Traum erfüllt, von dem die ersten Spuren Labyrinth auf den Löschblättern meiner Hefte waren. (Benjamin 1950, 23)

Allerdings haben die beiden Berliner Flaneure etwas Gemeinsames, nämlich das bewusste Verirren (vgl. Thiede 2004, 4), was ein charakteristisches Merkmal des Flaneurs und nicht des einfachen Spaziergängers ist. Der Unterschied zwischen Hessel und Benjamin besteht aber darin, dass Benjamin das Verirren nur in seinen Erinnerungen abspielt, wohingegen Hessel durch den labyrinthischen Tiergarten gehend sich selbst dem Verirren unterwirft: „Ich suche nach dem bärtigen Apoll unseres Kinderspielplatzes. [...] Ich finde ihn nicht, ich gerate an den Goldfischteich“ (Hessel 1984, 160) oder:

hüten, hinüberzugehen [...] Ich gehe weiter ohne bestimmte Richtung, weiß nicht, ob ich zur Rousseau- oder Luise-Insel kommen werde. Und glücklich verirrt, stehe ich mit einmal vor dem Apoll, den ich nie wiedergefunden habe seit Jahre. (ebd. 163)

Hessel vertraut seiner Intuition und glaubt an der Kraft des bewussten Verirrens, denn nur so kann der Flaneur letztendlich das finden, was er sucht. In diesem Fall den die Jahre überdauernden Bestandteil seiner Kindheitserinnerung – die Figur des Apoll.

Was die beiden Autoren von einander unterscheidet, ist auch die Art des Flanierens. Die Forscherin Bäcker meint in dieser Beziehung so:

Während Hessel die gemeinsame Pariser Strategie des Flanierens fortsetzt, wie dies schon der Titel seines Buches „Spazieren in Berlin“ verspricht, kann man im Falle Benjamins nur bedingt von einem Flanieren sprechen. Sein Berlin-Buch verdankt sich weniger einem Flanieren im Raum als einer Reise in die Zeit, einer Reise in die vergangene „Berliner Kindheit um neunzehnhundert“. (Bäcker 2007, 102)

Während Benjamin durch Berlin wandernd in seinen Kindheitserinnerungen hingibt, erzählt Hessel über das jetzige Berlin. Zu seinen Erinnerungen wendet er nur dann um, wann er vergleichen möchte, wie die Stadt seit seiner Kindheit verändert hat:

Immerhin ist es jetzt im veraltenden Halbdunkel noch so buschig und labyrinthisch hier wie vor dreißig, vierzig Jahren, ehe der letzte Kaiser den Naturpark in etwas Übersichtlicheres, Repräsentativeres umschaffen ließ. Daß auf seinen Befehl das Unterholz gelichtet, viele Wege verbreitert und die Rasenflächen verbessert wurden, ist verdienstlich, aber darüber sind dem

Tiergarten gewisse intime Reize verlorengegangen, eine holde Kinderstubenunordnung, Zweigeknacken und das Rascheln vieler nicht gleich weggeräumter Blätter auf engen Pfaden. (ebd.)

Das Erinnerungsmotiv zieht sich wie ein roter Faden bei Hessel in allen seinen Prosastücken, die unter dem Titel „Spazieren in Berlin“ erschienen. Mit den Spaziergängen, die Hessel durch Berlin führt, versucht er beides miteinander zu knüpfen, das Moderne mit dem Traditionellen, die Gegenwart mit der Vergangenheit. Welt Jörg Plath weist aber auf einen wichtigen Unterschied hin, der zwischen dem Flaneur-Buch und den vorhergehenden Werken Hessels besteht: „Die Gegenwart wird nicht mehr in der Erinnerung versenkt, wie in den ersten beiden Werkphasen. Die Erinnerung tritt zur Gegenwart hinzu und vervollkommnet sie“ (Plath 1994, 142). Demnach kann man hier beschließen, dass Hessel vielmehr in dem gegenwärtigen Berlin lebt, als er in seinen Erinnerungen schwelgt.

5. ZUSAMMENFASSUNG

„Langsam durch belebte Straßen zu gehen, ist ein besonderes Vergnügen“ (Hessel 1984, 7) schreibt Franz Hessel in seinem Werk „Spazieren in Berlin“. Als 1929 „Spazieren in Berlin“ von Franz Hessel erschien, feierte Walter Benjamin „Die Wiederkehr des Flâneurs“.

In der vorliegenden Arbeit wurde die Eigenart der Hesselschen Stadtwahrnehmung und die Erzählstrategien in seinem prosaischen Werk „Spazieren in Berlin“ analysiert. Im Laufe der Untersuchung bin ich zu folgenden Schlussfolgerungen gekommen, die im Weiteren erläutert werden.

Das erste Kapitel führte in die Großstadtproblematik um 1900. Die Skizzierung einer geistesgeschichtlichen Entwicklung, die in erster Linie anhand von epochale Denkhaltungen typischen Vertreter, nämlich Georg Simmel vorgenommen worden ist, diente zur Verdeutlichung des Sachverhaltes, dass die Wahrnehmungsweise um 1900 sich wesentlich geändert hat.

Im zweiten Kapitel wurde der Begriff ‚Feuilleton‘ in Bezug auf Franz Hessels Schreibweise erläutert. Das Feuilleton ist eine um 1900 in Paris entstandene journalistische Gattung kleiner Form, die sich mit den Kritiken zur Kunst, Mode, Lebensbeschreibungen u.ä. beschäftigte und sein Platz in Zeitungsbeilagen eroberte. Später trat diese Form auch in Literatur herein dank seiner kurzen und prägnanten Form, die den Literaten die Fähigkeit gab, die schnelllebige Stadt mit ihren flüchtigen Bildern adäquater darzustellen. Außerdem ist diesen Prosa-Miniaturen die „subjektive, persönliche Form in Darstellung, Sprache und Form“ charakteristisch, was den Schriftstellern erleichterte, die Zuneigung eines breiten Kreises der Leser zu gewinnen. Franz Hessel gehört zu einer der Autoren, die die Mehrzahl seiner Werke gerade in der ‚kleinen Form‘ verfasst hat. Zum einen wählte er diese Schreibweise als seine Ausdrucksform, denn sie entsprach seiner Stadtwahrnehmung. Zum anderen muss man die finanziellen Schwierigkeiten Hessels nennen, aus welchem er dem Feuilleton geneigte, weil es ihm seine Stadtbeschreibungen in der Zeitung zu veröffentlichen ermöglichte.

Die Ergebnisse der Untersuchung des dritten Kapitels lassen sich wie folgt zusammenfassen:

Hessels Perzeption unterscheidet sich wesentlich von der Auffassung des durchschnittlichen Städters. Während der Stadtbewohner lediglich einen flüchtigen und oberflächigen Eindruck von der Stadt bekommt, wirft Hessel seinen Blick genau auf das

Versteckte, also auf den Kleinigkeiten und nicht auf den Sehenswürdigkeiten der Stadt. Obwohl Hessel durch sein langsames Spaziergang geprägt ist, lässt er den Schocks der Großstadt sich zu überraschen, was ein typisches Merkmal für Künstler der modernen Wahrnehmung ist. Die Schocks der Großstadt durchbrechen das kontrollierbare Bewusstsein, solchermaßen Hessel die Stadt in allen ihren Facetten kennenzulernen lassend.

Es wird auch aufgeklärt, dass all seine in den zwanziger und dreißiger Jahren entstandenen Texte den beiden seinen Heimaten – Paris und Berlin – gewidmet sind. In „Pariser Tagebuch“ schreibt er über seine Traumstadt Paris, wo er sich an die schönen, alten Tage in Künstler-Cafès erinnert. Durch diese Nostalgie vermittelt Hessel dem Leser eine sonderbare Stimmung. Für Hessel ist äußerst typisch das melancholische Erzählen, wobei sein Zeitgenosse Tucholsky Hessels Schreibart als „weibisch“ nennt. In Hessels Werken geht es nicht so viel um die Handlungen, stattdessen stellt er vielmehr seine persönlichen Erfahrungen und Gefühle über die Stadt dar. Ihm ist äußerst charakteristisch die Stadt „im Vorübergehen“ zu beobachten. Seine Absichtslosigkeit weist hin, wie Hessel selbst formuliert, auf „besonders reinen zweckentbundenen Genuß“.

Im Laufe der Untersuchung wurde es klargelegt, dass Hessels Stadtwahrnehmung in enger Beziehung mit der in der Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelten Figur des Flaneurs steht, denn die Art, wie er die Stadt entdeckt, ist Flanerie. Der Flaneur wird mit dem Mensch der Muße, Faulenzer, urbanen Forscher und Kenner von der Straße assoziiert, vor allem ist er aber dadurch ausgezeichnet, dass er durch die Stadt schlendert, „ohne an ein Ziel zu denken noch sich zu hetzen“. Neben Edgar Allan Poe und Charles Baudelaire ist Franz Hessel einer der Schriftsteller, der sich die Erscheinung der Flanerie bedient, um die Stadt zu beschreiben. Obwohl zu den Lebzeiten Baudelaires dieser Typ sein Niedergang erlebte und zu den Lebzeiten Hessels wurde der Flaneur schon überhaupt totgeschrieben, könnte Hessel diese Figur wiederbeleben, womit Walter Benjamin „Die Wiedekehr des Flaneurs“ feiert. Hessel bleibt klassisch und langsam. Er hält weder die rasante Stadt hin, noch denkt in der Art des Futurismus, denn nach Hessel kann die Stadt nur langsam gehend genießen werden. Und Benjamin meint: „Hessel beschreibt nicht, er erzählt“ (Benjamin 1929, 5).

Die vom Flanieren untrennbare Menge spielt auch bei Hessel eine große Rolle, wie er selbst schreibt: „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.“ Obgleich ständig mit der Masse konfrontiert, verliert Hessel seine persönliche Eigenart in der Brandung der Masse und ihre Eile nicht. Die von Hessel dargestellte Figur zeigt eine sehr große Individualität, aus welchen Grund habe ich zur Folgerung gekommen, dass durch seine

„distanzierte Nähe zu Menschen und Dingen“ und mit seine Langsamkeit zählt Hessel zu den Außenseiter. Allerdings die Zuflucht aus dem Nicht-Dazugehörigkeitsgefühl sucht Hessel in seinen Erinnerungen.

Eines anderes der kennzeichnenden Merkmale des Hesselschen Flaneurs ist der Versuch, alles ‚mit anderen Augen zu sehen‘. Dieses ‚mit anderen Augen sehen‘ bedeutet bei Hessel den ‚Ersten Blick‘. Er durchstreift die Stadt wie ein Fotograf, der die Momente, die ‚Ersten Blicke‘ wie Fotografien in seinem Gedächtnis fixiert. Man muss auch betonen, dass Hessel ein Vorreiter ist, der immer neue, ungewohnte Wege zur Neuentdeckung seiner Heimatstadt findet.

Mit seiner ‚Zauber Kunst‘, Dinge und Menschen anzuschauen und sich von ihnen anschauen zu lassen, diente Hessel als Vorbild für Benjamin. Er sieht in seinem Freund den letzten Flaneur, den ‚letzten Mohikaner‘ des Städtelesers und vergleicht ihm mit dem Chinesen aus seiner Kindheit, der genauso alles bemerkt und sich jeden Stein in der Stadt auskennt.

Es wurde festgelegt, dass nach Hessel „Flanieren eine Art Lektüre der Straße“ ist, d.h. er sieht die Stadt als ein Bilderbuch. Das ausgezeichnete dabei ist, dass dieser Schrift, den Hessel liest, aus keinen Buchstaben, Worten oder Sätzen im Sinne der Syntax besteht, gerade umgekehrt – dieser Schrift ist flüchtig und befindet sich in der Luft: in Farben, Formen, Gerüche und Geräusche der Stadt, die nur rein sinnlich wahrgenommen werden können. Vielmehr, Hessel liest gerade was *nicht* geschrieben wurde und entdeckt neue Bilder durch diese ungeschriebenen Zeichen.

Zur gleichen Zeit schlussfolgere ich, dass die Stadt für Hessel nur als Mittel zur Lehre vom Flanieren dient. Er betreibt die Studien der Menschen und Orte und lehrt seinen „Spaziergangs aspiranten“ in der Stadt zu flanieren, bzw. sie wie ein Buch zu lesen, was bei Hessel bedeutet, in den Genuss der alltäglichen Kleinigkeiten zu kommen. Er lehrt den Leser: „Suchet nicht, so werdet ihr finden. Nur was uns anschaut, sehen wir. Wir können nur – wofür wir nichts können.“ Durch das äußere Erscheinungsbild strebt Hessel den inneren Zustand seiner Studienobjekte zu erraten. Hier könnte man konkludieren, dass mit der Lehre vom Flanieren Hessel die Distanz zwischen ihm und der Gesellschaft zu vermindern anstrebt.

Für Hessel ist es typisch, seine Beobachtungen in der Gegenwart zu fixieren, im Präteritum oder Perfekt schreibt er nur dann, wenn er dem Leser Hintergrundinformationen über die gesehenen Objekte geben möchte.

Als Letztes habe ich in diesem Kapitel festgelegt, dass Hessels Gangart durch eine Langsamkeit geprägt ist. Trotz dem rasanten Stadttempo, bleibt Hessel sehr traditionell und beinahe altmodisch, denn er interessiert sich genau für Details, deswegen hat Hessel ebenfalls die kindliche Perspektive ausgeschlossen und schaut die Stadt mit eher ‚schriftkundig‘ erwachsenen Augen an. Darüber hinaus wurde es erforscht, dass viel lieber sich Hessel der Vorstädte und vernachlässigten Sphäre der entlegenen Viertel zuwendet oder sich ins „Ghetto“ begibt als seine Spaziergänge durch das hektische Stadtzentrum führt.

Das vierte Kapitel wurde dem 1929 erschienenen Buch „Spazieren in Berlin“ gewidmet, in dem jeder Spaziergang durch Berlin in einem kurzen Feuilleton geschrieben ist. Präziser konzentriert meine Analyse in diesem Buch auf drei Aufsätzen. Zunächst untersuchte ich das Hesselsche Perspektivenwechsel und bin zu folgenden Schlussfolgerungen gekommen: in „Der Verdächtige“ versucht sich Hessel vom Geschehenen zu distanzieren, um den ‚Ersten Blick‘ zu gewinnen. Außerdem mag er eine Außenseiterrolle zu spielen, weil er nicht Mut noch Vorwand findet, sich in das Geschehen einzudrängen. Zu einem verdächtigen Typ wird er aus seiner Neigung, die gewohnten Gestalten bzw. die Beziehung zwischen Nahem und Fernen ständig zu dekonstruieren. Dennoch es steckt nichts ‚dahinter‘ beim Flaneur. Er ist völlig harmlos, hat keine böswillige Absicht oder Begierde und hat eigentlich nichts anders vor, als ein zweckentbundener Spaziergang.

Auch im Feuilleton „Rundfahrt“ kommt die Distanzierung vor. Hessel schließt sich einer touristischen Rundfahrt, um seine Heimatstadt mit Augen eines Fremden zu sehen, aber fasst einen Entschluss, dass ihm der moderne, organisierte Städtetourismus missfällt, denn es geht nur um flüchtige Vielfalt. Die Baedeker-Mentalität entspricht seiner Weltanschauung nicht. Zu betonen ist, dass Hessel kein Tourist in der Stadt ist, sondern eher in ihrem Alltag. Noch zu bemerken ist, dass während im Touristenbus, wird das Zeit-Raum-Verhältnis verändert in der Auffassung Hessels. Jeder Teil bewegt sich in dieser Rundfahrt schneller als in einfachem Spaziergang.

Als drittes wurde die Hesselsche Prosa-Miniatur unter dem Namen „Tiergarten“ mit dem „Tiergarten“ von Benjamins „Berliner Kindheit um neunzehnhundert“ nebeneinandergesetzt. Während Hessel schon mit den ersten Sätzen eine Stimmung dem Leser vermittelt, kommt nichts Ähnliches bei Benjamin vor. Allerdings haben die beiden Berliner Flaneure etwas Gemeinsames, nämlich das bewusste Verirren, was gleichzeitig ein charakteristisches Merkmal des Flaneurs und nicht des einfachen Spaziergängers ist. Der Unterschied zwischen Hessel und Benjamin besteht aber darin, dass Benjamin das Verirren nur in seinen Erinnerungen, d.h. Kindheit abspielt, wohingegen Hessel durch den

labyrinthischen Tiergarten gehend sich selbst dem Verirren unterwirft. Bäcker meint diesbezüglich: Hessel flaniert im Raum, während Benjamin – in der Zeit. Mit „Spazieren in Berlin“ versucht Hessel beides miteinander zu knüpfen, das Moderne mit dem Traditionellen, die Gegenwart mit der Vergangenheit.

6. LITERATURVERZEICHNIS

6.1. Primärliteratur

Baudelaire, Charles (1985): *Le spleen de Paris: Gedichte in Prosa*, Bd. 8. München/Wien: Carl Hanser Verlag, 401 S.

Benjamin, Walter (1972): *Abhandlungen. Gesammelte Schriften* Bd. I-2. Frankfurt/Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 796 S.

Benjamin, Walter (1972): *Kritiken und Rezensionen. Gesammelte Schriften* III. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 727 S.

Benjamin, Walter (1991): *Das Passagenwerk. Gesammelte Schriften* Bd. V-1. Frankfurt/Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 654 S.

Benjamin, Walter (1991): *Das Passagenwerk. Gesammelte Schriften* Bd. V-2. Frankfurt/Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1350 S.

Hessel, Franz (): *Nachfeier*. Bd. 2. Berlin: Das Arsenal,

Hessel, Franz (1984): *Ein Flaneur in Berlin*. Neuausgabe von „Spazieren in Berlin“ (1929). Berlin: Das Arsenal, 281 S.

Hessel, Franz (1987): *Ermunterung zum Genuß*. Berlin: Das Arsenal, 144 S.

Hessel, Franz (1988): *Nachfeier*. Bd.1. Berlin: Das Arsenal, 128 S.

Hessel, Franz (2000a): „An die Berlinerin“. In: Herbert, Wiesner, Wichner, Ernest (2000): *die horen. Themenheft Der Flaneur und die Memoiren der Augenblicke*. Bremerhaven: Wirtschaftsverlag NW. S. 13 – 14.

Hessel, Franz (2000b): „Von der schwierigen Kunst spazieren zu gehn“. In: Herbert, Wiesner, Wichner, Ernest (2000): *die horen. Themenheft Der Flaneur und die Memoiren der Augenblicke*. Bremerhaven: Wirtschaftsverlag NW. S. 46 – 49.

Hessel, Franz, Witte, Bernd (Hrsg.) (1999): *Sämtliche Werke in fünf Bänden*. Oldenburg: Igel Verlag, 2164 S.

6.2. Sekundärliteratur

Artus, Diana (2000): Großstadt Wahrnehmung in der Frühmoderne: Zum Werk Franz Hessels.

In:

http://www.academia.edu/1834735/GrossstadtWahrnehmung_in_der_Fruhmoderne_Zum_Werk_Franz_Hessels

Bäcker, Iris (2007): Berlin-Bilder von Franz Hessel und Walter Benjamin. ‚Flanieren‘ im Raum und in der Zeit. In: Deutsch-russische Germanistik: Ergebnisse, Perspektiven und Desiderate der Zusammenarbeit (2008). Moskau: Stimmen der Slawischen Kultur. S. 102 – 121.

Banchelli, Eva (1997): Zwischen Erinnerungen und Entdeckung. Strategien der Großstadterfahrung bei Franz Hessel. In: Opitz, Michael, Plath, Jörg (Hrsg.) (1997): Genieße froh, was du nicht hast. Der Flaneur Franz Hessel. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 105 – 117.

Becker, Sabina (1993): Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadt Wahrnehmung in der deutschen Literatur 1900-1930. Ingbert: W. J. Röhrig Verlag, 470 S.

Best, Otto F. (1994): Handbuch Literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 620 S.

Bienert, Michael (1992): Die eingebildete Metropole. Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 280 S.

Blottner, Sebastian (2011): Franz Hessel. Spazieren in Berlin. In: http://www.verlagberlinbrandenburg.de/upload/PDF/978-3-942476-11-9/Spazieren_in_Berlin_Kultiversum_20052011.pdf ()

Börne, Ludwig (1858): Schilderungen aus Paris. New York: Deutsche Verlags-Anstalt, 166 S.

Brockhaus (2007): Der Brockhaus Literatur: Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe. Mannheim/Leipzig: F. A. Brockhaus, 959 S.

Čaks, Aleksandrs, Kalnačs, Jānis (Hrsg.) (1985): Čaks. Padeģs. Rīga. 30. Gadi. Rīga: Liesma, 125 S.

Corbin, Anne-Marie (2012): Franz Hessel (1880-1941), ein Flaneur in Paris. In: http://www.germlit.rwth-aachen.de/uploads/media/03_Anne-Marie_Corbin_Franz_Hessel.pdf

- Dovifat, Emil (1941): Feuilleton. In: Heide, Walther (Hrsg.) (1941): Hb. der Zeitungswissenschaft. Bd. 1. Leipzig. S. 976 – 1010.
- Drosdowski, Günther, Müller, Wolfgang (Hrsg.) (1989): Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache. Mannheim/Wien/Zürich: Dudenverlag, 839 S.
- Echte, Bernhard (Hrsg.) (1994): Ein Garten voll Weltgeschichte. Berliner und Pariser Skizzen. München: DTV, 165 S.
- Fournel, Victor (1992): Die Kunst des Flanierens. In: Wellmann, Angelika (1992): Der Spaziergang. Ein Literarisches Lesebuch. Hildesheim: Georg Olms, 368 S.
- Fricke, Harald (2000): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft Bd. 2. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 777 S.
- Haacke, Wilmont (1941): Das Wiener jüdische Feuilleton. In: Heide, Walther (Hrsg.) (1942): Hb. der Zeitungswissenschaft. Bd. 2. Leipzig. S. 2051 – 2072.
- Haacke, Wilmont (1943): Feuilletonkunde. Das Feuilleton als literarische und journalistische Gattung Bd. 1. Leipzig: Verlag Karl W. Hiersemann, 355 S.
- Haacke, Wilmont (Hrsg.) (1951): Handbuch des Feuilleton. Bd. II. Emsdetten: Lechte, 391 S.
- Harmat, Heidi Liane (2003): Berlin als Werk-Sta(d)tt des Flaneurs Franz Hessel. In: http://www.berlinerzimmer.de/eliteratur/hessel_harmat.pdf
- Hawthron, Jeremy (1994): Grundbegriffe modernen Literaturtheorie. Tübingen/Basel: Francke Verlag, 384 S.
- Jērāns, P. (1985): Latvijas Padomju Enciklopēdija, 6. Sējums. Rīga: Galvenā enciklopēdiju redakcija, 779 S.
- Jērāns, P. (1986): Latvijas Padomju Enciklopēdija, 7. Sējums. Rīga: Galvenā enciklopēdiju redakcija, 747 S.
- Killy, Walther (1988): Literatur Lexikon: Autoren und Werke deutscher Sprache. Gütersloh/München: Bertelsmann Lexikon Verlag, 524 S.
- Koch, Manfred (1988): Mnemotechnik des Schönen. Studien zur poetologischen Erinnerung in Romantik und Symbolismus. Tübingen: Niemeyer, 298 S.
- Köhn, Eckhardt (1989): Straßenrausch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs von 1830-1933. Berlin: Das Arsenal, 339 S.

- Lethen, Helmut (1994): *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen.* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 304 S.
- Mercier, Louis-Sébastien (1994): *Tableau de Paris. Tome I et II.* Paris: Mercure de France
- Müller, Lothar (1988): *Die Großstadt als Ort der Moderne. Über Georg Simmel.* In: Scherpe, Klaus R. (Hrsg.) (1988): *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 14 – 36
- Opitz, Michael, Plath, Jörg (1997): *Genieße froh, was du nicht hast. Der Flaneur Franz Hessel.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 220 S.
- Penzoldt, Ernst (1951): *Die kleine Form.* In: Haacke, Wilmont (Hrsg.) (1951): *Handbuch des Feuilleton.* Bd. II. Emsdetten: Lechte, 391 S.
- Plath, Jörg (1994): *Liebhaber der Großstadt. Ästhetische Konzeptionen im Werk Franz Hessels.* Paderborn: Igel Verlag, 210 S.
- Porombka, Stephan, Schmundt, Hilmar (2000): *Hypertext Berlin.* In: http://berlin.heimat.de/home/softmoderne/SoftMo99/hypertext_99.html
- Simmel, Georg (1903): *Die Grossstädte und das Geistesleben.* In: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/6598/1>
- Thiede, Doreen (2004): *Der Flaneur in Walter Benjamins *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* – Von der Figur zur Struktur.* In: <http://www.maikatze.de/grafik/Flaneur.pdf>
- Tucholsky, Kurt, Gerold-Tucholsky, Mary (Hrsg.) (1961): *Gesammelte Werke.* Bd. 3. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Ueding, Gert (1986): *Die anderen Klassiker. Literarische Portraits aus zwei Jahrhunderten.* München: C. H. Beck Verlag, 265 S.
- Washinosu, Yumiko (1995): *Spazieren in Berlin: Hessel, ein Berliner Flaneur.* In: *Geistesjournal von der Gakushūin-Universität* (1995), S. 125 – 141.
- Weimar, Klaus (Hrsg.) (1997): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* Bd. 1. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 754 S.
- Witte, Bernd (1981): *Auf der Schwelle des Glücks – Franz Hessel.* In: *Franz Hessel, Ermunterung zum Genuß, Kleine Prosa.* Berlin: Brinkmann und Bose
- Zima, Peter V. (1991): *Literarische Ästhetik: Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft.* Tübingen: Francke Verlag, 439 S.