

Berlin als Schauplatz in *Berlin Alexanderplatz* und *Das kunstseidene Mädchen*

Chen Hongyan
(Shanghai)

Abstract: Nach dem Ersten Weltkrieg ist Berlin binnen weniger Jahre zu einer der größten Städte der Welt geworden – sowohl nach Fläche als auch nach Bevölkerungszahl. Außerdem wurde die Vier-Millionen-Stadt als die schnellste Stadt der Welt bezeichnet, die durch Wachstum, Tempo, Innovation und Mannigfaltigkeit gekennzeichnet war. Diese rasche, dynamische Entwicklung, aber auch die damit verbundenen Gefahren schlagen sich in einer Reihe von literarischen Werken nieder. In der folgenden Abhandlung wird versucht, am Beispiel von *Berlin Alexanderplatz* von Alfred Döblin und *Das kunstseidene Mädchen* von Irmgard Keun zu erläutern, wie die Großstadt Berlin in der literarischen Welt auftritt bzw. wahrgenommen wird. In beiden Romanen entfaltet sich die Handlung in den Jahren um 1930 in der vitalen, zukunftsweisenden, aber auch unsicheren, aggressiven Stadt Berlin. Im Umfeld der alltäglichen Erlebnisse spiegeln sich die politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Entwicklungen der Jahre wider. Für einfache Leute wie Franz Biberkopf oder Doris ist es allerdings schwer, sich im Dickicht der Großstadt zurechtzufinden.

1. Berlin ist Betrieb

In dem 1929 veröffentlichten Roman *Berlin Alexanderplatz*, der als der allererste Großstadtroman in die deutschsprachige Literaturgeschichte eingegangen ist, berichtet Alfred Döblin, daß „sehr viel Betrieb in der Stadt“¹ ist. Drei Jahre später, also 1932, bezeichnet Irmgard Keun, die durch Döblin und seinen Roman zum Schreiben angeregt wurde,² in ihrem wohl erfolgreichsten Roman *Das kunstseidene Mädchen* Berlin auch als Betrieb: „Berlin ist mir ein Ostern, das auf Weihnachten fällt, wo alles voll schillerndem Betrieb ist.“³ Diese gemeinsame Einsicht ist kein glücklicher Zufall, sie spiegelt zutreffend die Empfindungen der Zeitgenossen wider, denn Berlin, so hieß es in den 1920er Jahren, sei die schnellste Stadt der Welt.⁴ Innerhalb von kur-

¹ Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, die Geschichte von Franz Biberkopf. München 1996 (im folgenden zitiert als BA), S. 324.

² Vgl. Ingrid Marchlewitz, *Irmgard Keun – Leben und Werk*. Würzburg 1999, S. 26.

³ Irmgard Keun, *Das kunstseidene Mädchen*. Berlin 2005, S. 95.

⁴ Vgl. Sabina Becker, *Berlin Alexanderplatz – Alfred Döblins Epos der städtischen Moderne*, in: Marily Martinez de Richter (Hg.), *Moderne in den Metropolen*. Roberto Arlt

zer Zeit wuchs die Stadt zu einer Vier-Millionen-Stadt, in der sich sozialistisch gesinnte Arbeiter, die neu entstandene Schicht der Angestellten, aber auch Großindustrielle und Neureiche den veränderten und sich immer noch wandelnden Bedingungen anpassen mußten. Dazu zählten die Elektrifizierung der Stadt, die Erfindung neuer Verkehrsmittel wie Autos, Untergrund- und Hochbahnen und nicht zuletzt die neuen Kommunikationsmöglichkeiten, vor allem das Kino und das Radio, die der Stadt eine neue Physiognomie verliehen und das großstädtische Leben prägten. Allerdings waren in dieser ekstatischen Glitzerwelt stets Besorgnis und Verunsicherung vorhanden, die seit dem Ausbruch der Weltwirtschaftskrise laut wurden:

Und es wäre so eine Zeit heute, da wird alles zerstört und zerrissen, und wer ehrlich sein will, muß schon sagen, daß er sich nicht mehr zurechtfindet, auch gerade ein Gebildeter kann sich gar nichts mehr aufbauen, und alles ist unsicher. Die ganze Welt wäre unsicher und das Leben und die Zukunft und was man früher geglaubt hat und was man jetzt glaubt, und die Arbeit macht nicht mehr so richtig Freude, weil man in sich immer so eine Art von schlechtem Gewissen hat, weil doch so viele gar keine Arbeit haben.⁵

Der stürmische Aufschwung, aber auch die drohenden Gefahren wurden durch eine Reihe von literarischen Werken dokumentiert, abgebildet und reflektiert. Die beiden Romane, *Berlin Alexanderplatz* und *Das kunstseidene Mädchen*, die hier ausgewählt worden sind, leisten gerade in diesem Sinne einen beispielhaften Beitrag zur Erfassung der modernen Großstadterfahrungen.

2. Die Stadt des Modernen - Berlin als Schauplatz in *Berlin Alexanderplatz*

2.1 Das moderne Berlin als Schockauslöser

Nach seiner Entlassung aus der Haft wird Franz Biberkopf sofort vom rasenden Tempo der Großstadt aufgesogen. An den mäßigen Rhythmus im Tegeler Gefängnis gewöhnt, ist er fassungslos und läßt einfach „Elektrische auf Elektrische vorbeifahren“ (BA 8). Das moderne Verkehrsmittel als Sinnbild des großstädtischen Tempos verursacht bei ihm ein unangenehmes Gefühl, und er bezeichnet es selbst als „Strafe“ (BA 8). Er muß alle Kräfte darauf verwenden, in eine Bahn einzusteigen, aber gleich darauf bereut er es schon wieder. Er will seinen Blick auf die ihm vertraute Umwelt heften, allerdings ist es schon zu spät, denn „die Elektrische sauste mit ihm auf den

und Alfred Döblin, Internationales Symposium, Buenos Aires – Berlin 2004. Würzburg 2007, S. 111-120, hier S. 112.

⁵ Irmgard Keun, *Das kunstseidene Mädchen*, a.a.O., S. 169f.

Schienen weg“ (BA 8). Binnen kurzem taucht er unbemerkt in das Menschenmeer: „Gewimmel, welch Gewimmel. Wie sich das bewegte. [...] Schuhgeschäfte, Hutgeschäfte, Glühlampen, Destillen. [...]“ (BA 9). Die auf engstem Raum zusammengedrängten und sich ständig abwechselnden Bilder lösen bei ihm eine unaussprechliche Panik aus, die er durch seine Gefängniserfahrungen einzuordnen und zu meistern versucht. Dennoch wächst die Panik ins Extreme, je mehr Menschen auf ihn einstürmen. In seinen Augen sind diese im Menschenstrom erfaßten Menschen nicht nur anders als er, sondern sie sind einfach „eine fremde Gattung, die sich zwar regt, doch puppenhaft und seelenlos den Schaufensterfiguren gleicht“:⁶

Es - lebte - nicht! Es hatte fröhliche Gesichter, es lachte, wartete auf der Schutzinsel gegenüber Aschinger zu zweit oder zu dritt, rauchte Zigaretten, blätterte in Zeitungen. So stand das da wie die Laternen - und - wurde immer starrer. Sie gehörten zusammen mit den Häusern, alles weiß, alles Holz. (BA 9)

In diesem Moment scheint Biberkopfs Verstand nicht mehr begreifen zu können, daß die Passanten eigentlich wie er aus Fleisch und Blut sind. Vielmehr sind sie ihm ein stoffliches Etwas, das nicht von den Laternen oder Häusern zu unterscheiden ist. Seine Schockerfahrungen erreichen den Höhepunkt, als er weiter durch die Stadt schlendert und mit Schreck einen Mann und eine Frau beim Essen und Trinken verfolgt:

[...] die gossen sich Bier aus Seideln in den Hals, ja was war dabei, sie tranken eben, sie hatten Gabeln und stachen sich damit Fleischstücke in den Mund, dann zogen sie die Gabeln wieder heraus und bluteten nicht. (BA 9)

Indem die alltäglichste Szene zum grotesken Bild wird,⁷ wird der Schockeffekt größer, stärker und nachhaltiger. Dies zu verkraften vermag Franz Biberkopf nicht, vielmehr wird es ein fester Bestandteil seiner Innerlichkeit, auch wenn es ihm nicht vollkommen bewußt ist. Die Vision der wankenden Häuser und rutschenden Dächer als Symbol seiner nicht zu überwindenden Schockerfahrungen wird von nun an sein Wandern durch das ‚Dickicht‘ der Großstadt begleiten.

⁶ Agon Stadt, Alfred Döblins Berlin Alexanderplatz (1929), in: Volker Klotz, Die erzählte Stadt - Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin. München 1969, S. 372-418, hier S. 398.

⁷ Vgl. Agon Stadt, Alfred Döblins Berlin Alexanderplatz (1929), a.a.O., S. 399. Hier wird die Schockwirkung dieser Szene genau analysiert und beschrieben.

2.2 Der Alexanderplatz in den 20er Jahren

Wie der Buchtitel bereits andeutet, ist nicht nur das Einzelschicksal Franz Biberkopfs das Anliegen des Buches, sondern Berlin, insbesondere das Zentrum im Osten Berlins: Das Gebiet rund um den Alexanderplatz ist „der primäre kollektive Protagonist“,⁸ der mit oder ohne Franz lebt und tobt, lacht und weint. Warum wird gerade der Alexanderplatz zum Gegenstand der Dichtung, und was ist der Alexanderplatz im Berlin der Zwanzigerjahre? Dazu findet man in Benjamins *Krisis des Romans. Zu Döblins Berlin Alexanderplatz* eine kurze und bündige Beschreibung:

Das ist die Stelle, wo seit zwei Jahren die gewaltsamsten Veränderungen vorgehen, Bagger und Rammen ununterbrochen in Tätigkeit sind, der Boden von ihren Stößen, von den Kolonnen der Autobusse und U-Bahnen zittert, tiefer als sonstwo die Eingeweide der Großstadt, die Hinterhöfe um den Georgenkirchplatz sich aufgetan, und stiller als anderswo in den unberührten Labyrinthen um die Marsiliusstraße (wo die Sekretäre der Fremdenpolizei in eine Mietskaserne gepfercht sind), um die Kaiserstraße (in der die Huren abends ihren alten Trott machen), sich Gegenden aus den neunziger Jahren gehalten haben. Kein Industrieviertel; Handel vor allem; Kleinbürgertum. Und dann sein soziologisches Negativ: die Ganoven, die von den Arbeitslosen ihren Zuzug bekommen.⁹

Der Alexanderplatz, der technisch umgestaltet wird und sich im Umbruch befindet, wird zum Zeichen „eines neuen Zeitalters, einer Stadt im Werden, die damit eher gewinnt als verliert“.¹⁰ Dieses Bild schwebt einem unmittelbar vor Augen, wenn man den Anfang der Bücher 4, 5 und 7 liest. Der eilende Schritt auf der Straße, die vorbeirasenden Elektrischen auf dem Platz, die bunte Fassade der Geschäfte, Abriß und Aufbau, Geschrei und Maschinengesurr, all das zeugt von der Vitalität der Großstadt. Repräsentativ für diesen ruhelosen Mechanismus des großstädtischen Lebens ist die nieder-schlagende Dampftramme: „Rumm rumm wuchtet vor Aschinger auf dem Alex die Dampftramme. Sie ist ein Stock hoch, und die Schienen haut sie wie nichts in den Boden. [...] Rumm rumm hat die Dampftramme auf dem Alexanderplatz. [...] Rumm rumm ratscht die Ramme nieder, ich schlage alles, noch eine Schiene.“ (BA 144ff.) Das eintönige, aber pausenlose und

⁸ Dieter Ingenschay, Arlts Buenos Aires und Döblins Berlin – die Lumpenstadt als „Nullpunkt“ des modernen Großstadtrromans, in: Marily Martínez de Richter (Hg.), *Moderne in den Metropolen*, a.a.O., S. 139-151, hier S. 145.

⁹ Walter Benjamin, *Krisis des Romans. Zu Döblins „Berlin Alexanderplatz“*, in: Matthias Prangel, *Materialien zu Alfred Döblin „Berlin Alexanderplatz“*. Frankfurt a.M. 1975, S. 108-114, hier S. 111.

¹⁰ Andrea Pagni, *Buenos Aires – Berlin 1928/1929: Äußerungsorte von Roberto und Arlt und Alfred Döblin*, in: Marily Martínez de Richter (Hg.), *Moderne in den Metropolen*, a.a.O., S. 33.

hartnäckige Getöne wird zur Stadtmelodie. Sie erklingt über den Platz, durchdringt alles, steckt alles an und verspricht eine bessere Zukunft.

Allerdings wohnen diesem dynamischen Stadtviertel bereits damals schon zerstörerische Kräfte inne, die hinter dem sichtbaren, regen Leben brodeln. Wie oben zitiert, ist diese Gegend durch Arbeitslosigkeit, Prostitution und Verbrechen gekennzeichnet. Nach seiner Veröffentlichung wurde der Roman nicht selten als Kriminalroman gelesen. Das ist vor allem darauf zurückzuführen, daß Alfred Döblin Berlins Unterwelt so tiefschürfend und glaubwürdig dargestellt hat, wie z.B. die gründlich durchdachten Einbrüche von Pumsbande, die Ermordung der Prostituierten Mietze, die vielen Berichte über die Verbrechen in der Stadt. In diesem Sinne kann der Platz auch als „zentraler Ort der Verwüstung gelesen werden, die der Krieg verursacht hat.“¹¹

Je tiefer der Alexanderplatz in diesem Spannungsverhältnis steckt, desto interessanter wird er für den Autor und für den Leser. Der Platz steht exemplarisch für das Berlin der 20er Jahre, das eine glänzende Zukunft beschwört und gleichzeitig tiefgehende Gefahren in sich trägt, wie Hans Sochaczewer kurz nach der Veröffentlichung des Werks im Berliner Tagesblatt schrieb:

«Berlin Alexanderplatz» ist der innere Bezirk, örtlich genommen und seelisch gesprochen, dieses Romans; aber wie die elektrischen Bahnen, deren Strecken Döblin nennt, hinausfahren in andere Bezirke, so ruht, lagert, stäubt über dieser Erzählung *der Geruch der Stadt Berlin* überhaupt.¹²

2.3 Das kollektive Berlin als Gegenspieler

Im Vergleich zu Franz Biberkopfs unsicherem Eintritt in die Stadt ist der Auftritt der Stadt als kollektives Wesen selbstbewußt, sicher. Sie besitzt eine enorme Autorität – genau die Autorität, die Biberkopf fehlt. Was ist nun wieder dieses Berlin? Dieses Berlin ist eine Ganzheit von Verwaltungsorganisationen, die die Funktionsfähigkeit der Stadt aufrechterhalten: „Handel und Gewerbe/ Stadtreinigungs- und Fuhrwesen/ Gesundheitswesen/ Tiefbau/ Kunst und Bildung/ Verkehr/ Sparkasse und Stadtbank/ Gaswerke/ Feuerlöschwesen/ Finanz- und Steuerwesen“ (BA 38f.). Diese elf Kompetenzbereiche stellen „das Gerippe Berlins“¹³ dar, welches das Stadtleben in Gang hält, ungeachtet dessen, ob Franz Biberkopf irgendwann mal mit ihnen in Berührung kommt oder nicht. Auch die Personifizierung des Platzes – „Der Rosenthaler Platz unterhält sich“ (BA 40) – läßt den Platz als

¹¹ Ebenda.

¹² Hans Sochaczewer, Der neue Döblin, in: Matthias Prangel, Materialien zu Alfred Döblin „Berlin Alexanderplatz“, a.a.O., S. 59.

¹³ Agon Stadt. Alfred Döblins Berlin Alexanderplatz (1929), a.a.O., S. 376.

eigenständiges, komplexes Lebewesen erscheinen. Bei den anschließenden Darlegungen heftet sich der Blick zwar immer auf einen bestimmten Gegenstand – einen Wetterbericht, eine Straßenbahn, einen Mann und die AEG in der Brunnenstraße, doch diese Objekte sind nie als Einzelfall gültig, sondern sie werden immer in einen größeren Zusammenhang eingebettet und dienen als Ansatzpunkt, von dem aus man das vernetzte Leben aufzeichnen kann. Damit wird verdeutlicht, daß die Großstadt nicht allein steht und in der Großstadt nichts isoliert besteht oder isolierbar ist.¹⁴ Außerdem suggeriert diese Darlegung, daß die Stadt nicht nur im Hintergrund bleiben möchte, vielmehr will sie sich mit ihren Aufbaustrukturen, mit ihren vielen Netzwerken und nicht zuletzt mit dem vielmaschigen Nexus menschlicher Beziehungen selbst in den Vordergrund drängen, ohne Rücksicht auf die einzelnen Individuen ihre Eigengesetzlichkeit entwickeln und verfolgen.

Um die Vielstimmigkeit der Stadt simultan zur Sprache zu bringen, bedient sich der Erzähler nicht nur der Montage- und Collagetechnik, sondern der Stadt wird eine eigenständige Stimme verliehen, die Stimme der Hure Babylon:

Und nun komm her, du, komm, ich will dir etwas zeigen. Die große Hure, die Hure Babylon, die da am Wasser sitzt. Und du siehst ein Weib sitzen auf einem scharlachfarbenen Tier. Das Weib ist voll Namen der Lästerung und hat 7 Häupter und 10 Hörner. Es ist bekleidet mit Purpur und Scharlach und übergüldt mit Gold und edlen Steinen und Perlen und hat einen goldenen Becher in der Hand. Und an ihrer Stirn ist geschrieben ein Name, ein Geheimnis: die große Babylon, die Mutter aller Greuel auf Erden. Das Weib hat vom Blut aller Heiligen getrunken. Das Weib ist trunken vom Blut der Heiligen. (BA 211)

Die Hure-Babylon-Evokation ist die Rede des Romans oder der Stadt selbst, die sich immer dann zu Wort meldet, wenn Franz Biberkopf niedergeschlagen ist und in Verwirrung gerät. Sie zeigt die Negativität der modernen großstädtischen Zivilisation, ist mithin objektive Feststellung ihres Wesens mit Anspruch auf Verbindlichkeit.¹⁵ Als Inbegriff des mörderischen großstädtischen Lebens versucht sie, Franz Biberkopf zu zerrütten und niederzuschmettern.

Als sich Franz Biberkopf mit seinem festen Entschluß, „anständig zu leben“, in den Strudel der Großstadt Berlin stürzt, weiß er noch nicht, daß er es eigentlich mit einem gewaltigen Gegenspieler zu tun hat, nämlich mit der Stadt selbst. Er weiß nur, daß er in der Großstadt Fuß fassen und sich behaupten möchte, wobei es ihm in erster Linie darum geht, eine Arbeit zu finden und Geld zu verdienen, was ihm einerseits die materielle Existenz

¹⁴ Vgl. ebenda S. 376ff.

¹⁵ Vgl. Helmut Kiesel, Zivilisations- und Modernekritik bei Alfred Döblin und Roberto Arlt, in: Marily Martínez de Richter (Hg.), *Moderne in den Metropolen*, a.a.O., S. 133-137, hier S. 136.

sichert und andererseits eine Identität in der Stadt gewährt. Allerdings ist der Weg dahin lang und mühsam. Auf Franz Biberkopfs kämpferischem Weg wird er mit verschiedensten Problemfeldern konfrontiert, die unmittelbar die wirtschaftlichen, politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen und Probleme der Zwanzigerjahre widerspiegeln. In diesem Zusammenhang läßt sich wohl sagen, daß die Geschichte von Franz Biberkopf kein Einzelschicksal, sondern „ein städtisches, kollektives Schicksal“¹⁶ darstellt, das um Leben und Überleben in der Großstadt kämpft.

3. „Mein Leben ist Berlin und ich bin Berlin“ – Berlin als Schauplatz in *Das kunstseidene Mädchen*

Ähnlich wie Franz Biberkopf stürzt Doris, die Ich-Erzählerin und gleichzeitig Protagonistin in *Das kunstseidene Mädchen*, als Fremde von außen ins unbekannte Großstadtleben, jedoch scheint ihr die Welt im Gegensatz zu Franz Biberkopf vertraut, da sie unbewußt, aber unwillkürlich ihr Schicksal mit der Großstadt verbindet, indem sie ihre Hoffnung auf den Film projiziert. Selbstverständlich ist ihr Berlin unheimlich, aber sie versucht, Berlin auf ihre eigene Art und Weise zu erkunden und zu erobern. Schließlich muß sie jedoch einsehen, daß Berlin nicht nur groß, schön und erfolgsversprechend ist, sondern es sie auch zwingt, über die nicht zu übersehenden Probleme zu reflektieren.

3.1 Doris' Traum von Berlin

Bevor Doris, ein achtzehnjähriges Mädchen mit der Bestrebung, „ein Glanz [zu] werden, der oben ist“,¹⁷ ihren Weg nach Berlin einschlägt, identifiziert sie sich bereits mit den oberflächlich vielversprechenden Sensationen der Vergnügungsindustrie. Sie sieht in sich eine Schönheit, vergleichbar mit dem Stummfilmstar Colleen Moore; während sie schreibt, sieht sie sich bewegen wie auf einer großen Kinoleinwand.¹⁸ Kino und Film, die seit den 20er Jahren Faszination auf ein breites Publikum ausüben, sind eng mit Berlin verbunden, das damals die führende Filmmetropole Europas war. Wer seine Chance im Film suchte, mußte nach Berlin, zum deutschen Hollywood kommen. In dieser Hinsicht kann man wohl sagen, daß Berlin bereits im Hintergrund schwebt, als Doris vom Kino träumt, obwohl anfänglich noch kein Wort von Berlin fällt, und so braucht man sich nicht mehr zu wundern, daß sie gerade Berlin als Fluchtort wählt, nachdem sie einen Pelzmantel aus einer Theatergarderobe gestohlen hat. Ganz aufgeregt ist sie, wohl aber weniger wegen des Diebstahls als wegen der bevorstehenden Zukunft: „alles

¹⁶ Andrea Pagni, Buenos Aires – Berlin 1928/1929, a.a.O., S. 41.

¹⁷ Irmgard Keun, *Das kunstseidene Mädchen*, a.a.O., S. 45.

¹⁸ Vgl. ebenda S. 8.

ist hin, bedeutet mir – alles fängt an.“¹⁹ Zuversichtlich betrachtet sie die baldige Ankunft in Berlin als eine zweite Geburt, die ihr ein neues Leben gewährt. Ausgerüstet mit dem Pelzmantel als Startkapital und all ihren bisher gesammelten Lebenserfahrungen, glaubt sie, daß sie das neue Leben gut meistern kann. Deshalb kann von Angst gar keine Rede sein; vielmehr besitzt die Flucht für sie romantische Konnotation: „ein Detektivroman“²⁰ wird sie, glaubt Doris.

3.2 „Ich sehe mich in Bildern und ich sehe Berlin in Bildern“

In Berlin angekommen, stellt Doris schnell fest, daß Berlin bei weitem die Dimensionen ihrer Heimatstadt sprengt. Sie hat keinen Überblick über die Stadt – „Hier sind noch viel mehr Straßen und so viele, daß sie sich gegenseitig nicht kennen“,²¹ aber deprimiert ist sie nicht, denn ihre durch das Kino geprägte Sichtweise²² kann ihr gut helfen, mit der Stadt vertraut zu werden. So erkundet sie Berlin wie ein Kameramann, der mit seiner Kamera einzelne Bilder fixiert, zusammensetzt und eventuell neu strukturiert, etwa in den Szenen mit dem blinden Brenner, in denen Doris Brenner ihre Berlin-Bilder wie im Kino vorführt. „Ich sammle Sehen für ihn. Ich gucke mir alle Straßen an und Lokale und Leute und Laternen. Und dann merke ich mir mein Sehen und bringe es ihm mit.“²³ In diesen Szenen zeigt Doris, daß sie nicht ihren Wahrnehmungen in der Großstadt ausgeliefert ist, sondern sie weiß, diese zu ihrem Nutzen zu manipulieren, wenn es ihr darum geht, ihre Stadt zu zeigen.²⁴ Hier wird deutlich, daß nicht das reale Berlin, sondern das, was man sieht und sehen möchte und anschließend wiedergibt, von entscheidender Bedeutung ist.

Was Doris vor allem sehen möchte, ist der luxuriöse Westen, der ihr unwillkürlich nach ihrer Ankunft ins Auge fällt: „Der Westen ist vor allem mit hochprozentigem Licht – wie fabelhafte Steine ganz teuer und mit so gestempelter Einfassung. Wir haben hier ganz übermäßige Lichtreklame. Um mich war ein Gefunkel.“²⁵ Dieses gigantische Lichtspiel ist so verlockend und so verführerisch, daß sich Doris sofort hingezogen fühlt und mit großer Begeisterung in das Großstadtleben stürzt, wobei sich ihr Blick der Pracht des vielgestalterischen Lichtspiels nicht entziehen kann. Während sie die Lichtreklamen bewundert, wünscht sie sich wohl innerlich, ins Licht ge-

¹⁹ Ebenda S. 58.

²⁰ Ebenda S. 60.

²¹ Ebenda S. 68.

²² Vgl. Anne Fleig, Sehen und Schreiben in „Das kunstseidene Mädchen“, in: Stefanie Arend u. Ariane Martin (Hg.), Irmgard Keun 1905/2005 – Deutungen und Dokumente. Bielefeld 2008, S. 46.

²³ Irmgard Keun, Das kunstseidene Mädchen, a.a.O., S. 96.

²⁴ Vgl. Kerstin Barndt, Sentiment und Sachlichkeit – Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik. Köln, Weimar, Wien 2003, S. 196f.

²⁵ Irmgard Keun, Das kunstseidene Mädchen, a.a.O., S. 67.

rückt zu werden, denn schließlich möchte sie doch „ein Film“²⁶ werden. Berlin als ein großes Lichtspiel und sie selbst als inszenierter Film scheinen auf der Taxifahrt durch Berlin vereinigt zu werden:

Und bin heute allein Taxi gefahren wie reiche Leute – so zurückgelehnt und den Blick meines Auges zum Fenster raus – immer an Ecken Zigarrengeschäfte – und Kinos – der Kongreß tanzt – Lilian Harvey, die ist blond – Brotläden – und Nummern von Häusern mit Licht und ohne – und Schienen – gelbe Straßenbahnen glitten an mir vorbei, die Leute drin wußten, ich bin ein Glanz – ich sitze ganz hinten im Polster und [...] blaue Lichter, rote Lichter, viele Millionen Lichter – Schaufenster – Kleider [...].²⁷

3.3 Berlin als Konglomerat von Vergnügungsstätten

Wie gern würde Doris an diesem Lichtspiel teilhaben und selbst die Hauptrolle spielen! Um diesen Traum zu verwirklichen, hat sich Doris gemäß ihren bisherigen Erfahrungen in die unzähligen Vergnügungsstätten begeben, um einen Mann zu finden, „der das ganze Berlin aus sich heraus [atmet] und auf mich ein“.²⁸ In Doris' Augen ist Berlin nichts anderes als ein Konglomerat von vielen bekannten und unbekanntenen Cafés, Bars, Kneipen, Nachtclubs wie z.B. Haus Vaterland, Café des Westens, Rix Diele, das Romantische Café usw., in denen Doris feststellt, daß „Betrieb in der Welt [ist].“²⁹

Diese Lokale, in denen sie Zugang zum gesellschaftlichen Leben sucht, sind nicht nur Schauplätze ihres eigenen Schicksals, sondern sie sind gesellschaftliche Miniaturen, in denen sich das moderne Leben in Berlin spiegelt. Geleitet von Doris' Beschreibung, gewinnt man z.B. einen Einblick in den Literatenkreis, der in dem legendären „Romantischen Café“ verkehrt. „Die literarische Elite“ fühlt sich mit „Kaffee und Schach und Reden und noch so Geist“ zwar überlegen, aber im Grunde genommen sind sie nicht anders als Doris, die darauf wartet, entdeckt zu werden.³⁰ Da gibt es auch Lokale, wo „so Weiber mit steifem Kragen und Schlips [sitzen] und sind furchtbar stolz, daß sie pervers sind, als wenn sowas nicht eine Gabe wäre, für die keiner was kann. [...] In der Marburger Straße ist auch so'n Ding. Manche Männer mögen das ja.“³¹ Allerdings hält Doris nicht viel von solcher perversen Erotik und zeigt dafür auch wenig Verständnis. Auch politische Auseinandersetzungen ereignen sich in der Kneipe, nämlich in einer proletarisch-

²⁶ Ebenda S. 126.

²⁷ Ebenda S. 127.

²⁸ Ebenda S. 95.

²⁹ Ebenda S. 68.

³⁰ Vgl. ebenda S. 103f.

³¹ Ebenda S. 171f.

kommunistischen Kneipe hinten beim Alex, die von „zehn blonden Windjacken“³² überfallen wird.

3.4 Die Landschaft der Prostituierten und Arbeitslosen in Berlin

Mal ins Detail eingehend, mal ganz flüchtig saugt Doris Bilder und Eindrücke von Berlin bei Nacht auf. Sie liebt diesen Anblick, wenn auch mit „einer Angst in den Knien“,³³ denn ein Problem, dem sie vorsichtig aus dem Weg geht und über das sie schließlich nicht hinwegsehen kann, begleitet sie immer, wenn sie nachts durch die Stadt streift: Sie muß sich mit den Prostituierten und ihrer eigenen Existenz als kunstseidenes Mädchen auseinandersetzen.

Überall abends stehen Huren – am Alex so viele, so viele – auf dem Kurfürstendamm und Joachimsthaler und am Friedrichbahnhof und überall. Und sehen gar nicht immer aus wie welche, sie machen so einen unentschlossenen Gang – das ist gar nicht immer das Gesicht, was eine Hure so ausmacht – ich sehe in meinen Spiegel – das ist eine Art von Gehen, wie wenn einem das Herz eingeschlafen ist.³⁴

Die allgegenwärtige Präsenz der Prostituierten „stellt nicht nur ein bedeutendes soziales Problem der späten Weimarer Republik dar, sondern ist auch Teil der weiblichen Stadterfahrung.“³⁵ Auch wenn Doris nicht gewillt ist, die unentschlossen auf der Straße schlendernden Damen schlechthin einzuordnen, muß sie innerlich gestehen, daß die Grenze zwischen ihr und den Straßenmädchen fließend ist: „Immer ging ich weiter, die Huren stehen an den Ecken und machen ihren Sport, und in mir war eine Maschinenart, die genau ihr Gehen und Stehenbleiben machte.“³⁶ Um aus diesem Dilemma herauszukommen, versucht Doris geradezu noch, als Dame zu wirken. Trotzdem wird sie zudringlich mit „mein Kind“ angesprochen. Es liegt nahe, daß sich eine Frau allein auf der Straße grundsätzlich nicht vor der Verwechslung mit einer Prostituierten schützen kann.³⁷ Obwohl es grundsätzlich gegen Doris' Prinzip ist, folgt sie aus Hunger der Einladung, und ganz wenig später, als Doris in der Silvesternacht am Ende ihrer Talfahrt ankommt, zieht sie sogar eine offene Prostitution in Erwägung: „Bitte, ich werde mich einmal ansprechen lassen mit allem was zugehört und bezahlen. Einmal und nicht wieder.“³⁸ In dieser unheimlich wirkenden Stadt, die

³² Ebenda S. 153.

³³ Ebenda S. 95.

³⁴ Ebenda S. 144.

³⁵ Anne Fleig, Sehen und Schreiben in „Das kunstseidene Mädchen“, a.a.O., S. 48.

³⁶ Irmgard Keun, Das kunstseidene Mädchen, a.a.O., S. 145.

³⁷ Vgl. Kerstin Barndt, Sentiment und Sachlichkeit, a.a.O., S. 192, Anm. 70.

³⁸ Irmgard Keun, Das kunstseidene Mädchen, a.a.O., S. 153.

Brenner als „nicht gut, [...] nicht froh, und [...] krank“³⁹ bezeichnet, werden Frauen dem Trubel der Großstadt ausgesetzt. Wenn man keine weiteren Überlebenschancen findet, muß man sich einfach der Tauschökonomie des Kapitals unterordnen, was in der Weimarer Republik gar keine Seltenheit darstellt.

Betrachtet man Prostitution als Arbeit, dann trifft ein Satz aus dem Text durchaus auf diese ausweglose Situation zu: „Ich nehme jede Arbeit – und jede dreimal rot unterstrichen.“⁴⁰ Seit dem Ausbruch der Weltwirtschaftskrise verschlechterte sich die Lage in Deutschland drastisch, und Berlin litt als der zweitwichtigste Industriestandort Europas unter großem Produktionsrückgang, was zur Folge hatte, daß unzählige abhängig Erwerbstätige ihren Arbeitsplatz verloren. Die Massenarbeitslosigkeit war das wohl hervorstechendste Merkmal der Weltwirtschaftskrise gewesen.⁴¹ Allein in Berlin wuchs die Zahl der Arbeitslosen binnen kurzer Zeit auf über 600 000 an.⁴² So eine große Anzahl darf eine große Bildfläche von Doris' Berlin-Aufnahmen beanspruchen, auch wenn sie dem Problem eigentlich keine Aufmerksamkeit schenken möchte. Schon nach ihrer Ankunft in Berlin fällt ihr das auf: „Und ich wohne [...] in der Münzstraße, das ist beim Alexanderplatz, da sind nur Arbeitslose ohne Hemd und furchtbar viele.“⁴³ Die einfachen Leute in ihrem Freundeskreis sind unvermeidlich von der Arbeitslosigkeit betroffen, Margrete Weißbach und ihr Mann, auch Tilli Scherer und ihr Mann Albert. Niemand kann entkommen. Das Leben der Arbeitslosen ist durch Sorgen um die eigene Existenz und den Unterhalt der Familie gekennzeichnet. Als Margrete ihr erstes Kind zur Welt bringt, ist ihre Familie eigentlich schon ganz unten angekommen. Ihr fehlt sogar das Geld, eine Hebamme zu holen, ganz zu schweigen von der Versorgung des Kindes. Natürlich suchen sie nach einer Arbeit, aber meistens ohne Hoffnung und ohne Erfolg. In die Enge getrieben, begehen Albert und Tilli sogar eine kriminelle Tat, die schließlich aufgedeckt wird. Andere Auswege aus dieser verzweifelten Lage liegen wohl darin, entweder „eine Religion [zu] haben, oder [man] muß politisch werden, dann kann [man] ja auch wohl Krach machen“,⁴⁴ so meint Margrete. Aus Verunsicherung und infolge der Trostlosigkeit des alltäglichen Lebens traten damals viele Arbeitslose, die unter dem gleichen Schicksal litten, in kameradschaftliche Gruppen ein, um das vermißte Lebensgefühl zurückzugewinnen. „Die Kampfverbände, wie die radikalen Parteien überhaupt, traten in dieser Zeit der persönlichen, sozialen

³⁹ Ebenda S. 118.

⁴⁰ Ebenda S. 101.

⁴¹ J. K. Detlev Peukert, Die Weimarer Republik – Krisenjahre der Klassischen Moderne. Frankfurt a. M. 1987, S. 246.

⁴² Michael Bienert u. Elke Linda Buchholz, Die Zwanziger Jahre in Berlin – ein Wegweiser durch die Stadt. Berlin 2006, S. 18.

⁴³ Irmgard Keun, Das kunstseidene Mädchen, a.a.O., S. 67.

⁴⁴ Ebenda S. 77.

und politischen Desorientierung als kollektive Sinnstifter auf, die den Alltag strukturierten, den Hoffnungslosen anboten, sich in die Dynamik der Bewegung einzugliedern, und die damit die Hoffnung auf die Zukunft durch das Versprechen grundlegender Umwälzungen aufrechterhielten.“⁴⁵ Um zu Hause ihre Ruhe haben zu können, möchte auch Margrete ihren Mann ermuntern, politisch mitzuwirken, was für sie schließlich nur bedeutet, „Krach [zu] machen“. Indem der Mann seinen Verdruss an irgendeiner Zielscheibe auf der Straße ausläßt, herrscht wieder Harmonie in der Familie. Aus dieser naiven Vorstellung kann man wohl ablesen, wie eng die Massenerwerbslosigkeit mit dem schnellen Aufstieg der Nationalsozialisten verbunden ist.

4. Fazit

In beiden Romanen entfaltet sich die Handlung in der unmittelbaren Gegenwart bzw. in der dynamischen und vitalen, dennoch unsicheren und aggressiven Großstadt Berlin in den Jahren um 1930. Im Umfeld der alltäglichen Erlebnisse spiegeln sich die politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Entwicklungen der Jahre wider, wie oben skizziert. Festzuhalten ist, daß die Stadt Berlin in *Berlin Alexanderplatz* eine eigenständige Gestalt gewinnt, die gegenüber Franz Biberkopf auftritt und unabhängig von dessen Wahrnehmung lebt, während Doris mittels ihrer filmischen Sichtweise ihre Bilder von Berlin zu manipulieren versucht, was sie allerdings angesichts der harten Realität immer wieder berichtigen muß.

⁴⁵ J. K. Detlev Peukert, *Die Weimarer Republik – Krisenjahre der Klassischen Moderne*, a.a.O., S. 249.