

Drei Gleisdreiecke.

Boris Pasternak, Viktor Šklovskij und Joseph Roth sehen Berlin

Matthias Freise - Britta Korkowsky

The article compares three perspectives on a symbol of modern Berlin between the World Wars: the central railway junction Gleisdreieck, which is seen as the "iron heart of Berlin and of modern Germany". Two of these perspectives are from a point of view of Russian writers, who spent a rather short time in emigration, keeping close ties with Russian culture: Viktor ŠKLOVSKY makes Gleisdreieck an issue in his epistolary novel *ZOO. Письма не о любви или третья Элоиза* [Zoo. Letters not on Love or Third Eloise], Boris PASTERNAK, who lived in Berlin for less than a year, wrote a poem in Russian with the German title *Gleisdreieck*, and the Austrian writer Joseph ROTH published an essay called *Bekennnis zum Gleisdreieck* [Commitment to Gleisdreieck]. PASTERNAK makes the entanglement of rails a symbol of urbanization, shaped against the background of rural, Biedermeier Germany, which PASTERNAK knew from his years of study in the picturesque town of Marburg. He sees Germany in a rapid process of modernization, which does not extinct its petty bourgeois identity, but blows it up to monstrous dimensions. In ŠKLOVSKY's novel, Gleisdreieck symbolizes life in a cage, cold iron reigns over human beings in an anonymous, deserted and inhuman world. ROTH also emphasizes mechanization and dehumanization, symbolized in Gleisdreieck, but for him, man has to comply with the fast pace of modernity, and this leads to a warm future, because movement implies heat.

In seinem gut informierten und glänzend geschriebenen Essay *The Stepmother of Russian Cities*¹ beschreibt Alexander DOLININ zwei einander sich offensichtlich komplett ausschließende Sichtweisen auf das Berlin der 20er Jahre. Während Besucher aus Westeuropa wie auch deutsche Zugereiste das freizügige, glitzernde, erotisch aufgeladene Leben der Metropole preisen oder doch zumindest wahrnehmen, „fehlt diese erotische Betörung den meisten russischen Beschreibungen der Stadt völlig“². Lediglich Sergej TRET'JAKOV und Roman GUL' preisen im Geist der avantgardistischen Technikbegeisterung und des modernistischen Urbanismus das industriell hochinnovative Berlin und diagnostizieren eine rasante „Amerikanisierung“ Deutschlands. Il'ja ĖRENBURGS Beschreibungen Berlins zielen in dieselbe Richtung, sind jedoch „wie immer“³ nur aus zweiter Hand. Die Beschreibungen Berlins aus der Feder der russischen Emigranten in dieser Stadt sind dagegen, so DOLININ, geprägt von der Abneigung gegen den Modernismus, weil dieser eng mit kommunistischen Sympathien verknüpft ist. Die Emigranten zeichnen ein düsteres, ja apokalyptisches Bild der Metropole. DOLININ macht zwei Varianten dieser Perspektive aus: „historic demonization“ im Geiste von Oswald SPENGLERS *Untergang des*

¹ Alexander DOLININ: "The Stepmother of Russian Cities". Berlin of the 1920s through the Eyes of Russian Writers, in: Gennady BARABTARLO (Hg.): Cold Fusion. Aspects of the German Cultural Presence in Russia, New York/Oxford 2000, S. 225-240.

² Ebd., S. 228.

³ Ebd., S. 229.

Abendlandes oder aber „oneirization“, d. h. Berlin wird zum Auslöser von Traumbildern, Erinnerungen, intertextuellen Assoziationen und Projektionen.⁴ Abgesehen von der Abneigung der russischen Emigranten gegen das linke Berliner „Festmahl während der Pest“ – DOLININ zitiert hier die Anspielung auf PUŠKINS gleichnamigen Einakter in Vladimir KORVIN-PETROVSKIJS *Стуху к Пушкину* [Gedichte an Puškin]⁵ – macht DOLININ noch einen psychologischen Faktor geltend, der die differenzierte Wahrnehmung Berlins durch die meisten russischen Schriftsteller-Emigranten verhindert: ihre mangelnde soziale Integration in Berlin. Man muss Bürger dieser Stadt sein, Teil ihres komplexen Beziehungssystems, um ihre semantische Topographie zu begreifen. Das erinnert an Erfahrungen von blind geborenen Menschen, die durch eine Augenoperation im Erwachsenenalter sehend wurden, denen aber nach eigenem Bekunden nun alle Menschen gleich, unindividualisiert, gleichsam gesichtslos erscheinen. Die Gleichförmigkeit der Berliner Straßenzüge ist ein Wahrnehmungsproblem.

DOLININS Befund lässt zunächst zwei Schlussfolgerungen zu. Zum einen stellt er die formalistische Verfremdungstheorie, die hauptsächlich von einem prominenten zeitweiligen Berlin-Exilanten, nämlich Viktor ŠKLOVSKIJ, entwickelt wurde, radikal in Frage. Der sehende, fremde Blick ist zumindest in seiner formalistischen Generalisierung eine Fiktion. Das Gegenteil ist der Fall: das unverständene Umfeld macht blind für seine innere Differenziertheit, es lädt dazu ein, sich in die Schemata von Klischees, in Information aus zweiter Hand oder eben in von der Umgebung ausgelöste Traumwelten zurückzuziehen.

Zum anderen scheint die Wahrnehmung des Raumes abhängig zu sein von der kulturellen Haltung, mit der man in ihn eintritt. Die westlichen Reisenden wenden sich der Stadt ausdrücklich zu, während die russischen Emigranten sich hier größtenteils aufhalten, weil sie dort, wo sie zu Hause sind, nicht leben können. Sie sind ‚displaced persons‘ im wahren Wortsinne. Eine regressive Haltung wird in einer solchen Situation geradezu provoziert. Das Ziel der folgenden Studie ist es, zu testen, ob es nicht doch eine Wahrnehmungsmöglichkeit der Stadt aus der Perspektive der Emigration gibt, die weder der ‚falschen‘ Betörung durch die erotisierte Scheinwelt noch der ebenso ‚falschen‘ Verdüsterung durch eine Desemantisierung des Raumes unterliegt. Zu diesem Zweck werden Boris PASTERNAKS, Viktor ŠKLOVSKIJS und Joseph ROTHS Perspektiven auf Berlin anhand ihrer literarischen Repräsentationen des Gleisdreiecks untersucht.

DOLININ selbst bietet hier die direkt und indirekt auf Berlin bezogenen Werke Vladimir NABOKOVs auf. Allerdings scheint er NABOKOV zugleich zum Kronzeugen der ‚onirischen‘ Reaktion auf Berlin zu machen. Dieses Problem würde sich lösen lassen, wenn man zu dem Schluss käme, dass in den entsprechenden Texten NABOKOVs nur personal perspektivierte Rollen durchgespielt werden, denen der mit ihnen spielende Autor selbst nicht unterliegt. Doch auch das eigentliche „Gegenprogramm“ NABOKOVs, für das

⁴ Ebd., S. 235-236.

⁵ Ebd.

DOLININ auf einen Essay von Annelore ENGEL-BRAUNSCHEIDT⁶ verweist, zeigt sich am Ende nicht als Dialog mit einer Stadt jenseits von Klischees, übergestülpten Konzeptualisierungen und Auslösern von ihr fremden Zusammenhängen. Es liegt vielmehr, so lesen wir bei ENGEL-BRAUNSCHEIDT, darin, den städtischen Raum, der den ihn wahrnehmenden Emigranten umgibt, als jungfräuliches Material für eine Sinngebung zu verwenden, die in ihrem Ausgangspunkt wie in ihrem Ziel literarisch ist. ENGEL-BRAUNSCHEIDT verweist in diesem Zusammenhang auf ein Gedicht NABOKOVs, in dem die Hände, mit denen jeder fremde Raum, also auch Berlin, ertastet wird, eine in sie geritzte Landkarte Russlands (also ein künstlerisches Abbild der Heimat) tragen. Berlin dient dazu, Russland zu tasten, und zwar das literarische, das kulturelle Russland, das der Dichter in sich trägt. Dafür ist der Dichter auch diesem fremden Raum gegenüber sensibel, allerdings nicht sehend, sondern nur tastend, denn er ist in dem Gedicht ein Blinder („слепец“). Als Blinder vermag er den fremden Raum als den Raum der Anderen, als den deutschen kulturellen und literarischen Raum gerade nicht wahrzunehmen. Strukturell gibt es Berlin in NABOKOVs Berliner Werken nicht, nur als – überall aufgespießtes – thematisches Material, wie die Formalisten es genannt hätten, Vorwand für einen rein innerliterarischen, innerkulturellen und innerrussischen Diskurs.

Pasternaks modernes Deutschland – das Berliner Gedicht Gleisdreieck

Gleichwohl war einem Russen eine echte Begegnung mit dem deutschen Berlin, mit seiner kulturellen Identität und seiner Geschichtlichkeit möglich. Dieser Russe war nicht eigentlich ein Emigrant, obwohl er mit diesem Gedanken spielte, doch am Ende hielt er sich nur ein knappes Jahr in Berlin auf, obwohl er zuvor schon längere Zeit in Deutschland gelebt hatte.⁷ Dieser Russe war jüdischer Abstammung, aber säkularisiert, was in diesem Fall einen nicht unwesentlichen Gesichtspunkt darstellt. Eine wesentliche Voraussetzung für die produktive Begegnung mit Berlin ist eine kosmopolitische Neugier, die grundsätzliche Bereitschaft, sich auf das Fremde einzulassen, semantische Netzwerke zu explorieren. Nur so wird Verfremdung als Differenzenerlebnis von Fremdheit und Vertrautheit

⁶ Annelore ENGEL-BRAUNSCHEIDT: Die Suggestion der Berliner Realität bei Vladimir Nabokov, in: Karl SCHLÖGEL (Hg.): Russische Emigration in Deutschland 1918-1941. Leben im europäischen Bürgerkrieg, Berlin 1995, S. 367-378.

⁷ Vgl. Viktor ŠKLOVSKIJ: ZOO. Pis'ma ne o ljubvi, ili tret'ja Ėloiza [Zoo. Briefe nicht über Liebe oder die dritte Ėloiza], in: DERS.: Ešče ničego ne končilos' [Es ist noch nichts zu Ende], Moskau 2002, S. 267-332, hier S. 307; Viktor ŠKLOVSKIJ: ZOO ili pis'ma ne o ljubvi [Zoo oder Briefe nicht über Liebe], in: DERS.: Sobranie sočinenij v trech tomach [Gesammelte Werke in drei Bänden], t. 1, Moskau 1973, S. 163-230, hier S. 203; Viktor ŠKLOVSKIJ: Zoo oder Briefe nicht über Liebe, Frankfurt/M. 1980, hier S. 72. „В Берлине Пастернак тревожен. Человек он западной культуры, по крайней мере, ее понимает, жил и раньше в Германии, с ним сейчас молодая, хорошая жена, – он очень тревожен.“ „In Berlin ist Pasternak voller Unruhe. Ihn hat die westliche Kultur geprägt, zumindest ist sie ihm vertraut, er hat auch schon früher in Deutschland gelebt, diesmal begleitet ihn seine junge, vortreffliche Frau – und trotzdem ist er unruhig.“ Die verschiedenen Ausgaben werden in der Folge abgekürzt mit ZOO; ZOO²; ZOO^{2a}. Vgl. auch Lazar FLEJŠMAN: Boris Pasternak v dvadcaty gody [Boris Pasternak in den Zwanziger Jahren], Sankt-Peterburg 2003, S. 23-24.

überhaupt ästhetisierbar, d. h. semantisierbar. Zum anderen aber bedarf es der Bereitschaft, die deutsche Kultur in ihrer Genese und ihrer inneren semantischen Vernetzung zu verstehen, bedarf es eines radikalen sich Einlassens auf diese Kultur jenseits und doch immer auch innerhalb der Genreszenen auf Berliner Straßen, um den Sinn und vielleicht die Tragik dieser Stadt in ihrer Ambivalenz zu erfassen. Beide Voraussetzungen erfüllt Boris PASTERNAK. Zum Zeitpunkt seines Berlin-Aufenthaltes hat er bereits eine lange und intensive Auseinandersetzung mit der deutschen Kultur hinter sich. Er ist im gewissen Sinne Teil dieser Kultur geworden. Zum anderen ist PASTERNAK, auch wenn er sich nie, ja dezidiert nicht, als Teil der jüdischen, sondern immer nur der russischen Kultur verstanden und stilisiert hat, ein herausragender Vertreter jenes kulturellen Kosmopolitismus des säkularisierten Judentums, dem die russische Kultur des beginnenden 20. Jahrhunderts zu einem erheblichen Teil ihre Weltläufigkeit, ihre Dynamik und auch ihre Komplexität zu verdanken hat. Diese Voraussetzungen machen sein Werk, soweit es sich auf das Berlin der 20er Jahre bezieht, zu einem geeigneten Prüfstein für die Frage, ob es für die russische Emigration jenseits der Projektionen und Klischees die Chance eines Dialogs mit dem nicht nur (aber auch) kosmopolitischen, sondern auch deutschen kulturellen Berlin der 20er Jahre gab.

Vor diesem Hintergrund wird exemplarisch das Gedicht *Gleisdreieck*⁸ (Titel deutsch im Original) untersucht, das nicht nur ein Produkt von PASTERNAKS Berlin-Aufenthalt ist, sondern als ausdrückliche Auseinandersetzung mit dieser Stadt und mit dem Deutschland der 20er Jahre gelten kann.⁹

Das 1923 entstandene Gedicht mit seinen fünfzügigen Jamben und abwechselnd männlichen und weiblichen Reimauslauten ist wie alle Gedichte des in Berlin entstandenen Gedichtzyklus in der Form durchaus traditionell. In der Lautinstrumentierung, die sich über die Reime hinaus auf das gesamte Wortmaterial erstreckt, sowie in der kühnen, zuweilen hyperbolischen Metaphorik und Symbolik entspricht es dagegen formal dem Futurismus, dem PASTERNAK in dieser Übergangsphase seines Schaffens noch zuzurechnen ist. Bereits das im Original deutsche Titelwort lockt mit seinen euphonischen Qualitäten, doch es vernetzt sich nicht mit lautlichen Qualitäten im russischen Text. Dieser Text ist dann über die Reimwörter hinaus massiv horizontal und vertikal lautlich vernetzt. Die erste Strophe vertikal: „жизни – каждый“, „пробавляется – небольшую“, „день – над ревом“, „пропасти – Потсдама“; die zweite Strophe horizontal: „семафоры – спорят – крастой“, „розу – резедой“, „версты – корзину“, wobei die letzten beiden Paare sich auch vertikal miteinander vernetzen; die dritte Strophe vertikal: „руках –

⁸ Boris PASTERNAK: *Gleisdreieck*, in: DERS.: *Stichotvorenija i poëmy v dvuch tomach* [Gedichte und Poeme in zwei Bänden], t. 2, Leningrad 1990, S. 235.

⁹ Valentin BELENTSCHIKOW: *Zur Poetik Pasternaks. Der Berliner Gedichtzyklus 1922-1923*, Frankfurt/M./Berlin/Bern 1998. BELENTSCHIKOW hat sich in seiner Studie mit den – als Zyklus nie publizierten, aber laut BELENTSCHIKOW als Zyklus konzipierten – Berliner Gedichten befasst. Eine ausführliche Analyse findet sich aber dort nur von *Bodrost'* und *Stichotvorenije*, zu allen anderen Gedichten gibt es nur allgemeine Bemerkungen zur Metrik und zur Reimtechnik. Auch bleibt BELENTSCHIKOW den Nachweis schuldig, dass die Berliner Gedichte PASTERNAKS wirklich eine innere Zyklichkeit aufweisen.

сумерки“ (über die Konsonantenkombination r-u-k / u-r-k), „крыш – карандаши“, „грима – мрака – гримас“; horizontal: die r-Ketten „руках – крыш – труб – недотрог“ und „мрака – вырвавшись – метро“ sowie die Assonanz „гримас – дыма“.

Die semantische Funktion dieser Klangwiederholungen und Assonanzen wie auch die der Reime erschließt sich uns erst vor dem Hintergrund der durch die einzelnen Worte gezielt ausgelösten Assoziationen. Dabei ist das Reimwort „чудак“ [Sonderling] bereits ein Schlüsselwort im semantischen Netzwerk des Gedichtes. Es verweist auf die herausragende Bedeutung der Figur des Sonderlings in der deutschen Romantik – der Epoche, die im Ausland, insbesondere in Russland, besonders intensiv gewirkt hat und damit mit der deutschen Literatur als Weltliteratur geradezu identifiziert wurde (dabei wurden GOETHE und SCHILLER, anders als in Deutschland selbst, der Romantik zugeschlagen). Dies ist der Hintergrund, vor dem auch PASTERNAK die deutsche Kultur wahrgenommen hat – bis zu seinem Aufenthalt in Berlin. Der arme (in dem Gedicht sein Zimmer für ein geringes Geld zur Verfügung stellende) Sonderling in der Dachkammer (Dachkammer – „чердак“, das Reimwort zu „чудак“) ist darüber hinaus über das berühmte Gemälde Spitzwegs geradezu emblematisch für das deutsche Biedermeier geworden – und zugleich für die latent regressiv, sich ins Kleinstädtische, Provinzielle und Idyllische flüchtende deutsche Mentalität in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Mit diesem Reimpaar ruft PASTERNAK somit ein zentrales Paradigma der deutschen Kultur auf. Dieselbe kleinbürgerliche Idylle scheint auch der Blumenkorb mit Rose und Reseda aufzurufen, der in der ersten Zeile der zweiten Strophe aus der Dachkammer „hinausgestellt“ wird. Die Kombination von Rose und Reseda ist dabei nicht nur euphonisch motiviert. Sie verknüpft auch die Farben Rosa (Rose) und Gelb (Reseda) des damit doch recht lichten und freundlichen Sonnenuntergangs. Hier wie in der ersten Strophe fungieren die biedermeierlichen Versatzstücke als metaphorische Bilder für eine urbane, technische Realität, die sie nur auf den ersten Blick zu idyllisieren scheinen. Tatsächlich sind sie von Anfang an auf den scharfen Kontrast zum Stahlkoloss im Zentrum der pulsierenden Metropole Berlin berechnet. Bereits „пробавляется“ und „небольшую плату“ prosaisieren das Bild, auch wenn diese ökonomischen Begriffe zugleich eine Brücke zwischen der Armut des biedermeierlichen Sonderlings und der des Berliner Proletariats im 20. Jahrhundert bauen. Die Metaphorik eines kilometergroßen Blumenkorbs aus einem Geflecht von Stahlträgern und Schienen über dem „Gedrüll des Abgrunds“ ist dann weder idyllisch noch antiidyllisch, sie ist grotesk. Das kleinbürgerliche Körbchen hat sich zum gewaltigen Stahlgewirr aufgebläht, der Blick hinunter von einer hübschen Marburger Fachwerkfassade ist zum Blick in den Abgrund geworden. Die kleinbürgerliche Mentalität der Deutschen ist unter den Bedingungen von Industrialisierung und Urbanisierung nicht verschwunden, sie ist durch sie vielmehr zu monströsen Formen mutiert.

Vor diesem Hintergrund kann man nun versuchen, die Frage zu beantworten, warum der personifizierte Sonnenuntergang Abend für Abend gerade aus Potsdam herbeieilt. Es geht hier nicht um die banale Tatsache, dass Potsdam von Berlin-Mitte aus im Südwesten liegt, also in Richtung auf den winterlichen Sonnenuntergang, denn die Nennung von Potsdam ist in diesem Zusammenhang redundant und darum gleichwohl erklärungs-

bedürftig. Die Lösung dürfte in dem „königlichen“ und damit vormodernen Berlin liegen, das in Potsdam zu lokalisieren ist (königliche Schlösser und Gärten). Dieser geschichtliche Aspekt deutscher kultureller Identität sendet seinen Gruß in das stählerne Herz des modernen Berlin.

In der zweiten Hälfte der zweiten Strophe erscheint nun eine neue, mit der biedermeierlichen Schönheit des Blumenkorbs konkurrierende Instanz – die Symbolik der (mutmaßlich roten) Signale („семафоры“) und der Weiße des Schnees. Der Benzingeruch gibt dem Schnee den Charakter eines Industrieprodukts, wie ein synthetisch hergestelltes Pulver. Hier musste PASTERNAK gezielt die vormodern-romantische Konnotation des Schnees abweisen. Während der vormoderne Schnee in der russischen Kultur eher mit Wärme assoziiert wird (vgl. die Märchen um Väterchen Frost), drängen sich hier die Konnotationen von Kälte und Sterilität auf. Die starke Häufung von s-Lauten in den entsprechenden zwei Zeilen stützt diesen Aspekt. Zusätzlich kommt noch eine metapoetische Dimension ins Spiel. Das russische Wort „семафоры“ für Eisenbahnsignale ist eine Entlehnung aus dem Griechischen und bedeutet wörtlich „Zeichenträger“. Mit der Schönheit des Sonnenuntergangs konkurriert mithin die Schönheit der textuellen Zeichenträger, und das Geflecht der Gleise, in dem diese Zeichenträger verstreut sind, wird zum Wortgeflecht des poetischen Textes. Das alte Paradigma von Romantik und Biedermeier, in dem versucht wurde, das Ideal der Naturschönheit nachzuahmen, wird verdrängt durch das Paradigma der Avantgarde, in dem die Schönheit gleichsam autark den Zeichenträgern, den Signifikanten selbst, ihren Klangqualitäten und ihrer kunstvollen Vernetzung (das Geflecht der Gleise) entstammt. Metapoetisch betrachtet erweist sich der ‚Schönheitswettbewerb‘ zwischen Schnee und Signalen somit als Konkurrenz zwischen der neuen Poetik („семафоры“) und einer mit der Moderne (Benzin) kontaminierten und damit nicht nur ‚entzauberten‘, sondern auch noch künstlich synthetisierten romantisch-vormodernen Schönheit.

Die dritte Strophe macht den Paradigmenwechsel in der deutschen Kultur explizit: an die Stelle von romantisch konnotierten „Dämmerungen“ („сумерки“) treten moderne Schminkstifte. Damit wird metapoetisch zweierlei zum Ausdruck gebracht. Zum einen wird Natürlichkeit durch absichtsvolle Künstlichkeit (Schminken) ersetzt. Zum anderen werden unmerkliche Übergänge – das Zwielflicht der Dämmerung ist ja als Grenz- und Übergangszeit für die Romantik geradezu konstitutiv – substituiert durch die klaren (Grenz-)Linien, die die Stifte ziehen. Das Wort „сумерки“ vernetzt sich also mit den romantischen bzw. biedermeierlichen Schlüsselwörtern der ersten Strophe: die Negation der Dämmerung, in die hinein die Metro fliegt, verweist auf die Unmöglichkeit, das Deutschland des 20. Jahrhunderts, für das metaphorisch und metonymisch das Gleisdreieck steht, noch mit dem kulturellen Code der Romantik zu verstehen.

Ein dritter Bezug ergibt sich über die figura etymologica „грима“ (2. Zeile) – „гримас“ (4. Zeile). Die Moderne mit ihrer Schminkstift-Ästhetik erscheint zwar künstlich, zeigt aber paradoxerweise gerade dadurch ein authentisches Bild der sozialen Realität, denn sie zeichnet den modernen Menschen in einem „Knäuel von Grimassen“. Sicherlich nicht zufällig evoziert diese hochexpressive Metonymie die linienbetonten

Bilder des deutschen urbanistischen Expressionismus der 20er Jahre, z. B. Otto DIX und den frühen Max BECKMANN.

Die aus dem Dunkel emporschießende und auf den Flügeln des Rauchs fliegende Metro der letzten beiden Zeilen deutet DOLININ als apokalyptische Höllenfahrt im Geiste Oswald SPENGLERS.¹⁰ Doch damit verkehrt er nicht nur die Richtung – die Metro bricht doch aus dem Dunkel der Unterwelt hervor ans Licht („из мрака вырвавшись“) – er verschweigt auch die Anspielung auf das 1921 in Berlin im Sammelband *Огненный столп* [Feuersäule]¹¹ publizierte und wohl berühmteste Gedicht Nikolaj GUMILEVS *Заблудившаяся трамвай* [Die verirrte Straßenbahn]¹². Dieses Gedicht, eigentlich untypisch für den Exotisten und archaisierenden Stilisierer GUMILEV, gilt als ein Manifest der Avantgarde. In seiner Bildlichkeit erweist es sich aber letztlich als ein seltenes russisches Beispiel des Expressionismus, dieser Mittelströmung zwischen Modernismus und Avantgarde. Dies würde ein Vergleich von *Заблудившаяся трамвай* [Die verirrte Straßenbahn] mit dem thematisch eng verwandten expressionistischen Poem *Hrvatska rapsodija* [Kroatische Rhapsodie]¹³ des Kroaten Miroslav KRLEŽA zeigen, auf das hier nicht näher eingegangen werden kann. Die grotesk übersteigerte, dabei aber grell-realistische Bildlichkeit, der existenzielle Ausdruck mit deutlichem Transzendenzbezug unterscheiden die expressionistische Ästhetik und Poetik von der avantgardistischen. PASTERNAK orientiert sich in diesem Gedicht eher am Expressionismus als an der Avantgarde und stellt es damit auch in den Kontext der deutschen Moderne.

Den intertextuellen Bezug zu GUMILEV stellt nicht nur die Analogie der fliegenden Metro beziehungsweise Straßenbahn her, auch das Attribut „крылатый“ [geflügelt] für die Straßenbahn wird mit „на крыльях“ [auf Flügeln] für den Flug der Metro aufgegriffen. Die Straßenbahn fliegt bei GUMILEV in eine Art Erdumlaufbahn und zugleich in die Transzendenz des kollektiven Todes. Als rasende kollektive Bewegung bei gleichzeitigem Orientierungsverlust wird sie zum Emblem der unkontrollierten sozialen Eruption.¹⁴ Das Auftauchen der Metro aus dem finsternen Untergrund verschärft die Symbolik dieses Moderne-Emblems noch. Die „Flügel des Rauches“ reichern sie mit einem Attribut der Industrialisierung an, das zugleich das Dunkel des Untergrundes mit ins Helle trans-

¹⁰ Vgl. DOLININ, S. 234.

¹¹ Nikolaj GUMILEV: *Ognennyj stolp* [Feuersäule], Berlin 1921.

¹² Auch Nikolaj GUMILEV: *Zabludivšisja tramvaj* [Die verirrte Straßenbahn], in: DERS.: *Stichotvorenija i poëmy* [Gedichte und Poeme], Stankt-Peterburg 2000, S. 335-336.

¹³ Miroslav KRLEŽA: *Hrvatska rapsodija* [Kroatische Rhapsodie], in: DERS.: *Hrvatski bog Mars. Jubilarno izdanje povodom 80-godišnjice rodenja Miroslava Krleže* [Der kroatische Gott Mars. Jubiläumsausgabe anlässlich des 80. Geburtstages von Miroslav Krleža], Sarajevo 1973, S. 313-342.

¹⁴ Auch bei Viktor ŠKLOVSKIJ ist die Berliner U-Bahn eng mit dem Tod verknüpft. So prophezeit sich der Erzähler in *Сентиментальное путешествие* [Sentimentale Reise] „im fliegenden Sarg der Berliner Untergrundbahn“ („в легучем гробу унтергрунда“) zu sterben. (Viktor ŠKLOVSKIJ: *Viktor Šklovskijs Sentimentale Reise* [1923], übers. v. R.-E. RIEDT, Frankfurt/M. 1964, S. 341; Viktor ŠKLOVSKIJ: *Sentimental'noe putešestvie* [1923], in: DERS.: *Eščë ničego ne končilos'*, S. 15-266, hier S. 240.)

portiert. Diese Metro wurde gleichsam von der Hölle ausgesandt, um den Himmel über Berlin zu erobern.

Die personifizierten Dächer, Schornsteine und Mimosen der ersten Zeile erscheinen vor diesem Hintergrund zunächst als eine höchst heterogene Reihe. Diese Reihe ist allerdings sorgfältig realistisch motiviert – die Berliner U-Bahn wechselt an dieser Stelle vom Untergrund zu einer aufgeständerten Hochbahn, deren Höhe aus der Beobachterposition mit den Baumkronen, Dächern und Schornsteinen zusammenfällt. Das schließt eine symbolische Funktion natürlich nicht aus. Diese besteht hier darin, dass zunächst ein Bild des heterogenen ‚kulturellen Überbaus‘ in Deutschland erscheint. Die Dächer verweisen zurück auf den Dachboden des Sonderlings aus der ersten Zeile, die Mimosen auf die kleinbürgerliche Regression (über die auch im russischen sprichwörtliche Bildlichkeit („недогора“ – rühr-mich-nicht-an) sowie über den Rückbezug auf die einzigen sonstigen Pflanzen des Gedichts – Reseda und Rose. Die Schornsteine verweisen dagegen auf die Industrialisierung und das Kapital, wodurch dann auch im Rauch („дым“) der ‚Auftrieb‘ für die Flügel der Metro bereitgestellt wird.

Man kann die drei Strophen des Gedichts zusammenfassend als eine Auseinandersetzung mit der kulturgeschichtlichen Entwicklung Deutschlands auffassen. Die erste Strophe modelliert zunächst – allerdings bereits ironisiert und mit semantischen Kontrapunkten durchsetzt – ein romantisch-biedermeierliches Bild der deutschen Kultur. In der zweiten Strophe wird dieses Bild durch Hyperbolik ins Grotteske gesteigert (das Gleisgewirr als hübscher geflochtener Blumenkorb), doch durch die Semantik der Signale und des Benzingeruchs bereits verdrängt. Das Schlüsselwort ist hier „спорят“, d. h. das Alte ringt in dieser Strophe mit dem Neuen. Dieses Ringen sollte man weniger auf die aktuell wahrgenommene Wirklichkeit beziehen, denn die romantisch-biedermeierliche Welt erschien in der ersten Strophe ja nur vermittelt der vom Dichter gewählten Metaphorik. Darum findet dieses Ringen im Beobachterbewusstsein statt, d. h. in PASTERNAKS eigenem Deutschlandbild. In seine noch von der Marburger Studienzeit und vom kleinstädtischen Marburger Stadtbild geprägte Vorstellung eines romantisch-biedermeierlichen Deutschland dringen nun Bilder ein, die sich den mit der ersten Strophe dokumentierten Versuchen widersetzen, Deutschland weiterhin unter diesen Vorzeichen wahrzunehmen. Die dritte Strophe enthält die Romantik nur mehr in der Negation, die deutsche Moderne ist im Bewusstsein des Betrachters angekommen und vernetzt sich nunmehr intertextuell mit der russischen Moderne (GUMILEV) zum Bild der kollektiven Grimasse und der im Projektil der Moderne aus dem Untergrund hervorbrechenden und in den ‚Überbau‘ der alten Kultur eindringenden Menschenmasse. Diesem Befund entspricht letztlich auch die traditionell-moderne Ambivalenz der äußeren Form des Gedichtes.

Das Gleisdreieck bei Viktor Šklovskij und Joseph Roth, ein Vergleich

Auch Viktor ŠKLOVSKIJ befand sich 1922 bis 1923 in der Berliner Emigration. Er blieb wie PASTERNAK nur kurz, entstammte wie dieser einem bürgerlichen jüdisch-akkulturierten Milieu und hätte eigentlich von vornherein durch seine Familie eine Verbindung

zur deutschen Kultur haben können, da seine Großmutter mütterlicherseits eine Deutsche war. Diese Verbindung gab es jedoch nicht, schon die Sprachbarriere blieb für ŠKLOVSKIJ ein unüberwindbares Hindernis. Er wurde kein Kosmopolit, sondern litt in Berlin stark unter seinem Heimweh nach Russland. Berlin blieb für ihn eine fremde Stadt, in der er einfach nicht leben konnte. Dies zeigt sich auch in seinen literarischen Berlin-Bildern aus dieser Zeit, von denen die meisten in seinem Briefroman *ZOO. Письма не о любви или третья Элоиза* [ZOO. Briefe nicht über Liebe oder die dritte Éloiza] enthalten sind.

Hier beschreibt der namenlose Erzähler ausführlich die Berliner Emigrantenszene und seine Eindrücke der urbanen Landschaften innerhalb der Metropole, da es ihm von der Adressatin seiner Briefe, Alja, untersagt wurde, über seine Liebe zu ihr zu schreiben. Die Form des Briefromans, der meist die Liebe thematisiert, wird so ausgehöhlt und damit parodiert.¹⁵ Die Berlin-Bilder des Erzählers zeigen die Stadt insgesamt als lebensfeindliches Ungetüm, in der keinerlei Natur Platz hat. Eisen, oder allgemeiner Metall, dominiert die Beschreibungen der Metropole, wodurch Berlin wie von kalten Adern durchzogen wirkt.

Neben den immer wieder genannten zwölf eisernen Brücken, die sich als Leitmotiv durch den gesamten Roman ziehen, betont der Erzähler im achtzehnten Brief, dass noch weitere Dinge in Berlin beziehungsweise in Deutschland aus Eisen bestehen. Das Klima Berlins ist dem Material aber nicht gerade zuträglich:

„Зимы нет. Снег то выпадает, то тает.

В сырости и в поражении ржавеет железная Германия, и ржавчиной срастается, ржавея вместе с ней, нежелезные мы.“¹⁶

Eisen ist kein Edelmetall. Es reagiert schnell auf Wettereinflüsse und beginnt zu rosten, also zu zerfallen. Deutschland beginnt durch die Kriegsniederlage und die Wirtschaftskrise ebenso zu zerfallen. Die alte Stärke ist dahin. Auch die Stärke der russischen Emigration beginnt nachzulassen. Ebenfalls auf die eine oder andere Weise eine Niederlage erlitten und aus dem eigenen Land fort gegangen, befinden sich die Emigranten nun in Deutschland und, obwohl sie nicht wie die Deutschen sind, nähern sie sich langsam in ihrer Resignation und in dem Gefühl der Bewegungslosigkeit an die Deutschen an. Sie rosten ein, obwohl sie laut ŠKLOVSKIJ Erzähler aus einem anderen Material gemacht sind.

Im selben Brief beschreibt der Erzähler eine Fahrt mit der Berliner U-Bahn, bei der er die metallenen Geräusche, die bei der Beschleunigung entstehen, und die Enge der Passagen zwischen den Häusern in den Vordergrund stellt. Auch die Leierkastenmänner an den Bahnhöfen spielen keine Lieder. Zu hören ist nur „Berlins mechanisches

¹⁵ Vgl. Jan LEVČENKO: *Istorija i fikcija v tekstach V. Šklovskogo i B. Ėjchenbauma 1920e gg* [Geschichte und Fiktion in V. Šklovskijs und B. Ėjchenbaums Texten der Zwanziger Jahre], Tartu 2003 (Dissertationes Semioticae Universitatis Tartuensis; 5), S. 65.

¹⁶ ŠKLOVSKIJ: *ZOO*, S. 309; *ZOO*², S. 205. „Winter gibt es nicht. Mal schneit es, mal taut es. In der Feuchtigkeit und in der Niederlage rostet das eiserne Deutschland. Der Rost lässt uns zusammenwachsen, wir rosten mit, wir Nichteisernen.“ (*ZOO*^{2a}, S. 76.)

Stöhnen“¹⁷. Die typischen Lieder, die ansonsten an den Bahnhöfen gespielt würden, benennt der Erzähler mit „Ach, mein lieber Augustin“ oder „Deutschland, Deutschland über alles“¹⁸, die eine inhaltliche Oppositionsbeziehung aufweisen. Das Deutschlandlied, 1841 im Helgoländer Exil von Hoffmann VON FALLERSLEBEN verfasst und seit dem 11. 8. 1922 Nationalhymne der Weimarer Republik, beschwört Patriotismus gepaart mit deutscher Größe und einer Vormachtstellung in der Welt, wohingegen „Ach mein lieber Augustin“ wohl auf das deutschsprachige Volkslied *Oh, du lieber Augustin* verweist, in dem klar pessimistische Tendenzen erkennbar sind, denn es heißt hier nicht nur im Refrain: „Alles ist hin“. Damit entspricht es weit mehr dem deutschen Zustand nach der Kriegsniederlage.¹⁹ Trotzdem werden diese musikalischen Alltagsuntermalungen vollkommen vom Berliner Verkehr übertönt. Die menschliche Geräuschkulisse, egal welcher Zukunftstendenz, wird durch die mechanische abgelöst.

Die Fahrt mit der U-Bahn endet am Gleisdreieck, wo das eiserne Berlin sein Zentrum hat. Im Gegensatz zur deutschen Literatur aus der Weimarer Zeit, in der die belebten Orte wie Alexanderplatz oder auch der Kurfürstendamm und der Tiergarten zur Veranschaulichung des Berliner Metropolenlebens benutzt werden, ist in der russischen Emigrantensliteratur das Gleisdreieck zum Sinnbild Berlins geworden.²⁰ Monströse metallene Technik, so weit das Auge reicht. Das Gleisdreieck, „das Forum aller Berliner Züge“²¹, ist ein Verkehrsknotenpunkt und folglich Umsteigebahnhof. Verlässt man den Bahnhof öffnet sich der Blick auf ein Geflecht von Gleisen:

„Кругом по крышам длинных желтых зданий идут пути, пути идут по земле, по высоким железным помостам, пересекают железные помосты, проходя по другим помостам, еще более высоким.

¹⁷ Ebd., ZOO^{2a}, S. 77; „механический стон Берлина“ (ZOO, S. 311; ZOO², S. 206.)

¹⁸ Ebd. Deutsch im Original.

¹⁹ Auch DOSTOEVSKIJ kennt das deutschsprachige Volkslied. In *Besy* (Böse Geister) spielt Ljamšin, eine der Nebenfiguren, auf dem Klavier den deutsch-französischen Krieg nach. Hierfür wird zunächst die stolze Marseillaise als Thema gewählt, die aber nach und nach durch *Oh, du lieber Augustin* überlagert wird. Nachdem nun das Volkslied die Marseillaise ganz verdrängt hat, verändert sich der „Augustin“ weiter: „слышатся сильные звуки, чувствуется безмерно выпитое пиво, бешенство самохвальство, требования миллиардов, тонких сигар, шампанского и заложников; ‚Augustin‘ переходит в неистовый рев... Франко-прусская война оканчивается.“ (Fedor M. DOSTOEVSKIJ: *Besy*, in: *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, t. 10, Leningrad 1974, S. 252.) „Er wird gewalttätig, man hört heisere Rufe, das unmäßig genossene Bier macht sich bemerkbar, die Raserei der Selbstzufriedenheit, die Forderung nach Milliarden, teuren Zigarren, Champagner und Geiseln; der ‚Augustin‘ steigert sich zum furiosen Gebrüll... Der französisch-preußische Krieg ist zu Ende.“ (Fjodor M. DOSTOJEWSKIJ: *Böse Geister*, übers. v. S. GEIER, Frankfurt/M./Zürich 2003, S. 425-426.) Anders als bei ŠKLOVSKIJ steht das Lied hier im Kontext eines gewonnenen Krieges. Durch die intertextuelle Verbindung ergibt sich eine weitere Oppositionsbeziehung. Das Lied wird hier trotz des insgesamt eher pessimistischen Textes zu einem Lied des Sieges aufgebläht, wobei deutsche Klischees wie das Biertrinken ebenso bedient werden, wie der Anspruch auf eine Vormachtstellung in Europa und der Welt.

²⁰ Vgl. DOLININ, S. 233.

²¹ ŠKLOVSKIJ: ZOO^{2a}, S. 76; „форум всех Берлинских поездов“ (ZOO, S. 310; ZOO², S. 206.)

Тысячи огней, фонарей, стрелок, железные шары на трех ногах, семафоры, кругом семафоры.“²²

Die sich kreuzenden Gleise werden durch den Chiasmus „идут пути, пути идут“ zusätzlich im Textkörper visualisiert.²³ Auch die Wiederholung der jeweiligen Bestandteile des Gleisdreiecks verdeutlicht seine Riesenhaftigkeit. Dieses eiserne Geflecht ist menschenleer. Das Gleisdreieck bezeichnet der Erzähler als „Deutschlands eisernes Herz“²⁴. Damit ist dieser menschenleere Ort das Zentrum des eisernen Deutschlands, ohne den es kein Leben gäbe. Eisen ist im Gegensatz zum warmen menschlichen Blut ein Material, das Kälte suggeriert. Neben der rein biologischen Funktion als Pumpe für den Blutkreislauf ist das Herz auch immer Symbol für amouröse Gefühle, die mit Wärme und der Farbe Rot assoziiert werden. Ein eisernes Herz ist jedoch grau und assoziiert physikalische Kälte – bei der Berührung fühlt sich Eisen aufgrund der hohen Leitfähigkeit kalt an – und somit als Ort der Seele auch seelische Kälte. Ein eisernes Herz ist kalt gegenüber Gefühlen anderer und zu eigenen nicht fähig.

Das Bild des Gleisdreiecks als eisernes Herz findet sich auch in dem Feuilleton von Joseph ROTH von 1924 *Bekanntnis zum Gleisdreieck*. Hier ist das Gleisdreieck jedoch anders als bei ŠKLOVSKIJ Inbegriff einer Zeitenwende:

„Alle vitalen Energien des Umkreises haben hier [im Gleisdreieck] Ursprung und Mündung zugleich, wie das Herz Ausgang und Ziel des Blutstromes ist, der durch die Adern des Körpers rauscht. So sieht das Herz einer Welt aus, deren Leben Radriemenschwung und Uhrenschlag, grausamer Hebeltakt und Schrei der Sirene ist. So sieht das Herz einer Erde aus, die tausendmal schneller um ihre Achse kreist, als es Tag- und Nachtwechsel uns lehren will; deren unaufhörliche, unsterbliche Rotation Wahnsinn scheint und Ergebnis mathematischer Voraussicht ist; deren rasende Schnelligkeit sentimentaln Rückwärts-Sehern brutale Vernichtung innerlicher Kräfte und heilenden Gleichgewichts vortäuscht, aber in Wirklichkeit lebensspendende Wärme zeugt und den Segen der Bewegung.“²⁵

Bei ROTH ist das Gleisdreieck folglich nicht nur Zentrum Berlins, sondern sogar der Mittelpunkt der Welt. Auch ROTH nutzt das Bild des Herzens für das Gleisdreieck, das er in einer anaphorischen Konstruktion wiederholt. Für ihn macht die Technik der Zukunft

²² Ebd., ZOO, S. 311; ZOO², S. 206. „Ringsherum, über die Dächer von langen gelben Gebäuden, führen Gleise, sie führen über die Erde, über eiserne Hochgleise, queren die Hochgleise auf noch höheren Hochgleisen. Tausende von Lichtern, Laternen, dreibeinigen Eisenkugeln, Signalen.“ (ZOO^{2a}, S. 77.)

²³ In der deutschen Übersetzung wird der Chiasmus nicht wiedergegeben.

²⁴ ŠKLOVSKIJ: ZOO^{2a}, S. 77; „железн[ое] сердц[е] Германии“ (ZOO, S. 311; ZOO², S. 206.) Was bei ŠKLOVSKIJ das eiserne Herz Deutschlands ist, benennt Il'ja ĖRENBURG mit „[e]isernes Idyll“ („[ж]елезная идиллия“). Das Gleisdreieck wird für ihn zum Inbegriff des Berliner „Bahnhoflebens“ („вокзальной жизни“). (Il'ja ĖRENBURG: *Visum der Zeit*, übers. v. H. RUOFF, Leipzig 1982, S. 46-47; Il'ja ĖRENBURG: *Viza vremeni [Visum der Zeit]*, in: DERS.: *Sobranie sočinenii v 8 tomach [Gesammelte Werke in 8 Bänden]*, t. 4, Moskau 1991, S. 7-316, hier S. 8-9.)

²⁵ Joseph ROTH: *Bekanntnis zum Gleisdreieck [1924]*, in: DERS.: *Werke*, Bd. 2, *Das journalistische Werk, 1924-1928*, Amsterdam/Köln 1990, S. 218-221, hier S. 218.

die Welt seiner Gegenwart aus und er sieht das Gleisdreieck in seiner Monstrosität als ein bereits existierendes Zeugnis der Zukunft, das das Zeitalter der Maschine einläuten wird. Er begrüßt diese neue Epoche jedoch nicht vollkommen kritiklos; insgesamt bleibt sein Standpunkt gegenüber der Technik ambivalent.²⁶ Seine Beschreibung, die sein Zukunftsbild impliziert, hat nichts gemütlich Vertrautes, wo der Mensch seinen Platz innehat. Vielmehr spielt der Mensch in dieser Zukunft gar keine Rolle mehr, denn alle Arbeit wird maschinell erledigt und alle Bewegung ist mechanischen Ursprungs. Die Geschwindigkeit wird zur bestimmenden Größe und löst die Natur, im Zitat durch Tag- und Nachtrhythmus, ab. Über die Wortwahl versucht ROTH dem technisch Monströsen menschliche Züge zu verleihen. Es wird sogar in letzter Konsequenz als lebensspendend bezeichnet. Damit wird die Technik jedoch nicht von ihrem Fremdheitsstatus befreit und zu einem Teil der Welt der Menschen, sondern vielmehr wird der Mensch ein Teil der technischen Welt, der er sich bereitwillig unterwirft. Die Macht, die die Maschine verspricht und die der Mensch erlangen will, fordert gleichzeitig seine Selbstaufgabe.²⁷ ROTH kalkuliert ein, dass es Skeptiker dieser Zukunft gibt, die er als „Rückwärts-Seher“ bezeichnet. Diese würden die Zukunft nicht mit offenen Armen begrüßen, weil sie sie schlicht nicht begriffen, denn das, was sie für kalt und brutal hielten, sei in Wirklichkeit der Ursprung des zukünftigen Lebens. Technik und Leben schließen sich bei ROTH nicht aus, sondern sind untrennbar miteinander verbunden, auch wenn der Mensch sich hierfür als Individuum aufgeben muss. ŠKLOVSKIJS Erzähler verhält sich der Technik gegenüber durchaus kritisch, obwohl Automobile einen starken Reiz auf ihn ausüben:

Вещи переродили человека, машины особенно.

„Человек сейчас умеет только их заводить, а там они идут дальше сами. Идут, идут и дают человека.“²⁸

Hier wird der marxistische Topos umformuliert: „Das Sein bestimmt das Bewusstsein“ wird bei ŠKLOVSKIJS Erzähler zu „Die Dinge verändern den Menschen“.²⁹ Die Aussage wird dadurch nicht wesentlich verändert. Im angeführten Zitat geht der Erzähler noch weiter, indem er den (technischen) Dingen ein Eigenleben zugesteht. Der Mensch wird nicht nur durch die Dinge verändert, sondern mittlerweile auch von ihnen beherrscht. Bei ROTH wird diese Herrschaft bereitwillig akzeptiert, wohingegen ŠKLOVSKIJS Erzähler die Technik nun als Bedrohung ihres Schöpfers wahrnimmt, da der Mensch die Situation

²⁶ Vgl. Jeanne RIOU: Joseph Roth's „Bekenntnis zum Gleisdreieck“: Technology, Experience and the Feuilleton in the 1920s, in: Christian EMDEN (Hg.): Science, Technology and the German Cultural Imagination. Papers from the Conference The Fragile Tradition, Cambridge 2002/Oxford 2005, S. 157-179, hier 158.

²⁷ Vgl. Carl WEGE: Gleisdreieck, Tank und Motor. Figuren und Denkfiguren aus der Technosphäre der Neuen Sachlichkeit, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 68 (1994), 2, Juni, S. 307-332, hier S. 320.

²⁸ ŠKLOVSKIJ: ZOO, S. 291; ZOO², S. 187. „Die Dinge, besonders die Maschine haben den Menschen verwandelt. Der Mensch versteht sich heute nur darauf, sie aufzuziehen; dann laufen sie von allein. Sie laufen und laufen und erdrücken den Menschen.“ (ZOO^{2a}, S. 42.)

²⁹ Vgl. Svetlana BOYM: Estrangement as a Lifestyle: Shklovsky and Brodsky, in: Poetics Today 17 (1996), 4, S. 511-530, hier S. 513.

nicht länger im Griff hat. Die Skepsis der Technik gegenüber geht beim Erzähler stets einher mit der Skepsis gegenüber der in seinen Augen dekadenten bourgeoisen Kultur Europas.³⁰ Zu den kulturellen Unterschieden wie Sprache, Sitten und Mode addiert sich die deutlich kapitalistische Lebensweise in Deutschland, so dass ŠKLOVSKIJS Erzähler in Berlin in zweifacher Hinsicht eine Entfremdung verspüren muss.³¹

Für ROTH hat die Technik hingegen einen religionsähnlichen Status inne. Das Zeitalter der Maschine, das er so enthusiastisch mit seinem *Bekanntnis zum Gleisdreieck* begrüßt, heißt für ihn, dass die verheißungsvolle Zukunft bereits angebrochen ist. Vollkommen eindeutig sind ROTHS Ausführungen letztlich jedoch nicht, da er gleichzeitig die Perspektive des Opfers und die des Täters wählt. Der Mensch muss sich unterwerfen, um an der Macht der Technik in Zukunft teilzuhaben.³² Diese Zukunft beschreibt er ähnlich einem Himmelreich auf Erden. Besonders nachts wird die Größe und Erhabenheit dieses technischen Wunders in seiner Schönheit für ihn greifbar:

„Man sehe in den klaren Nächten das Gleisdreieck, das aus tausenden Laternen durchsilberte Tal – es ist feierlich wie der gestirnte Nachthimmel: eingefangen darin, wie in der gläsernen Himmelskugel, sind Sehnsucht und Erfüllung. Es ist Etappe und Anfang, Introduction einer schönen hörbaren Zukunftsmusik.“³³

Was für ŠKLOVSKIJS Erzähler das mechanische Stöhnen Berlins ist, wird bei ROTH als wohlklingende Zukunftsmusik wahrgenommen. Die Bedrohung und Kälte, die für ihn vom Metall und der monströsen Technik ausgehen, sieht ROTH als „lebensspendende Wärme“³⁴, da Bewegung mit Wärme einhergeht. Von Rost ist keine Rede. ROTH bemängelt nicht, dass der Mensch hier seinen Platz nur noch schwer zu finden vermag, bezeichnet ihn in seiner Unzulänglichkeit in all der Technik sogar als störendes Element, das sich von irrelevanten menschlichen Problemen leiten lässt und in der Erhabenheit der Technik ameisengleich verloren geht.³⁵ Der Mensch wird hier nicht mehr als Individuum gesehen, sondern er wird zu einem seelenlosen Objekt reduziert, dessen Dasein nur durch seine Funktion in der

³⁰ Vgl. Richard SHELDON: Introduction, in: Viktor ŠKLOVSKY: *Zoo, or Letters not about Love*, transl. by R. Sheldon, Ithaca/London 1971, S. viii-xxxiii, hier S. xxviii. SHELDON erläutert zusätzlich, dass dieser Skeptizismus in der russischen Literatur eine gewisse Tradition hat und erwähnt DOSTOEVSKIJ und TOLSTOJ als prominente Vertreter dieser Haltung.

³¹ Vgl. Verena DOHRN: *Die Literaturfabrik. Die frühe autobiographische Prosa V. B. Šklovskijs – Ein Versuch zur Bewältigung der Krise der Avantgarde*, München 1987, S. 43.

³² Vgl. WEGE, S. 320; vgl. Susanne SCHARNOWSKI: „Berlin ist schön, Berlin ist groß“. Feuilletonistische Blicke auf Berlin: Alfred Kerr, Robert Walser, Joseph Roth und Bernard von Brentano, in: Matthias HARDER – Almut HILLE (Hgg.): „Weltfabrik Berlin“. Eine Metropole als Sujet der Literatur. Studien zu Literatur und Landeskunde, Würzburg 2006, S. 67-82, hier S. 80. SCHARNOWSKI ist anderer Meinung. Sie liest den Titel von ROTHS Text als ironisch, wodurch ROTH Berlin ebenfalls als menschenfeindlichen Ort des Elends beschreibt und somit der Zukunft komplett skeptisch gegenüber stünde. Die religiös motivierten Tendenzen zur Selbstaufgabe lässt sie außer Acht.

³³ ROTH, S. 220.

³⁴ Ebd., S. 218.

³⁵ Vgl. ebd., S. 220. Vgl. WEGE, S. 323. WEGE weist an dieser Stelle auf eine ironische Intertextreferenz zu Gerhard HAUPTMANNs *Bahnwärter Thiel* hin.

kapitalistischen Welt begründet wird. Diese Absage an die Individualität des Menschen wird direkt kontrastiert durch das oben angeführte Zitat mit seinen romantischen Zügen.³⁶ Die Zukunftsmusik, von der am Ende des Zitats die Rede ist, wird auch im Text erfahrbar, da im Anschluss Einzelheiten des Gleisdreiecks mit Hilfe von onomapoetischen Alliterationen beschrieben werden, wie beispielsweise „Schienen gleiten schimmernd“ oder „Klangwellen fern rollender Räder“.³⁷ Das Gleisdreieck erhält bei ROTH eine sakrale Dimension, indem er Worte aus einem religiös konnotierten Paradigma wählt, wie „Segen“, „Tempel“ oder „Himmelskugel“.³⁸ Letztere wird im Zusammenhang mit der „schönen hörbaren Zukunftsmusik“ genannt, die den Großstadtlärm so mit Sphärenklängen gleichsetzt.

„Eiserne Landschaft, großartiger Tempel der Technik unter freiem Himmel, dem die kilometerhohen Schlotte der Fabriken, lebendigen, zeugungsträchtigen Rauch darbringen. Ewiger Gottesdienst der Maschinen, im weiten Umfang dieser Landschaft aus Eisen und Stahl, deren Ende kein menschliches Auge sieht, die der graue Horizont umklammert.“³⁹

Der technische Fortschritt wird bei ROTH zur Rückkehr zu einer ursprünglichen Religionsform. Der Tempel der Technik ist kein sakrales Bauwerk, in dem der Glaube eingesperrt wird, sondern er umfasst die gesamte Industrielandschaft unter dem Himmel. Der Rauch der Schornsteine⁴⁰ gemahnt an die alttestamentarische Darbringung von Brandopfern. Auch der Ewigkeitsgedanke, der jeder Religion innewohnt, ist hier enthalten und zusätzlich mit der flächenmäßigen Ausdehnung der industriellen Anlagen verknüpft, die für das menschliche Auge und den Verstand nicht zu erfassen ist. Mithilfe des Titels und des Anfangs wird zusätzlich auf ein Glaubensbekenntnis verwiesen. Der Unglaube, verkörpert durch „Rückwärts-Seher“, wird Konsequenzen nach sich ziehen:

„Wen [der] Anblick [eines solchen Gleisdreiecks] nicht erschüttert, erhebt und stolz macht, verdient den Tod nicht, den ihm die Gottheit der Maschine bereitet.“⁴¹

³⁶ Vgl. R10U, S. 167.

³⁷ ROTH, S. 220.

³⁸ Ebd., S. 218, 219 und 220.

³⁹ Ebd., S. 219.

⁴⁰ Neben der religiös konnotierten Lesart trägt das Bild des Schornsteins mit seinem „zeugungsträchtigen Rauch“ eine deutliche Phallussymbolik in sich. Die Technik reproduziert sich so letztendlich selbst. Auch WEGE weist auf diese Interpretationsmöglichkeit hin, indem er die Psychoanalyse einbezieht, und bezeichnet ROTHs Text als „die Geschichte einer Kränkung. Ein Angehöriger des ehemals ‚starken Geschlechts‘ gerät in das Räderwerk einer von ihm selbst konstruierten Maschinerie und wird heillos verunsichert. Ihm droht der Ausschluss aus einem sich selbsttätig regulierenden System. Dieser vorläufig letzten Kränkung waren bekanntlich andere vorausgegangen. Hinzuweisen wäre vor allem auf die erste: den Ausschluss von der Potentia, Leben zu schenken. Auf die weibliche Herausforderung antwortet der von der Natur aus zu kurz gekommene Mann mit der sich selbst auferlegten Verpflichtung, eine artifizielle Welt in Analogie zu seinen maschinellen Denkstrukturen zu erschaffen (‚Wille zur Technik‘), auf den Ursprungsmythos von der lebensspendenden Mutter Erde mit dem Gegenmythos eines durch synthetische Verfahren herstellbaren Universums.“ (WEGE, S. 323.)

⁴¹ ROTH, S. 219.

Es handelt sich folglich um einen strafenden Gott⁴², wodurch wiederum eine Verbindung zum Alten Testament hergestellt wird. Die Individuen verlieren sich im Angesicht der Technik und werden vor ihr gleich durch ihre Geringfügigkeit, so wie alle Menschen auch vor Gott gleich sind.⁴³ Trotzdem wird das riesenhafte Gelände, die „eiserne Landschaft“, nicht zu einem neuen Garten Eden für den Menschen stilisiert. Es handelt sich vielmehr um das Paradies der Maschine, in dem der Mensch mehr geduldet als zu Hause ist und das in seiner Ambivalenz zusätzlich zu der sakralen ebenfalls eine dämonische Dimension aufweist.⁴⁴

Für ŠKLOVSKIJS Erzähler ist am Gleisdreieck durch die vielen sich kreuzenden Gleise das einzige Idyll zerstört, das ihm abgesehen von seiner Literatur in seiner Enttäuschung in der Liebe geblieben wäre. Dem Gleisdreieck haftet für ihn nichts Sakrales an, das eine große neue Zukunft beinhaltet. Für ihn ist es der Inbegriff von etwas Monströsem, Kaltem. Er steht dem Gleisdreieck, seinem Sinnbild Berlins, nicht ambivalent gegenüber. Im vierten Brief schreibt er unter anderem über Velimir CHLEBNIKOVS und natürlich auch seinen Liebeskummer als Trost: „Uns bleiben die gelben, von der Sonne bestrahlten Häuserwände [...]“.⁴⁵ Die langen gelben Gebäude am Gleisdreieck sind jedoch eingeflochten in das Eisen. Sie liegen nicht mehr offen und von der Sonne beschienen da, sondern sie sind eingengt und beinahe verborgen zwischen den technischen, eisernen Konstruktionen. Es gibt folglich keinen Trost an dieser Stelle.

Menschliche Geräusche gibt es entweder nicht oder sie werden durch die metallischen Klänge des Verkehrs überlagert. Berlin ist etwas Großes, Mechanisches, das mithilfe der Eisenanalogien als lebensfeindlich beschrieben wird. Diese Lebensfeindlichkeit bezieht ŠKLOVSKIJS Erzähler nun auf ganz Deutschland, indem er die Gedanken vom Anfang des Briefes erneut aufnimmt. Auch Hamburg ist in seiner Beschreibung durch Metall, Technik und durch die Farbe Grau charakterisiert. In diesem metallischen Grau Deutschlands gibt es keine Bewegung mehr, keine Prozesse, keine Richtung. Denn es „liefert nur fertige Dinge. Häuser wie Koffer, Straßenbahnen, auf denen sich nirgendwohin fahren lässt“.⁴⁶ Die Dominanz des Materials Eisen in Berlin zeigt erneut die Eintönigkeit des Stadtbildes, die der Erzähler überall wahrnimmt.⁴⁷ Das lebensfeindliche Berlin bietet dem Erzähler auf Dauer keine Zuflucht.

Das viele Metall, das den Erzähler in Berlin umgibt, spielt zusätzlich, ebenso wie die

⁴² Vgl. WEGE, S. 320.

⁴³ Vgl. ebd., S. 322.

⁴⁴ Vgl. RIOU, S. 166.

⁴⁵ ŠKLOVSKIJ: ZOO^{2a}, S. 31. „А нам остаются желтые стены домов, освещенные солнцем [...]“ (ZOO, S. 281; ZOO², S. 181.)

⁴⁶ Ebd., ZOO^{2a}, S. 77; „даст только готовые вещи – дома как чемоданы, трамваи, на которых некуда ехать“ (ZOO, S. 311; ZOO², S. 207.)

⁴⁷ Vgl. DOLININ, S. 233. Für DOLININ ist das Metall, durch das Berlin bei ŠKLOVSKIJ charakterisiert wird, vergleichbar mit der Dominanz des Steinernen bei CHODASEVIČ im Gedichtzyklus *Evropejskaja noč* [Europäische Nacht].

eingesperrten Tiere im Zoo, auf das Gefangensein an. Berlin ist ein eisernes Gefängnis.⁴⁸ Die zwölf eisernen Brücken und die Gleise sind seine Gitterstäbe. Alja ist sich der Wirkung der Brücken durchaus bewusst, wenn sie im ersten Brief an ihre Schwester schreibt:

„[O]ткуда ни идешь, приходится пробираться под двенадцатью железными мостами. Такое место это, что без особой нужды не заедешь. Знакомые с Курфюрстendamм’а по дороге заходить не будут!“⁴⁹

Für Alja fungieren die Brücken tatsächlich als eine Barriere, die allerdings sie selbst nicht zu betreffen scheint, denn sie verlässt ihre Gegend von Zeit zu Zeit, um Tanzen oder Einkaufen zu gehen. Die Brücken sperren also nicht sie ein, sondern die anderen aus, auch den Erzähler.

Am Gleisdreieck umgeben diese Gitterstäbe den Erzähler vollkommen. Die Gleise laufen hier nicht nur auf der Erde, sondern auch über Gebäuden, wo sich erneut Gleise kreuzen. Es entsteht ein Gitter wie bei einem Fenster im Gefängnis. Auch die Tatsache, dass man mit der Straßenbahn nirgendwohin gelangt, ist eine Referenz auf die Situation des Gefangenen. Eine Flucht – zumindest mit der Straßenbahn – bleibt ausgeschlossen. Wohin sollte man auch fliehen? Der Weg nach Russland ist versperrt. Dass in Deutschland alles „ротом“ [fertig] ist, unterstreicht die Stagnation, die der Erzähler am eigenen Leib erfährt. Diese Stagnation nimmt ROTH in seinem Feuilleton gar nicht wahr. Im Gegenteil. Das Gleisdreieck, das für ihn stellvertretend für den gesamten technischen Fortschritt steht, ist für ihn Bewegung, zum einen in eine großartige Zukunft, zum anderen sichtbare, konkrete, mechanische Bewegung, denn er ist nicht in Berlin eingesperrt und verspürt im Angesicht der Technik höchstens seine menschliche Unzulänglichkeit, nicht aber eine Freiheitseinschränkung und stagnierende Gleichförmigkeit.

Motive, die sich auf das Themenfeld Gefängnis beziehen, finden sich ebenso wie die zwölf eisernen Brücken im gesamten Roman ŠKLOVSKIJ. Abgesehen von den bereits genannten Motiven lässt sich auch Aljas Zimmer VIŠEVSKIJ zufolge als Gefängnis deuten.⁵⁰ Im achten Brief bedankt sie sich für die Blumen, die der Erzähler ihr geschickt hat:

„[C]пасибо за цветы.

Комната вся надушена и продушена, [...].

В этой неленой комнате с колоннами, оружием, совой я чувствую себя дома.

Мне принадлежит в ней тепло, запах и тишина.“⁵¹

⁴⁸ Vgl. Anatolij VIŠEVSKIJ: Kak sdelan ZOO Viktora Šklovskogo [Wie Viktor Šklovskijs ZOO gemacht ist], in: Canadian-American Slavic Studies 27 (1993), 1-4, S. 165-180, hier S. 168.

⁴⁹ ŠKLOVSKIJ: ZOO, S. 276; ZOO², S. 176. „Um hierher zu gelangen, muß man, woher man auch kommt, unter zwölf eisernen Brücken hindurchgehen. Das wird die Leute abschrecken, [vom Kurfürstendam] aus einen Katzensprung zu machen.“ (ZOO^{2a}, S. 22.) In ZOO² und ZOO^{2a} ist es nicht der Kurfürstendam, sondern „Unter-den-Linden“ („Унтер-ден-Линден“). Angleichung der Übersetzung B. K.

⁵⁰ Vgl. VIŠEVSKIJ, S. 170.

⁵¹ ŠKLOVSKIJ: ZOO, S. 289; ZOO², S. 185. „[V]ielen Dank für die Blumen. Das ganze Zimmer duftet danach [...]. In diesem unsinnigen Zimmer mit Säulen, Waffen und Eule fühle ich mich zu Hause. Mir gehört darin die Wärme, der Geruch und die Stille.“ (ZOO^{2a}, S. 39.)

Einerseits deuten die Säulen und Waffen auf ein Gefängnis hin. Es befindet sich kaltes Metall in Aljas Zimmer in Form von Waffen. Die Säulen bringt Anatolij Viševskij mit Gefängnisgittern in Verbindung.⁵² Andererseits ist die Natur, repräsentiert durch die Blumen und die Eule, in diesem Interieur eingesperrt.⁵³ Ob es sich tatsächlich um eine lebendige Eule in einem Käfig, wie Anatolij Viševskij meint⁵⁴, oder um eine ausgestopfte Eule handelt, macht nur einen marginalen Unterschied. Sitzt die Eule in einem Käfig, liegt die Assoziation mit dem Gefängnis jedoch näher. Handelt es sich dagegen um eine tote Eule, werden die Stagnation und die Hoffnungslosigkeit der Gesamtsituation betont. Die Eule ist aus diesem Gefängnis nicht entkommen und ist zu einem künstlichen Accessoire in einer künstlichen Umgebung geworden. In beiden Fällen ist die Eule eine erneute Referenz auf den Zoo und dessen Tiere und damit auf das Eingesperrtsein.⁵⁵ Alja fühlt sich in ihrem eigenen Gefängnis jedoch wohl. Es ist ihr zu Hause, sie nimmt es nicht als Gefängnis wahr, weshalb die zwölf Brücken für sie auch kein Hindernis sind. Obwohl sie nichts Materielles darin zu besitzen scheint, ist es ihr Rückzugsort. Darin unterscheidet sie sich fundamental von dem Erzähler, denn er kann sich mit seiner momentanen Lage nicht abfinden und sieht überall in Berlin, dass er hier nicht hergehört. Dieser Unterschied zwischen Alja und dem Erzähler ist mit ausschlaggebend für das Scheitern seiner Liebe.⁵⁶

Eine näher liegende Bedeutung, die Aljas Zimmer durch Säulen, Waffen und Eule erhält, lässt Anatolij Viševskij unberücksichtigt. Diese drei Dinge gehören zu einem Tempel der Athene. Athene, die griechische Göttin der Weisheit, der Städte und der listigen Kriegskunst, wird gewöhnlich mit einer Eule als Zeichen ihrer Weisheit und mit Rüstung und Waffen dargestellt. Die Säulen legen die Assoziation mit einem Tempel nahe. Alja wohnt in diesem Tempel. Im zweiten Brief gesteht der Erzähler Alja seine Liebe, indem er unter anderem sagt:

„Ты город, в котором я живу, ты название месяца и дня. [...] Все люди равны перед тобой, как перед Господом.“⁵⁷

Der Erzähler überhöht seine Geliebte zu einer allgegenwärtigen Gottheit, die er auch mit der Stadt Berlin in Zusammenhang bringt. Alja wäre also die Göttin Berlins ähnlich wie Athene die Schutzgöttin Athens ist. Dass Alja alle Menschen gleich betrachtet, ist allerdings ein Vorwurf seitens des Erzählers. Schließlich möchte er die Erfüllung seiner Liebe zu ihr und somit alles andere als eine Gleichbehandlung.

⁵² Vgl. Viševskij, S. 170.

⁵³ Vgl. ebd.

⁵⁴ Vgl. ebd.

⁵⁵ Außerdem verweist die Eule in einem anderen Kontext zusätzlich direkt auf Alja. Die Eule ist ein nachtaktives Tier. Auch Alja ist nachts viel unterwegs und tanzt.

⁵⁶ Vgl. Viševskij, S. 170.

⁵⁷ Šklovskij: ZOO, S. 277; ZOO², S. 176-177. „Du bist die Stadt, in der ich lebe, du bist der Name des Monats und des Tages. [...] Alle Menschen sind vor dir gleich, wie vor Gott.“ (ZOO^{2a}, S. 24.)

Alja selbst beschreibt im siebten Brief ihre Wohnung mit den Merkmalen eines Tempels, ist sich aber ihrer Bedeutung nicht bewusst, denn sie nennt ihr Zimmer „нелепая“ [unsinnig]. Trotzdem fühlt sie sich wohl darin. Das Scheitern der Liebe des Erzählers ist auch hier bereits impliziert, wenn Alja die Athene Berlins ist. Athene hat niemanden gefreit, sie ist eine jungfräuliche Göttin geblieben. Passenderweise wird Berlin seit dem 18. Jahrhundert im Volksmund auch als „Spree-Athen“ bezeichnet. Der Ausdruck stand Anfangs in einem klaren Bildungszusammenhang, denn „[w]o eine Akademie ist, da ist Athene; wo Athene ist, da ist Athen.“⁵⁸ Hiernach folgten die architektonischen Umgestaltungen Berlins vor allem durch Schinkels Bauten auf der Museumsinsel und das von Langhans gebaute Brandenburger Tor, das einem Athener Stadttor nachempfunden ist.⁵⁹ Bei ŠKLOVSKIJ hingegen ergibt sich ein Zusammenhang mit Athen einzig durch Alja und ihre Attribute. Er beschreibt keine klassizistischen Prachtbauten und architektonischen Meisterleistungen, keinen Marmor und keine Götterbüsten in seinem Berlin, sondern nur „Paläste aus dem Geschäft für Fertigpaläste“⁶⁰; und auch „[d]ie Häuser gleichen einander wie Koffer“⁶¹. Berlin bleibt für ihn eine Stadt der Eintönigkeit, deren einzige Gemeinsamkeit mit Athen die ihr inne wohnende, weibliche Gottheit ist, die für ihn durch Alja repräsentiert wird.

Gemeinsam ist den drei Autoren ihre Außenseiterhaltung, ihre Sichtweise Berlins ist jedoch unterschiedlich. PASTERNAK stellt sein zeitgenössisches Berlin deutlich in einen kulturellen Kontext. Sein Deutschland ist in der Moderne angelangt, wobei das Gesicht dieser Moderne noch nicht klar umrissen wird. Den kulturellen Referenzrahmen für sein Gedicht *Gleisdreieck* bildet das 19. Jahrhundert, also die Zeit der deutschen Romantik und des Biedermeier. Die Fahrt mit der U-Bahn wird zum Ausbruch aus der in sich geschlossenen Enge der biedermeierlichen Idylle stilisiert. Doch bleibt das Ergebnis dieses Ausbruchs nicht eindeutig. Die Mischung aus dem Abgesang auf die Kultur des Dichter- und Denkerlandes und dem Ausbruch beziehungsweise Aufbruch in eine ungewisse und damit vielleicht auch beängstigende Zeit der Moderne führt zwingend zu einer Ambivalenz. Eine Folge des Ausbruchs ist in jedem Fall der Verlust dieser sicheren, geschlossenen, biedermeierlichen Idylle, gleichzeitig bleibt die Zukunft jedoch im Dunkeln.

Auch ROTH zeigt in seinem Feuilleton die Ankunft Deutschlands in der Moderne. Seine Sichtweise ist weniger durch Kunst und Kultur geprägt, er stellt vielmehr den Grad der Technisierung in den Fokus seines Textes. Die Technik, für die das Gleisdreieck bei ihm stellvertretend steht, wird in kosmische Dimensionen gesteigert. Die Welt der Menschen wird von der Technik überlagert, so dass das individuelle Glück marginal wird. Der Mensch schrumpft und wird zu einem unbedeutenden Insekt in der erhabenen Welt der Maschine. Anders als bei PASTERNAK existiert der Mikrokosmos des Menschen parallel

⁵⁸ Gottfried Wilhelm LEIBNIZ zit. nach Hubert CANCIK: Spree-Athen, in: Museumsjournal 16 (2002), S. 4-9, hier S. 5.

⁵⁹ Vgl. ebd.

⁶⁰ ŠKLOVSKIJ: ZOO^{2a}, S. 76. „[д]ворцы из магазина готовых дворцов“ (ZOO, S. 309; ZOO², S. 205.)

⁶¹ Ebd., ZOO^{2a}, S. 75 „[д]ома одинаковы, как чемоданы“ (ZOO, S. 309; ZOO², S. 205.)

zum Makrokosmos der Maschine. Die Gegensätze, die der Anbruch der Moderne in sich birgt, werden als synchrone Phänomene dargestellt. Bei PASTERNAK hingegen ist das Biedermeier im Angesicht der Weltmetropole Berlin ein Relikt der Vergangenheit. Seine Kontraste basieren auf der Diachronie von Moderne und Romantik. Beide Autoren diagnostizieren eine Zeitenwende, wobei ihre Herangehensweisen deutlich voneinander abweichen. PASTERNAK wählt in seiner Kulturbezogenheit einen stärker symbolischen Zugang, wohingegen ROTHs Technikfokus in seiner Bestandsaufnahme der Welt einen stärker symptomatischen Zugang mit sich bringt. ROTHs Text ist deskriptiv und enthält, anders als die Texte von PASTERNAK und auch ŠKLOVSKIJ, kein Sujet, was sicher der Gattung des Feuilletons geschuldet ist, zusätzlich aber die Geringfügigkeit des Individuums in der Welt der Maschine betont. Der Text appelliert schließlich an den Menschen, sich der Maschine und der ihr zugrunde liegenden mathematischen Gesetzmäßigkeit unterzuordnen.

ŠKLOVSKIJ geht in seinen Berlin-Bildern komplett von einer Außenperspektive aus. Seine Beschreibungen Berlins sind ebenso wenig identifikatorisch zu nennen wie die von PASTERNAK, der jedoch durch seinen bereits vorhandenen Bezug zu Deutschland, speziell zur deutschen Romantik, nicht absolut von außen auf Berlin blickt. Vielmehr bleibt PASTERNAK in einer gewissen kulturbezogenen Erwartungshaltung verhaftet, von der er sich nicht zu lösen vermag. Die anfängliche Geschlossenheit der romantischen beziehungsweise biedermeierlichen Idylle umfängt zunächst auch PASTERNAK selbst. Aus ihr heraus betrachtet er nun den Moloch Berlin. ŠKLOVSKIJ hingegen sieht Berlin niemals als einzelnes Phänomen, da er seine Sichtweise Berlins stets mit den Erinnerungen an die Heimatstadt Petersburg verknüpft. Sein Berlin wird förmlich von Petersburg-Eindrücken überlagert. An den Stellen, wo auf den ersten Blick nur Berlin zu sehen ist, wie beispielsweise am Gleisdreieck, wird Berlin für ihn zum Gefängnis. ŠKLOVSKIJs Erzähler ist eingesperrt in Berlin. Er kann die Stadt nicht verlassen, kann sie aber auch nicht für sich gewinnen, zu seiner Stadt machen. Die Verfremdung der Stadt, die zu einer anderen und vielleicht auch intensiveren Wahrnehmung führt und sich im Blick des Emigranten wie von selbst einstellt, führt einerseits zu einem analytischen Blick, kann aber auch in mangelndes Verständnis der Situation münden, da der strukturelle Sinn des Gesehenen nicht augenblicklich erfasst werden kann. Das Eingesperrtsein, das ŠKLOVSKIJs Erzähler in Berlin empfindet, wird kontrastiert durch das Ausgesperrtsein, zum einen aus Russland, zum anderen auch aus Berlin. Letzteres zeigt sich anhand der Adressatin seiner Briefe, die sich, zur Gottheit stilisiert, frei in Berlin bewegen kann. Berlin ist ebenso ihr Gebiet wie ihr Zimmer, das sich als Tempel deuten lässt. Hieraus ergibt sich ein Paradoxon. Der Erzähler ist zwar geographisch gesehen in Berlin, lebt aber im Grunde in einer hybriden Stadt, die sich aus individuellen Bildern Petersburgs und Berlins zusammensetzt, einem schlussendlich fiktiven Raum⁶², in dem er gefangen bleibt. Berlin ist dabei ebenso unerreichbar für ihn wie seine Heimatstadt Petersburg.

⁶² Vgl. Wolfgang Stephan KISSEL: Figuren der Exklusion in Viktor Šklovskijs Zoo, oder Briefe nicht über Liebe. Zum russischen Berlin-Text der frühen Zwanziger Jahre, in: Walter FÄHNDERS – Wolfgang KLEIN – Nils PLATH (Hgg.): Europa. Stadt. Reisende. Blicke auf Reisetexte 1918-1945. Reisen, Texte, Metropolen, Bd. 4, Bielefeld 2006, S. 193-214, hier S. 204.

Die Wahrnehmung der Stadt Berlin aus der Perspektive der Emigration, oder zumindest aus der Perspektive des Fremden wie im Falle von Joseph ROTH, findet in allen drei Beispielen auf unterschiedliche Art statt. Der Blick der Fremden ist hierbei weder dämonisierend noch betörend oder verklärend. Von vornherein steht der Blick auf die Metropole, wie gezeigt, in einem festen Kontext, der sich in der gesamten jeweiligen Wahrnehmung Berlins aufzeigen lässt. PASTERNAK versucht, sich Berlin über die Kultur zu erschließen, wobei die deutsche Romantik und das Biedermeier den Referenzrahmen für ihn bilden. ROTH wählt den symptomatischen Zugang zu Berlin und stilisiert die Großstadt zum Reich der Maschine, wo die Zukunft bereits begonnen hat und der Mensch kaum noch seine Daseinsberechtigung hat. ŠKLOVSKIJ hingegen kann Berlin tatsächlich nur begrenzt wahrnehmen, da seine Petersburg-Erinnerungen sich stets wie eine Folie über seine Berlineindrücke legen. Hierdurch ergibt sich eine verfremdende Perspektive, die den Fokus sowohl auf Berlin als auch auf Petersburg legt. Nach einem authentischen Berlin der 20er Jahre ist in allen drei Beispielen im Grunde nicht zu fragen. Berlin ist ein textuelles Faktum und liegt damit immer auch im Auge des Betrachters. Damit wird Berlin zu einem ambivalenten, d.h. zu einem ästhetischen Phänomen.