

“ABER MEIN HERZ ATMETE” – EXPRESSIONISTISCHE AESTHETIK UND THEMATIK
IN BENJAMIN LEBERTS *DER VOGEL IST EIN RABE*

by

ANJA HASSEL

(Under the Direction of Max Reinhart)

ABSTRACT

Benjamin Lebert's second novel *Der Vogel ist ein Rabe* has often been labeled as an example of popliterature, a genre that dominated the German book market of the late 1990s. In this paper, I argue that his text is instead heavily influenced by German expressionist literature of the early 20th century. Therefore, not only *Der Vogel ist ein Rabe* but also the concept of expressionist literature as a generational phenomenon that can only be understood in the social and aesthetic context of Modernity need to be re-evaluated.

INDEX WORDS: Expressionism, contemporary German literature, Benjamin Lebert, *Der Vogel ist ein Rabe*

“ABER MEIN HERZ ATMETE” – EXPRESSIONISTISCHE AESTHETIK UND THEMATIK
IN BENJAMIN LEBERTS *DER VOGEL IST EIN RABE*

by

ANJA HASSEL

BA, Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Germany, 2009

A Thesis Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree

MASTER OF ARTS

ATHENS, GEORGIA

2011

© 2011

Anja Hassel

All Rights Reserved

“ABER MEIN HERZ ATMETE” – EXPRESSIONISTISCHE AESTHETIK UND THEMATIK
IN BENJAMIN LEBERTS *DER VOGEL IST EIN RABE*

by

ANJA HASSEL

Major Professor:	Max Reinhart
Committee:	Brechtje Beuker
	Renate Born

Electronic Version Approved:

Maureen Grasso
Dean of the Graduate School
The University of Georgia
May 2011

WIDMUNG

One person's craziness is another person's reality.

[Tim Burton]

DANKSAGUNG

Mein Dank an dieser Stelle gilt all jenen, die mir während der Erstellung dieser Masterarbeit mit Rat und Tat zur Seite standen: Dr. Brechtje Beuker für die fachliche Unterstützung, Dr. Max Reinhart und Dr. Renate Born für kreative Inspirationen während zwei toller Jahre an der UGA, meinen Eltern für nervliche und finanzielle Unterstützung während meines gesamten Studiums und ganz besonders meiner Mutter, die mich überhaupt erst auf die Idee brachte, Benjamin Lebert zum Gegenstand meiner Untersuchung zu machen.

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
DANKSAGUNG	v
ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....	vii
KAPITEL	
1 EINLEITUNG.....	1
Zum Verhältnis zwischen Expressionismus und Postmoderne	4
Der Expressionismus entlässt seine Kinder	6
2 JENS, PAUL, HENRY UND DIE SCHMERZHAFTE SUCHE NACH DEM GLÜCK.....	8
3 DAS ICH UND DER MOLOCH – ASPEKTE DER GROßSTADTERFAHRUNG .18	
Anthropomorphisierung der Stadt und die Umkehrung der Subjekt-Objekt- Relation.....	20
(Über)Leben in der Metropole – oder: Berlin, das sind wir	28
4 BEOBACHTUNGEN ZU SPRACHE UND POETIK LEBERTS	32
5 SCHLUSSFOLGERUNGEN	36
LITERATURVERZEICHNIS	39
Primärtexte.....	39
Sekundärliteratur.....	41

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

	Seite
Abbildung 1: Oskar Kokoschka, Illustration zu „Mörder, Hoffnung der Frauen“ (1910)	16
Abbildung 2: Ludwig Meidner, „Ich und die Stadt“ (1913).....	27

KAPITEL 1

EINLEITUNG

2003, vier Jahre nach dem überwältigenden Erfolg¹ seines Debütromans *Crazy*, veröffentlichte Benjamin Lebert (Jahrgang 1982) seinen zweiten Roman *Der Vogel ist ein Rabe*². Erzählt wird darin die Geschichte zweier junger Männer, die sich im Schlafwagenabteil des Nachtzugs von München nach Berlin kennenlernen. Der Ich-Erzähler der Rahmenhandlung ist der 21-jährige Paul, der in Berlin Ethnologie studiert und nach kurzem Aufenthalt bei seinen Eltern in die Metropole zurückkehren will. Fast die gesamte Fahrt über lauscht er dem 18-jährigen Schüler Henry, dessen Geschichte der Dreiecksbeziehung zwischen ihm, der magersüchtigen Christine und dem übergewichtigen Jens als Binnenerzählung den Hauptinhalt des Romans darstellt. Paul hört ihm zu, denkt dabei über sein Leben nach und gibt nur selten, meist auf Nachfragen Henrys, etwas von sich selbst preis. Immer wieder quält Paul der Gedanke an den eigentlichen Grund seiner Flucht aus Berlin: in einem Nobelbordell hatte er die schöne Prostituierte Mandy kennengelernt und sich unsterblich verliebt. Nachdem Mandy ihn jedoch zurückwies, kehrte Paul einige Tage später zurück und erwürgte sie. Der Roman endet, als der Zug schließlich im Berliner Bahnhof Zoo einfährt und Paul vor den Augen des völlig überraschten Henrys festgenommen wird.

¹ *Crazy* wurde mittlerweile in 33 Sprachen übersetzt und allein in Deutschland 1,6 Millionen Mal verkauft. Der auf dem Roman basierende Spielfilm von Hans-Christian Schmid rangiert laut der von der Filmförderungsanstalt aufgestellten Statistik mit etwa 1,5 Millionen Kinobesuchern auf Platz 3 der erfolgreichsten deutschen Filme des Jahres 2000. <http://www.ffa.de/index.php?page=filmhitlisten&language=&st=0&typ=15&jahr=2000&submit2=GO&titelsuche=> [15.4.2011].

² Benjamin Lebert. *Der Vogel ist ein Rabe*. Köln: KiWi, 2003. Daraus wird künftig im Fließtext unter der Sigle VR mit Angabe der Seitenzahl zitiert.

Wie schon *Crazy*, wurde *Der Vogel ist ein Rabe* von der überwiegenden Zahl der Rezensenten aufgrund der lebensweltlichen Orientierung mit dem Etikett „Popliteratur“³ versehen. Diese Zuordnung erweist sich bei einer genaueren Textanalyse jedoch als sehr problematisch. Im Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft von 2003 heißt es:

Popliteratur ist Literatur, die sich [...] an der Ästhetik der kommerziellen Jugendkultur, Medien- und Warenwelt (Populärkultur) orientiert [...]. Sie adaptiert deren Vokabular (Markennamen, Musiktitel), und repräsentiert [...] inhaltlich die Alltags- Jugend- und Gegenwartskultur seit den späten 1960er, besonders seit den 1990er Jahren (259).

Diese Definition lässt sich, so die zentrale These der vorliegenden Arbeit, auf *Der Vogel ist ein Rabe* jedoch keineswegs übertragen, impliziert sie doch auch eine gewisse Begeisterung für Populär- und Konsumkultur. Von diesem hedonistischen Lebensgefühl sind die Protagonisten in Leberts *Der Vogel ist ein Rabe* meilenweit entfernt: Paul, Jens und Henry sind vereinsamte und verbitterte Existenzen, die dem Auflösen sichernder sozialer Strukturen und Kontexte in einer als zutiefst mangelhaft empfundenen Welt hilflos gegenüberstehen und sich in Gewalt flüchten. Was sich in ihren Äußerungen und Körpern ausdrückt, ist vielmehr jenes Gefühl der Ich-Zerstörung und Verdinglichung des menschlichen Subjekts, das die expressionistische Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts beherrschte. Diese Beobachtung ist Ausgangspunkt der nachfolgenden Untersuchung. Dabei wird herauszuarbeiten sein, ob und inwiefern *Der Vogel ist ein Rabe* tatsächlich Bezüge zu Stil- und Denkformen des Expressionismus aufweist und welche

³ Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, eingehend auf das Phänomen Popliteratur hinsichtlich der Begrifflichkeit und literaturgeschichtlichen Entwicklung einzugehen. Wichtig im Bezug auf Lebert und daher an dieser Stelle erwähnt sei nur die von der Forschung allgemein anerkannte Unterscheidung in zwei Phasen: Pop I meint die sich gegen eine Elitekunst aussprechende Literatur der 60er Jahre (v.a. Salinger, Brinkmann, Wellershoff), Pop II eine eher lifestyleorientierte Prosa der 90er Jahre, die die Alltagskultur der jugendlichen Massen in Sprache und Bildern wiederzugeben versucht. Als Hauptmerkmale gelten Zeitgeistbezug und einfache Rezeption. Vor allem Benjamin von Stuckrad-Barres *Soloalbum* erscheint aufgrund der Musikalbum-ähnlichen Struktur und den vielen Anspielungen auf Erscheinungsformen der zeitgenössischen Populärkultur (Musik, Werbung, Markenartikel) als eindrucksvollstes Beispiel des Pop II, dem auch Lebert zugeordnet wurde. Für eine umfassende Darstellung des Phänomens Popliteratur vergleiche Thomas Ernsts *Popliteratur* (Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2005) und Moritz Baßlers *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten* (München: C.H. Beck, 2005).

Konsequenzen das wiederum für die Einordnung des Romans als Popliteratur zu bedeuten hat. Einen ersten zaghaften Versuch einer Neubewertung unternahm Moushira Elsaid Suelem in ihrem 2003 veröffentlichten Artikel zu Benjamin Leberts *Der Vogel ist ein Rabe*. Darin verweist sie zwar auf Parallelen zwischen Expressionismus und Gegenwartsliteratur, verliert sich aber immer wieder in verallgemeinernden (und damit wenig aussagekräftigen) Formulierungen. Die vorliegende Arbeit hat es sich nun zum Ziel gesetzt, die dort begonnene Auseinandersetzung mit dem Einfluss der literarischen Moderne auf das Werk Leberts fortzuführen, vor allem aber zu vertiefen. An Leberts zweitem Roman soll so exemplarisch die im einleitenden theoretischen Teil der Arbeit aufgestellte These einer engen thematischen, geistigen und stilistischen Verwandtschaft zwischen Expressionismus und Postmoderne, die Ludwig Marcuse treffend als „stärkste Nachblüte einer nie zuvor starken expressionistischen Epik“ bezeichnete (119), verdeutlicht werden. Um ein möglichst umfassendes Bild dieser „Nachblüte“ liefern zu können, wird nachfolgend versucht werden, die Intensität und Komplexität, die *Der Vogel ist ein Rabe* in der Auseinandersetzung mit den Traditionen und Texten der literarischen Moderne aufweist, herauszuarbeiten. Dazu bedarf es vor allem einer ausführlichen Analyse textueller Referenzen, um die enge thematische und ästhetische Nähe zwischen Leberts Text und denen der Moderne offenzulegen. Zentraler Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist jedoch die Untersuchung der Relevanz expressionistischer Bezüge in *Der Vogel ist ein Rabe* für zwei von der Literaturkritik und -wissenschaft hervorgebrachte Thesen. Durch ein Aufzeigen motivischer und stilistischer Parallelen zwischen Texten der Moderne und *Der Vogel ist ein Rabe* wäre nicht nur die Zuordnung Leberts zur Popliteratur in Frage gestellt, sondern auch die dem Expressionismus zugeschriebene „generationenspezifische“ Schreibweise, die einer für seine Zeit spezifisch erachteten Erfahrung im Hinblick auf Gegenwart und Wirklichkeitserfahrung Gehör verschafft.

Dabei sind sich die Protagonisten bei Lebert und den Expressionisten in ihrer Wirklichkeitserfahrung, wie noch zu zeigen sein wird, erschreckend ähnlich: den Herausforderungen, die das moderne, technikbestimmte Leben an das menschliche Subjekt stellt, sind sie nicht gewachsen und finden sich nur schwer in einer sich ständig verändernden Welt zurecht. Hinter dem schönen Schein verlockender Werbebilder, knackiger Slogans und verheißungsvoller neuer Technik verbirgt sich die geballte Inhumanität der modernen Existenz, die es, sowohl für Lebert als auch die Expressionisten, poetisch zu entlarven gilt.

Zum Verhältnis zwischen Expressionismus und Postmoderne

Der deutsche Expressionismus lässt sich als Ausdrucksform einer veränderten Wirklichkeitswahrnehmung in den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts verorten, bevor er als entartete Kunst gebrandmarkt und, so Kasimir Edschmid, „in die literarischen Vernichtungslager“ (zitiert in Marcuse 114) geschickt wurde. Aufgrund der stilistischen und thematischen Vielschichtig- und oftmals sogar Gegensätzlichkeit der expressionistischen Werke ist es der Forschung bisher jedoch nicht gelungen, eine umfassende und einheitliche Definition, die über eine bloße zeitliche Einordnung hinausgeht, vorzulegen⁴. Uneinigkeit herrscht vor allem bei der Frage, ob es sich um eine Art philosophischen Idealismus und Subjektivismus, also eine weltanschauliche Auffassung in Abgrenzung zum Rationalismus der vorangegangenen Jahrhunderte, oder vielmehr um eine rein künstlerische Überwindung von Impressionismus und Naturalismus handelt. Unbestritten ist jedoch, dass es sich beim Expressionismus um eines der impulsreichsten Ereignisse des letzten Jahrhunderts handelt, dessen Nachwirken auch heute noch

⁴ Einen guten Überblick über die verschiedenen Definitionsversuche bieten vor allem Roy Allen, *Literary Life in German Expressionism* (Göppingen: Alfred Kummerle, 1974) und Hans Gerd Rötzer, *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976). Ebenfalls kritisch sieht Gottfried Benn die Begriffsbestimmung in der Einleitung zur von ihm herausgegebenen Anthologie *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. Von den Wegbereitern bis zum Dada* (München: dtv, 1970).

sichtbar ist. Die zahlreichen Bemühungen der literaturwissenschaftlichen Forschung der letzten dreißig Jahre um die Aufarbeitung des Expressionismus brachten eine neue, intensive Reflexion über die Parallelen zwischen Expressionismus und Postmoderne hervor. Jean-François Lyotard, einer der führenden Theoretiker der Postmoderne-Diskussion, wies bereits 1985 auf den starken Einfluss der künstlerischen Moderne⁵ auf die Kunst nachfolgender Generationen hin: „Was seit einem Jahrhundert in der Malerei oder in der Musik geschehen ist, antizipiert gewissermaßen die Postmoderne“ (38). Wolfgang Iser hebt in seinem 1990 erschienenen Artikel „Die Geburt der postmodernen Philosophie aus dem Geist der modernen Kunst“ die philosophischen und ideologischen Parallelen hervor: „Was in den künstlerischen Avantgarden der Moderne richtungsweisend wurde, ist philosophisch im postmodernen Denken zum Tragen gekommen“ (103). Thomas Anz und Michael Stark gaben 1994 einen Sammelband unter dem Titel „Modernität des Expressionismus“ heraus, der die neuere Forschung im Hinblick auf das Verhältnis zwischen literarischer Moderne und Postmoderne umfassend auswertet. Anz zeigt in seinen der Artikelsammlung vorangestellten fünf Thesen, dass zentrale Debatten der Gegenwart bereits zu weiten Teilen in der expressionistischen Moderne geführt worden sind⁶. Anz führt weiterhin aus, dass Postmoderne und literarische Moderne im Hinblick auf das zum Ausdruck kommende Gefühl der Unbehaglichkeit angesichts gesellschaftlicher Modernisierungsprozesse und in der Ablehnung eines absoluten Herrschaftsanspruches der neuzeitlichen Rationalität⁷ „koinzidieren“ (1). Die zuvor angesprochene Uneinigkeit der Forschung über die Kategorien, an

⁵ Lyotard verortet die Moderne am Ende des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Als wegweisend in seiner thematischen Behandlung sozialer Probleme der modernen Großstadt und dem Infragestellen des autonomen menschlichen Subjekts erscheint ihm dabei vor allem der Naturalismus.

⁶ Vgl. hierzu insbesondere Issab Hassans Artikel „Postmoderne heute“. Dort versucht Hassan, eine „Merkmalsreihe für die Postmoderne“ aufzustellen. Darin finden sich Stichwörter wie „Fragmentarisierung“ (49) oder „Der Verlust von ‚Ich‘“ (50), die fester Bestandteil einer Beschreibung charakteristischer Merkmale der Moderne, vor allem aber der expressionistischen Literatur, sind.

⁷ Eine gründliche und sehr umfassende Darstellung der erkenntnistheoretischen Voraussetzungen des Expressionismus und der expressionistischen Kritik an der absoluten Vernunft liefern Silvio Vietta und Hans-Georg Kemper in Kapitel 2.6 ihres Bandes *Expressionismus* (München: Wilhelm Fink, 1975).

der der Begriff „Moderne“ festzumachen ist, spielt für Anz keine Rolle. Beide Ansätze - sowohl die Definition der Moderne als soziokultureller Entwicklungsprozess im Zuge der im späten 19. Jahrhundert einsetzenden Urbanisierung, Industrialisierung und Säkularisierung, als auch die Auffassung, es handele sich um ein bloßes ästhetisches Prinzip - übersehen laut Anz, dass beide Bereiche „spannungsvoll aufeinander bezogen sind“ (ebd.). Die Postmoderne wiederum lässt sich als Reaktion auf die Moderne verstehen, und „dort, wo die ‚Postmoderne‘ vorrangig rationalitäts- und zivilisationskritischen Impulsen folgt, zeigt sie mit der ästhetischen Moderne vielfache Übereinstimmungen“ (ebd.).

Der Expressionismus entlässt seine Kinder

In dem aufgrund all seiner Widersprüchlichkeiten, Ausdifferenzierungen und oftmals ambivalenten Haltungen zu zivilisatorischen Modernisierungsprozessen nur schwer zu fassenden Charakter des Expressionismus sieht Douglas Kellner dessen größtes Potential: „Expressionism therefore contains an anomalous heritage“ („Expressionism and Rebellion“, 6). Über dieses „Erbe“ des literarischen Expressionismus ist bereits während der sogenannten Expressionsmusdebatte⁸ 1937/38 viel diskutiert worden. Als Ergebnis dieser Auseinandersetzung darf festgehalten werden, dass der Expressionismus in seiner subjektivistischen Sicht auf die Dinge maßgeblich die „Realismuskonzeption für die Literaturentwicklung heute“⁹ (Schmitt 26) beeinflusste. Ludwig Marcuse attestiert insbesondere der Lyrik eine gewisse Zeitlosigkeit, die ein Verständnis expressionistischer Dichtung für nachfolgende Generationen sehr einfach macht:

Manche Verse von 1920 können ohne literaturhistorische Vermittlung aufgenommen werden; sie leuchten den Enkeln ein, wie sie den Grossvätern [sic!] eingeleuchtet haben. Es scheint durchaus nicht ausgeschlossen, dass expressionistische Lyrik, von einem

⁸ Diskutiert wurde damals vor allem über den Bezug des Expressionismus zu Faschismus und Nationalsozialismus und die ästhetischen Grundsätze des Expressionismus. Während Georg Lukács die subjektive Wiedergabe der Wirklichkeit stark kritisierte, betonten Ernst Bloch, Hans Eisler u.a. den ästhetischen Innovationscharakter.

⁹ Schmitt veröffentlichte diese These 1973. In Bezug auf Leberts 30 Jahre später erschienenen Roman *Der Vogel ist ein Rabe* hat diese Behauptung, so meine These, jedoch nichts an Richtigkeit verloren.

Hellhörigen streng ausgewählt, hellhörig also für das, was einen jungen Klang hat, heute und in Zukunft sehr grosse [sic!] Wirkung ausüben kann (116).

Unter dem Pseudonym Bernhard Ziegler stellte Alfred Kurella 1938 die These auf, „daß uns noch viel vom Expressionismus in den Knochen stecke“ (231), Ernst Bloch behauptete gar: „Das Erbe des Expressionismus ist noch nicht zu Ende, denn es wurde noch gar nicht damit angefangen“ (254). Inwieweit sich Spuren eines expressionistischen Erbes im konkreten Fall von Benjamin Leberts zweitem Roman finden lassen, wird nachfolgend zu zeigen sein.

KAPITEL 2

JENS, PAUL, HENRY UND DIE SCHMERZHAFTE SUCHE NACH DEM GLÜCK

Lebert zeichnet das Bild einer Welt, die in ihren Anforderungen an das Ich der zu Beginn des 20. Jahrhunderts sehr ähnlich ist: in einer sich immer schneller entwickelnden und verändernden Gesellschaft werden all jene als „Loser“ zurückgelassen, die dieses Tempo nicht halten können. Mit jedem Erfolg, den man als Nation (ob nun politisch, in sportlicher Hinsicht oder auf den technischen Fortschritt bezogen) erzielt, wachsen auch der Leistungsdruck und die Erwartungen an den Einzelnen. Während im wilhelminischen Deutschland der Jahrhundertwende das Funktionieren des menschlichen Subjekts nach einem bestimmten Konzept im Vordergrund stand und es galt, „in jeder Situation Haltung zu bewahren“ (Kurt Pinthus: „Zuvor“, 85), muss sich der Mensch heute immer wieder aufs Neue übertreffen, um überhaupt in der Leistungsgesellschaft bestehen zu können. Die Protagonisten in Leberts Werken, allen voran Henry in *Der Vogel ist ein Rabe*, kennen diesen schwer auf ihnen lastenden Erwartungsdruck: „Ich dachte an mein Leben. [...] Daran, dass alle sagen, man müsse gut sein. Immer. Überall. In allen Dingen“ (VR 76). Dabei sind sie vor allem eins: vereinsamt, dem Druck nicht gewachsen und gesellschaftliche Außenseiter, die massiv an, vor allem aber mit ihren Körpern leiden¹⁰. Sie alle sind körperlich und/ oder seelisch Versehrte, getreu Henrys Auffassung „Alle Menschen haben Behinderungen“ (VR 53): die Jungsguppe in *Crazy* „Fett, krüppelig, schweigend, dumm“

¹⁰ Lebert steht bereits hier in klar expressionistischer Tradition: Die Hauptfigur in Alfred Döblins bekanntestem Roman *Berlin Alexanderplatz* ist nichts weiter als ein impotenter Totschläger, umgeben von Kleinkriminellen, gescheiterten Existenzen, Prostituierten und Zuhältern. Otto Dix malte eine ganze Reihe von Kriegskrüppelbildern, Kirchner widmete sich den Bordsteinschwalben und überhaupt scheinen nur wenige expressionistische Werke ohne mindestens einen Vertreter der äußersten Randzone der Gesellschaft auszukommen.

(26), Jungautor Tim kämpft in *kannst du* mit Erfolgsdruck, der eigenen Schreibblockade und der Borderline-Störung seiner Freundin Tanja, im *Flug der Pelikane* macht sich Anton auf die Reise nach sich selbst – ohne Job, perspektivlos, von der Freundin verlassen. In ihrer Drastik jedoch unübertroffen sind die Symptome, die Lebert für das Leiden seiner Protagonisten in *Der Vogel ist ein Rabe* gefunden hat: die magersüchtige Christine lernt in einer Klinik für Essgestörte den fresssüchtigen Jens kennen, über den Henry sagt: „Ich glaube, er hat seinen Körper gehasst“ (VR 70); Henry selbst leidet an häufigem Nasenbluten und plötzlich auftretendem Durchfall:

Ich bekam regelmäßig tierischen Durchfall. Ich rannte dann auf die Toilette und schiss mir meine Seele raus. Ich krümmte mich. [...] Und bei allem, was dann raus kam – die Traurigkeit schiss ich mir nicht raus (VR 18).

Henrys Lebensschmerz ist so groß, dass er sich im Körper einrichtet; er wird seiner abstrakten Ebene, wo er zwar konkret agiert, jedoch nur Effekt und keine Form ist, enthoben und so zu einer erkennbaren und zu betrachtenden Gestalt transformiert. Auch bei Paul, dem fast den ganzen Text über stillen Zuhörer Henrys, manifestiert sich das Gefühl der Verzweiflung in körperlichen Symptomen:

Ich vergaß zu essen. Manchmal vergaß ich es an mehreren Tagen hintereinander. Etwas hielt mich ab, daran zu denken. Und ich fühlte mich schwach und leer und mir war schlecht. Manchmal musste ich mich auf einen Treppenabsatz oder eine Parkbank hocken. Ich hatte dann das Gefühl, ich könnte mich keine Sekunde länger mehr in dem Strudel des Lebens abkämpfen. [...] Und flüsterte mir selbst schließlich zu: Es geht weiter, es wird weitergehen (VR 49f.).

All diese Krankheitsbilder müssen als Gegenmodell zum etablierten Diskurs verstanden werden, in dessen Mittelpunkt die Werte der Zivilisation und Rationalisierung stehen. Damit nehmen sie eine vorherrschende Rolle in Leberts vernunfts- und zivilisationskritischer Auseinandersetzung mit der Lebenswelt des 21. Jahrhunderts ein. Was vor allem aus Henry immer wieder spricht, ist Verzweiflung, „ein stummer Schrei, der dem Hirn in großen Buchstaben diktiert: *Angst*“ (Kober, Hervorhebung im Original). Diese fundamentale Angst und existenzielle Unsicherheit wird in die Welt projiziert und erfährt so einen Lokalisierungsprozess:

Und ich hatte Angst. Verfluchte Angst. *Vor allen Dingen, die es auf der Welt gibt. Vor dem Leben.* Auf einmal spürte ich diese Angst ganz deutlich. Die Königin der Gefühle: Angst (VR 76, Hervorhebung hinzugefügt).

Henry sehnt sich nach wahrhaftiger Anerkennung, nach Selbst- und Fremdliebe und einem intakten Sozialgefüge – und das alles in einer Welt, in der „es ganz egal ist, was wir machen, niemand applaudiert, wenn wir gerade etwas geschafft haben“ (VR 72). Jens, der esssüchtige Dritte in Henrys Dreiecksbeziehung, blickt angewidert auf die von der Konsumkultur geschaffenen, falschen Schönheitsideale:

Diese wunderschönen Menschen überall. Im Fernsehen, auf MTV, in Zeitschriften und auf Werbeplakaten. Ich halte das nicht mehr aus. Diese Körper, die so perfekt und wohlgeformt sind, dass man wahnsinnig wird. [...] Und um sie herum immer dieses widerliche, künstliche Geglitzter. Wobei es im richtigen Leben überhaupt nichts zu glitzern gibt. [...] Als gäbe es irgendwo eine Glitzerfabrik, die diese Glitzerscheiße überall hinträgt. Einige wenige Menschen arbeiten praktisch in dieser Glitzerfabrik. Und das ist für sie das höchste der Gefühle. Und die anderen Menschen wollen unbedingt rein. Sie tun alles dafür, um reinzukommen. Lauern vor den Toren auf Einlass, atmen praktisch jubelnd die Fabrikgase ein (VR 46f.).

Jens grenzt sich massiv von der seine Mitmenschen bestimmenden Begeisterung für die Popkultur ab, findet in ihr weder Trost noch sinnstiftende Momente. Seine Sehnsucht ist die nach Realität, nach der Wirklichkeit hinter diesen Trugbildern. Vor allem Jens erlebt sich als Opfer einer übermächtigen, stark medienbestimmten Umwelt, deren Zerrbilder einer für ihn offensichtlich unerreichbaren Lebenswelt auf ihn eindringen. Was hier zum Ausdruck kommt, ist das genaue Gegenteil dessen, was Moushira Elsaid Suelem als Kern der Pop II-Literatur definiert: „In Pop-Romanen wird die Gegenwart in Bilder gefasst, ähnlich wie bei der Pop-Art. [...] *Die Bilder sollen stimmig und realitätsnah sein. Möglichst ohne Verzerrungen*“ (424, Hervorhebung hinzugefügt). Benjamin Lebert geht jedoch weit über ein bloßes Implementieren außerliterarischer Themen und Fragmente und die Darstellung eines Ausschnitts der Welt mittels einer Oberflächenbeschreibung hinaus. In der Abwertung der Realität als bloße Scheinwirklichkeit übt er, hier stimme ich Elke Buhr zu, vielmehr „eine ausgewachsene

Kulturkritik“, die der Programmatik des Pop II nicht inhärent ist. Paul, Jens und Henry empfinden das Leben als eine nicht-fassbare Bedrohung („Ich kann diese Bilder einfach nicht mehr ertragen“, VR 46), der man sich nicht entziehen kann und die schlussendlich dazu führt, „dass man wahnsinnig wird“ (ebd.). Einmal als schöner Schein ohne tatsächlichen Echtheitscharakter entlarvt, lassen Paul die Ideale und Vorstellungen, die vor allem die Werbung zu vermitteln versucht, frustriert zurück:

Die Bilder sind alle falsch. [...] Ich habe im Fernsehen eine Dokumentation darüber gesehen, wie sie gefälscht werden. Die Beine der Frauen werden auf Photos mit dem Computer technisch verlängert, die Ärsche werden runder, die Titten größer, die Augen werden so blau angestrichen wie ein Swimmingpool. *Schau mich an! Ich will in dein Blut! Ich will deine Zellen verändern! Sie beherrschen! Sei so wie ich! Suche mich in der Wirklichkeit!* Die Bilder sind überall. Aber die Geilheit, die sie erzeugen, geht ins Leere (VR 63, Hervorhebung im Original).

Hier zeigt sich die gestörte Wirklichkeitswahrnehmung des menschlichen Subjekts in einer Welt, in der sich die von der Konsumkultur geschaffene Realität

als vordergründig, unvollständig, als eine vorschnelle, zum Zwecke beruhigten Sich-Zurechtfindens erstellte Fiktion [erweist], die sich bei genauerer Betrachtung der Realität auflöst und ein schmerzliches Gefühl menschlicher Erkenntnisohnmacht hinterläßt (Eykman 110).

Dabei steht das Ich einer Welt gegenüber, die es nur als Zufall, Unordnung und Disharmonie wahrnehmen, nicht aber verstehen kann: „Nichts ist zu verstehen“ (VR 16), sagt Henry. Denn selbst die Wissenschaft erweist sich, so Benjamin Lebert selbst, als unzulängliche Form der Gewinnung von begründeter und gesicherter Erkenntnis:

Das, was du dir ersehnt, existiert gar nicht. Die Wissenschaftler, die nach der Weltformel suchen, glauben auch immer, sie seien ganz nah dran an der Lösung. Es fehlt ihnen bloß noch ein winziges Glied in der Kette, und dann, wenn sie das Glied gefunden haben, merken sie, dass wahnsinnig viel fehlt (Kämmerling).

Angesichts der scheinbar nie enden wollenden Flut an falschen, wirklichkeitsverzerrenden Bildern weicht dieses Gefühl der Ohnmacht „einer furchtlosen Aggressivität auf Seiten des erkennenden Subjekts“ (Eykman 108), welche sich in *Der Vogel ist*

ein Rabe schonungslos gegen das andere Geschlecht richtet, das in den Augen von Paul, Jens und Henry hauptverantwortlich für ihre Verwirrung und Verzweiflung ist.

„Ich weiß nicht, wie das bei dir ist, mein großes Problem sind die Mädchen“ (VR 17), konstatiert Henry und spricht damit aus, was ihn, Paul und Jens in ihrem Unglücklichsein verbindet: die verzweifelte Hoffnung auf eine Beziehung zum anderen Geschlecht und die damit untrennbar verbundene Angst vor der immer wieder erfahrenen Zurückweisung. Der Gedanke daran bestimmt ihr ganzes Denken: „Diese Sehnsucht ist kaum zu ertragen. Sie frisst einem die Tage und Nächte“ (VR 65). Dabei erscheint ihnen die Liebe als ein „magisches Lebenselixier“ (VR 84), als ein Mittel der Überwindung der Angst vor dem eigenen Ich und der Außenwelt: „Und Liebe bedeutet auch, keine Angst mehr zu haben. Nicht vor einem selbst. Und auch nicht vor den anderen“ (ebd.). Die Beziehung zu einer Frau ist der scheinbar einzige Ausweg aus der empfundenen Einsamkeit und dem bereits im Expressionismus beschworenen Zustand einer transzendentalen Obdachlosigkeit¹¹:

Es war mir egal, dass ich mich nirgendwo zu Hause fühlte, nirgends, wohin ich auch ging. Dass alles so wahnsinnig weit entfernt zu sein schien. So weit weg. Ich wollte nur noch mit einem solchen Mädchen zusammen sein (VR 109).

Alle drei befinden sich in einer Ich-Krise, unentwegt auf der Suche nach der eigenen Identität und ihrem Platz in der Gesellschaft. Für Paul, Jens und Henry vermag nur die Anerkennung einer Frau die eigene Existenz zu bestätigen und mit Sinn zu erfüllen:

Kennst du das auch? Dieses unfassbare Bedürfnis zu einem Mädchen zu gehen, einfach nur um zu sagen, dass es dich gibt, dass du existierst. Weil für dich eine ganze Welt besser wäre, wenn ein solches Mädchen wüsste, dass es dich gibt? (VR 45f.)

Die Mädchen wissen, wie man dazugehört, oder zumindest so zu wirken. Damit werden die Frauen zu engelsgleichen Lichtgestalten, die gleich Fabelwesen einer Parallelwelt entsteigen:

¹¹ Vergleiche hierzu Georg Lukács' 1916 veröffentlichte *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik* (Darmstadt/ Neuwied: Luchterhand, 1982), der dieser Begriff entstammt. Silvio Vietta beschreibt diesen Zustand als „Metapher der Orientierungs- und Weglosigkeit, des bodenlosen Absturzes, des Herumirrens im Raume“ („Einleitung“, 5).

Als ob sie leuchten würden. Und ihr Geruch war, als wären sie kurz bevor sie auf den Ball kamen, in einem anderen Universum, in einer anderen Welt, auf einer zauberhaft duftenden Wiese gelegen (VR 17f.).

Trotz aller Verklärung werden sie jedoch immer nur als Objekt¹², nur als zu begehrender Körper und nicht als Subjekt, verstanden: „Ihr *Anblick* war unfassbar. *Ihr ganzer Körper* leuchtete wie ein Lichtkristall“ (VR 114, Hervorhebung hinzugefügt). Der weibliche Körper erscheint hier als Ideal, als dessen, was Paul, Henry und Jens bedürfen, aber nicht haben. Damit wird die Liebe zum Geliebtwerden um der Selbsterfüllung¹³ wegen. Nicht die Partnerschaft, basierend auf der Vorstellung einer grundsätzlichen Gleichwertigkeit und Gleichberechtigung der Beteiligten, sondern die im sexuellen Akt vollzogene Verschmelzung des männlichen Subjekts mit dem weiblichen Objekt zum Zwecke der Ich-Werdung des Mannes steht im Vordergrund:

Und ich dachte, ich müsste augenblicklich Teil dieses Brodelnden werden. *Mich selbst sofort auflösen. Und trotzdem da sein. Leben.* In Ihr (VR 80, Hervorhebung hinzugefügt).

In die sexuelle Vereinigung hineinprojiziert wird die Sehnsucht nach einem neuen, entkörperlichten Dasein:

Lass uns zusammen tanzen und brennen und ficken, bis es nichts mehr zu brennen und zu ficken gibt, bis wir beide zu schwarzer Asche zusammenfallen und vom Wind emporgerissen werden (VR 46f.).

Der sexuelle Akt setzt also eine Explosivkraft frei, die dem Zusammenbruch aller metaphysischen Werte entgegensteht und die Hoffnung vermittelt, es ließe sich in der Ekstase¹⁴ die krankmachende Wirklichkeit überwinden. Für Paul, Jens und Henry erfüllt sich diese

¹² Interessant erscheint mir an dieser Stelle der Verweis auf Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter*. 1903, kurz vor dem Selbstmord Weiningers, veröffentlicht, gilt es als eines der bedeutendsten Dokumente der Wiener Moderne. Im Kapitel „Männliche und weibliche Psychologie“ heißt es dort: „**Das absolute Weib hat kein Ich**“ (232, Hervorhebung im Original), ist also keinesfalls Subjekt.

¹³ Jost Hermand sieht darin grundlegende Denkformen des Expressionismus: „Life, Love, Freedom: everything must lead to ‚fullfillment‘. [...] Everyone wanted to live in ‚red-hot passion‘, in intoxication and in Dionysian orgy, dedicating oneself to the unleashing of one’s desires and feelings“ (zitiert nach Kellner, „Expressionism and Rebellion“, 16).

¹⁴ Douglas Kellner sieht in der Gefühlsintensität, die hier zweifellos zu Tage tritt, ein wesentliches Charaktermerkmal expressionistischen Stils: „Above all, the Expressionists championed passion and intensity“ („Expressionism and Rebellion“, 16).

Hoffnung jedoch nicht, stattdessen kollidieren Traum und Wirklichkeit. Der anfänglichen Verklärung des anderen Geschlechts folgt die alle Illusionen zunichtemachende Abrechnung mit dem eigentlichen, destruktiven Charakter der Frauen: in den Augen von Paul, Jens und Henry sind sie vor allem „berechnend und scheiße“ (VR 34), und „gar nicht die wunderbaren Geschöpfe, [...] so zart und feinfühlig und weich und verletzlich. [...] Die Mädchen sind Bastarde. Die genau wissen, was sie einem antun“ (VR 18f.). In ihrer Verkörperung der Sexualität, des idealen Körpers und der bloßen Materie stellen sie demnach eine über sie herrschende Machtinstanz, vor allem aber eine Bedrohung dar. Damit entspricht die hier zum Ausdruck kommende Vorstellung vom Wesen der Frau der für die Jahrhundertwende paradigmatischen Weiblichkeitsauffassung im Spannungsfeld zwischen *femme fragile* und *femme fatale*. Im 1892 erschienenen, kulturkritischen Hauptwerk *Entartung und Genie* des Arztes und Schriftstellers Max Nordau findet sich dafür folgende Definition:

Er [der Mann] fühlt, dass er den Erregungen, die vom Weib ausgehen, nicht widerstehen kann, dass er der ohnmächtige Sklave des Weibes ist und auf dessen Blick und Wink jede Thorheit, jeden Wahnsinn, jedes Verbrechen begehen würde. Er sieht also nothwendig in dem Weib *eine unheimliche, übermächtige, zugleich höchsten Genuß gewährende und zerstörende Naturgewalt* und er zittert vor dieser Kraft, der er wehrlos ausgeliefert ist (262, Hervorhebung hinzugefügt).

Jene angebliche „Doppelnatur“ führt letztlich dazu, dass Paul, Jens und Henry die Frauen in Leberts *Der Vogel ist ein Rabe* nicht nur zu Kultobjekten, sondern gleichermaßen zum Inbegriff des Schrecklich-Bösen konfigurieren. Dies wiederum ruft auf Seiten der jungen Männer Gewaltfantasien und -taten hervor, die die Popliteratur überhaupt nicht, der Expressionismus¹⁵ aber sehr wohl kennt: „Und weißt du, was das Verrückte ist? [...] Dass ich sie gleichzeitig auf die brutalste Weise umbringen möchte. Alle“ (VR 65f.). Vor allem die Frauen sind für Paul, Jens

¹⁵ Als Beispiel sei hier Döblins Großstadroman *Berlin Alexanderplatz* genannt, der gleich eine ganze Fülle verschiedener Gewalttaten aufweist: vom Totschlag an Ida, über den versuchten Mord an Franz Biberkopf bis hin zur brutalen Ermordung Miezes. Auch Biberkopf selbst wird immer wieder, vor allem beim Besuch des Schlachthofs, von Gewaltfantasien fortgerissen.

und Henry Projektionsfläche für ihren Selbsthass, der aus der immer wieder schmerzlich erfahrenen, gesellschaftlichen Ausgrenzung resultiert. Im Gedanken an das Ausnutzen der körperlichen Überlegenheit und Stärke sieht vor allem Henry einen Weg, mit der Ablehnung von Christine und dem damit verbundenen Gefühl der Schwäche umzugehen:

Sie hat gesagt, ich wäre zu jung. Zu jung wofür? [...] War ich auch zu jung, um sie zu vergewaltigen? Ich war kurz davor, sie zu packen, herumzureißen, ihr bescheuertes, wunderbares Loch in Position zu bringen und sie dann zu ficken. Egal, ob sie es wollte oder nicht (VR 78).

In dieser Vergewaltigungsfantasie wäre der im bewussten Einsatz seiner Reize für den Mann so gefährliche, weibliche Körper komplett dem physisch kräftigeren Mann unterworfen und damit sogleich seiner Machtposition enthoben. Paul geht, nachdem ihm die Prostituierte Mandy eröffnet, sie wolle „mit so jemandem zusammen sein, mit jemand Bedeutendem, der Kohle hat“ (VR 122), noch einen Schritt weiter: in einem Anfall von Wut, Eifersucht und Besitzgier erwürgt er sie. Die Überwindung der erlebten Unterlegenheit des Mannes gegenüber der *femme fatale* liegt für ihn demnach in der Vernichtung der Frau selbst. Dieser Gedanke steht bereits im Zentrum des oft als „frühexpressionistisch“ bezeichneten Dramas „Mörder, Hoffnung der Frauen“ von Oskar Kokoschka. Inszeniert wird darin ein vollends entpersonalisierter Geschlechterkampf, aus dem einzig der Mann als Überlebender hervorgeht. Auf die erste Begegnung zwischen beiden Geschlechtern folgt ein Akt physischer Gewalt und Inbesitznahme, bei der der Frau ein Zeichen „mit heißem Eisen ins rote Fleisch“ gebrannt wird. Dass es sich dabei eigentlich um eine symbolisch dargestellte Vergewaltigungsszene handelt, legt bereits die 1910 auf dem Titelblatt der expressionistischen Wochenzeitschrift „Der Sturm“ veröffentlichte Illustration nahe:



Abbildung 1: Oskar Kokoschka, Illustration zu „Mörder, Hoffnung der Frauen" (1910)

Während der Mann den entblößten Körper der Frau schändet, stößt sie ihm ein Messer in die Seite und verletzt ihn schwer. Der erzwungene sexuelle Akt ist demnach nicht nur Demonstration männlicher Stärke, sondern auch Moment größter Verwundbarkeit. In ihm zeigt sich die Macht der Frau über den Gegner, den sie schließlich bei Nacht¹⁶ überwältigen kann und in einen Käfig sperren lässt. Beim ersten Hahnenschrei gewinnt der Mann allerdings an neuer Kraft, befreit sich und tötet die Frau.

Die offensichtlichen Parallelen zwischen „Mörder, Hoffnung der Frauen“ und *Der Vogel ist ein Rabe* hinsichtlich der Darstellung der Frauen können als ein erster Ansatzpunkt für die These einer engen thematischen Nähe zwischen literarischer Moderne und Gegenwartsliteratur gelten. Bei Lebert und Kokoschka ist das gestörte Verhältnis zu den Frauen als erstes Symptom einer schwerwiegenden Ich-Krise zu verstehen, in der sich die männlichen Subjekte befinden. Die Behandlung der Geschlechterproblematik wird so zum Symbol für weitreichendere Problemkomplexe moderner Lebenserfahrung:

Perhaps most crucially, the concept of Woman served [...] as a sign whose meanings implicated much of modernity itself, that sweeping process of change which was hard to define but harder to remain neutral toward. Turn-of-the-century intellectual responses to modernity and modernism were ambivalent at best and hysterical at worst, but the nature and meanings of femininity (and indeed, of gender itself) were at the very heart of debates about the nature and future of civilization (Sengoopta 5).

Konfrontiert mit einer neuen, komplexen und vielmals als bedrohlich empfundenen Realität, manifestiert sich dabei vor allem in den Metropolen das Gefühl eines verzweiferten Ichs, das einer zum Subjekt gewordenen, dämonisch belebten Objektwelt ausgeliefert ist. Nachfolgend soll daher Leberts Darstellung des Molochs Berlin, der „in seinen Augen die ganze Gewalt der Menschheit“ (Schulte) verkörpere, näher untersucht werden.

¹⁶ Im Hinblick auf Leberts *Der Vogel ist ein Rabe* an dieser Stelle unbedingt anzumerken ist die Tatsache, dass Mandy in ihrem Beruf als Prostituierte (dem Sinnbild weiblicher Verführungskunst und Machthaberin über die Männer) vorwiegend nachts arbeitet.

KAPITEL 3

DAS ICH UND DER MOLOCH – ASPEKTE DER GROßSTADTERFAHRUNG

Der 21-jährige Ich-Erzähler Paul trifft im Nachtzug von München nach Berlin auf den achtzehnjährigen Henry, „als träfen sich zwei unbekannte Wanderer an einem Fluss. [...] Alles, was sie miteinander verbindet, ist der Fluss“ (VR 14). Ihr gemeinsames Ziel ist Berlin, Transportmittel ihrer Wahl die Eisenbahn. Leberts Roman lässt Paul und Henry nicht nur Geschichten während ihrer Reise erzählen, er schildert auch die Reise selbst. *Der Vogel ist ein Rabe* spiegelt dabei im Aufbau die Erfahrung eines jeden Bahnreisenden: immer wieder wird der Erzählfluss durch scheinbar zusammenhanglose Erinnerungen unterbrochen, verliert sich der Blick im Belanglosen, fokussiert sich auf alles und auf nichts. Beim Leser entsteht der Eindruck,

als säße der tatsächlich in einem Zug und schaute hinaus, ohne den Blick auf etwas Bestimmtes zu richten. Dann entstehen Farbstriche, geschaffen durch die schnell vorbeifliegenden Bahndammbefestigungen. [...] Jedenfalls bewegt sich etwas vor Augen (Osberghaus).

Visualisiert ist die Wahrnehmung der Zugfahrt im Wechselspiel optischer Hell-Dunkel-Effekte, die das Unheimliche der Erfahrung unterstreichen. Das spannungsvolle Aneinanderreihen von Dunkelheit und Licht weist dabei Parallelen zur expressionistischen Filmkunst auf, als deren wichtigste Ausdrucksmittel kontrastreiche Beleuchtung und der rasche Schnitt zwischen den Bildern gelten¹⁷. Beim Blick aus dem Zugfenster enthüllt sich lediglich das eigene Spiegelbild: nichts als „[v]orüberfliegende Schwärze. Wie ein riesiger Schwarm dunkler Insekten“ (VR 17), „[v]on der Landschaft draußen sieht man gar nichts. Man sieht nur sich selbst“ (VR 64).

¹⁷ Vergleiche hierzu insbesondere Rudolf Kurtz' ausführliche Auseinandersetzung *Expressionismus und Film* (Zürich: Chronos, 2007).

Paul wird auf sich selbst zurückgeworfen, Zerstreuung im Blick nach draußen findet er nicht. Einzig die Bahnhöfe erscheinen Paul „[w]ie eine Insel aus gelblichem Licht“¹⁸ (VR 28), die einen kurzen Moment der „Gemütlichkeit und Geborgenheit“ (ebd.) erlauben, „[d]ann setzt sich der Zug wieder in Bewegung“ (ebd.). Und auch Henry muss gestehen: „Ich fahre eigentlich gern Zug. Aber das ist keine schöne Reise für mich“ (VR 106). In Stadlers Gedicht „Fahrt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht“ (1913) erlebt das lyrische Ich die Fahrt durch die Nacht gleichsam bedrohlich. Dort heißt es: „Die ganze Welt ist nur ein enger, nachtumschierter Minengang“ (Z. 2). Die Dunkelheit erscheint als ein lebloser Korpus, in dem man „ins Eingeweid der Nacht zur Schicht“ (Z. 5) fährt. An der „[v]on Kugellampen, Dächern, Schloten“ (Z. 4) geprägten Landschaft kann sich der Blick nur „sekundenweis“ (ebd.) festhalten. Die ersten Lichter der Stadt, „verrirt, trostlos vereinsamt“ (Z. 6) verzerren sich zu Irrlichtern und entblößen nicht mehr als "Gerippe grauer Häuserfronten [...], im Zwielight bleichend, tot" (Z. 7).

Paul und Henrys Reise beginnt am Münchner Hauptbahnhof. Der ist zwar „hell erleuchtet“ (VR 9), bis auf einige „vereinzelte Gestalten“ (VR 10) aber menschenleer. Das alles ändert sich mit der Einfahrt des Zuges: plötzlich ist es „ziemlich voll“ (VR 12), aus dem Speisewagen dröhnen „Stimmen und Gelächter“ (ebd.). Solch jähes Ende fand auch die Stille in Ernst Stadlers Gedicht „Bahnhöfe“ von 1913: „Und dann sind sie mit einem Mal von Abenteuer überfallen“ (Z. 4). Die Eisenbahn ist also ein Symbol der Dynamik und Lebendigkeit sowie Möglichkeit der Grenzüberschreitung (denn genau das ist ein Abenteuer ja: eine vom Alltag abweichende, risikoreiche Unternehmung). Das Erlebnis von Raum und Zeit steigert sich dabei aufgrund plötzlich einsetzender, ungeahnter Mobilität und neuer Geschwindigkeitserfahrungen mitunter bis ins Rauschhafte, wie zum Beispiel in Gerrit Engelkes Gedicht „Auf der

¹⁸ Verblüffend ähnlich sind sich hier Lebert und Stadler in ihrer Wortwahl: letzterer bezeichnet die Bahnhöfe in seinem gleichnamigen Gedicht von 1913 als „Lichtoasen“ (Z.3).

Straßenbahn“ (1921): „Schütternd walzt und wiegt der Wagenboden, / Meine Sinne walzen, wiegen mit! / Voller Strom! Voller Strom!“ (Z. 9f.).

Für Paul und Henry ist die Eisenbahn aber vor allem Sehnsuchtsträger, denn der Zug bringt sie in die große Stadt, „[d]ahin, wo es leuchtet“ (VR 10). So unterscheidet sich denn auch die Schilderung der Ankunft in Berlin grundsätzlich von der Abfahrt aus München: die Münchner Bahnhofshalle menschenleer, das Wetter „bitterkalt“ (VR 9), „[d]er Wind rasiert einem die Wangen“ (ebd.). Berlin hingegen ist weitaus heller, freundlicher, lebensbejahender:

Wir steigen aus. Es ist so mild. Die Luft riecht nach Bahnhof. Geschrei. Leute fallen sich um den Hals. Das Geräusch der Rollkoffer, die von irgendwelchen Menschen hinter sich hergezogen werden (VR 126f.).

Und doch ist von Euphorie bei Paul schon beim Einsteigen in den Zug nichts zu lesen: „Es riecht irgendwie nach Plastik, nicht nach frischer Luft. Nicht nach Luft, die sich in ungefähr neun Stunden bei der Ankunft in Berlin in Goldstaub verwandeln wird“ (VR 12). Bereits im Bild der Eisenbahn kollidieren Sehnsucht und Ernüchterung – eine Divergenz, die noch deutlicher in der Wahrnehmung der Stadt zu Tage tritt.

Anthropomorphisierung der Stadt und die Umkehrung der Subjekt-Objekt-Relation

Henry und Paul erscheint die Hauptstadt zunächst als Raum verführerischer, verruchter Faszination, der sie sich nicht entziehen können:

Dahin, wo es leuchtet. Das hat man zumindest zu einer bestimmten Zeit gehört. Von allen Seiten. Von den ganzen Typen, die von Berlin geschwärmt haben: ... du musst unbedingt dahin. Es ist wahnsinnig dort. Die Stadt, ich weiß nicht. Es bewegt sich alles. Flirrt. Die Luft ist keine Luft. Sie enthält Goldstaub, hörst du? Und die Mädchen! Sie sind unfassbar! Egal ob sie schon immer da waren oder erst vor kurzem gekommen sind. Man merkt, dass sie schon tierisch viel Goldstaub eingeatmet haben. [...] Die Luft, [...] war Sehnsucht. Und das war nicht nur bei den Mädchen so (VR 10).

Die Verheißungen der Großstadt, getreu dem Motto „Alles kann, nichts muss!“, lockten auch die Expressionisten. So schreibt Paul Hatvani 1921:

Dramatisch beherrschen Zwischenfälle, schicksalhaft, dein Leben, das dem Rausch der Stadt verfallen ist. Du gehst durch die Straßen: was kann da nicht alles geschehen! Abenteuer lauern, Autos bedrohen deinen Leib, Dirnen deine Seele („Zeitbild“, 232f.).

Großstädte wie Leipzig, München, Prag und Wien, allen voran aber die Hauptstadt Berlin, waren zweifellos Zentren der expressionistischen Bewegung. Autoren wie Benn, Heym, van Hoddiss, Wolfenstein, Lichtenstein und viele andere wurden von der Metropole Berlin angezogen und verlagerten zumindest zeitweise ihren Lebensmittelpunkt in „Die Stadt der Qual“¹⁹. Als dramatischer Kampfplatz sozialer Widersprüche, elementarer Leidenschaften und psychischer Spannungen bot die unmittelbare Großstadterfahrung eine schier unerschöpfliche Vielfalt an Themen und Bildern, Figuren und Stimmen. Beschreibungen der Vorgänge in Straßen und Cafés, Bohème und Zirkus wechseln sich dabei mit Darstellungen des Negativen, Abseitigen, Abstoßenden und nicht zuletzt und gerade auch Hässlichen ab. Ab dem späten 19. Jahrhundert war Berlin nicht nur die am schnellsten wachsende Stadt Europas und künstlerisches Epizentrum, sondern gleichzeitig auch elementares Sujet der Kunst:

Es ist kein Zufall, daß die expressionistische Moderne ihr Zentrum in jener Großstadt hatte, in der sich die zivilisatorischen Modernisierungsprozesse seit der Reichsgründung so stark wie in keiner anderen Stadt des deutschen Sprachraums verdichteten und beschleunigten (Anz 3).

Die Faszination vom Leben in der Metropole scheint bis heute ungebrochen²⁰: Lebert zog nach dem Welterfolg seines Erstlingswerks für zwei Jahre in die Hauptstadt, Jörg von Brincken spricht in seinen einleitenden Worten zur Fachtagung „Großstadt in der Literatur“ gar von „einer neuerlich einsetzenden Gravitation junger deutschsprachiger Autoren nach Berlin“ (6). 13 Jahre nach dem Fall der Mauer gilt Berlin noch immer als Ort, an dem der Freiheitsgedanke des vergangenen Jahrhunderts am stärksten zu spüren und im Niederreißen der Grenze auch visuell

¹⁹ Sowohl Johannes R. Becher, als auch Georg Heym betitelten so 1913/14 und 1910 eines ihrer zahlreichen Großstadtgedichte.

²⁰ Auch in der literarischen Auseinandersetzung bleibt die Großstadt als eines der vorherrschenden Motive bestehen. So fand 2009 in Saarbrücken ein europäischer Schriftstellerkongress unter dem Titel „Die erzählte Stadt“ statt, der zehn Autoren die Möglichkeit gab, das Potential der Großstadtthematik für ihre Gegenwartsliteratur zu erläutern.

erlebbar war. Mit Berlin verbindet sich seit der Wendezeit der Gedanke an die Krise einer kollektiven Identität ebenso wie die Hoffnung auf eine bessere Zukunft. In dieser Haltung sind sich Gegenwartsliteratur und Expressionismus also sehr ähnlich.

Allen Sehnsuchtsprojektionen zum Trotz haftet Berlin vor allem etwas Zerstörerisches an. Leberts Protagonist Paul beschreibt die 3 Millionen Einwohner Metropole auch als (H)Ort der Gestrandeten, Suchenden und Verzweifelten²¹:

Ich lief durch die Stadt. Ich ging in Cafés und Clubs. Ich begegnete Leuten, die das Gleiche taten. Die meisten von ihnen waren auch von irgendwoher nach Berlin gekommen. Eigentlich alle. Und alle wollten hier von irgendetwas gefunden werden. Natürlich wussten sie, dass sie auch selbst gefunden werden mussten. Und das taten sie teilweise. Aber sie wollten vor allem gefunden werden (VR 9).

Die zunächst schwärmerische Beschreibung der Stadt weicht schlussendlich der metaphorierten Darstellung der erschreckenden Wirklichkeit:

Berlin. Diese Stadt kaut an einem. Das fällt mir dazu ein. Beißt einem buchstäblich die Körperteile ab. Wirklich. Wenn du auf den Straßen herumläufst, egal wo, siehst du rechts und links immer wieder Leute liegen, denen die Stadt zum Beispiel einen Fuß abgebissen hat. Oder eine Hand. Irgendwann werden sie ganz gefressen. Und auch wenn manche noch nicht gefressen wurden, jeder wurde zumindest voll gesabbert. Lauter von Berlin voll gesabberte Menschen marschieren durch die Gegend. Und du bist einer von ihnen. Und während du marschierst, hast du das Gefühl, du bist auf einer Wanderung. So sehr schmerzen deine Beine (VR 21f.).

Paul sieht sich als vereinzelt Ich inmitten einer anonymen Masse, die die Straßen des alles verschlingenden „Körpers“ Berlins durchströmt und dabei ihre Substanz verliert. Diese Erfahrung ist für den menschlichen Körper ebenso schmerzhaft wie für die Psyche. Das Auflösen des Individuums im metropolischen Mikrokosmos beschreibt auch Alfred Lichtenstein in seinem 1914 veröffentlichten Gedicht „Punkt“:

Die wüsten Straßen fließen lichterloh
Durch den erloschenen Kopf. Und tun mir weh.
Ich fühle deutlich, daß ich bald vergeh –
Dornrosen meines Fleisches, stecht nicht so (Z 1f.).

²¹ Eine Sicht auf den Gegenstand, die sich auch in Alfred Lichtensteins „Gesänge an Berlin“ (1919) findet: „Du, mein Berlin, du Opiumrausch, du Luder. / Nur wer die Sehnsucht kennt, weiß, was ich leide“ (Z. 23f.).

Ganz in der expressionistischen Tradition steht auch Pauls farbliche Wahrnehmung der Stadt:

Die Farbe der Stadt ist für mich grau. Und der Himmel ist fast immer weiß. Wie ein widerliches, weißes, versifftes Leintuch, das über die Dächer gespannt wird. Das macht einen fertig (VR 22).

Lichtenstein spricht in „Trüber Abend“ (1912) von „grauen Fratzen“ (Z. 4), Wolfenstein sieht die Straßen „[g]rau geschwollen wie Gewürgte“ („Städter“ [1914], Z. 4), Ernst Stadler nimmt während der „Fahrt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht“ (1913) „Gerippe grauer Häuserfronten“ (Z. 7) wahr.

Die bei Lebert zum Ausdruck kommende Ambivalenz in der Haltung des menschlichen Ichs gegenüber der Großstadt steht in klar expressionistischer Tradition, denn schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts schwankte das Verhältnis der meisten Künstler zur hektischen Metropole Berlin beständig zwischen Faszination und Grauen. Vorherrschend ist jedoch die Darstellung der Stadt in all ihren negativen Erscheinungsformen: als Ort der Ausbeutung und inhumanen Lebensumstände und der völligen Gottlosigkeit. Georg Heyms „Verfluchung der Städte V“ (posthum 1912 veröffentlicht) zeichnet sie als urbanen Moloch, der Ort des Lebens und zivilisatorischer Friedhof zugleich ist:

Ihr seid verflucht. Doch eure Süße blüht
Wie eines herben Kusses dunkle Frucht,
Wenn Abend warm um eure Türme sprüht,
Und weit hinab der langen Gassen Flucht.

Dann zittern alle Glocken allzumal
In ihrem Dach, wie Sonnenblumen welk.
Und weit wie Kreuze wächst in goldner Qual
Der hohen Galgen düsteres Gebälk.

Die Toten schaukeln zu den Glockenklängen
Im Wind, der ihre schwarzen Leichen schwenkt,
Wie Fledermäuse, die im Baume hängen,
Die Toten, die der Abend übersengt.

Und wie ein Meer von Flammen ragt die Stadt
Wo noch der West wie rotes Eisen glänzt,

In den die Sonne, wie ein Stierhaupt glatt,
Die Hörner streckt, (die dunkles) Blut bekränzt.

Das von Lebert benutzte Bild vom „widerliche[n], weiße[n], versiffte[n] Leintuch, das über die Dächer gespannt wird“ (VR 22), scheint geradezu als notwendige Ergänzung zu Heyms Bestattungsszenario. 1911 erscheint unter dem Titel „Berlin II“ ein weiteres Großstadtgedicht Heyms, das die „Entmenschlichung“ der Stadtbewohner illustriert. In diesem Sonett wird die Hauptstadt als „Riesensteinmeer“ (Z.9) beschrieben, für dessen Brandungsgeräusche „Die Omnibusse, voll Verdeck und Wagen. / Automobile, Rauch und Hupenklänge“ (Z. 7f.) maßgeblich verantwortlich sind. In der sicheren Entfernung verschwindet die sinngebende Perspektiveinheit des wahrnehmenden Subjekts – gezeichnet wird ein distanzierendes, äußerst beklemmendes Bild vom Treiben in der Stadt: die „Enge“ und das „Gedränge“ der „Menschenströme“ (Z. 2f.), die sich unaufhörlich durch die Straßen und Gassen wühlen, sorgen für die ewige Ruhelosigkeit der Metropole. Hier zeigt sich die entpersonalisierte und inhumane Erfahrung der modernen Existenz besonders deutlich: die Stadt ist zwar voll von einer „Menge“, aber leer an individuell handelnden Menschen. Objekte fokussieren die Wahrnehmung, nicht Subjekte. Doch die Stadt „entmenschet“ und verdinglicht nicht nur ihre Einwohner. Neben dem Lärm bleibt vor allem eines zurück: Dreck (Z. 2). Eben jener sorgt dann auch für die Zerstörung der Natur in- und außerhalb Berlins. Die „blätterlosen Kronen“ (Z. 11) der Allee zeugen von der Verkümmerng jedweden organischen Lebens an der Peripherie der Metropole.

Wenn Leberts Ich-Erzähler davon spricht, dass die Bewohner von der nimmersatten Stadt geradezu verspeist werden, dann knüpft er nahtlos an Problemkomplexe, die bereits für die Expressionisten im Zentrum ihrer Auseinandersetzung mit der metropolischen Erfahrungswelt standen, an. Expressionismus, das ist vor allem Kunst der Großstadt. 1921 hält der österreichische Expressionist Paul Hatvani fest: „Der Expressionismus hat die Großstadt

entdeckt. Die Großstadt: das ist die eminent neue Lebensform“ („Zeitbild“, 232). Nur hier zeigt sich die Vereinzelung und Vereinsamung des menschlichen Subjekts, das dem Auflösen sichernder sozialer Strukturen und Kontexte hilflos gegenübersteht. Ludwig Meidner proklamierte bereits 1914 die Darstellung der Großstadt als das Hauptanliegen expressionistischer Kunst:

Wir müssen endlich anfangen, unsere Heimat zu malen, die Großstadt, die wir unendlich lieben. Auf unzähligen, freskengroßen Leinwänden sollten unsre biebernden Hände all das Herrliche und Seltsame, das Monströse und Dramatische der Avenüen, Bahnhöfe, Fabriken und Türme hinkritzeln. [...] Malen wir das Naheliegende, unsere Stadt-Welt! die tumultuarischen Straßen, die Eleganz eiserner Hängebrücken, die Gasometer, welche in weißen Wolkengebirgen hängen, die brüllende Koloristik der Autobusse und Schnellzugslokomotiven, die wogenden Telephondrähte (sind sie nicht wie Gesang?), die Harlekinaden der Litfaß-Säulen, und dann die Nacht... die Großstadt-Nacht... Würde uns nicht die Dramatik eines gut gemalten Fabrikschornsteins tiefer bewegen als alle Borgo-Brände und Konstantinsschlachten Raffaels? (312ff.)

Zum Zeitpunkt der Entstehung des Expressionismus hatte sich die Welt im Vergleich zu der des 19. Jahrhunderts technisch und gesellschaftlich erheblich weiterentwickelt, insbesondere die Industrialisierung schuf völlig neue Prämissen, unter denen der Mensch als Individuum in einer neuen Weise in Frage gestellt wurde. Durch Industrialisierung und Massenproduktion auf seinen Stellwert als Produktivkraft und kleines Rädchen im Getriebe reduziert, tritt das Ich zunehmend in den Hintergrund und leidet immer mehr an einer nicht zu überwindenden Einsamkeit, deren Ursache im gesellschaftlichen Wandel, weg von der auf engen persönlichen Beziehungen beruhenden „Gemeinschaft“, hin zu einer industrialisierten, kapitalistischen und egoistischen „Gesellschaft“²², begründet liegt. Das sich immer weiter verselbstständigende System verkehrte die Beziehung des Subjekts zur Objektwelt und definierte Objekt und Subjekt neu. So stehen an kalten Wintertemperaturen „leidende“ Gebäude -und nicht etwa Menschen- im Zentrum von Georg Heyms Gedicht „Die neuen Häuser“ (1911):

²² Vergleiche hierzu Ferdinand Tönnies soziologische Untersuchung zum gesellschaftlichen Wandel der Jahrhundertwende *Community and Society* (New York: Harper and Row, 1963).

Im grünen Himmel, der manchmal knallt
 Vor Frost im rostigen Westen,
 Wo noch ein Baum mit den Ästen
 Schreit in den Abend, stehen sie plötzlich, frierend und kalt,
 Wie Pilze gewachsen, und strecken in ihren Gebresten
 Ihre schwarzen und dünnen Dachsparren himmelan,
 Klappernd in ihrer Mauern schäbigem Kleid
 Wie ein armes Volk, das vor Kälte schreit.
 Und die Diebe schleichen über die Treppen hinan,
 Springen oben über die Böden mit schlenkerndem Bein,
 Und manchmal flackert heraus ihr Laternenschein.

Während in „Berlin II“ die Entmenschlichung der Bewohner gezeigt wurde, illustriert „Die neuen Häuser“ die Vermenschlichung der Stadt selbst. Damit ist klar, was mit Umkehr der Objekt-Subjekt-Relation gemeint ist: das Ich wird Teil der entpersonalisierten Objektwelt, während die Stadt zum quasi-menschlichen Subjekt erhoben wird. Wichtig dabei ist, dass die Beziehung zwischen beiden dennoch erhalten bleibt. Anders gesagt: das Ich und die Großstadt sind untrennbar miteinander verbunden, wenn auch unter umgekehrten Vorzeichen. Die Abhängigkeit des zum Objekt gewordenen menschlichen Subjekts von der zum Subjekt mutierten Metropole durchzieht als Motiv auch die Malerei des Expressionismus. Das 1913 entstandene Bild „Ich und die Stadt“ von Ludwig Meidner zeigt die ungewöhnliche Symbiose von Stadtlandschaft und Selbstporträt und gehört zu einem ganzen Zyklus von zwischen 1912 und 1913 gemalten und gezeichneten Stadtlandschaften, in denen Meidner endzeitliche Visionen des metropolischen Lebens beschwört. Zu sehen ist ein Mann, der untrennbar mit der Stadt verwachsen ist:



Abbildung 2: Ludwig Meidner, „Ich und die Stadt“ (1913)

Umringt von ihm überragenden Häuserzeilen kann er dem Moloch nicht mehr entfliehen. Die Vernichtung des Einzelnen, wie Leberts Protagonist Paul sie beschreibt, und damit der Untergang im Heymschen „Riesensteinmeer“ sind hier bereits fast bis zum vollsten Grad vollzogen: Die Augen des Mannes treten aus den Augenhöhlen hervor, das Gesicht ist hager und kaum mehr als Haut und Knochen, die zum Kinn gereckte Hand erinnert an die eines Skelettes. Der Übergang von den immer gleichen Fenstern der Häuserzeilen zur Kleidung des Mannes ist fließend, alles scheint ineinander überzugehen. Die Stadt verleibt sich auch hier im wahrsten Sinne des Wortes ihren Bewohner ein, sodass auch farblich zwischen dem im Zentrum des Bildes stehenden einstmals menschlichen Subjekts und der ihn umklammernden, sich verselbstständigenden Objektwelt kaum noch ein Kontrast besteht.

(Über)Leben in der Metropole – oder: Berlin, das sind wir

Das sie für eine künstlerische Auseinandersetzung so attraktiv machende, enorme Potential der Metropole liegt in ihrer doppelseitigen Natur: Berlin kann ebenso furchteinflößend, lähmend und gefährlich wie revitalisierend, inspirierend und Quelle neuen Lebensmutes sein. Sie ist zwar urbaner Moloch, dessen aufgeputschtes und hektisches Lebensgefühl Süchte und Sehnsüchte nährt und sie mit Hoffnungen und Ängsten füttert, andererseits aber auch Kulturzentrum und komplexer sozialer Raum, der zahlreiche Wahrnehmungsreize bereithält. Die Verselbständigung der Stadt stellt dabei völlig neue Herausforderungen an das menschliche Ich:

Als doppelgesichtiges Ungeheuer fordert Berlin seine Bewohner zur Auseinandersetzung heraus, mit sich selbst und ihrer Umwelt; erfordert Reaktionen und Initiative, wenn das Individuum nicht untergehen will [...] (Karlavaris-Bremer 182).

Demzufolge wäre die Teilhabe an der Umwelt der einzige Weg, der Einsamkeit des städtischen Lebens zu entfliehen. Paul, der stille Zuhörer in *Der Vogel ist ein Rabe*, bleibt jedoch gesellschaftlicher Außenseiter und lediglich Beobachter der anonymen, vorbei marschierenden

Menschenmassen:

Seit anderthalb Jahren lebe ich nun schon in dieser Stadt und in der meisten Zeit, die ich dort verbrachte, irrte ich allein in den Straßen umher. Ohne dort irgendetwas zu tun zu haben. Ich beobachtete die Leute. Ich kannte die Art, wie sie zum Beispiel ihre Regenschirme aufspannten oder Arm in Arm gingen, wie sie mit abwesendem Blick vorbeimarschierten oder mit ihren Augen alles ganz genau prüften, wie sie Fahrkarten lösten, wie sie rannten, um die Bahn noch zu erwischen, wie sie sich gegenseitig anrempelten oder auf die Schulter schlugen. Wie sie orientierungslos stehen blieben und sich in alle Richtungen umsahen, wie sie mir in der U-Bahn gegenüber saßen, ihre Stirn kraus zogen, das alles kam mir vertraut vor und trotzdem waren sie mir so wahnsinnig fremd, dass ich es kaum aushielt (VR 48f.).

Immer bleibt die Stadt ein „unlesbares“, urbanes Getümmel; der Moment einer Ich-Erkenntnis, also der Gewissheit seiner selbst, angesichts des übermächtigen Gefühls der Fremdheit unerreichbar. Paul erscheint hier als Alter-Ego des Autors selbst, der im Gespräch mit Christian Kämmerling ein ganz ähnliches Bild vom in der Masse und der Stadt verlorenen Ich, seinem Ich, zeichnete:

Ich fühle mich wie jemand, der umgeben ist von Fremden. So wie im Ausland. Schlimmer noch, denn die Leute um mich herum haben ja keine andere Hautfarbe, auch keine andere Kultur, sie sprechen keine fremde Sprache, und trotzdem verstehst du nichts. Du verstehst nicht, was du denken sollst, wer du bist, wo du bleiben sollst und so.

Aus der Einsamkeit resultiert ein starker Wunsch nach Gemeinschaft und Zusammenhalt. Die Freundschaft zu Jens erweist sich für Henry allerdings doch wieder nur als destruktive Erfahrung: „Wir hielten uns so stark aneinander fest, dass wir uns gegenseitig in die Tiefe zogen“ (VR 43f.). Auch das Zusammensein mit anderen, das Erleben von Gemeinschaft und die Teilhabe an den Vergnügungen städtischen Lebens sind damit ihrer heilenden Kraft beraubt:

Und so vergingen die Tage, die Wochen. Wir trafen uns zu dritt in Lokalen, Restaurants, redeten, gingen ins Kino, ins Theater [...]. Wenn ich alleine war, ging es mir damals verdammt scheiße. Und wenn ich mit den anderen beiden zusammen war, dachte ich, ich müsste jetzt glücklich sein. Aber ich fühlte es nicht (VR 55).

Hier tritt ein entscheidender Unterschied zwischen Expressionismus und Postmoderne zu Tage. In Döblins *Berlin Alexanderplatz* war die Großstadt untrennbar mit der seelischen Genesung des Franz Biberkopf verbunden, in ihrer schier unendlichen an Möglichkeiten der

Selbstverwirklichung Gift und Gegengift²³ zugleich. Im urbanen Getümmel sah Biberkopf „viele Dinge, die einen gesund machen können[...]. Das sind alles schöne Sachen, die einem Menschen auf die Beine helfen können, selbst wenn er ein bisschen schwach ist“ (Döblin: *Berlin Alexanderplatz*, 375f.). Für Lebert hingegen, angesichts der „Größe und Gewalt der Stadt [...] nach einer Weile sehr erschöpft, fast lebensmüde“ (Schreiber), steht fest: „Wenn es einem nicht gut geht, dann greift einem Berlin nicht gerade unter die Arme“ (Zirnstein). Entscheidend für Biberkopfs „Wiedergeburt“ war die Erkenntnis, dass die Art der Einordnung des Ichs in die moderne Gesellschaft nicht in der Aufgabe der Individualität oder dem Untergehen in der Masse besteht, sondern in der Teilhabe an, aber auch im Einwirken auf das soziale Kollektiv besteht. Nur so kann der Mensch den veränderten Lebensbedingungen und dem Chaos seiner Erfahrungswelt erfolgreich und gestärkt gegenüberreten: „Ein Schiff liegt nicht fest ohne großen Anker, und ein Mensch kann nicht sein ohne viele andere Menschen“ (Döblin: *Berlin Alexanderplatz*, 379). Was den postmodernen Literaten wie Lebert jedoch fehlt, ist der Pathos und der unbedingte Glaube an den erlösenden Charakter der Freundschaft und eine zur Besserung fähige Menschheit: „Bei diesen Skeptischen findet das Pathos, der Schrei kein Echo mehr; ganz und gar nicht die Utopie“ (Marcuse 118). Die lautstark propagierte Idee des im Expressionismus sehnlichst herbeigewünschten „Neuen Menschen“²⁴ verlor angesichts des sich verändernden politischen Klimas während des Nazi-Regimes und in der Nachkriegszeit ihre Grundlage:

²³ Dass Biberkopfs Geisteszustand untrennbar mit der Metropole selbst verbunden ist, manifestiert sich besonders am Ende des Romans, als seine anfängliche Wahrnehmung der Stadt als einschüchterndes Chaos einer geordneten Ruhe weicht. Die Stadt ist hier nicht nur Spiegel seiner neuen, gefestigten Gemütsverfassung, Berlin trägt auch wesentlich zu seinem schnell voranschreitenden Heilungsprozess bei.

²⁴ Die meisten Expressionisten sahen nicht nur die Revolution der Kunst und Ausdrucksformen, sondern auch die Transformation des sozialen Lebens beziehungsweise der Menschheit als ihre Aufgabe. Für eine ausführliche Analyse der unterschiedlichen Konzeptionen siehe hierzu insbesondere Douglas Kellners Artikel „Expressionist Literature and the Dream of the ‘New Man’“ (*Passion and Rebellion*: 166-200).

The dream of the New Man was thus crushed by the weight of an oppressive historical reality. [...] The expressionist vision of the New Man was extremely flawed, weakened by an excessive individualism, or messianic-rhetorical moralism, which tried to recycle old ideals of heart, spirit, love, brotherhood and the like when war, political upheavals and the relentless juggernaut of capitalist and Stalinist industrialization were destroying bourgeois culture (Kellner: "Expressionist Literature and the Dream of the 'New Man', 190).

Nach der Erfahrung des zweiten Weltkriegs und der Shoa wich der Wunsch nach radikalem Umschwung dem des Neuanfangs in einer post-apokalyptischen Welt:

Der Hauptunterschied zwischen der Generation nach dem zweiten Weltkrieg und der nach dem ersten besteht wahrscheinlich darin, daß die Jüngeren weder das Bewusstsein der Gemeinsamkeit und den Willen zu gemeinsamer Wirkung hatten, noch besessen waren von dem anfänglichen Glauben jener Dichtung 1910-1920 an den Sieg menscheitsfördernder Ideen [...]. Die Überlebenden des zweiten Weltkriegs in Deutschland hatten offenbar nichts mehr zu zerstören; sie fanden sich in einer zerstörten Welt. Sie hatten nichts aufzubauen und zu verkünden, denn die Trümmer reichten grade hin, eine neue Wirtschaft, ein neues privates Dasein zu schaffen (Pinthus: „Einleitung...“, 271).

So sind es am Ende vor allem die sprachlichen Ausdrucksmittel des Expressionismus, die in der Literatur der Postmoderne ihren Niederschlag finden. Kurt Pinthus hält dazu in der Einleitung zur Neuausgabe seiner *Menschheitsdämmerung* von 1959 fest:

[D]er Expressionismus um 1920 hatte viele Nachahmer erzeugt. [...] so könnte man heute sagen: es wird viel getraklt, gebennt und gegolkt. [...] Es tut nichts zur Sache, ob man fragt: hat der Expressionismus weitergelebt? oder: ist er wieder aufgelebt? *Tatsache ist, daß er lebt* [...]. Mögen Anklage und Schrei, Posaunenstöße und Fanfarengeschmetter der damaligen Forderungen verhallt und verschollen sein und heutiger Jugend weniger gelten – grade jenes Element, das einst am heftigsten verurteilt und lächerlich gemacht wurde: zersprengte, zersprengende Sprache, Uniform oder Mißform, tumultuarische oder träumerische Aneinanderreihung der alogischen, akausalen Assoziationen - damals Hilfsmittel des kämpfenden Geistes -, all dies ist allmählich zur wirklichen Form geworden, zum unbewußten oder selbstverständlichen Erbgut, zum Allgemeingut späterer Generationen (272, Hervorhebung hinzugefügt).

Nachfolgend soll daher versucht werden, Belege eines expressionistischen Duktus hinsichtlich der Sprache und Form in *Der Vogel ist ein Rabe* offenzulegen, um so die eingangs aufgestellte These, Lebert habe in exemplarischer Weise expressionistische Tendenzen aufgenommen und verarbeitet, weiter zu bekräftigen.

KAPITEL 4

BEOBACHTUNGEN ZU SPRACHE UND POETIK LEBERTS

Die Frage zu beantworten, ob ein Text „gut“ oder „schlecht“ ist, ist nicht Aufgabe der Literaturwissenschaft. In der wissenschaftlichen Bewertung eines Textes hinsichtlich literaturgeschichtlicher Einflüsse kann der Blick auf die Auseinandersetzung der Literaturkritik mit einem Text manchmal allerdings sehr hilfreich sein.

Als „holprig, ratlos, zerfasert“ (Mesch) beschreiben die Feuilletonisten den Sprach- und Erzählstil Leberts, geprägt von „kurze[n] Sätzen. Immer nur ausgesucht wenige Worte bis zum nächsten Punkt“ (Buhr), die „die Kurzatmigkeit der Melancholie“ (ebd.) transportieren. Von der Literaturkritik bisher vollends übersehen worden sind die stilistischen Parallelen zwischen Lebert und der literarischen Moderne, die einmal mehr beweisen, wie nah sich beide tatsächlich stehen. Die so oft bemerkte Kürze, Wucht und Prägnanz der Sprache Leberts manifestiert sich in großen Teilen in der Auflösung syntaktischer Komplexität und dem Wegfall von Artikeln, Konjunktionen, Präpositionen: „Zu seiner Mutter. Weinen. Lachen. Hoffen“ (Lebert: *Crazy*, 36); „Kurzer Halt in einem Bahnhof. Licht fällt ins Abteil. Bis der Zug wieder weiterfährt. In die Nacht“ (VR 74), „Und ich wollte zu ihr. Nirgendwo sonst hin. Musste. Unbedingt“ (VR 99). Diese Form des verknappten Ausdrucks ist zugleich eines der wichtigsten Stilmerkmale expressionistischer Literatur:

In dieser Vorliebe für drastisch wirkende Knappheit der Sprache kann man eine dem Großteil der expressionistischen Erzählprosa eigene stilistische Gemeinsamkeit sehen und damit eine gewiß sehr wichtige Definition dessen erhalten, was [...] expressionistisch genannt werden kann (Sokol 157).

Denn: „wenn es überhaupt etwas gibt, was die expressionistische Prosa sprachlich kennzeichnet, dann die folgenden drei Faktoren: Parataxe, Ellipsis und schließlich syntaktische Satzverzerrung“ (a.a.O., 165).

Mindestens ebenso häufig kritisiert wurde Lebert für die exzessive Verwendung vulgärsprachlicher Ausdrucksformen, deren provokatives -weil vom „guten Stil“ abweichendes-Potential einzig Henning Kober zu würdigen wusste: „Es ist mutig, kühn und frech, ein Buch für den Massenmarkt mit dreckigen Sätzen übers Scheißen, Kotzen, Bluten und Wichsen zu füllen“. Von großen Teilen der Literaturkritik übersehen, offenbart sich hier, im bewussten Einsatz von Schock und Provokation als Mittel der Kritik am heuchlerischen Charakter der zeitgenössischen Kultur, abermals die Verwandtschaft Leberts zur literarischen Moderne. In seinen „Bemerkungen zum Roman“ hielt Döblin 1917 fest, der Epiker solle sprachlich, als Schöpfer der „für manche [...] niedrigsten Kunstgattung, [...] aus der scheinbaren Ungunst seiner Position einen Vorteil“ machen (192): „er steht dem lebendigen Leben am nächsten kraft seines Materials, des Wortes“ (ebd.). Wichtigstes Merkmal ist demnach die „einfache erzählende, darstellende Rede“ (ebd.), die vor allem in der Dialogform und der ungeschönten Alltagssprache ihren Ausdruck findet. Von „Stil“ kann nicht die Rede sein, denn „Stil ist nichts als der Hammer, mit dem das Dargestellte aufs sachlichste herausgearbeitet wird“. Und weiter: „Es ist schon ein Fehler, wenn Stil bemerkt wird“ (ebd.). Literaturwissenschaft und Literaturkritik gehen in ihrem Urteil offenbar sehr weit auseinander, sieht Stefan Mesch doch gerade in Leberts Sprache die größte Schwäche des Autors:

[D]er Lebert hat's ja immer noch nicht gelernt! Knallt uns die Handlung vor den Latz, ganz frontal! Und wieder diese Stakkato-Sätze! *Unerträglich, so eine Sprache*: schmucklos! Karg! Simpel! Die kommt gar nicht zum Punkt. Wegen all den Punkten, zwischen den Worten (Hervorhebung hinzugefügt).

Ironischerweise scheint sich also gerade in Leberts Fall die Aussage von Kurt Pinthus, bei den Stilformen des Expressionismus handele es sich um „grade jenes Element, das einst am heftigsten verurteilt und lächerlich gemacht wurde“ („Einleitung...“, 272), das andererseits aber auch die größte Nachwirkung auf nachfolgende Autorengenerationen ausstrahlte, zu bestätigen.

Im Gedicht „Der Spruch“ (1914) forderte Ernst Stadler: „Mensch, werde wesentlich!“. (Z. 11) – ein Anspruch, dem nur im Durchbrechen gängiger gegenständlicher (und sprachlicher) Formen nachgekommen werden kann. Das Ringen um neue Ausdrucksmöglichkeiten manifestiert sich dabei im Experimentieren mit neuen Formen:

Die Idee des Expressionismus war Revolte gegen das konventionelle Gleichgewicht zwischen Form und Inhalt. Nicht mehr ästhetische Erwägungen bestimmten das Verhältnis; die Form zerbrach und eine schöne Leidenschaft war da, die, das Horizontale sprengend, sich hoch auftürmte und meinetwegen auch geballt war (Hatvani: „Zeitbild“, 231).

Zum Wesen der Prosa formuliert Hatvani an anderer Stelle:

Prosa sei Abstraktion. Nicht, was sie zu sagen hat, ist wichtig, sondern daß sie es sagt. Sie sage sich selbst. Empöre sich gegen den Zwang der Belletristik, der Ornamentik, der ‚Darstellung‘. Prosa sei Revolution [...] („Prosaisches Weltbild“, 303).

Für den expressionistischen Roman bedeutet das, dass er im Gegensatz zur traditionellen Erzählweise nichts mit Handlung zu tun habe: vielmehr „heißt es schichten, häufen, wälzen, schieben [...]. Vorwärts ist niemals die Parole des Romans“ (Döblin: „Bemerkungen zum Roman“, 189). Leberts Äußerung im Gespräch mit der Westdeutschen Zeitung „Am Anfang steht nie eine Idee oder Szene, sondern ein Gefühl. Über dieses Gefühl komme ich dann zu der Handlung“²⁵ erfasst die dem modernen Roman inhärente Programmatik vom „Weltbild eigenen Erlebens“ (Hatvani: „Prosaisches Weltbild“, 301): die äußere Welt tritt hinter dem inneren Erlebnis zurück, daher kann auch die Handlung, also der Ereignisverlauf und dessen ursächlicher Zusammenhang, dargestellt in seiner wechselseitigen Bedingtheit, nur eine untergeordnete bis

²⁵ Der Artikel zuletzt unter dem Link <http://www.wz-newsline.de/?redid=59525> aufgerufen am 9. November 2010, ist nicht mehr zu finden.

gar keine Rolle spielen. Und tatsächlich gilt zumindest für die Rahmenhandlung in *Der Vogel ist ein Rabe*: „Handlung gibt es in Leberts neuem Buch kaum. Ein Essen im Zugrestaurant, eine gerauchte Zigarette, viel mehr ist es nicht, was die Erzählung Henrys begleitet“ (Klimpel).

Als ein weiteres, wichtiges Stilmerkmal des literarischen Expressionismus muss Simultanität gelten, also die rasche Folge wechselnder Bilder des Disparaten, nicht Zusammengehörigen²⁶. In *Der Vogel ist ein Rabe* manifestiert sich dies im immer wieder unterbrochenen Erzählfluss, in dem „Gedankensplitter, Halbsätze, Ausrufe [...] federleicht daherkommen und ganz unangestrengt Atmosphäre und Nähe schaffen“ (Osberghaus). Theodor Däubler definierte 1916 diese sprachliche Ausdrucksform einer vielschichtigen Wirklichkeit als

Gleichzeitigkeit, als Simultanität der Bewußtseinsinhalte. Verbindung (Montage) von zeitlich und räumlich auseinanderliegenden Geschehnissen durch Assoziation, Präfiguration, Ein- und Überblendung zu einer Einheit (53).

Dabei geht es um die Darstellung einer Gefühlsintensität, die jede Form der Verharmlosung der grausamen Wirklichkeit verachtet. In der sich auflösenden Sprache zeigt Lebert das Gefühl der Fremdheit und Ablehnung gegenüber dem eigenen Ich zum Ausdruck, welches sich Gehör zu verschaffen versucht: „Da war ein Schrei²⁷ in mir, der aber nicht rauskam. *Das Aufheulen irgendeines widerlichen Geschöpfes*, das in meinem Körper kauerte: *ich selbst*“ (VR 75f., Hervorhebung hinzugefügt).

²⁶ Eindrucksvoll illustriert in der antiklimatischen Aneinanderreihung verschiedener Zivilisationskatastrophen in Jakob von Hoddis' wohl bekanntestem Zeugnis expressionistischer Lyrik, „Weltende“ (1911).

²⁷ „Der Schrei“ von Edvard Munch gilt als das erste Werk der expressionistischen Malerei. Weiterhin stehen die ersten Gedichte in der von Kurt Pinthus 1919 herausgegebenen *Menschheitsdämmerung* unter dem Titel „Sturz und Schrei“. In seinem ambivalenten Charakter kann dieser Begriff mit den gegensätzlichsten Konnotationen versehen werden: Ausruf psychischer und physischer Qual und Schmerzes einerseits, Ausdruck einer mit Worten nicht mehr fassbaren Freude und Ekstase andererseits.

KAPITEL 5

SCHLUSSFOLGERUNGEN

Als Ergebnis der vorausgegangenen Auseinandersetzung mit Leberts zweitem Roman darf festgehalten werden, dass sich zentrale literaturwissenschaftliche Thesen zur Bewertung und Definition von Expressionismus einerseits und hinsichtlich der Einordnung Leberts andererseits als schlicht unzulänglich erweisen. Zunächst handelt es sich bei *Der Vogel ist ein Rabe* keineswegs um ein Werk der Popliteratur, wie sie den Buchmarkt der späten 1990er Jahre dominierte. Leberts zweitem Roman fehlt der für die Popliteratur wegweisende affirmative Weltumgang, mithilfe dessen sich die Protagonisten erfolgreich der ökonomischen Realität und den Gegebenheiten der alle Lebensbereiche beherrschenden, konsumorientierten Populärkultur anpassen. Stattdessen wird hier die Geschichte zutiefst unglücklicher junger Menschen erzählt, deren krisenhaftes Lebensgefühl aus den bedrängenden Erfahrungen der Angst und der Hast, des Lärms und der Isolation moderner Existenz herrührt. In einer die Vereinzelung und Vereinsamung des Einzelnen vorantreibenden Gesellschaft kann das Handeln der Vielzahl der denkbaren Möglichkeiten nicht mehr folgen und auch die Liebe entpuppt sich als Schein falscher Hoffnung, ist nichts als „[u]ngeheuer qualvoller Schmerz“ (VR 84). Besonders hier weist *Der Vogel ist ein Rabe* verblüffende Ähnlichkeiten zum Expressionismus auf, der der lebens- und liebesbejahenden Programmatik der Popliteratur eindeutig konträr gegenübersteht: Kurt Pinthus definierte Liebe als „Schmerz und Schuld“ („Zuvor“, 90), für Carl Einstein hatten Liebesgeschichten „nur Sinn für von Jugend an kastrierte, schwer frauenleidende Personen“ (187). Aufgrund der in seinem zweiten Roman deutlich zu Tage tretenden, massiven Kritik

Leberts an den Erscheinungsformen der modernen Lebenswelt ließe sich daher eine Zuordnung zur Popliteratur meines Erachtens nur dann rechtfertigen, wenn man der im Interview mit Tobias Schwarz geäußerten Definition des Autors und Journalisten Dietmar Dath folgt:

Popliteratur ist Literatur, die unter kulturindustriellen Bedingungen hergestellt und wahrgenommen wird; das Wort bedeutet also besser nicht „Bücher, in denen Platten vorkommen“. In meinem Sinn ist heute alle Literatur aus den reichen Ländern, die sich mit dem auseinandersetzt, was hier tatsächlich los ist, Popliteratur.

Aufgrund der gezeigten engen thematischen und stilistischen Nähe Leberts zur literarischen Moderne des beginnenden 20. Jahrhunderts muss aber auch die von der Literaturwissenschaft vorgebrachte These, der Expressionismus sei ein in seinen Stil- und Denkformen gruppen- und damit generationenspezifisches Phänomen, zumindest in Frage gestellt werden. Der Begriff „Generation“ wird dabei als kulturelles Deutungsmuster verstanden, das sowohl eine Einheit von Erfahrungen und Eigenschaften fasst, als auch die Merkmalsunterschiede zur Literatur vorausgegangener Epochen und Strömungen definiert. So ist für Ludwig Marcuse beispielsweise das für den Expressionismus so typische „Auslassen von Artikeln, Konjunktionen und Adjektiven [...] zum Teil aus dem Zungenreden jener Generation zu verstehen“ (118), die als subjektivistische Oppositionsbewegung der rationalistischen Weltsicht des ausklingenden 19. Jahrhunderts gegenübersteht. Dabei hat die Analyse der Sprache in *Der Vogel ist ein Rabe* jedoch klar gezeigt, dass vor allem die sprachlichen Ausdrucksformen des Expressionismus in der Gegenwartsliteratur ihren Niederschlag finden und damit keinesfalls als Merkmal einer generationenspezifischen Schreibweise gedeutet werden können. Darüber hinaus spricht die offensichtliche thematische Nähe der bei Lebert verhandelten Problemkomplexe zu denen der literarischen Moderne gegen eine nur im expressionistischen Kontext zu verstehende Kulturkritik. Ich gebe Silvio Vietta Recht, der im Expressionismus eines der impulsreichsten

Ereignisse des letzten Jahrhunderts sieht, dessen zivilisations- und vernunftskritischer Charakter auch knapp einhundert Jahre später nichts an Aussagegehalt verloren hat:

Grundprobleme auch unserer Gesellschaft: die Verstärkung, die moderne Zivilisation als ganze, die ideelle Orientierungslosigkeit und damit die Funktion von Ersatzreligionen, die Schwächung des Ich angesichts einer übermächtigen Objektwelt, all diese in der expressionistischen Literatur – insbesondere auch im Drama und in der Prosa – angesprochenen Themenkomplexe sind auch heute nicht bewältigt („Einleitung“, 8).

Diese zu Beginn des 20. Jahrhunderts einsetzenden Transformationen haben einen allgemeinen Rhythmuswechsel mit sich gebracht, dem die Gesellschaft noch immer nicht gewachsen ist. Das Gefühl der flüchtigen Zeit hat sich dabei, so Benjamin Lebert im Interview mit Christian Herrendorf, angesichts immer neuer, unser Leben angeblich noch effizienter machender Erfindungen nur verstärkt:

Wenn über die Probleme unserer Generation nachgedacht wird, merkt keiner, mit welchem Affenzahn wir durch die Gegend rasen. In der Physik fangen Gegenstände bei diesem Tempo an zu glühen.

In einer Zeit, in der immer und überall „getwittert“ wird und immer mehr Leute ihr ganz Privates in Blogs, Foren und auf Plattformen wie Myspace der Öffentlichkeit zugänglich machen, wächst gleichzeitig auch das Gefühl der Einsamkeit. Die eigentlich zur Vernetzung der ganzen Welt gedachten Kommunikationsmittel werden so laut Lebert zu Katalysatoren einer zunehmenden Vereinzelung des Menschen:

Das Absurde ist doch: Es gibt immer mehr Menschen - vor dreißig Jahren gab es noch mehrere Milliarden Menschen weniger auf der Welt -, doch obwohl die Bevölkerungsdichte zunimmt, obwohl wir immer näher zusammenrücken [...], wird die Entfernung zwischen den Einzelnen größer (Eichel).

Vor diesem Hintergrund ist Benjamin Leberts *Der Vogel ist ein Rabe* dann vielleicht doch so etwas wie ein „Sprachrohr“ – nämlich für all jene, die, den jungen Expressionisten sehr ähnlich, unsagbar an der empfundenen Vereinsamung und Orientierungslosigkeit ihrer Zeit leiden und die sonst, von der Populärkultur unbeachtet und zu Außenseitern marginalisiert, kein Gehör finden.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärtexte

- Benn, Gottfried. „Einleitung.“ *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. Von den Wegbereitern bis zum Dada*. München: dtv, 1970. 5-16.
- Bloch, Ernst. „Diskussionen über Expressionismus.“ (1938). *Theorie des Expressionismus*. Hrsg. von Otto F. Best. Stuttgart: Reclam, 1976. 241-254.
- Däubler, Theodor. „Simultanität.“ (1916). *Theorie des Expressionismus*. Hrsg. von Otto F. Best. Stuttgart: Reclam, 1976. 53-55.
- Döblin, Alfred. „Bemerkungen zum Roman.“ (1917). *Theorie des Expressionismus*. Hrsg. von Otto F. Best. Stuttgart: Reclam, 1976. 188-192.
- . *Berlin Alexanderplatz – Die Geschichte von Franz Biberkopf*. (1929). Frankfurt am Main: Fischer, 2008.
- Einstein, Carl. „Anmerkungen über den Roman.“ (1912). *Theorie des Expressionismus*. Hrsg. von Otto F. Best. Stuttgart: Reclam, 1976. 185-188.
- Heym, Georg. „Berlin II.“ (1911). *Dichtungen und Schriften*. Gesamtausgabe. Hrsg. von Karl Ludwig Schneider. Band 1: Lyrik. Hamburg und München: Heinrich Ellermann, 1960. 53-54.
- . „Die neuen Häuser.“ (1911). *Dichtungen und Schriften*. Gesamtausgabe. Hrsg. von Karl Ludwig Schneider. Band 1: Lyrik. Hamburg und München: Heinrich Ellermann, 1960. 390-391.
- . „Verfluchung der Städte V.“ (1912). *Dichtungen und Schriften*. Gesamtausgabe. Hrsg. von Karl Ludwig Schneider. Band 1: Lyrik. Hamburg und München: Heinrich Ellermann, 1960. 219-220.

Engelke, Gerrit. „Auf der Straßenbahn.“ (1921). *Lyrik des Expressionismus*. Hrsg. von Silvio Vietta. München: dtv, 1976. 60.

Hatvani, Paul. „Prosaisches Weltbild.“ (1920). *Literatur-Revolution 1910-1925. Dokumente, Manifeste, Programme*. Hrsg. von Paul Pörtner. Bd. 1: Zur Ästhetik und Poetik. Darmstadt/ Neuwied/ Berlin: 1960. 301-301.

---. „Zeitbild“. (1921). *Theorie des Expressionismus*. Hrsg. von Otto F. Best. Stuttgart: Reclam, 1976. 228-234.

Hoddis, Jakob von. „Weltende.“ (1911). *Lyrik des Expressionismus*. Hrsg. von Silvio Vietta. München: dtv, 1976. 93.

Kokoschka, Oskar. „Mörder, Hoffnung der Frauen.“ (1909). Einakter und kleine Dramen des Expressionismus. Hg. von Horst Denkler. Stuttgart 1980, S. 47-53.

Kurella, Alfred. [Bernhard Ziegler]. „Schlußwort.“ (1938). *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*. Hrsg. von Hans-Jürgen Schmitt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976. 231-257.

Lebert, Benjamin. *Crazy*. Köln: KiWi, 1999.

---. *Der Vogel ist ein Rabe*. Köln: KiWi, 2003.

Lichtenstein, Alfred. „Gesänge an Berlin.“ (1919). *Lyrik des Expressionismus*. Hrsg. von Silvio Vietta. München: dtv, 1976. 64-65.

---. „Punkt.“ *Lyrik des Expressionismus*. (1914). Hrsg. von Silvio Vietta. München: dtv, 1976. 35.

---. „Trüber Abend.“ *Lyrik des Expressionismus*. (1912). Hrsg. von Silvio Vietta. München: dtv, 1976. 36.

Lukács, Georg. *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. (1916). Darmstadt/ Neuwied: Luchterhand, 1982.

Meidner, Ludwig. „Anleitung zum Malen von Großstadtbildern“. *Kunst und Künstler* 12 (1914), 312-314.

Nordau, Max. *Entartung*. Berlin: Duncker, 1892.

Pinthus, Kurt. „Einleitung zur Neuausgabe 1959.“ Auszug. *Theorie des Expressionismus*. Hrsg. von Otto F. Best. Stuttgart: Reclam, 1976. 264-274.

---. „Zuvor“. (1920). *Theorie des Expressionismus*. Hrsg. von Otto F. Best. Stuttgart: Reclam, 1976. 80-93.

Stadler, Ernst. „Bahnhöfe.“ (1913). *Lyrik des Expressionismus*. Hrsg. von Silvio Vietta. München: dtv, 1976. 62.

---. „Der Spruch.“ (1914). *Lyrik des Expressionismus*. Hrsg. von Silvio Vietta. München: dtv, 1976. 220-221.

---. „Fahrt über die Rheinbrücke bei Nacht.“ (1913). *Lyrik des Expressionismus*. Hrsg. von Silvio Vietta. München: dtv, 1976. 63-64.

Weininger, Otto. *Geschlecht und Charakter*. (1903). Neunzehnte, unveränderte Auflage. Wien/Leipzig: Wilhelm Braumüller, 1920.

Wolfenstein, Alfred. „Städter.“ (1914). *Lyrik des Expressionismus*. Hrsg. von Silvio Vietta. München: dtv, 1976. 46.

Sekundärliteratur

Allen, Roy. *Literary Life in German Expressionism*. Göppingen: Alfred Kummerle, 1974.

Anz, Thomas. „Gesellschaftliche Modernisierung, literarische Moderne und philosophische Postmoderne. Fünf Thesen.“ *Die Modernität des Expressionismus*. Hrsg. von Thomas Anz und Michael Stark. Stuttgart/ Weimar: Metzler, 1994. 1-8.

Bäßler, Moritz. *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München: C.H. Beck, 2005.

Brincken, Jörg von. „Großstadt in Literatur und Film. Einführung in die Fachtagung der Konrad-Adenauer-Stiftung (21.-23. September 2003).“ *Großstadt und Literatur. Online-Dokumentation der Konrad-Adenauer-Stiftung*. Sankt Augustin: 2004. 1-7. http://www.kas.de/db_files/dokumente/7_dokument_dok_pdf_4018_1.pdf [01.04.2011].

Buhr, Elke. „Mandy und der schwarze Vogel. Der Sound junger Melancholiker: Benjamin Leberts zweiter Roman ‚Der Vogel ist ein Rabe‘.“ *Frankfurter Rundschau* vom 22.10.2003. <http://www.fr-online.de/kultur/literatur/mandy-und-der-schwarze-vogel/-/1472266/3229446/-/index.html> [12.01.2011].

Eichel, Christine. „Die Leute sind verzweifelt.“ Interview mit Benjamin Lebert. *Cicero* (Mai 2007). http://www.cicero.de/97.php?ress_id=7&item=1819&do=comment [14.02.2011].

Ernst, Thomas. *Popliteratur*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2005.

Eykman, Christoph. *Denk- und Stilformen des Expressionismus*. München: Francke 1974.

Hassan, Ihab. „Postmoderne heute.“ *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne Diskussion*. Hrsg. von Wolfgang Welsch. Berlin: Akademie Verlag Berlin, 1994. 47-56.

Hermand, Jost. „Expressionismus als Revolution.“ *Von Mainz nach Weimar, 1793-1919. Studien zur Deutschen Literatur*. Stuttgart: Metzler, 1969.

Herrendorf, Christian. „Benjamin Lebert: ‚Wir werden nie erwachsen‘.“ *rp* (Rheinische Post) *online* (26.10.2006). http://www.rp-online.de/herzrasen/Bejamin-Lebert-Wir-werden-nie-erwachsen_aid_369636.html [22.04.2011].

Kämmerling, Christian. „‘Das Leben ist das Licht einer Laterne, das sich im dunklen Wasser spiegelt‘, oder ‚Warum ich ständig geil bin‘.“ Interview mit Benjamin Lebert. *Die Weltwoche Zürich* (2005). <http://www.benjamin-lebert.de/de/autor/interview/interview-aus-weltwoche> [12.2.2011].

Karlavaris-Bremer, Ute: „Döblin und die Berlinerinnen. Frauengestalten in Döblins Berliner Romanen“. *Internationale Alfred Döblin-Kolloquien Marbach am Neckar 1984/ Berlin*

1985. Hrsg. von Werner Stauffacher. Bern/ Frankfurt a.M./ New York/ Paris: Peter Lang, 1988 (= Jahrbuch für Internationale Germanistik 24). 176-184.

Kellner, Douglas. „Expressionism and Rebellion.“ *Passion and Rebellion. The Expressionist Heritage*. Hrsg. von Stephen Eric Bronner und Douglas Kellner. South Hadley, Mass.: J. F. Bergin, 1983. 3-39.

---. „Expressionist Literature and the Dream of the ‘New Man’.“ *Passion and Rebellion. The Expressionist Heritage*. Hrsg. von Stephen Eric Bronner und Douglas Kellner. South Hadley, Mass.: J. F. Bergin, 1983. 166-200.

Klimpel, Annett. „Benjamin Lebert: Der Vogel ist ein Rabe.“ Buchbesprechung auf *rp* (Rheinische Post) *online* (04.08.2003).
http://www.rp-online.de/kultur/mehr_kultur/buch/kritiken/Benjamin-Lebert-Der-Vogel-ist-ein-Rabe_aid_15778.html [01.04.2011].

Kober, Henning. „Erst Spatz, dann Raubvogel.“ Rezension zu *Der Vogel ist ein Rabe. die tageszeitung* vom 09.08.2003. <http://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2003/08/09/a0168> [30.12.2010].

Kurtz, Rudolf. *Expressionismus und Film*. Zürich: Chronos, 2007.

Lyotard, Jean-François. *Immaterialität und Postmoderne*. Berlin: Merve, 1985.

Marcuse, Ludwig. „Eine Renaissance des deutschen Expressionismus?“ *The German Quarterly* 31.2 (1958): 114-122.

Mesch, Stefan. „Life just stopped being simple. ‚Kannst du‘ – der erste relevante Roman von Benjamin Lebert.“ *literaturkritik.de* 9 (2006).
http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=9821 [02.03.2011].

Müller, Jan-Dirk. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. 3. Auflage. Bd. 3: P-Z. Hrsg. in Gemeinschaft mit Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Friedrich Vollhardt. Weimar: Klaus, 2003.

Osberghaus, Monika. „Sehnsucht, Engel, trübe Nullen.“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 194 (2003): 32.

<http://www.faz.net/s/Rub1DA1FB848C1E44858CB87A0FE6AD1B68/Doc~E2D3F3F4AD94E469BAEA936E3AC839629~ATpl~Ecommon~Scontent.html> [30.03.2011].

Rötzer, Hans Gerd. *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976.

Schmitt, Hans Jürgen. „Einleitung.“ *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*. Hrsg. von Hans-Jürgen Schmitt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973. 7-27.

Schrader, Carsten: „Wie ein Alien“. Interview mit Benjamin Lebert. *uMagazine.de - Popkultur, People und Lifestyle* vom 16.03. 2009.

<http://www.umagazine.de/artikel.php?ID=252473&title=Wie%20ein%20Alien&artist=B%20uuml%3Bcherextra%3A%20Benjamin%20Lebert&topic=popkultur> [03.04.2011].

Schreiber, Mathias. „„Liebe ist eine Art Krankheit‘. Benjamin Lebert über Verrücktheit, schöne Mädchen und seinen neuen Roman ‚Der Vogel ist ein Rabe‘.“ *Der Spiegel* 32 (2003).

<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-28102438.html> [11.04.2011].

Schulte, Thorsten. „Über die Liebe – das unerreichbare magische Lebenselixier. Benjamin Leberts zweiter Roman ‚Der Vogel ist ein Rabe‘.“ *literaturkritik.de* 12 (2003).

http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=6375. [25.03.2011].

Sengoopta, Chandak. *Otto Weininger. Sex, Science, and Self in Imperial Vienna*. Chicago/London: Chicago UP, 2000.

Sokel, Walter H. „Die Prosa des Expressionismus.“ *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien*. Hrsg. von Wolfgang Rothe. Bern/ München: Francke, 1969. 151-170.

Suelem, Moushira Elsaid. „Expressionistische Bezüge in Benjamin Leberts Roman ‚Der Vogel ist ein Rabe‘ (2003).“ *Kairoer Germanistische Studien* 18 (2008): 417-439.

Schwarz, Tobias. „Literatur - Interview: Dietmar Daths neues Buch muss man diesen Herbst lesen.“ *Berliner Stadtmagazin Zitty* (20.10. 2006).
<http://service.zitty.de/kultur-literatur/896/> [03.04.2011].

Tönnies, Ferdinand. *Community and Society (Gemeinschaft und Gesellschaft)*. Übersetzt und herausgegeben von Charles P. Loomis. New York: Harper and Row, 1963.

Vietta, Silvio. „Einleitung.“ *Lyrik des Expressionismus*. Hrsg. von Silvio Vietta. München: dtv, 1976. 2-8.

---. und Hans-Georg Kemper. *Expressionismus*. München: Wilhelm Fink, 1975.

Welsch, Wolfgang. „Die Geburt der postmodernen Philosophie aus dem Geist der modernen Kunst.“ *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: Reclam, 1990. 79-113.

Zirnstein, Michael. „Bis auf die Knochen.“ Interview mit Benjamin Lebert. *Süddeutsche Zeitung* (27.11.2006).
<http://www.sueddeutsche.de/muenchen/benjamin-lebert-im-interview-bis-auf-die-knochen-1.749623> [13.01.2011].