

MICHAEL BRAUN · KÖLN – ST. LOUIS

## STADT OHNE GOTT?

*Martin Mosebachs literarische Metropolenbilder*

Die Mythen der modernen Großstadt sind auch die Mythen der modernen Kunst. Walther Ruttmann komponierte seinen Filmklassiker *Berlin. Sinfonie einer Großstadt* (1927) wie ein Konzert. Mit Montage und ungewöhnlicher Kamerabewegung fand der Regisseur Bilder für die Stimmen der beschleunigten und polyphonen Stadt-Moderne. In Fritz Langs *Metropolis* (1927) bekommt die Großstadt ein molochartiges Gesicht, sie wird zum negativen Paradies, in dem Oben und Unten keine transzendenten Grenzen, sondern nur mehr ein soziales Klassengefälle abbildet. Das Los Angeles in Ridley Scotts *Blade Runner* (1982) ist eine entgötterte Traumfabrik, in der der Held, dessen Name wie «Descartes» klingt, nicht einmal weiß, wer er denn ist: ein Mensch oder ein Replikant, ein Rädchen im Getriebe einer undurchschaubaren Macht. Die moderne Stadt in Literatur und Film scheint keinen Helden mehr zu brauchen, der sie verbessert oder gar retten kann. Er hält ihr bloß den Spiegel vor. Der Held in Christopher Nolans *Batman*-Filmen (2005 bis 2012) ist ein dunkler Ritter (*The Dark Knight*, 2008), der davon überzeugt ist, dass er besser aus der Stadt verschwinden sollte, bevor er stirbt – oder zum bösen Helden wird. Und selbst in Woody Allens *Manhattan*-Filmen ist die Liebe zur Stadt stets verschwistert mit der Melancholie eines Erzählers, der seinen Glauben mit Freud an den «Prothesengöttern» der Moderne geschult hat, Psychoanalyse, Erotik, Kino, Literatur.

*MICHAEL BRAUN, geb. 1964, Prof. Dr. phil. habil., ist Literaturwissenschaftler und Leiter des Referats Literatur der Konrad-Adenauer-Stiftung, im Wintersemester 2016 Gastprofessor / Max Kade Critic an der Washington University in St. Louis.*

## I

Die Forschung hat diesen ambivalenten Ursprung der modernen Großstadt in Literatur und visuellen Künsten hinreichend genau verortet: «Die moderne Großstadt generiert ihre Geschichte – im Medium des Buches und im Zeichen des Imaginären.»<sup>1</sup> Interessant ist, dass die Metropole das Tor zum modernen Roman zunächst als Sittengemälde passiert hat. Mit dem *Tableau de Paris* (1781-1789) von Louis Sébastien Mercier, der von sich behauptet hat, er habe die Stadt so häufig zu Fuß durchquert, dass er das Buch gewissermaßen mit den Füßen geschrieben habe, begann die moderne Ära der Großstadtliteratur. Entscheidend ist seither nicht nur die «Gangart» des Romans, der sich seinem Gegenstand in Momentaufnahmen und Flaneurbewegungen anpasst; zum Protagonisten der Metropolenliteratur wird die Stadt selbst; an ihrem physischen Erscheinungsbild kann man das ethische Verhalten ihrer Bewohner und die ästhetische Position des Erzählers ablesen. Bis heute halten sich die meisten Großstadtromane an die moralischen Gesetze, die ihnen Balzac und Dickens vorexerziert haben. Ob das Sittentableau dann eine ästhetische Vernichtung der Großstadt bedeutet (wie in Rilkes *Paris*) oder ihre künstlerische Rettung (wie in Döblins *Berlin*), die Stadt bleibt eine gewaltige Produktionsmaschine von Geschichten, Ideen und Imaginationen. Vielleicht ist Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929) nicht zuletzt deswegen der bedeutendste deutsche Großstadtroman, weil er von Anfang an in so vielen Stimmen spricht, dass man eigentlich nicht die Menschen, und schon gar nicht den hiob-ähnlichen entlassenen Strafgefangenen Franz Biberkopf, der vom Leben mehr erwartet als nur ein Butterbrot, sondern die Medien den Ton angeben sieht.

Döblin ist das Maß, an dem alle Großstadtromane der Moderne gemessen werden. Noch in der Buchmessenbeilage 1989 attestierte Frank Schirrmacher, gerade zum Feuilletonchef der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* befördert, der deutschen Gegenwartsliteratur ein «Versagen vor der Metropole». Er sah nur «Idyllen in der Wüste», aber nicht den ultimativen Berlinroman.<sup>2</sup> In den – brüchigen und beschädigten – Idyllen der deutschen, der Schweizer und österreichischen Provinzen konnte das «Glück in der Beschränkung» (Jean Paul) gesucht, die «metaphysische Antenne» (Thomas Hürlimann) ausgefahren, die Verständigung über Transzendentes gesucht werden. «Ich gönne mir das Wort Gott», gestand Andreas Maier im *Zeit*-Interview mit Ulrich Greiner. Maiers Romane aus der Wetterau werfen burleske Blicke auf die Großstadt, das benachbarte Frankfurt ist der Ort von Prostitution, von Geld- und Ruhmsucht – aber es hat auch, etwa an der Goethe-Universität, an der Andreas Maier studiert und promoviert hat, eine weltoffene Gesellschaft ohne provinziellen Mief.

## II

Frankfurt am Main ist der Ort, an dem der dort 1951 geborene Martin Mosebach viele seiner inzwischen zehn Romane, seiner Prosa- und Essaybände spielen lässt. In den Romanen *Lange Nacht* (2009) und *Was davor geschah* (2011) ist die Bankenstadt am Main ein Ort, in der der Bürger sein Gottvertrauen, nicht aber seine metaphysische Bedürftigkeit verloren hat. Man muss Mosebachs Werke nicht erst als «katholische Romane» adeln,<sup>3</sup> um ihr religiöses Kommunikationspotenzial zu erkennen. Es reicht, wenn man den epischen Städtebewohnern als Bürgern auf die Schliche kommt. Mit Recht hat die Kritik ja von Mosebachs Renaissance des Bürgertums gesprochen, tritt der Autor doch selbst mit dem bürgerlichen Habitus eines Kulturbewahrers auf, der das Erhaltenswerte zu erhalten sucht, Taktgefühl als eine «politische Tugend» schätzt und bekennt, keinen Tag seines Lebens «mit dem Aufstand gegen Tradition und Autorität zugebracht» zu haben.

Martin Mosebach praktiziert noch den klassischen Handkuss, von dem der äthiopische Prinz Asfa-Wossen Asserate (der 1972 nach Frankfurt kam und mit Mosebach gut befreundet ist) in seinem Kulturführer durch die europäischen *Manieren* (2003) sagt, er sei eine «kleine Tanzfigur», die «Selbstachtung, Distanz und Respekt» ausdrücke. Auch in diesem Sinne darf man Martin Mosebach als einen hochkultivierten Wertkonservativen bezeichnen, der seine Gegenwart an der Überlieferung misst und für jene Ästhetik der bürgerlichen Umgangsformen eintritt, die man eben «gute Manieren» nennt.

Träger dieser Manieren ist das europäische Bürgertum, dem wir die Demokratisierung des Kontinents, den «Strukturwandel der bürgerlichen Öffentlichkeit» (Jürgen Habermas), das moderne Bildungssystem, aber auch jene säkularisierende Entwicklung der Religion verdanken, an der Mosebach den «Zerfall der hierarchischen und sakramentalen Kirche nach dem II. Vatikanischen Konzil» kritisiert. «Die Kirche stirbt, wir müssen mit Gott allein sein. Das Gebet ist die einzige intelligente Tat», so zitiert er den kolumbianischen Philosophen Nicolás Gómez Dávila. Ohne Kirche und Gebet aber verliert das «Weltende», wie es vor 100 Jahren der expressionistische Dichter Jakob van Hoddis kommentiert hat, seinen Schrecken, es wird zur «Westentaschenapokalypse»: Am Beginn der technischen Moderne beunruhigt den Bürger, dem «vom spitzen Kopf der Hut» fliegt, bloß sein Schnupfen, nicht aber der Weltkrieg, die Mutterkatastrophe des 20. Jahrhunderts.

Mosebachs Romane sind kritische Großstadtstudien aus dem bürgerlichen Milieu, kulturelle Lehrstücke über die feinen Unterschiede, geschult an der Erzähltradition Thomas Manns und Heimito von Doderers. An Manns *Buddenbrooks* (1901) erinnert Mosebachs dritter Roman *Westend* (1992) über Aufstieg und Niedergang eines Immobilienimperiums in der Nach-

kriegszeit. Insofern sind Mosebachs Romanfiguren Nachfahren der «Budenbrooks», Stadtbürger mit schlechtem Gewissen und hellem Verstand. Es sind Abenteurer auf der Jagd nach Freiheit im Dickicht der Städte und deshalb auch entlaufene Bürger, denen die religiösen Ursprünge bürgerlichen Lebens (die Hausfrömmigkeit, die Bibelkenntnis, die liturgische Praxis des Arbeitsalltags) abhanden gekommen sind, Hasardeure und Hochstapler. Sie nehmen ganz eigene Lebensrouten, abseits von Erziehung, Schule, Familie, Staat, stets bereit, oft aber unfähig zum «biographischen Bruch» (Uwe Wittstock). Dieser zögerliche Nonkonformismus bewährt sich auch in fremden Milieus. Mosebachs Indienroman *Das Beben* – 2005 auf der Shortlist für den Deutschen Buchpreis nominiert – und der auf seinen Aufenthalt in Bikaner im Herbst 2006 zurückgehende, 2008 erschienene Reisebericht *Stadt der wilden Hunde* – mit dem man die Mosebach-Lektüre gut beginnen lassen kann – erschließen das Heilige in anderen Kulturstädten der Welt. Dabei ist der Distanzblick auf die Fremde immer humorvoll. In Bikaner gibt es keine Bücher und keine Leser, wohl aber einen Bibliothekstempel und einen großen Schriftsteller, dem der deutsche Dichter eine kleine Gefälligkeit erweist. Sie besteht darin, dass er dem indischen Gastgeber, der ihn ungehörig lange warten lässt und dann um seine Meinung über das «unvergleichliche Buch» bittet, das er geschrieben hat, ein dickes Lob diktiert. Dieses Lob des «zu Gast weilenden Gelehrten Mr. Martin» druckte dann am nächsten Tag die Zeitung.

Mosebachs «Vertrauen in die groteske Wendung und das Auge fürs sprechende Detail» (Felicitas von Lovenberg) gibt seinen Stadtromanen eine in der deutschen Metropolenliteratur seltene Eleganz. Michael Kleebergs Roman *Ein Garten im Norden* (1998), der eine fiktionale Alternativgeschichte der deutschen Hauptstadt in einem von Krieg und Nationalsozialismus verschonten Deutschland erzählt, gehört ebenso wie Hartmut Langes umfangreiche Berlin-Novellistik zu den wenigen Ausnahmen. Während andere Berlinromane auch sprachlich in den Sog der «kreisenden Weltfabrik» (Else Lasker-Schüler) geraten und der Stil sich nicht richtig vom Sujet lösen kann, so schreibt Mosebach mit geistreicher Ironie, ja stilistischer Kühnheit von einer gottvergessenen und sprachverwahrlosten Gegenwart.

Sprachliche Nachlässigkeit ist in Mosebachs Augen eine Untugend, weil der Schriftsteller sein Wortmaterial nicht beherrschen darf, sondern interpretieren muss. Seine Aufgabe ist es, die Grenzen der Sprache «zu weiten, sich durch ihre Hindernisse hindurchzuwinden, sie in ein überraschendes Licht zu setzen, sie zu verdunkeln, sie zu verknappen, ihre Wirkung zu steigern, ihren Klang zu inszenieren», so betont er in seinem Essay *Schriftstellers Deutsch* (2003). Dazu gehört auch ein phantasievoller Umgang mit den Spezialsprachen und Mundarten des Deutschen. Das «Denglisch», G. B. Shaw zufolge die am leichtesten schlecht zu sprechende Sprache, bekämpft

er, weil es nicht die Wirklichkeit, sondern nur die Zugehörigkeit des Sprechers bezeichne (in seinem Aufsatz *Die Schriftsteller und die Fremdwörter*). Die Fremdwörter toleriert er, solange sie anschaulich bleiben, und würdigt sie – wie der Frankfurter Philosoph Adorno – als Goldadern im Körper der deutschen Sprache. Und Blasphemie stört ihn, den Worten Navid Kermanis zufolge, immer dann, wenn sie als «lässige Attitüde oder als kalkulierte Spielerei», als «Schnörkel, Laune oder Ungezogenheit» auftrete.

Ein kurzes Beispiel für Mosebachs Stilkunst als Sprach- und Sozialkritik ist *Stilleben mit wildem Tier*, eine der frühen Erzählungen aus dem gleichnamigen Band (2001). Die neapolitanische Familie Esposito hat in ihrem Wohnzimmer eine stattliche Weihnachtskrippe mit über dreihundert handgroßen Figuren aufgebaut. Während sich draußen das Stadtleben regt, wird in der Krippenlandschaft eine Maus von einer Katze verfolgt, die zum Sprung ansetzt und damit ein Desaster im bürgerlichen Wohnzimmer der Espositos anrichtet. Die Katastrophe der religiösen Provinz, dem Ursprung einer Weltkonfession, ereignet sich inmitten in einer modernen Stadt – als Stilleben. «Die Stille ist nicht gestört worden, und doch gleicht das Tal zu Füßen der Heiligen Familie einem Schlachtfeld», so heißt es in der Erzählung. In klassisch ausgeruhtem Tonfall wird religiösem Kunsthandwerk der Garaus gemacht.

### III

Seit dem Doderer-Preis (1999), dem Kleist-Preis (2002), bis zum Literaturpreis der Konrad-Adenauer-Stiftung (2013) hat sich Martin Mosebach zusehends mit Essays zur kulturellen und geistig-religiösen Lage der Zeit geäußert. In der Tageszeitung *Die Welt* plädierte er im Juni 2004 für einen Gottesbezug in der europäischen Verfassung: «Mit Gott in der Verfassung bekennt der entstehende Riesenstaat, daß er nicht perfekt ist und nicht perfekt sein kann». Nicht selten polarisiert der Autor aber auch mit kontroversen Thesen. So zieht Mosebachs Büchnerpreisrede 2007 (*Ultima ratio regis*) eine Vergleichslinie zwischen der Französischen Revolution und dem Totalitarismus des 20. Jahrhunderts, zwischen Paris und Posen, St. Just und Himmler. Die Aufklärung hat die Metropolen vielleicht mit dem Glauben an den «Besitz des siegreichen Gesetzes der Geschichte», nicht aber mit dem besseren humanen Gewissen ausgestattet. Dementsprechend verteidigt Mosebach das Privileg des Autors, sich in die «*Verbrecher aus verlorener Ehre* und die Kohlhaase einzufühlen». Die Demarkationslinie der künstlerischen Freiheit verläuft für ihn entlang der «guten Sitten», die das zivilisierte Leben der menschlichen Gesellschaft regeln.

Martin Mosebachs Poetik ist einem «staunenden Realismus» verpflichtet, den er 2014 als Fellow des Internationalen Kollegs Morphomata in

Köln mit der liebevollen Geste erklärt hat, mit der der Schriftsteller die Träume aus der Tageswelt zu rekonstruieren versteht und von innen heraus die Dinge auf ihre Qualität hin prüft. Dem entgegen stehe der «depressive Realismus» jener Autoren, die das Recht einklagten, in Arkadien geboren zu sein, aber in Städten wie Wanne-Eickel lebten und dort an ihren Klagen stürben. Auf diese Weise neigt Mosebach mehr zu einem philosophischen als zu einem politischen Schreiben.

Martin Mosebachs Romane schlagen auf «religiös musikalische» Weise (um Max Webers Wort aufzugreifen) Breschen in das Dickicht der Städte. Sie wecken den Bürger im Städtebewohner, der seine christliche Herkunft wohl in der Postmigrationsgesellschaft vergessen hat, aber ohne Gott sein Leben nicht zu deuten vermag. *Der Mond und das Mädchen*, Mosebachs vielleicht geistreichster Frankfurt-Roman aus dem Jahr 2007<sup>4</sup>, erzählt von einem gutsituierten kinderlosen Paar. In der Beziehung von Hans und Ina, die glücklich wirkt, rumort die Sehnsucht nach einem Ausbruch aus ihren «überregulierten» Lebensläufen (129). Als sie ein anderes Paar im gleichen Haus kennenlernen, er Historiker in einem Museum, sie Schauspielerin und 15 Jahre jünger, ist es bald um Hans geschehen. Britta, die Schauspielerin, verführt ihn nach allen Regeln der Kunst, mit dem Einverständnis – und im Beisein – ihres Partners, und entwendet dem schlafenden Hans, aus Rache, Ärger oder Lust an der Provokation, den Ehering. Doch selbst dieser Verlust stiftet keine große dramaturgische Verwicklung; Brittas «kleine Teufelei lief ins Leere» (168). Unerhört ist diese Begebenheit in einem Roman des 21. Jahrhunderts nicht mehr, kein Gedanke wird an Verbannung und Trennung verschwendet, jenen Optionen, die der realistische Roman früher als poetische Versöhnung nach einem Ehebruch vorsah. Ina ist keine Effi Briest, Frankfurt im 21. Jahrhundert ist anders als das Berlin im 19. Aber als Hans im vorletzten Kapitel auf den Hinterhof geht, wo der äthiopische Hausmeister den der Tagesgeschäfte überdrüssigen Städtebewohnern heitere und auch ein wenig unheimliche Sommerabende bietet, da hört er einen «Trinker» singen: «Als Gott die Stadt verließ, da war es nicht sein Ernst» (166). Kurz darauf zerschlägt Ina eine Bierflasche auf dem Kopf ihres Mannes.

Das ist der einzige Emotionsausbruch, den sich das wunschlos unglückliche Paar leistet. Hans und Ina bleiben zusammen, ziehen aber in die «Taunusberge». Die Stadtflucht ist ihr voller Ernst. Es geht dabei nicht darum, ob sie auf dem Land den Gott finden, den sie in der Stadt verloren haben. Es geht um die Perspektive auf das Unbehagen der Städtebewohner an ihrer pluralistischen, synkretistischen, unernsthaften Metropolenreligion. Diese Perspektive steht zwischen den Zeilen des Briefes, den Inas Mutter am Ende des Romans über das Paar schreibt: «Die beiden haben das Stadtleben in vollen Zügen genossen und sind jetzt sehr zufrieden, draußen zu sein» (173).

## ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Angelika CORBINEAU-HOFFMANN, *Kleine Literaturgeschichte der Großstadt*, Darmstadt 2003, 31. Vgl. Volker KLOTZ, *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*, Reinbek 1987 (Erstdruck 1969); Karl RIHA, *Die Beschreibung der «Großen Stadt». Zur Entstehung des Großstadtmotivs in der deutschen Literatur*, Bad Homburg 1970; Sabina BECKER, *Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadtswahrnehmung in der deutschen Literatur. 1900-1930*, St. Ingbert 1993; Helmuth KIESEL – Sandra KLUWE, Art. *Großstadtliteratur*, in: Daniel HOFFMANN (Hg.), *Handbuch zur deutsch-jüdischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Paderborn 2002, 323–362.

<sup>2</sup> Vgl. dazu Matthias BAUER (Hg.), *Berlin. Medien und Kulturgeschichte einer Hauptstadt im 20. Jahrhundert*, Tübingen – Basel 2007; Laura PETERS, *Stadttext und Selbstbild. Berliner Autoren der Postmigration nach 1989*, Heidelberg 2012.

<sup>3</sup> Vgl. Steffen KÖHLER, *Martin Mosebach. Der katholische Roman*, Dettelbach 2015.

<sup>4</sup> Martin MOSEBACH, *Der Mond und das Mädchen*. Roman, München 2007. Zitate daraus hinfort mit Seitenzahl.