



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Möglichkeiten einer Gattung Stadtbiographie

Verfasser

Stefan Huber

Angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, Juni 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt

Deutsche Philologie

Betreuer

Priv.-Doz. Mag. Dr. Bernhard Fetz

Inhaltsverzeichnis

	Seite
0. Einleitung	9
I. Theorie	
1. Bachtin: Chronotopos.....	37
2. Kulturelles Gedächtnis	44
3. New Historicism/ Diskursanalyse	53
4. Zwischen Semiotik und Performanz.....	57
II. Analysen	
1. Heimito von Doderer: Die Strudlhofstiege	63
2. Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz.....	81
3. Siegfried Kracauer: Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit und Eduardo Mendoza: Stadt der Wunder.....	95
4. Italo Calvino: Die unsichtbaren Städte.....	110
III. Schluss	137
Literaturverzeichnis	141
Zusammenfassung	151
Lebenslauf	153

Danksagung

Zuerst und am allermeisten möchte ich meinen Eltern danken. Ohne sie wäre es mir nicht möglich gewesen mein Studium zu absolvieren. Schon für ihre finanzielle Hilfe kann ich ihnen nicht genug danken. Doch erst ihre bedingungslose Unterstützung in allen Entscheidungen, die ich in meinem Leben getroffen habe, erlaubt mir, nach dem Leben zu streben, das ich gerne führen möchte und das ich für richtig halte. Erst viel zu spät habe ich realisiert, dass diese Unterstützung nicht selbstverständlich und wie wichtig sie für mich ist. Danke.

Dank auch dem Betreuer dieser Diplomarbeit, Priv.-Doz. Mag. Dr. Bernhard Fetz. Von ihm stammt der Vorschlag, die Idee der „Stadtbiographie“ zu einer Diplomarbeit auszubauen, und ohne seine kritischen Einwände hätte aus ihr niemals eine fertige Arbeit werden können.

Dank auch an Univ.-Doz. Dr. Wolfgang Müller-Funk. Die Teilnahme an seinen Seminaren hat mich beim Thema gehalten und mir immer neuen Input verschafft.

Dank an Lena Brandauer, die in ihrer Freizeit diese Arbeit lektoriert hat. Ich bin froh, in ihr eine so genaue Leserin und ehrliche Kritikerin gefunden zu haben. Doch am allerschönsten ist, dass wir in den Monaten dieser Zusammenarbeit zu Freunden geworden sind.

Dank an alle meine Freunde und Freundinnen! Zunächst all jenen, die freiwillig Teile meiner Arbeit gelesen haben, Markus, Matthias, Silvia und Nicole. In ihrem Interesse an dem, woran ich so lang gesessen bin, lag ein Großteil meiner Motivation. Und all jenen, die mir zugehört haben, wenn ich mich in meinen Themen und Unsicherheiten verloren habe und mit denen ich schöne Stunden, Tage und Wochen verbracht habe, also wieder Markus, Matthias, Silvia und Nicole, außerdem Kathi, Eszter, Ana, Florian, Veronika, Katharina, Barbara, Steffi und Laura.

Gewidmet meinem Großvater Johann Blecha.

Berlin in Zahlen

Laßt uns Berlin statistisch erfassen!
Berlin ist eine ausführliche Stadt,
die 190 Krankenkassen
und 916 ha Friedhöfe hat.

53 000 Berliner sterben im Jahr,
und nur 43 000 kommen zur Welt.
Die Differenz bringt der Stadt aber keine Gefahr,
weil sie 60 000 Berliner durch Zuzug erhält.
Hurra!

Berlin besitzt ziemlich 900 Brücken
und verbraucht an Fleisch 303 000 000 Kilogramm.
Berlin hat pro Jahr rund 40 Morde, die glücken.
Und seine breiteste Straße heißt Kurfürstendamm.

Berlin hat jährlich 27 600 Unfälle.
Und 57 600 Bewohner verlassen Kirche und Glauben.
Berlin hat 606 Konkurse, reelle und unreelle,
und 700 000 Hühner, Gänse und Tauben.
Halleluja!

Berlin hat 20 100 Schank- und Gaststätten,
6 300 Ärzte und 8 400 Damenschneider
und 117 000 Familien, die gern eine Wohnung hätten.
Aber sie haben keine. Leider.

Ob sich das Lesen solcher Zahlen auch lohnt?
Oder ob sie nicht aufschlußreich sind und nur scheinen?
Berlin wird von $4^{1/2}$ 000 000 Menschen bewohnt
und nur, laut Statistik, von 32 600 Schweinen.
Wie meinen?

Erich Kästner, 1930
zitiert nach: Kästner, Erich: Zeitgenossen,
haufenweise. Gedichte. München, Wien: Hanser
1998 (=Erich Kästner. Werke. Herausgegeben von
Franz Josef Görtz, Bd 1), S. 237f.

0. Einleitung

Zwei Arten von Göttern beschützen die Stadt Leandra. Die einen wie die andern sind so klein, daß man sie nicht sehen, und so zahlreich, daß man sie nicht zählen kann. Die einen sind innen an den Haustüren, in der Nähe der Kleiderablage und der Schirmständer; bei Umzügen folgen sie den Familien und nehmen mit der Schlüsselübergabe in den neuen Wohnungen Quartier. Die andern sind in der Küche, verstecken sich mit Vorliebe unter den Töpfen oder im Rauchfang oder in der Besenkammer: Sie gehören zum Haus, und wenn die Familie, die hier wohnt, auszieht, bleiben sie bei den neuen Mietern; vielleicht waren sie auch schon da, als das Haus noch gar nicht stand, zwischen dem Unkraut des Baugeländes, versteckt in einer verrosteten Büchse; wird das Haus abgerissen und an seiner Stelle eine Mietskaserne für fünfzig Familien errichtet, so findet man sie in den Küchen ebenso vieler Wohnungen vermehrt wieder. Um sie auseinanderzuhalten, wollen wir die einen Penaten und die anderen Laren nennen.

[...] Gemeinsam ist ihnen, daß sie immer etwas darüber zu sagen haben, was in der Familie und in der Stadt geschieht, wobei die Penaten die Alten, die Urgroßeltern, die Großtanten, die Familie von einst heranziehen und die Laren das Milieu, wie es war, ehe man es kaputtmachte. Das heißt aber nicht, daß sie nur von Erinnerungen leben: Sie malen sich aus, was für eine Karriere die Kinder einmal machen werden, wenn sie groß sind (die Penaten), was aus diesem Haus oder jenem Gebiet einmal werden könnte, wenn sie in gute Hände kämen (die Laren). Horchst du aufmerksam, besonders nachts, in den Häusern Leandras, so hörst du sie in einem fort tuscheln, einander in die Rede fallen und frotzeln, prusten, kichern.¹

Was bei Italo Calvino für die Stadt Leandra gilt, lässt sich über alle Städte sagen: „Zwei Arten von Göttern beschützen die Stadt[.]“ Die eine gehört zu den Menschen, die andere zu den Räumen. Zusammen und in Interaktion stehen sie für die Identität einer Stadt. Eine Stadt ist zunächst einmal ein Raum. Der allerdings ist uninteressant, wenn er nicht bewohnt und benutzt wird. Erst an der Schnittstelle von Raum und Mensch wird die Stadt vollständig erfasst, Penaten und Laren „hörst du [...] einander in die Rede fallen“.

Die vorliegende Arbeit behauptet eine Gattung namens Stadtbio-graphie. Sie entsteht an dieser Schnittstelle, indem sie sich dem Raum, aber auch dem Leben (bios) einer Stadt widmet. Die grammatikalische Zweideutigkeit dieser

¹ Calvino, Italo: Die unsichtbaren Städte. Aus dem Italienischen von Heinz Riedt. München: Deutscher Taschenbuch Verlag ¹⁴2006 (zuerst 1977), S. 91–93.

Formulierung ist bewusst eingesetzt: Sie steht sowohl für die Frage, ob eine Stadt lebt, als auch für die nach den Menschen in einer Stadt. Im Grunde steckt diese Zweiteilung der Frage nach dem Leben der Stadt schon in der Geschichte von den Penaten und den Laren, denn mit den Laren wird den Räumen auch abseits der Menschen etwas Lebendiges zugeordnet.

Wie in der Beschreibung Leandras nur von einem Haushalt oder einer Familie die Rede ist, scheint in der Stadtbiographie oft nur von einer Wohnung oder einem Menschen die Rede zu sein. Wesentlich ist aber, dass die Stadtbiographie, so sehr sie sich auch auf den oder die Einzelne oder auf das Einzelne zu konzentrieren scheint, immer ein weites Umfeld in den Blick kommt. „Gemeinsam ist ihnen [Penaten und Laren, Anm. S.H.], daß sie immer etwas darüber zu sagen haben, was in der Familie und in der Stadt geschieht[.]“ Die Stadtbiographie dehnt sich im Raum aus und meint, von einem Zimmer oder einem Menschen redend, immer auch den Stadtraum. Sie gleicht darin den Laren. Und sie dehnt sich in der Zeit aus und meint, von einem Menschen oder einem Zimmer redend, immer auch dessen Geschichte, verstorbene Menschen und entwirft eine mögliche Zukunft. Darin gleicht sie den Penaten. Die Stadtbiographie befindet sich dort, wo Laren und Penaten, wo zeitliche und räumliche Ausdehnung einander treffen.

Laren und Penaten sind Götter. Sie sind so klein, dass sie nicht zu sehen sind und ihre Nennung enthält in nuce, was die Identität des jeweiligen Raumes und der jeweiligen Familie ausmacht. Wo Calvino in der literarischen Gestaltung das Wort „Götter“ wählt, wird hier, in der wissenschaftlichen Betrachtung, das Wort „Mythos“ verwendet. Mythos im Sinne eines Narrativs, das Identität stiftet. Ob dieser Mythos historisch verbrieft, verfälscht oder haltlos ist, spielt keine Rolle, Hauptsache er wird geglaubt, tradiert und gegen ihn wird opponiert. Die „Götter“ können hier als Personifizierung der Mythen verstanden werden. Sie verdeutlichen aber auch, dass ein Mythos etwas Lebendiges ist. In einem gewissen Sinne ist der Mythos sogar unsterblich wie die Götter. Allerdings nur, weil geglaubt wird, er sei ewig unveränderlich. In Wahrheit ist er einem steten Wandel unterworfen. Dass Mythen Identität „stiften“ sei noch einmal ausdrücklich betont. Denn das Interesse an klar und eindeutig umrissener Identität kommt erst auf, wenn über Identität überhaupt nachgedacht wird, das heißt: wenn sie fragwürdig geworden ist.

In diesen ersten Absätzen wurde die Stadtbiographie in Bildern beschrieben, wie jenem der Ausdehnung, des Schnittpunktes oder der Tiefe. Tatsächlich aber dreht sich die Stadtbiographie um ein Objekt, das oft mit Metaphern und Begriffen wie „Dschungel“, „Schmelztiegel“ oder „Chaos“ umschrieben wird. Die Stadtbiographie hat auch die Aufgabe, das Durcheinander, die Unfassbarkeit und vor allem: die Unmöglichkeit der Vereindeutigung (die Überdeterminiertheit) der Stadt einzufangen. Alleine die Penaten und Laren sind so zahlreich, dass ihre Zahl nie erfasst werden kann, mit dem Wachstum der Stadt wächst auch ihre Zahl, sie haben immer etwas zu sagen und fallen einander ständig ins Wort. Die Aufgabe der Stadtbiographie ist in einem gewissen Sinne widersprüchlich: Sie soll einerseits mythische Grundlagen von Identitätsbildung erfassen (auf den Punkt bringen), dabei aber immer im Blick haben, dass ihr Objekt nie gänzlich und eindeutig erfasst werden kann. In diesem Punkt ähnelt sie der Biographie, die mit dem Leben eines Menschen auch ein Objekt hat, das sich auf den ersten Blick leicht fassen lässt, das bei genauerer Betrachtung allerdings so kompliziert ist, dass dessen Erfassbarkeit reine Illusion ist.

II

Der Begriff Stadtbiographie behauptet eine Gattung. Das „Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft“ versteht unter dem „theoretische[n] Begriff [...] Gattung“ eine „Bezeichnung für [...] Textgruppen“, worunter wiederum mehreres gemeint sein kann. Dieser Arbeit liegen folgende Begriffe von „Textgruppen“ zu Grunde: „[D]ie als ge- und bewußte Normen die Produktion und Rezeption von Texten bestimmenden ‚historischen Textgruppen‘ wie Verssatire, Fabel, Ode, Tragödie usw.“ als auch deren „Untergruppen [...] als typologische und/oder historische Spezifizierungen wie Briefroman, Bürgerliches Trauerspiel, anakreontische Ode usw.“² Die Bestimmung der Gattung als „ge- und bewußte Norm[] die Produktion und Rezeption von Texten betreffend“ muss in diesem Zusammenhang genauer spezifiziert werden. Es wird versucht eine Gattung zu

² Alle: Hempfer, Klaus W.: Gattung. In: Weimar, Klaus (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band I A–G. Berlin, New York: de Gruyter 1997, S. 651–655. Hier S. 651b.

konstruieren („Kannst du die Grenzen angeben? Nein. Du kannst welche ziehen[...]“³), für die es noch wenig Belege gibt. „Stadtbiographie“ ist noch kein verbreiteter Gattungsname, weder was die Produktion, noch was die Rezeption von Texten betrifft. Doch vereinzelte Belege des Begriffs und ihre jeweilige Verwendung in Paratexten⁴ zu Biographien und Stadtgeschichten (als Untertitel und in Vorworten, s. S. 23–33) zeigen, dass er in wenigen Fällen sowohl als produktionstechnischer Orientierungspunkt verwendet als auch für die Rezeptionshaltung an bedeutender Stelle platziert wurde und damit als Ausgangspunkt für die Konstruktion einer Gattung herangezogen werden kann.

Um von Anfang an Missverständnisse zu vermeiden, möchte ich betonen, dass ich die Einführung dieser Gattung nicht vorschlagen möchte, damit sie andere Gattungen ablöse. Viel eher soll sie eine neue Perspektive auf verschiedenste Texte bieten und Verbindungen aufzeigen, wo bisher noch keine zu bemerken waren. Diese Arbeit versteht sich als kulturwissenschaftlicher Beitrag zur Literaturwissenschaft, und so wie in vielen Darstellungen die Kulturwissenschaften auch nicht als Ablöse bisher bestehender Forschungsdisziplinen verstanden werden,⁵ möchte ich auch die Gattung Stadtbiographie als einen Ansatz konzipieren, der sich quer über eine bisher bestehende Klassifizierung legt, um so neue Betrachtungsweisen zu ermöglichen. Die Stadtbiographie befindet sich somit „in der Nähe“ verschiedener etablierter Gattungen wie der Biographie, der Stadtgeschichte oder des Romans. Mit jeder dieser Gattungen teilt die Stadtbiographie Eigenschaften, weist allerdings auch zu jeder deutliche Unterschiede auf. Die Gattung Stadtbiographie wird also gemäß der Vorstellung der Familienähnlichkeit, wie sie Wittgenstein geprägt hat, entworfen: Sie zeigt Ähnlichkeiten zu verwandten Gattungen,

³ Wittgenstein, Ludwig. Zitiert nach: Dusini, Arno: Tagebuch. Möglichkeiten einer Gattung. München: Fink 2005, S. 30, Anm. 39. Hervorhebung vom Autor.

⁴ „Ein Paratext ist Gérard Genette zufolge jenes ‚Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt‘ [...] Hierzu zählen all jene die Rezeption des Haupttextes steuernden, aber nicht im eigentlichen Sinne zu diesem gehörenden Elemente: Die Gattungsangabe, ein Vorwort, ein Motto, der Klappentext etc.“ Klein, Christian: Kontext. In: Ders. (Hg.): Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart, Weimar: Metzler 2009, S. 200–203. Hier S. 200a.

⁵ vgl.: Köppe, Tilmann: Kulturwissenschaften. In: Rüdiger Zymner (Hg.): Handbuch Gattungstheorie. Stuttgart, Weimar: Metzler 2010, S. 239–240. Hier 239a; und: Müller-Funk, Wolfgang: Kulturtheorie. Einführung in Schlüsseltexte der Kulturwissenschaften. Tübingen, Basel: Francke 2006, S. IX.

gleicht ihnen aber nicht.⁶ Das erlaubt Merkmale zur Gattungsbestimmung heranzuziehen, die nicht exklusiv Merkmale der postulierten Gattung sein müssen⁷, sondern mit anderen, „näher oder ferner liegenden, immer aber sie umgebenden Gattungen“⁸ geteilt werden. Im Rahmen einer jeden Gattung spielt ein mehreren Gattungen gemeinsames Merkmal eine spezifische Rolle. Naheverhältnisse können so über die Zahl der Merkmale bestimmt werden, welche von zwei Gattungen geteilt werden.

Um Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen der Gattung Stadtbiographie und anderen Gattungen greifbar machen zu können, braucht es allerdings eine vorläufige Definition der Stadtbiographie, aufbauend auf den Eigenschaften, die im ersten Abschnitt dieser Einleitung in weniger formalisierter Form am Musterbeispiel Calvins ausgebreitet wurden:

- (1) Das Hauptobjekt der Stadtbiographie ist eine Stadt. Es kann sich dabei auch um eine fiktive oder mythische Stadt handeln.
- (2) Stadtbiographie spricht immer vom Raum der Stadt. Raum wird dabei in Interaktion mit dem Menschen oder den Menschen gesehen. Der Raum der Stadtbiographie ist immer belebter bzw. ehemals belebter Raum.
- (3) Stadtbiographie spricht immer von Stadtgeschichte, hat allerdings im Unterschied zur Geschichtsschreibung die Freiheit, Auslassungen oder Verzerrungen vorzunehmen, Mögliches gleichwertig neben Tatsächliches, Fikives gleichwertig neben Faktisches zu stellen. Hauptaugenmerk der Stadtbiographie ist, aus der Stadtgeschichte eine identitätsbildende Geschichte (einen Mythos bzw. ein Narrativ) zu destillieren.
- (4) Stadtbiographie spricht immer auch von dem Einzelnen und der Einzelnen. Dabei wird dieser Einzelne oder diese Einzelne im Zusammenhang mit der umfassenden Einheit Stadt (deren Raum bzw. deren Geschichte) gestellt.
- (5) Stadtbiographie versucht der Dichte des Ballungsraumes Stadt gerecht zu werden und die Vielzahl von sozialen Phänomenen und Bedeutungskämpfen dieses Raumes darzustellen.

⁶ vgl.: Fricke, Harald: Definitionen und Begriffsformen. In: Rüdiger Zymner (Hg.): Handbuch Gattungstheorie. Stuttgart, Weimar: Metzler 2010, S. 7–10. Hier S. 8a; und: Dusini 2005, S. 29f.

⁷ vgl.: Dusini 2005, S. 31.

⁸ ebd., S. 26.

Zur Spezifizierung dieser Definition seien noch zwei negative Bestimmungen angefügt: (a) Die Stadtbiographie gehört weder zur fiktionalen Literatur, noch zur Geschichtsschreibung; und (b) Stadtbiographie ist nicht auf eine der drei Hauptgattungen Lyrik-Epik-Dramatik beschränkt. Obwohl in dieser Arbeit ausschließlich Erzählwerke untersucht werden, kann eine Stadtbiographie durchaus auch ein Drama oder ein Gedicht sein.⁹

Volker Klotz fragt in seiner Untersuchung „Die erzählte Stadt“¹⁰ nach den spezifischen Ursachen der besonderen „Affinität [...] zwischen Stadt und Roman“.¹¹ Wohlgermerkt geht es Klotz nicht um „Ausschließlichkeit[...], sondern um Dominanz“.¹² Er sieht weder das Sujet Stadt ausschließlich im Roman literarisch angemessen erfasst, noch will er seine Feststellungen zum Roman als dessen einzig mögliche Charakterisierung verstanden wissen. Es „läßt sich nur vermerken was er [der Roman, Anm. S.H.] *kann*, nicht was er *muß*“.¹³ Die postulierte Affinität erklärt Klotz aus Charakteristika des Romans: Seine thematische Offenheit bindet ihn nicht an ein bestimmtes Sujet, die formelle Offenheit seiner Prosaform erlaubt die Anpassung an die verschiedensten Sprechweisen. Und sein beliebig erweiterbarer Umfang gibt der Vielfalt, die jede Stadt ausmacht, den angemessenen Raum.¹⁴ Der Roman kann das Tempo der Erzählung hoch halten, kann aber auch Details und Beschreibungen liefern. „Wo sie [die Großform des

⁹ Anklänge dieser Möglichkeit zeigen sich schon in den untersuchten Werken. So gibt es von Alfred Döblin ein Hörspiel nach seinem Roman „Berlin Alexanderplatz“, das sich als Stadtbiographie qualifiziert (vgl.: Christen, Matthias: „Es heißt jetzt Dinge machen, die gesprochen werden, die tönen“. Alfred Döblins Berliner Großstadtsymphonien und ihre cinematographische Konkurrenz. In: Klaus Schenke (Hg.): Moderne in der deutschen und der tschechischen Literatur. Tübingen, Basel: Francke 2000, S. 119–144. Hier S. 137–141; und: Geppert, Hans Vilmar: Literatur im Mediendialog. Semiotik, Rhetorik, Narrativik: Roman, Film, Hörspiel, Lyrik und Werbung. München: Vögel 2006 (=Schriften der Philosophischen Fakultäten der Universität Augsburg, Bd 75), S. 75–105.), und die Stadtbeschreibungen in Italo Calvinos „Die unsichtbaren Städte“ werden öfter als mehr poetisch denn erzählend bezeichnet (vgl.: Palmore, Michael J.: Diagramming Calvino's Architecture. In: Forum Italicum. A Journal Of Italian Studies. Nr. 24/1. Stony Brook (New York): Stony Brook University Press 1990, S. 25–39. Hier S. 25; und: Schwaderer, Richard: Marco Polos phantastische Reise und Italo Calvinos Reise in die Phantasie, oder: Was leistet heute noch erzählen? In: Italienische Studien 8. Wien: Italienisches Kulturinstitut 1985, S. 71–84. Hier S. 81.

¹⁰ Klotz, Volker: Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1987 (zuerst 1969).

¹¹ ebd., S. 11.

¹² ebd., S. 17.

¹³ ebd. Kursivsetzung vom Autor.

¹⁴ vgl.: ebd., S. 17f.

Romans, Anm. S.H.] den steten Fortgang lockert, fördert sie Verbindungen.“¹⁵ Diese Eigenschaft eröffnet sowohl dem Plot als auch der Beschreibung vielfältige Möglichkeiten, die auch notwendig sind, um das komplexe Objekt Stadt thematisieren zu können.

Klotz' Argumentation soll an dieser Stelle nicht entkräftet werden, allein der „bevorzugte“¹⁶ Zusammenhang von Stadt und Roman soll aus dem Fokus gerückt werden, um den ebenso engen Zusammenhang des Sujets Stadt zur Gattung Biographie und anderen Formen der Geschichtsschreibung zu behaupten. Ansatzpunkte dafür sind bei Klotz schon angelegt: In dem „Schlüsse“ betitelten letzten Kapitel seiner Untersuchung beschreibt er, worin die Distanz zwischen Roman und Stadt liegt:

Der Roman kann sich nicht – wie das Drama dem Prozeß – derart rückhaltlos dem System des Gegenstandes unterwerfen, daß er gar dessen Regeln in seine Sprache übersetzte, um selber danach zu funktionieren. Warum? Die Systemkorrespondenz muß sich hier elastischer realisieren, weil der Gegenstand keine inhaltliche Kongruenz erlaubt.¹⁷

Auch mit der Einführung der Gattung Stadtbiographie wird diese Distanz nicht überbrückt werden können, aber die Feststellung, dass „der Gegenstand keine inhaltliche Kongruenz erlaubt“, eröffnet die Möglichkeit trotz der postulierten Affinität zwischen Stadt und Roman auch an andere Gattungen zu denken, denen die Stadt geeignetes Sujet sein könnte. Wichtiger noch: In den Metaphern zur Stadt, die Klotz aus verschiedenen Disziplinen (Geographie, Soziologie, Poetologie) zusammenträgt, kommen Bilder zum Vorschein, die viel von dem enthalten, was die Stadtbiographie ausmacht: Er zitiert Karl Gutzkows Auffassung, wonach ein Roman über eine Stadt funktioniere wie ein Bergwerk oder ein Kriegsschiff,

wo das nebeneinander existierende [sic] Leben von hundert Kammern und Kämmerchen, wo die eine von der anderen keine Einsicht hat, doch zu einer überschaubaren Einheit sichtbar wird[.]¹⁸

¹⁵ ebd., S. 18.

¹⁶ „Daß aus gutem Grund der Vorwurf Stadt vor jeder anderen die Gattung Roman auf den Plan rufe.“ ebd., S. 11.

¹⁷ ebd., S. 438.

¹⁸ Gutzkow, zitiert nach Klotz 1987, S. 434.

und findet ein ähnliches Bild beim „Kulturgeschichtler“¹⁹ Lewis Mumford, der die Stadt als „Behälter von Behältern“²⁰ versteht. Schneidet man aus Gutzkows Diktum die „überschaubare[] Einheit“ weg, ist man der unfassbaren Vielgestaltigkeit der Stadt der Stadtbiographie schon recht nahe. Klotz nimmt weiters soziologische Untersuchungen zum Prozess der „Nachbarschaftsgruppierung“ auf, der in nuce eine Art Binnendifferenzierung innerhalb der Großstadt beschreibt: Inmitten des unübersichtlichen und anonym gewordenen Konglomerats schaffen sich dessen Bewohner und Bewohnerinnen Viertel mit spezifischem Charakter, die größere Vertrautheit und Nachbarschaftlichkeit ausstrahlen als das Ganze der Großstadt und dennoch in ihr aufgehoben sind.²¹ Ein Prozess, der auch Thema der Stadtbiographie ist.

Folgt man nun der Feststellung Klotz', dass es keine Gattung geben kann, die das Sujet Stadt gänzlich zu fassen bekommt, lassen sich diese Bilder auch vom Roman auf andere Gattungen übertragen, konkret auf Formen geschichtswissenschaftlichen Schreibens: die Stadtgeschichte und die Biographie. Hier klingt das erste Mal ein Thema an, das sich durch die gesamte Untersuchung ziehen wird, die gemeinsamen Möglichkeiten von Historiographie und Literatur. Eine dieser gemeinsamen Möglichkeiten soll die Stadtbiographie sein. Sie hat allein schon durch ihr Objekt, die Stadt, diese Möglichkeit. Denn Städte, reale Städte, tauchen sowohl in der Geschichtsschreibung als auch in literarischen Werken auf. Die Stadtbiographie hat dabei gegenüber Roman und Biographie einen unschätzbaren Vorteil: Ihr zentrales Objekt lässt sich viel leichter von der literarischen in die geschichtswissenschaftliche Gattung (und umgekehrt) verschieben. Denn sobald eine historische Figur in einem Roman vorkommt, stellt sich die Frage nach der historischen Korrektheit der Darstellung. Bei Städten gibt es diesen ausgeprägten Mechanismus nicht. Reale Städte sind ganz selbstverständlich Ort von Romanhandlung, erst wenn ihre Darstellung auffallend plump, schlampig oder auch phantastisch ausfällt, drängt sich die Frage nach der Angemessenheit auf.

¹⁹ ebd., S. 437.

²⁰ Mumford, zitiert nach ebd., S. 437.

²¹ vgl.: ebd., S. 437f.

Eine Stadt kann also viel leichter die Grenze zwischen faktischen und fiktiven Gattungen überschreiten als eine historische Persönlichkeit oder gar eine fiktive Gestalt.

Auch von der Seite der Geschichtswissenschaft wurden die Zusammenhänge von Literatur- und Geschichtswissenschaft thematisiert. Der Historiker Hayden White hat mit seinen Untersuchungen zur „historischen Einbildungskraft“²² wichtige Impulse in dieser Auseinandersetzung gesetzt. Whites Ausgangsthese besagt, dass es keinen Zugriff zur Geschichte außerhalb der Sprache gibt. Um einen oft gebrachten Einwand gegen Whites These gleich vorweg zu nehmen, sei an dieser Stelle betont, dass sie nicht behauptet, es gäbe keine außersprachliche Wirklichkeit. Vergangenheit und Realität werden nicht geleugnet, allein der Zugriff auf sie findet immer im Modus der Sprache statt.²³ Jenseits der reinen Chronologie²⁴ ist jede sprachliche Darstellung von Vergangenheit nach erzählerischen Regeln geformt. Die Realität selbst folgt keiner Erzählformation, das ist Whites entscheidende Erkenntnis.²⁵ Davon ausgehend kann gefragt werden, in welchen erzählerischen Mustern Vergangenheit dargestellt wird, und welche geschichtsphilosophischen und ideologischen Annahmen einer jeden Erzählung von Geschichte zu Grunde liegen. Epistemologisch kann nämlich keiner möglichen Erzählformation Vorrang vor der anderen eingeräumt werden:

Es gibt keine apodiktisch gewissen theoretischen Gründe, um den Vorrang irgendeiner dieser Formen [der Geschichtsschreibung, Anm. S.H.] gegenüber den anderen als ‚realistischer‘ zu behaupten, folglich sind wir [...] bei jeder Reflexion auf Geschichte zu einer *Wahl* zwischen den vorausgesetzten Interpretationsstrategien gezwungen. [...] Daraus ergibt sich, daß die besten Gründe, eine Perspektive einer anderen vorzuziehen, zuletzt eher ästhetische oder moralische denn erkenntnistheoretische sind.²⁶

²² White, Hayden: Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa. Aus dem Englischen von Peter Kohlhaas. Frankfurt a. M.: Fischer 2008 (zuerst 1991, das amerikanische Original erschien 1973).

²³ vgl.: Goertz, Hans-Jürgen: Unsichere Geschichte. Zur Theorie historischer Referentialität. Stuttgart: Reclam 2001, S. 17.

²⁴ Diese ist durch ihren Auswahlcharakter selbst schon Erzählung oder wäre in Weigerung, eine Auswahl zu treffen, eine gänzlich sinnlose Aneinanderreihung. Vgl.: Müller-Funk, Wolfgang: Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung. Wien, New York: Springer 2008, S. 130f.

²⁵ vgl.: Goertz 2001, S. 17.

²⁶ White 2008, S. 13. Kursivsetzung vom Autor.

Kann sich Volker Klotz in seinen Untersuchungen zum Roman also auf Texte aus der Geschichtswissenschaft berufen, ergibt sich aus Whites Befund, dass auch geschichtswissenschaftliche Texte mit den Methoden der Literaturwissenschaft untersucht werden können. Die Grenze zwischen literarischen und historiographischen Texten wird damit nicht eingerissen,²⁷ es treten vielmehr Gemeinsamkeiten beider Seiten ins Blickfeld. Für den Kontext dieser Arbeit steckt in dieser Akzentsetzung die Möglichkeit, die Gattung Stadtbiographie sowohl von der Literatur- als auch von der Geschichtswissenschaft her zu entwickeln. Die Möglichkeit Übergänge zwischen dieser und jener zu schaffen, birgt besonders in der Frage nach dem Biographischen der Stadtbiographie wichtige Ansätze. Wird doch in der Theorie der Biographie die Gattung schon seit langem zwischen Kunst und Wissenschaft angesiedelt.²⁸ Hayden Whites Überlegungen bieten auch die Möglichkeit, nach der erzählerischen Konstruktion von Lebensgeschichten zu fragen. Diese Frage führt im Weiteren ins Zentrum der Gattung Stadtbiographie.

Wieso soll man von einer Stadt eine Biographie schreiben können? Diese Frage führt sofort zur Frage: Kann eine Stadt leben? Erst das nämlich würde es ermöglichen, ihre Biographie zu verfassen. Bei aller Lust am Jonglieren mit Begriffen, es wäre absurd zu behaupten, eine Stadt würde leben, so wie man das von einem Menschen sagen kann. Aber das ist auch gar nicht der entscheidende Punkt. Es geht in der Stadtbiographie um eine spezifische Art und Weise, einen außerliterarischen Referenten literarisch zu behandeln, also um eine Erzählformation. Diese Formation wird von der Gattung Biographie bereitgestellt, und die Frage ist, ob sie auch auf den Referenten Stadt angewandt werden kann.

Schon biographiekritische Überlegungen aus den 1930er Jahren sahen in der Biographie eine Konstruktion, die in erster Linie von literarischen Traditionen des Bürgertums geprägt ist und nicht zwingendermaßen etwas mit einer historischen Persönlichkeit zu tun haben muss. Siegfried Kracauer sieht in seinem Aufsatz „Die Biographie als neubürgerliche Kunstform“²⁹ die verstärkte Biographien-

²⁷ vgl.: Hanuschek, Sven: Referentialität. In: Christian Klein (Hg.): Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart, Weimar: Metzler 2009, S. 12–16. Hier S. 14b.

²⁸ vgl.: Zymner, Rüdiger: Biographie als Gattung? In: Christian Klein (Hg.): Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart, Weimar: Metzler 2009, S. 7–11.

²⁹ Kracauer, Siegfried: Die Biographie als neubürgerliche Kunstform. In: Ders.: Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 75–80.

Produktion seiner Zeit als Reaktion auf eine durch den ersten Weltkrieg veränderte Welt. Der Krieg hat das „selbstherrliche Subjekt“³⁰ zum „Grenzbegriff“³¹ gemacht, die Biographien-Produktion ist eine trotzig Reaktion des Bürgertums darauf. Hat früher noch die Romanform ausgereicht, um das Subjekt als Herr seiner selbst hinzustellen, führt die Verunsicherung durch den Weltkrieg zu einem Rückgriff auf historiographische Formen, sprich: die Biographie.

Das in ihm [dem historisch wirksamen Leben, Anm. S.H.] eingefangene Dasein ist eine Kristallisation des geschichtlichen Waltens, dessen Unantastbarkeit außer Zweifel steht. Und wird nicht die Objektivität der Darstellung durch die historische Bedeutung des Urbildes verbürgt? An ihm glauben die literarischen Biographen endlich die Stütze gefunden zu haben, die sie anderswo vergeblich suchten, das gültige Bezugssystem, das sie der subjektiven Willkür enthebt. Seine Verbindlichkeit ist ganz offenbar eine Folge seiner Faktizität. Die Hauptperson der jeweiligen Biographie hat wirklich gelebt und alle Züge dieses Lebens sind dokumentarisch belegt. Der Kern, den einst die erfundene Handlung bot, wird in einem Schicksal wiedererlangt, das beglaubigt ist.³²

Ebenso sieht Leo Löwenthal die Rolle der Biographie nach dem 1. Weltkrieg in der Fortsetzung des Romans: „Es ist nicht bloß die Rolle des idealistischen Systems, welche die Popular-Biographie – ein kümmerliches Spätprodukt – zu vertreten hat; zugleich repräsentiert sie den großen Roman.“³³ Beide Autoren sehen also in der Biographie Mechanismen des Romans (v.a. des Entwicklungsromans³⁴) weitergeführt, die zentrale Bedeutung der Biographie liegt in dieser historischen Konstellation, in der Aufrechterhaltung eines Erzählparadigmas. Der Bezug der Biographie auf das beglaubigte Leben überlagert lediglich diese Struktur. Für den Zusammenhang der Stadtbiographie heißt das: Das entscheidende am Objekt der Biographie ist eben nicht, dass es sich dabei um eine historische Persönlichkeit handelt.

Von dieser Feststellung lässt sich aber noch nicht auf die Stadt schließen. Dazu fehlt noch ein Schritt, der schon bei Kracauer und Löwenthal angelegt ist. Denn sie

³⁰ ebd., S. 76.

³¹ ebd.

³² ebd., S. 77.

³³ Löwenthal, Leo: Die biographische Mode. In: Ders.: Literatur und Massenkultur. Schriften Bd 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, S. 231–257. Hier S. 232.

³⁴ vgl.: ebd.

konstatieren nicht nur beide den Zusammenhang zwischen der Biographie und dem Roman des 19. Jahrhunderts, sondern kritisieren vor allem die Unversehrtheit des Subjekts, die durch beide Formen (Biographie und „großen Roman“) behauptet wird. Sowohl für Kracauer als auch für Löwenthal ist das Subjekt aufgesplittert. Schon zitiert wurde das Ende des „selbstherrlichen Subjekts“, also des Subjekts, das Herr seiner selbst ist. Radikaler noch bei Löwenthal: Das Individuum ist bei ihm nur noch eine Klammer, die eine Vielzahl disparater und widersprüchlicher Elemente zusammenhält: „[D]as Individuum ist gleichsam nur noch ein typographisches Element, [...] ein Anlaß bloß, der dazu dient, ein bestimmtes Material hübsch zu gruppieren.“³⁵ In neuerer Zeit formulierte Pierre Bourdieu in seinem Aufsatz „Die biographische Illusion“³⁶ eine ganz ähnlich gelagerte Kritik: Er hinterfragt die Begriffe „Lebenslauf“ und „Eigennamen“ auf ihren ideologischen Gehalt hin. Der Lebenslauf soll dem facettenreichen Phänomen Leben sowohl ein Ziel als auch die Form einer Geschichte geben. Zusammengehalten wird dieses Leben durch den Eigennamen: „Der Eigennamen ist die sichtbare Bestätigung der Identität seines Trägers durch die Zeit und die sozialen Räume, die Grundlage der Einheit seiner aufeinanderfolgenden Äußerungen[.]“³⁷

Die kritische Auseinandersetzung mit dem Konstruktionsprinzip „Biographie“ führt also zu dem Schluss, das scheinbar unversehrte, „ganze“ Subjekt sei ein Bündel verschiedenster Erscheinungen, die nur durch ideologische Setzungen zusammengehalten werden. Die Idee ist nun statt dieses fragwürdig gewordenen Subjektes ein Metasubjekt einzusetzen: die Stadt. Dieses Metasubjekt (Subjekt von Subjekten) hat in viel offensichtlicherer Weise eine Struktur, die dem disparaten Subjekt ohnehin konstatiert wird. Das heißt erstens, dass auf Grund dieser Überlegungen nichts dagegen spricht, auch eine Stadtbiographie zu verfassen. Und zweitens kann mit diesem Ansatz die Stadtbiographie auch einen Beitrag für die Theorie der Biographie leisten: Durch die Übertragung des Biographie-Begriffs auf eine Stadtdarstellung lassen sich in Rückübersetzung wieder Erkenntnisse für die Biographie ziehen.

³⁵ ebd., S. 233.

³⁶ Bourdieu, Pierre: Die biographische Illusion. Aus dem Französischen von Eckart Liebau. In: Zeitschrift für Biographieforschung und Oral History 1/1990. Leverkusen: Leske + Budrich 1990, S. 75–81.

³⁷ ebd., S. 78.

III

Im Zuge meiner Recherche zum Thema bin ich viermal auf den Begriff Stadtbiographie gestoßen, beziehungsweise auf Bücher über Städte, die sich im Untertitel „Biographie“ nennen. Es handelt sich dabei um: Heimito von Doderer: Gedanken über eine zu schreibende Geschichte der Stadt Wien; Siegfried Kracauer: Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit; Dieter Richter: Neapel. Biographie einer Stadt; und Peter Ackroyd: London. The Biography. Im Folgenden möchte ich auf jeden dieser vier Texte eingehen und versuchen zu beschreiben, was im jeweiligen Fall unter „Stadtbiographie“ verstanden wird. Vorgreifend lässt sich schon sagen, dass jeder der vier Autoren seine eigene Vorstellung vom Begriff hat. Gemein ist ihnen allerdings auch, dass sie ihn kaum bis gar nicht reflektieren. Seine Bedeutung musste also jeweils vor allem aus der gesamten Anlage des jeweiligen Textes erforscht werden. Diese vier kurzen Analysen sollen einerseits zeigen, in welchen Kontexten der Begriff „Stadtbiographie“ fällt, und was er jeweils bedeuten kann. Sie werden aber auch dazu verwendet, den in dieser Arbeit entwickelten Begriff „Stadtbiographie“ von den gefundenen abzugrenzen.

1996 wurden zwei undatierte Blätter mit Notizen Heimito von Doderers unter dem Titel „Gedanken über eine zu schreibende Geschichte der Stadt Wien“ veröffentlicht.³⁸ Es handelt sich dabei um Überlegungen zu einem Projekt, das Doderer von seinem ersten Verleger, Rudolf Heybach, vorgeschlagen, aber nie realisiert wurde.³⁹ Die Blätter enthalten Entwürfe zu Aufbau und Inhalt des geplanten Werkes, wobei Doderer zwei Anläufe nahm. Jedes der Blätter ist in mehrere durchnummerierte Abschnitte geteilt, jedes der Blätter beginnt mit einem Absatz Römisch I und zeitlich bei der römischen Gründung Vindobona. Die Notizen des ersten Blattes gehen bis zur Zeit Rudolf IV., die des zweiten bis zu der Metternichs. In Zusammenhang mit dieser Arbeit ist ausschließlich der Abschnitt I des ersten Blattes von Interesse. Darin notiert Doderer Überlegungen die Form betreffend, die einem solchen Projekt angemessen scheint, und macht sich

³⁸ Doderer, Heimito von: Gedanken über eine zu schreibende Geschichte der Stadt Wien. Wien: Edition Graphischer Zirkel 1996.

³⁹ vgl.: Einleitung des Herausgebers. In: Doderer 1996, ohne Seite.

Gedanken zu einem dieser Form zu Grunde liegenden Kultur-Begriff. Und gleich zu Beginn dieses Abschnitts gelangt Doderer zum Begriff „Stadtbiographie“:

Anschaulich kann diese Sache unter einem einzigen Blickpunkte werden: wenn nämlich die Stadt als ein Lebewesen höherer Ordnung geschaut wird. Die innere Form einer solchen Darstellung ist demnach die der Biographie (Stadt=Biographie). Wann beginnt nun diese Lebensgeschichte einer Stadtpersönlichkeit? Von wann an gibt es diese? Schon im römischen Vindobona (als Entelechie im aristotelischen Sinne), oder etwa <allein> schon in dem landschaftlichen Koordinatensystem dieses Punktes, der bestimmt ist durch den offenen Ostrand der Alpen im Zusammenstoß mit dem Carpathen= und Sudeten=Becken? Seit wann gibt es eine.... ‚wienerische‘ Form des Lebens, eine hier gewachsene Kultur? [Definition von ‚Kultur‘: ‚Kultur ist die eingeholte Natur von Landschaft und Menschen eines bestimmten Striches in Absetzung und Überkreuzung zu anderen derartigen Neubildungen.‘] Dies alles hätte|ein erster Abschnitt zu behandeln, welcher etwa heissen müsste: ‚Die Voraussetzungen der Stadtpersönlichkeit.‘⁴⁰

Zunächst einmal fällt auf, welchen Kulturbegriff Doderer seiner Vorstellung von „Stadt=Biographie“ zu Grunde legt. Es treffen dabei zwei Begriffe von Kultur zusammen, die man als Verhältnis von „Kultur“ und „eine Kultur“ verstehen kann. Doderers Vorstellung baut auf der Vorstellung vom Gegensatz zwischen Kultur und Natur auf⁴¹. Die Natur stellt das Ausgangsmaterial dar und wird durch Bearbeitung zu Kultur. „Eine Kultur“ ist in Folge eine regional Ausformung, die mit anderen Ausformungen immer Gemeinsamkeiten und Unterschiede aufweist. Doderer führt dabei explizit zwei Elemente von Natur und Kultur an: Mensch und Landschaft. Das lässt schon an die Definition von Stadtbiographie denken, wie sie in dieser Arbeit getroffen wurde, nämlich als Zusammenspiel von Raum und Mensch, dargestellt am Phänomen Stadt.

Der Begriff Stadtbiographie kommt bei Doderer von der Metapher der Stadt als Lebewesen mit Lebenslauf. Wenn Doderer also von der „Stadt=Biographie“ spricht, fragt er anschließend nach den Lebensphasen dieses „Lebewesens höherer Ordnung“, das heißt eigentlich fragt er nach nur einer Lebensphase: Nach dem

⁴⁰ Doderer 1996, ohne Seite (Blatt 1, Vorderseite). Zur Notation: Alle Zeichen wurden unverändert widergegeben (auch die Klammer, die als eckige Klammer öffnet und als runde Klammer schließt), einzig nachträglich von Doderer eingefügte Wörter wurden in spitze Klammern gesetzt, um sie als solche zu kennzeichnen.

⁴¹ vgl.: Müller-Funk 2006, S. 8.

Beginn „diese[r] Lebensgeschichte“. Doderer kommt über die Vorstellung von Lebensgeschichte zum Begriff Stadtbiographie. Wie ausgeführt wurde, liegt der Ursprung des Begriffes „Stadtbiographie“, wie er in dieser Arbeit verstanden wird, in der Problematisierung des Begriffs „Biographie“. Dessen Bruchstellen lassen seine Umlegung auf ein Objekt wie die Stadt zu. Gerade deshalb führt die Umlegung eines Begriffes wie „Lebensgeschichte“ auf das Objekt Stadt eben nicht zur „Stadtbiographie“, ist doch in der Theorie der Biographie der ideologische Gehalt einer Vorstellung von Lebensgeschichte hinreichend untersucht worden. Wenn Doderer diesen Begriff nun auf sein „Lebewesen höherer Ordnung“ anwendet, werden die eben enttarnten Bruchstellen wieder verschleiert.

Der Begriff „Stadtbiographie“ taucht auch bei Siegfried Kracauer auf, und zwar in seiner Offenbach-Biographie „Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit“,⁴² und dort an programmatischer Stelle, im Vorwort. Dennoch darf diese Tatsache nicht überbewertet werden, wird doch der Begriff einer anderen neologistischen Gattungsbezeichnung nachgeordnet. Denn in erster Linie versteht Kracauer sein Offenbach-Buch als Gesellschaftsbiographie: „Es ist keine Privatbiographie Jacques Offenbach. Es ist eine *Gesellschaftsbiographie*.“⁴³ heißt es gleich im ersten Absatz. Seiner eigenen Kritik an der Gattung „Biographie“ folgend (s. S. 20–22), wollte Kracauer nicht das selbstherrliche Subjekt im Zentrum wissen, sondern das Individuum in Zusammenspiel mit der Gesellschaft, in der es lebte, beschreiben. Um diese Methode zu erklären, verwendet er einen Vergleich aus der Fotografie: „Solche Biographien [Privatbiographien, Anm. S.H.] gleichen photographischen Porträts: die in ihnen porträtierte Gestalt erscheint vor einem verschwimmenden Hintergrund.“⁴⁴ Kracauer möchte auch den Hintergrund in den Fokus rücken, um die Position der porträtierten Gestalt in ihrer gesellschaftlichen Umgebung zu beschreiben, und so eine Gesellschaftsbiographie zu verfassen. Von diesem Begriff wird dann der Begriff der Stadtbiographie abgeleitet: „Dieses Buch ist auch als eine Stadtbiographie aufzufassen.“⁴⁵ Sie ist also erst in zweiter Linien, sie ist „auch“ eine

⁴² Kracauer, Siegfried: Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005 (=Siegfried Kracauer. Werke. Herausgegeben von Inka Mülder-Bach und Ingrid Belke, Bd 8). Im Weiteren zitiert als: „Kracauer: Offenbach, Seite“.

⁴³ Kracauer: Offenbach, S. 11. Kursivsetzung vom Autor.

⁴⁴ ebd.

⁴⁵ ebd., S. 12.

Stadtbiographie. Dieser Begriff wird in einer metonymischen Verschiebung erlangt: Kracauer führt aus, von welcher Gesellschaft diese Biographie spricht, indem er das Paris des 19. Jahrhunderts beschreibt.

Als Schauplatz einer Folge von sozialen, politischen und künstlerischen Ereignissen ersten Ranges ist das Paris des neunzehnten Jahrhunderts tatsächlich die einzige Stadt, deren Geschichte europäische Geschichte ist.⁴⁶

Die Stadt Paris weist als Brennpunkt einer Epoche über sich hinaus und wird zu einem Mikrokosmos „europäischer Geschichte“. Doch nicht nur räumlich weist Paris über sich hinaus, sondern auch zeitlich:

Denn es wird zweifellos möglich sein, das ungleich kompliziertere Denken und Verhalten der Gegenwart zu nicht geringem Teil aus den Modellen abzuleiten, die während des neunzehnten Jahrhunderts in Frankreich hervorgebracht worden sind.
Genauer: in Paris.⁴⁷

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass für Kracauer Stadtbiographie aus Gesellschaftsanalyse entsteht. Die Stadt wird dadurch zu einem Ort gesellschaftlicher Formationen und Transformationen.

Dieter Richters „Neapel. Biographie einer Stadt“⁴⁸ greift in ihrer Einleitung viele Themen auf, die für das Verständnis von Stadtbiographie, wie es im vorigen Abschnitt entwickelt wurde, zentral sind, verengt sich aber im Weiteren zu einer Geschichte Neapels aus der Fremdwahrnehmung. Die Einleitung hebt mit einer Beschreibung einer Steinfigur in der Innenstadt Neapels an. Sie wird zum metonymischen Spiegel der Identität Neapels, zum scheinbar festen (weil steinernen) Zentrum einer wechselhaften Identität:

Sie [Die Steinfigur, Anm. S.H.] stammt aus römischer Zeit und stellt den Flußgott Nil dar. *Piazzetta del Nilo* heißt auch der kleine Platz [...]. Aber eigentlich heißen Figur und Umgebung ganz anders – und schon dieses ‚eigentlich‘ führt zu jenen unklaren Identitäten, wie sie dem Besucher aus dem Norden in Neapel immer wieder begegnen, nicht nur in den

⁴⁶ ebd., S. 11f.

⁴⁷ ebd., S. 9f.

⁴⁸ Richter, Dieter: Neapel. Biographie einer Stadt. Berlin: Wagenbach 2005.

variablen Namen der Dinge, sondern auch in ihren unterschiedlichen kulturellen Deutungen.⁴⁹

Richter umreißt kurz die Geschichte dieser Statue, welche die „unklaren Identitäten“ veranschaulichen soll, wurde doch aus Vater Nil Mutter Neapel und wieder Vater Nil, und ist dabei immer *corpo di Napoli* geblieben.⁵⁰ Zentral ist für Richter (und Neapel) die Interaktion von Statue und gegenwärtigem Stadtleben. Darin sieht Richter ein zentrales Charakteristikum der Stadt:

Denn in Neapel leben die Dinge im Fluß der Geschichte, verändern ihre Gestalt, bleiben aber, auch als vergangene, Teil der Gegenwart. In jeder anderen Stadt Italiens oder Europas wäre die antike Statue des Nil ein kostbares museales Objekt. In Neapel ist sie Teil eines Straßenbildes, Gegenstand öffentlichen Gebrauchs. Muschel- und Fischhändler bauen auf dem Postament ihre Plastikwannen auf, verwandeln die Statue in einen Teil ihrer Dekoration. Im Winter kommt eine ambulante Strumpfhändlerin mit ihrem Stand, spannt eine Leine zum Kopf des Nil, um eine bunte Markise daran zu befestigen. Manchmal kleben Werbeplakate auf dem alten Sockel, manchmal haben Straßenkinder das Denkmal erklettert, sitzen – lebendige *Putti* neben denen aus Marmor – im Schoß der Statue und bewerfen von oben die Passanten. Und fast immer ist die Statue eingehüllt in den Strom der Menschen, die sich durch die Straße drängen, in das Geknatter der *Motorini*, die Abgase der Autos, die hier eigentlich nicht fahren dürften, denn der Straßenabschnitt ist, wiederum offiziell, *zona pedonale*, Fußgänger-zone.⁵¹

In dieser Beschreibung findet sich viel Stadtbiographisches: Der Fluss der Geschichte, das Vergangene in der Gegenwart, Repräsentation und Gebrauch, Lebendiges und Steinernes, Offizielles und tatsächlich Gelebtes, das ruhende Zentrum und der Strom, der es umfließt. Was Richter auf zwei Seiten kunstvoll komprimiert ausführt, wird im Weiteren der Einleitung auf andere Gebiete der Stadtgeschichte und des Stadtlebens angewandt. Die Auseinandersetzung Richters mit zwei Zitaten soll an dieser Stelle besonders hervorgehoben werden: Das Nebeneinander von Statue und Alltagsleben führt ihn zu einem Satz des Ethnologen Marino Niola:

⁴⁹ ebd., S. 9. Hervorhebung vom Autor.

⁵⁰ vgl.: ebd., S. 10.

⁵¹ ebd., S. 11. Hervorhebung vom Autor.

In Neapel kann der städtische Raum als eine Ansammlung von Zeiten angesehen werden, als eine vielschichtige, unebene Landkarte, markiert durch die Risse und Einprägungen der Epochen.⁵²

Dieser Satz führt Richter indirekt zu Sigmund Freud und dessen Vergleich der menschlichen Psyche mit den Tiefenschichten Roms. Dieses Modell verdient gerade in Zusammenhang mit der Stadtbiographie Aufmerksamkeit: Freud vergleicht die menschliche Psyche mit einer Stadt, in der Relikte verschiedener Zeiten manchmal noch sichtbar sind, manchmal zerstört wurden und zumeist in Tiefenschichten unter dem gegenwärtigen Niveau zu finden sind.⁵³ Der Versuch, die „Eigentümlichkeiten des seelischen Lebens“⁵⁴ (es darf ergänzt werden: die Eigentümlichkeiten einer Lebensgeschichte) darzustellen, führt zu derselben Widersinnigkeit wie der Versuch, eine Stadt zu allen Zeiten ihres Bestehens gleichzeitig zu sehen: zum Versuch einen Raum mehrfach auszufüllen. „Für Neapel gibt es ein anderes Modell [...]: die Vermischung der Schichten, das Chaos der historischen Erinnerungen.“⁵⁵ Richter setzt dem Modell der Schichten ein Bild von unauflöslichem Ineinander entgegen, erst dieser Ausdruck scheint der Komplexität der Stadt zu entsprechen. In den Ausführungen, die auf die Auseinandersetzung mit dem Freud-Zitat folgen, wird diese Komplexität am Verhältnis Neapels zu seinen Toten dargelegt, und damit ein weiterer Punkt der Definition der Gattung erfüllt.

Im Weiteren nimmt Richters Neapel-Buch allerdings diese Themen kaum noch auf. Im ersten Kapitel „Verschmelzung der Kulturen“ wird vor allem die Geschichte der Herrschaft über Neapel bis zum Ende des 18. Jahrhunderts chronologisch erzählt, dazu gibt es Exkurse zu wichtigen Ereignissen der Stadtgeschichte: Der Ausbruch des Vesuvs 1631, die Pestepidemie 1656, der Masaniello-Aufstand, die Gründung der Oper, die Entdeckung Pompejis. Im zweiten Kapitel setzt Richter mit der Chronologie noch einmal in der Antike an, um sie dann bis ins letzte Kapitel fortzuführen, in dem er schließlich in der Gegenwart landet. In diesen Kapiteln,

⁵² Niola, Marino. Zitiert nach Richter 2005, S. 12.

⁵³ Freud, Sigmund: Das Unbehagen in der Kultur. In: Ders.: Gesammelte Werke Band XIV. Werke aus den Jahren 1925–1931, Frankfurt a. M.: Fischer 1999, S. 419–506. Hier S. 426–429.

⁵⁴ ebd., S. 428.

⁵⁵ Richter: Neapel, S. 13.

dem Großteil des Buches, steht fast ausschließlich der Blick Ortsfremder auf Neapel im Mittelpunkt. Richter konzentriert sich dabei auf das 18. und 19. Jahrhundert, die Gruppen, die er beschreibt, sind allerdings vielfältig: Er erzählt von Reisenden auf Grand Tour, von Kolonien ausländischer Künstler und Künstlerinnen, von Arbeitsmigration, ausländischen Firmengründungen und dem aufkommenden Massentourismus.

Man könnte fast der Meinung sein, dieser Fokus auf den Blick von außen ließ Richter zur Bezeichnung „Biographie einer Stadt“ kommen (oder den Verlag, schließlich kommt das Wort „Biographie“ außer im Untertitel kein einziges Mal vor). Eine Stadtbioographie wäre demzufolge eine Zusammenstellung von möglichst vielfältigen Zeugnissen ortsfremder Besucher und Besucherinnen bzw. Immigranten und Immigrantinnen über die besuchte oder bezogene Stadt. Das Problem an dieser Idee ist allerdings, dass dabei die Bewohner und Bewohnerinnen der Stadt selbst fast aus dem Blick verschwinden. Somit verschwindet die Stadt, anstatt im Zentrum zu stehen. Ein solches Projekt wie das Neapel-Buch Richters, kann also höchstens ein Aspekt einer Stadtbioographie sein.

Peter Ackroyds „London. The Biography“⁵⁶ ist eine komplexe und umfassend recherchierte neue Herangehensweise an die Geschichte der Stadt London und kommt dem, was diese Arbeit als „Stadtbioographie“ entfalten will, sehr nahe. Allerdings sind Ackroyds Ausführungen zum verwendeten Begriff „Biographie“ sehr dürftig ausgefallen. Im Wesentlichen beschränkt sich Ackroyds Argumentation darauf, die Stadt London mit einem menschlichen Körper zu vergleichen. „The image of London as a human body is striking and singular“⁵⁷ wird schon im ersten Satz von Ackroyds London-Biographie festgestellt, ein Satz, der sich eher dazu eignet, eine schon fertige Auffassung mitzuteilen („striking“) als eine These im Weiteren auf ihre Stichhaltigkeit zu überprüfen. Auf diesen ersten Satz folgt eine kurze Sammlung von Körpermetaphern London betreffend, etwa:

The byways of the city resemble thin veins and its parks are like lungs. In the mist and rain of an urban autumn, the shining stones and cobbles of the older thoroughfares look as if they are bleeding.⁵⁸

⁵⁶ Ackroyd, Peter: London. The Biography. London: Vintage 2001.

⁵⁷ ebd., S. 1.

⁵⁸ ebd.

Sich der Vorstellung, die Biographie einer Stadt schreiben zu können, über die Metapher des Körpers zu nähern, ist zugegebenermaßen naheliegend. Aber wie diese Arbeit im Weiteren zeigen will, ist die Stadtbiographie viel komplexer, als es die eindeutige Umlegung der Vorstellung „menschlicher Körper“ auf die Stadt zulässt. „Eindeutig“ ist hier schon das Stichwort: Die Stadt mit dem menschlichen Körper zu identifizieren, führt zu einer Vereindeutigung, die ihr nicht gerecht wird. Und das aus mehreren Gründen: Die Aufgaben in einer Stadt sind nicht so klar verteilt, wie es die Körpermetapher insinuiert. Außerdem lässt der Stadtkörper ganz andere „Umbauarbeiten“ zu als der menschliche Körper, weil er eben anders funktioniert als dieser. Er ist dauerhafter und kann nicht in dem Sinne verletzt werden, wie das bei einem menschlichen Körper möglich ist. Gerade London, das sich laut Ackroyd immer als zweites Troia⁵⁹ gesehen hat, und nach einem Brand im Jahre 1666 komplett zerstört war, demonstriert das. Die hier vorgebrachten Argumente richten sich jedoch nicht gegen jegliche Verwendung von Körpermetaphorik in Zusammenhang mit der Stadtbiographie. Sie sollen vielmehr zeigen, dass die Umlegung von Körperbegriffen auf jene der Stadt nicht reicht, um deren Komplexität zu fassen. Auch Peter Ackroyd landet in seiner Beschreibung des Stadtkörpers Londons dementsprechend bei einem deformierten Körper:

That is why it [London, Anm. S.H.] has commonly been portrayed in monstrous form, a swollen and dropsical giant which kills more than it breeds. Its head is too large, out of proportion to the other members; its face and hands have also grown monstrous, irregular and ‘out of all Shape[sic]’[.]⁶⁰

Nach dieser Deformierung des anfangs noch unversehrten Stadtkörpers leitet Ackroyd zu Widersprüchlichkeit und Unfassbarkeit seines Objekts über: „London is a labyrinth, half of stone and half of flesh.“⁶¹ Diese Aufteilung führt weg von der anfänglichen Körpermetaphorik⁶² und hin zu einer Betrachtungsweise der Stadt, die mehrere Brennpunkte hat: die Menschen der Stadt und ihre Gebäude. Beides zusammen bildet ein Labyrinth, also einen Ort von Orientierungslosigkeit und

⁵⁹ ebd., S. 16.

⁶⁰ ebd., S.1f.

⁶¹ ebd., S. 2.

⁶² Körpermetaphorik findet sich übrigens auf den fast 800 Seiten von Ackroyds London-Buch abseits der Einleitung kaum mehr. Formulierungen wie „a freer circulation throughout the urban body“ (ebd., S. 309) sind höchst selten.

Vieldeutigkeit, wie er eingangs noch nicht vorkam. Ackroyd macht in Auseinandersetzung mit einem zentralen Werk – nennen wir es in diesem Zusammenhang „Orientierungswerk“ – der neuzeitlichen abendländischen Literatur seine Position deutlich:

I am not a Virgil prepared to guide aspiring Dantes around a defined and circular kingdom. I am only one stumbling Londoner who wishes to lead others in the direction which I have pursued over a lifetime[.]⁶³

Ein kluger Weg, um zu demonstrieren, wie fragwürdig Orientierungshilfen heutzutage in vielerlei Hinsicht sind, und dass keine kosmischen Entwürfe verfasst werden können wie noch im 14. Jahrhundert – besonders auf ein so komplexes Objekt wie London umgelegt, eine Stadt, die seit über 2000 Jahren existiert und heutzutage über 7 Millionen Einwohner zählt.

Was Ackroyd im Weiteren auf fast 800 Seiten ausbreitet, erfüllt diesen in der Einleitung formulierten Anspruch eines Stolperns durch die vielen Wege Londons. Ackroyds Buch ist nicht chronologisch, sondern thematisch aufgebaut. Nachdem noch anfänglich die Chronologie vorherrscht (Steinzeit, Altertum, frühes Mittelalter), spannt Ackroyd ziemlich bald in fast jedem der 79 Kapitel einen weiten zeitlichen Bogen, der sich manchmal auf die Spanne vom 15. bis zum 18. Jahrhundert beschränkt, manchmal aber auch von der Herrschaft der Sachsen bis ins 20. Jahrhundert reicht.⁶⁴ Ackroyd schafft es allerdings dabei immer ein Gefühl von fortschreitender Chronologie beizubehalten, das durch die anfänglichen Kapitel über Steinzeit, Antike und frühes Mittelalter angelegt ist, und den Leser oder die Leserin tatsächlich langsam bis in die Gegenwart zu führen scheint. Die Kapitel über Plage (Kapitel 20) und Feuer (Kapitel 21) etwa spannen jene zeitlichen Bögen, wie ich sie gerade beschrieben habe. Dennoch gruppieren sie sich um zwei zentrale Ereignisse der Londoner Geschichte, die Epidemie von 1664 und den Stadtbrand von 1666. So scheinen diese Kapitel bei aller zeitlicher Bandbreite doch auch einen Zeitpunkt zu treffen. Wirklich fassbar wird die unterschwellig angelegte Chronologie des Buches erst wieder, wenn es ins 20. Jahrhundert geht,

⁶³ ebd., S. 2.

⁶⁴ Ackroyd spricht manchmal pathetisch vom London des 21. Jahrhunderts, davon kann in dem Buch allerdings nicht viel zu finden sein, ist es doch im Jahr 2000 herausgekommen. Die Einleitung etwa ist mit „March 2000“ (ebd., S. 3) datiert.

und einzelne Kapitel sich den Weltkriegen und der Nachkriegszeit widmen (Kapitel 75–77).

Obwohl Ackroyd dem Untertitel „The Biography“ kaum Reflexionen zur Seite stellt, kann sein London-Buch als einziges der in diesem Abschnitt aufgelisteten Werke als Stadtbiographie im Sinne der Definition bezeichnet werden: Ackroyd widmet ganze Kapitel einzelnen Stadträumen, sei es einem Viertel (St. Giles, Kapitel 12), einer Straße (Fetter Lane, Kapitel 22) oder einem Gefängnis (Newgate, Kapitel 24) oder stellt den Stadtraum in Zusammenhang mit ethnischen und sozialen Gruppierungen in der Stadt („Where is the cheese of Thames Street?“, Kapitel 11).

Er nähert sich der Geschichte Londons erzählend an, zunächst einmal, was zentrale London-Mythen betrifft: Er greift biblische Formulierungen auf („In the beginning was the sea.“⁶⁵, „And when the waters parted, the London earth was revealed.“⁶⁶), legt den Topos von London als neues Troia⁶⁷ dar, indem er sowohl auf mythische Gründungsgeschichten (Brutus, der Enkel Aineas) als auch auf den Brand von 1666 verweist⁶⁸ und führt diese Geschichten in Zusammenhang mit dem verheerenden Brand bis zu apokalyptischen Erzählungen.

Schon ein Blick in den Personenindex zeigt, dass weltweit bekannte Persönlichkeiten Londons erstaunlich selten vorkommen, so gibt es zu Queen Elizabeth I. neun Einträge, zu Jack the Ripper fünf, und zu Shakespeare (abgesehen von Zitaten aus seinen Stücken) gar nur zwei, allesamt kurze Erwähnungen von weniger als einer Seite, während etwa der Ausbruchskünstler Jack Sheppard vier Seiten bekommt⁶⁹. Ackroyd lässt vielbeschriebene Figuren beiseite, um die Geschichten weniger bekannter Londoner und Londonerinnen zu erzählen.

Dann aber heißt Erzählen bei Ackroyd nicht nur Erzählen von Gründungsgeschichten. Ackroyd versammelt hunderte kleine Geschichten und Anekdoten, gruppiert diese zu thematischen Kapiteln, die mitunter durch ihre Anordnung deutlich machen, dass all diese Erzählungen nicht zu einer großen Erzählung eingeebnet werden sollen, sondern die Widersprüche eines so

⁶⁵ ebd., S. 7.

⁶⁶ ebd., S. 8.

⁶⁷ Ebenso ist von London als neues Rom die Rede, vgl. ebd., S. 265.

⁶⁸ vgl.: ebd., S. 16f.

⁶⁹ vgl.: ebd., S. 251–254.

komplexen Objektes erhalten, so stehen etwa die Kapitel „Loud and everlasting“, und „Silence is golden“ als Kapitel 5 und 6 unmittelbar hintereinander.

IV

Diese Arbeit ist in zwei Abschnitte unterteilt, die wiederum in mehrere Kapitel gegliedert sind. Der erste Abschnitt enthält die Ausführungen zur Theorie der Stadtbiographie. Die einzelnen Punkte der Definition der Gattung werden unter Bezugnahme auf Theorie-Werkzeuge der Kulturwissenschaften ausgeführt, weitergedacht und auf ihre Anwendbarkeit hin geprüft. Der historiographische Aspekt der Gattungsdefinition wird in Rückgriff auf Konzepte kulturwissenschaftlicher Gedächtnistheorien vertieft, der räumliche Aspekt der Definition in Rückgriff auf Überlegungen von Diskursanalyse, Performanz-Theorie und Semiotik. Ebenso finden sich Überlegungen zum Einzelnen als Fokus der Stadtbiographie in diesen Abschnitten. Räumliche und zeitliche Dimension werden schon im ersten Kapitel im Rückgriff auf das Konzept des Chronotopos nach Michail Bachtin zusammengeführt.

Der zweite Abschnitt enthält Einzelanalysen. Die im ersten Teil entwickelten Überlegungen werden an Hand von drei Romanen, einer Biographie und einer Erzählsammlung exemplifiziert und auf ihre Brauchbarkeit hin überprüft. In jeder dieser Einzelanalysen wird der Schwerpunkt jeweils auf einen Aspekt der Stadtbiographie gelegt: Die Analyse von Heimito von Doderers „Die Strudlhofstiege“ konzentriert sich auf den diachronen Aspekt der Stadtbiographie, also auf die Frage nach Historie und Erinnerung. Die Analyse von Alfred Döblins „Berlin Alexanderplatz“ legt den Schwerpunkt auf die diskursive, immaterielle Formation der Stadt, ihre Geschichtslosigkeit und die Frage nach der Konstruktion von Erzählung. Der Vergleich von Siegfried Kracauers „Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit“ mit Eduardo Mendozas „Die Stadt der Wunder“ untersucht die Stadtbiographie an der Schnittstelle von Biographie und Roman. Einen weiteren Schwerpunkt dieser Analyse stellt die Frage nach der Theatralität von Leben, also dem performativen Aspekt der Stadtbiographie dar, sowie die Vorstellung eines Verhältnisses Mensch-Stadt als Vordergrund-Hintergrund. Die abschlie-

ßende Analyse der Erzählungen aus Italo Calvinos „Die unsichtbaren Städte“ greift alle diese Themen gleichermaßen auf. Hier interessiert vor allem, wie Städte konstruiert werden können, auf jeden der angeführten Schwerpunkte hin. Den Abschluss dieser Analyse bilden Überlegungen zu gendertheoretischen Implikationen der Ausführungen zur Stadtbiographie.

I. Theorie

Bachtin: Chronotopos

Ein unverzichtbares Instrumentarium zur Entwicklung der Stadtbiographie ist das Konzept des „Chronotopos“ wie es von Michael Bachtin entwickelt wurde.⁷⁰ Chronotopos (vom griechischen Chronos: die Zeit; und Topos: der Ort) bezeichnet eine Form der Untersuchung der raum-zeitlichen Gestaltung eines Textes. Dabei geht Bachtin von Kant aus, der Raum und Zeit als die Grundlage jeder Wahrnehmung bezeichnet, wendet Kants transzendentes Konzept aber ins Historische.⁷¹ Es geht ihm um die Analyse „[der] literarische[n] Aneignung der realen historischen Zeit und des realen historischen Raumes“⁷². Ein weiterer geistesgeschichtlicher Referenzpunkt dieser Theorie ist die Relativitätstheorie Einsteins, von ihr übernimmt er den Begriff „Chronotopos“: „Dieser Terminus wird in der mathematischen Naturwissenschaft verwendet; als man ihn einführte und begründete, stützte man sich dabei auf die Einsteinsche Relativitätstheorie.“⁷³ Wichtig an Einsteins Konzeption ist, dass erstens das Verhältnis von Raum und Zeit als unauflöslich gesehen wird, und zweitens, dass Raum und Zeit relative Größen und nur in ständiger Beziehung zueinander sinnvoll sind. Erst diese ständige Relation erlaubt, räumliche Verhältnisse im Zeitlichen und zeitliche Verhältnisse im Räumlichen zu sehen. Wichtig für diese Untersuchung ist also zusammenfassend, dass der Chronotopos raum-zeitliche Gestaltung als Grundlage jedes literarischen Schaffens postuliert; einen Zusammenhang zwischen außerliterarischer Realität und literarischer Gestaltung untersucht; und erlaubt räumliche und zeitliche Bestimmungen ineinander zu verschränken.

Doch zentral kann die Chronotopos-Theorie in einer gattungstheoretischen Arbeit wie dieser nur werden, wenn sie sich auch auf die Frage nach der Gattungsbestimmung beziehen lässt. Und genau das macht Bachtin. Er schreibt: „Man kann geradezu sagen, daß das Genre mit seinen Varianten vornehmlich vom

⁷⁰ Bachtin, Michail M.: Chronotopos. Aus dem Russischen von Michael Dewey. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008.

⁷¹ vgl.: Morson, Gary Saul und Caryl Emerson: Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics. Stanford (Kalifornien): Stanford University Press 1990, S. 367; und: Wegner, Michael: Die Zeit im Raum. Zur Chronotopostheorie Michail Bachtins. In: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturtheorie 35. Jahrgang, Bd 8. Berlin und Weimar: Aufbau 1989, S. 1357–1367. Hier S. 1360.

⁷² Bachtin 2008, S. 7.

⁷³ ebd.

Chronotopos determiniert wird.“⁷⁴ Bachtin schlägt damit einen Modus der Einteilung von Gattungen vor, den es so noch nicht gegeben hat, mit dem man aber auf erstaunliche Ergebnisse kommt. Erstaunlich deswegen, weil er eine einerseits gänzlich neue Kategorisierung erlaubt, sich auf der anderen Seite aber sehr wohl auf die Betrachtung bereits etablierter Gattungen anwenden lässt, ohne diese Gattungen aufzulösen oder zu neuen Gattungen zusammenzusetzen. Bachtin nimmt also traditionelle Einteilungen auf (und findet eine neue Art und Weise sie zu fundieren), schafft aber gleichzeitig ein Instrument, mit dem sich gänzlich neue Ansätze formulieren lassen. Das ist die zentrale Stärke des Chronotopos und entspricht auch dem Vorhaben dieser Arbeit, eine neue Betrachtungsweise quer über etablierte Gattungen zu ermöglichen, ohne den Anspruch zu erheben, diese Gattungen abzulösen (s. S. 14).

Doch warum gerade diesen Weg wählen, um sich der Gattungsfrage zu stellen? Weil der postulierte Gattungsname „Stadtbiographie“ selbst schon ein Chronotopos ist. Er erfüllt mit seinem Verweis auf einen Raum (die Stadt), auf die Zeitspanne eines zu beschreibenden Lebens (die Biographie) und mit der Verbindung der beiden zu einem Begriff die zentrale Definition dieses Konzepts. Der Chronotopos ist also das ideale Instrument um sich der postulierten Gattung methodisch zu nähern.

Nicht nur die grundlegenden Überlegungen Bachtins zum Chronotopos (die wahrlich sehr spärlich ausfallen, hat doch die Einleitung, die Bachtin seinen gattungsgeschichtlichen Untersuchungen voranstellt, kaum mehr als zwei Seiten) stellen einen wichtigen Ausgangspunkt für diese Arbeit dar, sondern auch die daran anschließenden „Untersuchungen zur historischen Poetik“.⁷⁵ Sie führen zu dem, was ich den Chronotopos der Gattung Stadtbiographie nennen möchte.⁷⁶

Die verschiedenen Gattungen des antiken griechischen Romans, die Bachtin konstatiert, ordnet er zu einer Entwicklung Richtung Realismus (die erst mit der

⁷⁴ ebd., S. 8.

⁷⁵ ebd., S. 7.

⁷⁶ Im Übrigen orientiert sich Bachtin in der Einteilung seiner Arbeit zum Chronotopos ausschließlich an Gattungsnamen. Ein weiterer Beleg dafür, wie eng die Frage nach der raumzeitlichen Gestaltung bei Bachtin mit Gattungsbestimmungen verknüpft ist.

Entstehung des neuzeitlichen Realismus abgeschlossen sein wird): Im (von Bachtin so genannten) „abenteuerlichen Prüfungsroman“ dominiert die reine Abenteuerzeit, die keinen Einfluss auf die Lebenszeit des Protagonisten ausübt. Im „alltäglichen Abenteuerroman“ werden Elemente der Abenteuerzeit in ein alltägliches Setting verschoben: Dem Protagonisten fällt eine Beobachterposition zu (zumeist die des Dieners, des Sklaven etc.), die es ihm erlaubt, unbeobachtet das Privatleben seiner Umgebung zu beobachten. Schließlich, und das ist für die hier behandelte Thematik der entscheidende Schritt, wendet Bachtin sich der antiken Ausprägung der Biographie und Autobiographie zu, welcher „der neue Typ der *biographischen Zeit* sowie das neue, spezifisch aufgebaute Bild des Menschen, der seinen *Lebensweg* durchläuft“⁷⁷ zugrunde liegt. In diesen Formen von Biographie und Autobiographie tritt der Mensch als Wesen mit „verlebter“ Lebenszeit auf. Er ist nicht mehr das unerschöpfliche Gefäß der Abenteuerzeit, die es ermöglicht, ihn Abenteuer nach Abenteuer erleben zu lassen, ohne dass er altert oder gar psychologische Entwicklungen durchmacht.

In der (Auto-)Biographie muss sich die Erzählung zu einem gelebten Leben zusammenfügen, die Reihenfolge der Ereignisse ist nicht austausch- oder erweiterbar. Dennoch handelt es sich beim Menschen der antiken Biographie oder Autobiographie nicht um den verinnerlicht-privaten Menschen, sondern um den öffentlich-politischen. Daher ist Bachtin zufolge für diese Zeit noch keine sinnvolle Unterscheidung von Biographie und Autobiographie möglich.⁷⁸ Der Mensch tritt als rein äußerlich auf, weshalb es keinen substanziellen Unterschied zwischen Selbst- und Fremdbeschreibung geben kann. Diese hier beschriebene Form hat in der griechischen Tradition ihren Ursprung in der Rede auf dem Marktplatz:

Diese klassischen Formen der Autobiographien und Biographien hatten als Werke nicht den Charakter literarischer Bücher, die vom konkreten gesellschaftlich-politischen Ereignis ihrer weithin vernehmbaren Veröffentlichung losgelöst sind. Im Gegenteil, sie waren von diesem Ereignis durch und durch geprägt. Sie waren sprachliche staatsbürgerlich-politische Akte öffentlicher Verherrlichung oder öffentlicher Rechtschaftslegung realer Menschen. Deshalb hat uns hier

⁷⁷ Bachtin 2008, S. 57. Hervorhebungen vom Autor.

⁷⁸ Der besseren Lesbarkeit halber, werde ich in diesem Abschnitt nicht ständig die Gleichwertigkeit von Biographie und Autobiographie betonen, indem ich „(Auto-)Biographie“ schreibe. Trotzdem darf nicht vergessen werden, dass ich der Feststellung Bachtins folge, diese beiden Formen biographischen Schreibens seien in der europäischen Antike noch nicht getrennt.

nicht nur und auch nicht in erster Linie ihr innerer Chronotopos (d.h. die Raumzeit des dargestellten Lebens), sondern vor allem auch der reale äußere Chronotopos zu interessieren, in welchem diese Darstellung des eigenen oder fremden Lebens als staatsbürgerlich-politischer Akt öffentlicher Verherrlichung oder Rechenschaftslegung erfolgt. Gerade unter den Gegebenheiten dieses realen Chronotopos, in dem das eigene oder fremde Leben erschlossen (veröffentlicht) wird, treten die Umrisse der Gestalt und des Lebens eines Menschen deutlich hervor, werden sie auf bestimmte Weise beleuchtet. Dieser reale Chronotopos ist der Marktplatz („Agora“).⁷⁹

Auf der Agora rechtfertigt der Mensch seine politischen Einstellungen und Taten vor seinen Mitbürgern. Bachtin bezieht diese Aufführungssituation der griechischen Biographie in sein Konzept mit ein, er nennt sie „äußerer Chronotopos“. Der politische Mensch hält also auf der Agora eine Rede, die sein politisches Leben rechtfertigen soll, bzw. führt einen Dialog zu demselben Zweck. „Der antike Marktplatz war jedoch zugleich der Staat[.]“⁸⁰ Der Marktplatz steht hier *pars pro toto* für den Staat, der Mensch, der ihn betritt und sich auf dem Marktplatz inszeniert, ist der politische Mensch.

Dieser Aspekt ist es, der für die chronotopische Bestimmung der Stadtbiographie adaptiert werden kann. Um Prämissen einer Stadtbiographie entwickeln zu können, muss untersucht werden, wie sich die Menschen, die sich in ihr bewegen, im öffentlichen Raum verhalten, welche Orte sie besuchen und begehen, welche Menschen sie dort treffen und wie sich diese Bewegungen und Äußerungen im Raum auf ihr Selbstbild auswirken bzw. dieses überhaupt erst bestimmen. Das ist es, was ich den „synchronen Aspekt“ des Chronotopos der Stadtbiographie nennen möchte. Der Mensch tritt als gesellschaftliches Wesen auf, diese Auffassung muss, will man eine Stadtbiographie behaupten, im Mittelpunkt des Interesses stehen. Der private Mensch muss zurücktreten, beziehungsweise müssen scheinbar private Handlungen daraufhin untersucht werden, wie sie die jeweils handelnde Person im sozialen Raum des Stadtgefüges positionieren. In diesem Zusammenhang muss immer darauf hingewiesen werden, wann Begriffe wie „Ort“ oder „Positionierung“ räumlich aufzufassen sind, und wann sie metaphorisch

⁷⁹ ebd., S. 58.

⁸⁰ ebd., S. 59.

gebraucht werden. Es gilt also erstens zu untersuchen, welche tatsächlichen Orte besucht werden und welche Themen an diesen Orten auf welche Art und Weise abgehandelt werden. Es gilt aber auch zu untersuchen, wie diese Inszenierungen einzelner Personen ein metaphorisch zu verstehendes Feld von sozialen Beziehungen schaffen, das wesentlich dazu beiträgt, einer Stadt einen spezifischen Charakter und eine spezifische Identität zu geben: Die Stadt lässt sich natürlich nicht nur allein anhand der Anlage ihrer Straßen, Viertel, Gebäude etc. definieren. Das ist zwar ein wichtiger Teil dieser Untersuchung und stellt auch einen wichtigen Aspekt der raumtheoretischen Wende dar, der diese Arbeit folgen will. Aber eine Stadt rein über ihre Topographie definieren zu wollen, wird noch nicht reichen, um ihr tatsächlich Leben zu verleihen. Vielmehr muss die räumliche Konzeption der Stadt auch beiseite gelassen werden, um die Menschen, die in einer Stadt leben, sie besuchen, oder generell: sich in ihr aufhalten oder sich in ihr bewegen, zu untersuchen, denn es scheint sinnlos eine Stadt nur als reines Ensemble von Bauwerken zu betrachten. Ohne Menschen kann eine Stadt keine Biographie haben. Und so wird eine Aufgabe dieser Arbeit sein, an einem gewissen Punkt der Stadtbio-graphie die Stadt selbst zum Verschwinden zu bringen, und ihre Räume als metaphorische Räume zu lesen, als Diskursknotenpunkte (s. S. 53–56, insbesondere S. 56).

Bachtin geht in seiner Untersuchung von der griechischen zur römischen Biographie über und konstatiert einen zentralen Unterschied zwischen diesen beiden Formen biographischen Schreibens: War in der griechischen Biographie der grundlegende Chronotopos die Agora (d.h. der räumliche Aspekt stand im Vordergrund), so ist es in der römischen Biographie die Familie als Abstammung. Im Zentrum der römischen Biographie steht also (chronotopisch gesprochen) ein zeitlicher Begriff. Ebenso wie in der griechischen haben wir es auch in der römischen Biographie mit der Lebensbeschreibung des öffentlich-politischen Menschen zu tun:

Die (patrizische) römische Familie ist nicht mit der bürgerlichen Familie, dem Symbol alles Privaten und Intimen, gleichzusetzen. Gerade als Familie verschmolz sie unmittelbar mit dem Staat. Dem Familienoberhaupt fielen bestimmte Elemente der Staatsgewalt zu. Die religiösen Kulthandlungen der Familie (Gens), die eine entscheidende

Rolle spielten, bildeten die unmittelbare Fortsetzung staatlicher Kulte. Die Vorfahren galten als Repräsentanten eines nationalen Ideals. Das Selbstbewußtsein orientiert sich hier am konkreten Gedächtnis der Gens und am Andenken an die Ahnen, ist aber gleichzeitig auch auf die Nachkommen gerichtet. Die familiar-gentilen Traditionen müssen vom Vater an den Sohn weitergegeben werden. Die Familie hat ihr eigenes Archiv, in dem die schriftlichen Dokumente aller Glieder der Gens aufbewahrt werden. Die Autobiographie wird zur Übermittlung der familiar-gentilen Traditionen von Glied zu Glied niedergeschrieben und im Archiv abgelegt. Das autobiographische Selbstbewußtsein wird dadurch zu einem *öffentlich-historischen* und *staatlichen*.⁸¹

Hieß in der griechischen Biographie⁸² die Reihenfolge noch Mensch-Marktplatz-Staat (also räumlich, also synchron), heißt sie jetzt Mensch-Familie-Staat (also zeitlich, also diachron). Der Mensch reiht sich in seiner Lebensbeschreibung in eine Tradition ein, die er in seinem Leben und seinen Taten fortführen will, um so die Traditionslinie auch zu seinen Nachkommen hin zu legen. Dieser diachrone Aspekt wird auch für die Stadtbiographie von Bedeutung sein. Eine Lebensbeschreibung kann es nur geben, wenn erinnert wird, und ein gesetztes Subjekt wie die Stadt, kann sich nur in solchen Traditionslinien beziehungsweise ihren Brüchen erinnern, da ihre Existenz ja die Existenz eines einzelnen Menschen überdauert. In diesem Konzept wird die Familie ersetzt durch die Stadt, deren Geschichte und die Geschichte der sozialen Gruppen, welche die jeweilige Stadt prägen. Die Menschen, die in einer Stadt leben, sie besuchen, oder generell: sich in ihr aufhalten oder sich in ihr bewegen, tun dies in Auseinandersetzung mit bewusst oder unbewusst aufgenommenem Wissen um die Geschichte der Stadt. Sie wissen um die Konnotation verschiedener Orte der Stadt oder um die Traditionen verschiedener sozialer Gruppen in ihr. Allerdings darf in der Untersuchung der Stadtbiographie nicht nur die Weiterführung der Tradition ins Auge gefasst werden, sondern genauso die Traditionsbrüche, schließlich ist Bezugnahme auf Tradition weitaus vielschichtiger, als der „traditionsglättende“ Anspruch der römischen Biographie weismachen will.

⁸¹ ebd., S. 65. Hervorhebungen vom Autor.

⁸² Obwohl im obigen Zitat Bachtin vom „autobiographischen Selbstbewußtsein“ spricht, konstatiert er an anderer Stelle auch für die römische Antike eine prinzipielle Ununterscheidbarkeit von Biographie und Autobiographie: Im Weiteren spricht er auch in diesem Zusammenhang von „der römischen Autobiographie (und Biographie)“ (ebd.).

Dieser „diachrone“ Aspekt des Chronotopos der Gattung Stadtbiographie soll mit dem Instrumentarium des „kollektiven Gedächtnisses“ in Folge von Maurice Halbwachs, speziell aber in seiner medientheoretischen Prägung durch Jan und Aleida Assmann untersucht werden (s. S. 46–50). Die Identität einer Entität, wie es die Stadt ist, einer Entität, die das Leben eines einzelnen Menschen überdauert, kann nur über solche Traditionslinien hergestellt werden. Die Stadt ist dabei das Medium, durch welches diese Tradition aufgehoben und weitergegeben wird. Auch hier wird an einem gewissen Punkt der Untersuchung vom unmetaphorisch verstandenen Raum der Stadt abzusehen sein, um einen metaphorischen Erinnerungsraum der in ihr handelnden Personen zu untersuchen. Dieser Erinnerungsraum ist zwar, so die These, an konkrete Orte gebunden (kollektive Erinnerung ist raumkonkret⁸³), schafft aber einen metaphorischen Erinnerungsraum. Also auch an dieser Stelle ist zwischen einer konkreten und einer metaphorischen Verwendung des Begriffs „Raum“ (Ort, Positionierung etc.) zu unterscheiden.

Wichtig ist in Bachtins Konzept, das ist schon bei der ersten Lektüre seines Aufsatzes ersichtlich, das jeweilige Menschenbild, das einem spezifischen Chronotopos zugrunde liegt, bzw. aus diesem abgeleitet werden kann. Diesen Punkt möchte ich an dieser Stelle besonders betonen, weil es nicht Selbstzweck bleiben darf, Eigenheiten räumlicher und zeitlicher Gestaltung von Texten aufzuzeigen. Vielmehr soll die Beschäftigung mit dem Chronotopos nur ein erster (grundlegender) Schritt sein, um ein darauf aufbauendes Bild vom Menschen, von Politik und Identität entwerfen zu können. Deshalb soll auch in dieser Arbeit die Untersuchung raumzeitlicher Gestaltung nur Ausgangspunkt sein, um zum zentralen Interesse dieser Arbeit vorzudringen: Wie Literatur Identität konstruieren kann. „Biographie“ ist eine solche Identitätskonstruktion über raumzeitliche Gestaltung. Im Zusammenhang mit der Frage nach der Stadtbiographie kann zusätzlich zur Konstruktion der individuellen Identität auch nach der Identität einer Stadt bzw. in einer Art Binnendifferenzierung der Identität(en) sozialer Gruppen gefragt und die Interaktion zwischen diesen Identitätskonstruktionen in den Fokus genommen werden.

⁸³ vgl.: Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Beck 2007 (zuerst 1992), S. 38.

Kulturelles Gedächtnis

Als Rekonstruktion von Vergangenheit verstanden wirft die Biographie immer auch Fragen nach Erinnerung und ihrer Struktur auf. Für die Erinnerungsarbeit der Stadtbiographie liegt es nahe, Gedächtniskonzepte heranzuziehen, die ebenso an der Interaktion von Einzelem, Einzelner und Gesellschaft orientiert sind wie die Gattung selbst. In den Kulturwissenschaften wurden in den letzten Jahrzehnten verstärkt solche Konzepte entwickelt. Es geht also im Folgenden um Konzepte von Gruppengedächtnis, kollektivem Gedächtnis oder kulturellem Gedächtnis.

Wobei da schon ein Schritt ausgelassen ist, der in diesem Zusammenhang wichtig ist: In der Stadtbiographie ist auch das Gedächtnis des oder der Einzelnen zu untersuchen, bevor überhaupt nach einem Gruppengedächtnis gefragt wird. Allerdings darf dabei der Schwerpunkt nicht auf psychologischer (neuronaler, biologischer etc.) Gedächtnisforschung liegen, sondern auf der sozialwissenschaftlichen. Wie schon unter Verweis auf Bachtin festgestellt (s. S. 39), interessiert der Mensch in der Stadtbiographie als politischer Mensch, als Teilnehmer an einem Gemeinwesen, und selbst seine persönlichen Erinnerungen werden unter diesem Aspekt untersucht. Diese persönlichen Erinnerungen können nun in Rückgriff auf die Theorie Maurice Halbwachs' in einem „sozialen Rahmen“ verortet werden. Im ersten Schritt seiner Entwicklung eines sozialwissenschaftlich gefassten Gedächtnisbegriffs untersucht Halbwachs noch das individuelle Gedächtnis.⁸⁴ Halbwachs zufolge kann das Individuum erst in sozialer Interaktion so etwas wie Erinnerung aufbauen, da es sich bei Erinnerung nie um unmittelbare Erfahrung, sondern um kommunizierbare Konstruktion handelt. Und kommunizierbar wird Erinnerung „[n]ur wenn mir die Bedeutung der gesellschaftlichen und historischen Kontexte eines bestimmten Erlebens bekannt ist, und nur wenn ich voraussetze, dass zumindest einige meiner Mitmenschen dieses Kontextwissen teilen“.⁸⁵ Erst dann „existiert eine Struktur, auf die sich Erinnerungen beziehen können“.⁸⁶ Diese

⁸⁴ Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985 (Das französische Original „Les cadres sociaux de la mémoire“ erschien erstmals 1925).

⁸⁵ Pethes, Nicolas: Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien zur Einführung. Hamburg: Junius 2008, S. 53.

⁸⁶ ebd.

Struktur nennt Halbwachs die sozialen Rahmen des Gedächtnisses.⁸⁷ Es gibt keinen eindeutig definierbaren sozialen Rahmen, Erinnerung kann immer in mehreren gesehen werden, ja Halbwachs behauptet sogar: „[E]ine Erinnerung ist um so reicher, je größer die Anzahl jener Rahmen ist, in deren Schnittpunkt sie auftaucht[.]“⁸⁸ Darauf sei explizit hingewiesen, denn so wie in diesem Kapitel (auf der diachronen Ebene der Stadtbiographie) der Mensch als Kreuzungspunkt (Halbwachs: „Schnittpunkt“) verschiedener Gedächtnis-Gemeinschaften dargestellt werden soll, so im nächsten Kapitel (auf der synchronen Ebene) als Kreuzungspunkt sozialer Sprechweisen (Diskurse). Mittels einer solchen Konzeption lässt sich das Individuum im Zusammenhang gesellschaftlicher Mechanismen untersuchen. Heißt dieser Zusammenhang „Stadt“, heißt die Untersuchung dazu „Stadtbiographie“.

Was also hier interessiert, ist der Mensch als Kreuzungspunkt verschiedener sozialer Zusammenhänge. Wenn man so will, liegt in diesem Punkt der Halbwachs'schen Theorie des sozialen Rahmen die Individualität des Einzelnen: Jede seiner Erinnerungen kann nur im sozialen Kontext entstehen, der Einzelne ist allerdings als Kreuzungspunkt verschiedener sozialer Rahmen immer einzigartig. Auch das ist ein Punkt, der dieses Konzept für die Analyse Einzelner (in diesem Fall Figuren eines Romans) in sozialem Kontext so brauchbar macht.

Nun hat aber Halbwachs selbst seinen Ansatz aus „Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen“ in einem zweiten Schritt weiter entwickelt und für das Konzept des „kollektiven Gedächtnisses“ die Fragestellung umgekehrt:

„[D]ieser Schritt [besteht] darin, dass Halbwachs nun nicht mehr vom Ereignis ausgehend fragt, welches strukturellen Rahmens es für seine Aktualisierung bedarf, sondern umgekehrt untersucht, auf welche Weise Strukturen zur Rekonstruktion von Ereignissen beitragen.“⁸⁹

Das, was in der Analyse der sozialen Bedingungen des individuellen Gedächtnisses noch der soziale Rahmen war, wird jetzt als „kollektives Gedächtnis“

⁸⁷ So auch der französische Titel seiner Untersuchung, „Les cadres sociaux de la mémoire“, s. S. 44 dieser Arbeit, Anm. 84.

⁸⁸ Halbwachs 1985, S. 368.

⁸⁹ Pethes 2008, S. 56.

untersucht: Soziale Gruppen, mit ihrem jeweils spezifischen Interesse an dieser oder jener Version eines vergangenen Ereignisses konstruieren sich eine passende Erzählung von Vergangenheit.⁹⁰ Das betont einerseits die Rekonstruktivität jeder Erinnerung (auch auf kollektiver Ebene), als auch das hinter jeder spezifischen Rekonstruktion steckende Interesse an genau dieser. Dieser Aspekt des kollektiven Gedächtnisses ist es auch, der in der Analyse des individuellen Gedächtnisses als sozialer Rahmen auftaucht: Wenn eine Erinnerung eines Individuums nicht in den sozialen Rahmen der Gruppe passt, der sich dieses Individuum zugehörig fühlt, wird von dessen sozialem Umfeld diese Erinnerung abgeblockt, negiert und im schlimmsten Fall mit Ausschluss des Individuums aus der Gedächtnisgemeinschaft bestraft. An diesen Ausführungen sieht man schon, dass es in Halbwachs' Theorie zu keiner unzulässigen Übertragung eines individualpsychologischen Begriffs auf Kollektive kommt, sondern dass eine Interaktion zwischen dem einzelnen Menschen und seiner sozialen Umgebung entfaltet wird, die sowohl das Individuum durch soziale Kontexte prägt, als auch kollektive Entitäten durch Konventionen unter Individuen entstehen lässt. Auf die Fragestellung dieser Arbeit umgemünzt: In der Untersuchung von Stadtbiographien soll dargelegt werden, wie das Individuum durch Einordnung in Gedächtnisgemeinschaften der sozial dicht gewobenen Einheit „Stadt“ versucht seinen Platz zu finden, und wie das Scheitern dieser Einordnung oder Verstöße gegen die Regeln von Gedächtnisgemeinschaften sanktioniert werden.

Halbwachs' Theorie des „kollektiven Gedächtnisses“ wurde seit den 1980er Jahren im deutschen Diskurs von den Autoren Jan und Aleida Assmann weiterentwickelt oder besser: ausdifferenziert.⁹¹ In Rückgriff auf Ergebnisse der Oral-History-Forschung (besonders jener des Ethnologen Jan Vansina⁹²) spaltet Jan Assmann das kollektive Gedächtnis, wie es Halbwachs verstand, in ein kommunikatives und ein kulturelles Gedächtnis auf. „Das kommunikative Gedächtnis umfaßt Erinnerungen, die sich auf die rezente Vergangenheit beziehen. Es sind dies Erinnerungen, die der Mensch mit seinen Zeitgenossen teilt.“⁹³ Dieses Gedächtnis ist von Zeitzeugenschaft abhängig, das heißt davon, dass Menschen von

⁹⁰ vgl.: ebd., S. 57.

⁹¹ vgl.: ebd., 61.

⁹² vgl.: Assmann, J. 2007, S. 48.

⁹³ ebd., S. 50.

Selbsterlebtem erzählen können. Dementsprechend ist dem kommunikativen Gedächtnis eine natürliche zeitliche Begrenzung eingeschrieben, die sich mit drei bis vier Generationen (Erzählungen der Eltern und Großeltern, eventuell der Urgroßeltern), bzw. 80 bis 100 Jahren⁹⁴ angeben lässt. Liegt ein Ereignis länger zurück, stirbt mit den Zeitzeugen auch das kommunikative Gedächtnis zu diesem Ereignis (der Zeithorizont des kommunikativen Gedächtnisses schiebt sich sozusagen mit der Gegenwart mit). Das heißt aber nicht, dass alle diese Erinnerungen, die drei Generationen lang weitererzählt werden konnten, restlos verloren gehen. Sie verlieren in oralen Gesellschaften ihre Verortung in einer lokalisierbaren Vergangenheit. Zentrale Elemente dieser ehemals lebendigen Erzählungen sinken ab in eine mythische Urzeit, in der sie als Gründungslegenden weiter Bestand haben. Diese mythische Urzeit lässt sich historisch nicht fassen, weil in ihr alle ehemals „lebendig“ tradierten Ereignisse auf einen eben „mythischen“ Horizont projiziert werden. Damit schieben sich Ereignisse, die historisch auch Jahrhunderte auseinander liegen können, auf eine Zeitebene zusammen. Die mythische Zeitebene, obwohl „chronotopisch“ ganz anders organisiert als die historische Zeit des kommunikativen Gedächtnisses, schließt in der Mythologie der jeweiligen (oralen) Gesellschaft an die rezente Vergangenheit nahtlos an. Die Aufgabe des Mythos ist es, die Welt, wie sie gegenwärtig erlebt wird, zu erklären. Wenn also jemand außerhalb eines solchen oralen Überlieferungszusammenhangs die historische Plausibilität der Ursprungs- und Geschichtserzählungen überprüft, wird er oder sie die eben beschriebene Lücke entdecken, die nach Vansina als „floating gap“⁹⁵ bezeichnet wird („floating“, weil das kommunikative Gedächtnis mit dem Fortschreiten der physikalischen Zeit mitwandert). Als Teil dieser oralen Gesellschaft kann die Aufspaltung der Geschichte in zwei Ebenen allerdings nicht erfasst werden, da dazu die Medien der Fixierung fehlen bzw. auch gar kein Anlass besteht, nach so einer Aufspaltung des Überlieferungszusammenhangs zu fragen. Die mythische Urzeit bietet eine Erklärung der Organisation der Welt, so wie wir sie vorfinden, und reicht mittels Genealogien bis in die Gegenwart. Mythen beantworten die Frage: Wer sind wir?⁹⁶

⁹⁴ vgl.: ebd., S. 48–51.

⁹⁵ Vansina, Jan: *Oral Tradition as History*. Madison (Wisconsin): University Of Wisconsin Press 1985. Zitiert nach: Assmann, J. 2007, S. 48.

⁹⁶ vgl.: Assmann, J. 2007, S. 142.

Insbesondere in der Analyse von Döblins „Berlin Alexanderplatz“ wird zu zeigen sein, dass auch in der Literatur noch Entwürfe existieren, die versuchen, eine neue Form von Oralität zu etablieren und über diese Konzeption zu Erinnerungsstrukturen gelangen, wie sie eben für orale Gesellschaften beschrieben wurden.

Dabei muss allerdings betont werden, dass die mythische Ebene dieses zweigeteilten Geschichtskonzeptes gerade die zentrale Eigenschaft, die man sich von einer mythischen Zeit erwarten sollte, eben nicht erfüllt: Die Ereignisse, die in die mythische Zeit verschoben werden, sind nicht unveränderbar. Das wäre auch gar nicht möglich, da ja jedes Medium der Aufzeichnung fehlt, um etwaige Abweichungen nachvollziehen zu können. Der Mythenbestand einer oralen Kultur verändert sich mit den sich verändernden politischen und sozialen Gegebenheiten der Gegenwart. Die mythische Zeitebene ist alles andere als unveränderbar, und obwohl gerade aus der ethnologischen/historiographischen Außenperspektive dieser unüberwindliche „gap“ zwischen rezenter und mythischer Vergangenheit zu klaffen scheint, interagieren die beiden Ebenen doch beständig miteinander und zeigen bedeutende Kontaktstellen.

Jan Assmann entwickelt nun diese Untersuchungen über Erinnerungsstrukturen in oralen Gesellschaften weiter: Er geht von der Feststellung aus, dass die Zweiteilung zwischen (in seiner Terminologie) kommunikativem und kulturellem Gedächtnis auch in literalen Gesellschaften weiter besteht: Ein Ereignis, von dem uns unsere Großeltern erzählen können, wird immer eine andere Form von Lebendigkeit haben als alle Erzählungen, die uns die Historiographie anbieten kann, und seien sie noch so lebensnah (etwa Audio- oder Videoaufzeichnungen). Allerdings bringt die Literalisierung einer Gesellschaft ein zentrales neues Element in dieses Schema: Was immer im kommunikativen Gedächtnis ausgeklammert oder verändert wird, und was auch immer durch den Tod der Gedächtnisträger und der Gedächtnisträgerinnen nicht mehr weiter erzählt werden kann, kann aufgezeichnet werden. Erstens werden dadurch mythische Ursprungserzählungen nicht mehr in die oben beschriebene mythische Vorzeit verschoben, sondern können weiterhin historisch verortet werden (was ihnen aber nichts an fundierender Kraft nimmt). Und zweitens (und das ist der folgenreichste Unterschied) können einmal vergessene oder in zurechtgebogener Form tradierte Ereignisse weiterhin in „unverfälschter“ Form gespeichert bleiben und bei

sozialem Bedarf als Korrektiv (oder als anders gelagerte Zurechtbiegung) der herrschenden Überlieferungsform wieder herangezogen werden. Das ist es, was Aleida Assmann mit ihrer Unterscheidung von Funktions- und Speichergedächtnis meint:

Auf kollektiver Ebene enthält das Speichergedächtnis das unbrauchbar, obsolet und fremd Gewordene, das neutrale, identitäts-abstrakte Sachwissen, aber auch das Repertoire verpaßter Möglichkeiten, alternativer Optionen und ungenutzter Chancen. Beim Funktionsgedächtnis dagegen handelt es sich um ein angeeignetes Gedächtnis, das aus einem Prozeß der Auswahl, der Verknüpfung, der Sinnkonstitution – oder, mit Halbwachs zu sprechen: der Rahmenbildung – hervorgeht. Die strukturlosen, unzusammenhängenden Elemente treten ins Funktionsgedächtnis als komponiert, konstruiert, verbunden ein. Aus diesem konstruktiven Akt geht *Sinn* hervor, eine Qualität, die dem Speichergedächtnis grundsätzlich abgeht.⁹⁷

Aleida Assmann stellt fest, dass die Etablierung eines Speichergedächtnisses, das heißt, die Aufbewahrung von Fakten, die für die Identitätsbildung keine Rolle spielen, erst durch das Aufkommen der Schrift möglich war, weil davor durch die begrenzte Kapazität des menschlichen Gedächtnisses und durch die aufwendigen Erinnerungstechniken gar kein Platz für solch „unnötige“ Erinnerungen geblieben wäre.⁹⁸ Und: Erst die Schrift ist ein Medium, das ein solches Festhalten überhaupt ermöglicht. Davor hatte man keine Möglichkeit, Ereignisse in der Fixierbarkeit, welche die Schrift bietet, festzuhalten. Das Speichergedächtnis muss man sich als zwar verwaltete, aber zusammenhangslose Masse von Aufzeichnungen vorstellen. Es braucht Institutionen, die es verwalten, etwa „Archive, Museen, Bibliotheken[,] Gedänkstätten[,] Forschungsinstitute [oder] Universitäten.“⁹⁹ Es enthält Wissen, „das (nicht mehr, noch nicht oder vorübergehend nicht) in funktionalen Sinn-Konfigurationen aufgeht.“¹⁰⁰ Das Funktionsgedächtnis hingegen besteht aus einer Auswahl an Elementen, die aus dem Speichergedächtnis herausgelöst in einen Sinnzusammenhang eingebettet werden, und so Bedeutsamkeit für rekonstruktive Identitätsbildung erhalten. Diese Elemente werden nicht bloß aufbewahrt,

⁹⁷ Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: Beck 2006 (erstmal erschienen 1999), S. 137. (Hervorhebung von der Autorin).

⁹⁸ vgl.: ebd.

⁹⁹ ebd., S. 140.

¹⁰⁰ ebd., S. 136.

sondern spielen eine Rolle für die Selbstdefinition einer gesellschaftlichen Gruppe. Je nachdem, wie sich die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen (man merkt wieder das Halbwachs'sche Vokabular) ändern, können Elemente aus dem Funktionsgedächtnis wieder in das Speichergedächtnis absinken oder Elemente aus dem Speichergedächtnis (wieder) eine Funktion erlangen. Funktions- und Speichergedächtnis verhalten sich demnach wie Vorder- und Hintergrund: „Das Modell von Vorder- und Hintergrund umgeht das Problem der binären Opposition; es ist nicht mehr dualistisch, sondern perspektivisch.“¹⁰¹ Als Konglomerat von Archiven (also auch Gedächtnisarchiven) und Ort sozialer Bedeutungskämpfe ist gerade die Stadt ein ideales Objekt für die Frage nach dieser Form des Kampfes um Bedeutung.

Die Unterscheidung von Funktions- und Speichergedächtnis betrifft nur die textuelle Seite des kulturellen Gedächtnisses. Jan Assmann betont ausdrücklich, dass sich auch in Schriftkulturen ein ritueller Aspekt des kulturellen Gedächtnis bewahrt:

„Riten sind dazu da, um das Identitätssystem der Gruppe in Gang zu halten. Sie geben den Teilnehmern Anteil am identitätsrelevanten Wissen. Indem sie die ‚Welt‘ in Gang halten, konstituieren und reproduzieren sie die Identität der Gruppe.“¹⁰²

Textuelle Referenzen können also gar nicht identitätsstiftend wirken, wenn sie nicht performativ aktualisiert werden. Das bedeutet einerseits: Aufführung ausgewählter Inhalte im Rahmen des Rituals, das von autorisierten Mächten (Priesterkaste etc.) geleitet wird und nur an Festtagen und bestimmten Orten stattfindet. Andererseits können solche performativen Akte auch in weniger formalisierten Aufführungen gelebt werden. Roger Abrahams klassifiziert alles, was in der als „ritual studies“ bekannten Disziplin¹⁰³ untersucht wird, nach dem jeweiligen Grad der Formalisierung.¹⁰⁴ Damit möchte er den Unterschied zwischen dem klassischen Ritualbegriff aus der Ethnologie und dem, was man nach Erving

¹⁰¹ ebd.

¹⁰² Assmann, J. 2007, S. 143.

¹⁰³ Krieger, David J. und Andréa Belliger: Einführung. In: Dies. (Hg.): Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften ³2006, S. 7–34. Hier S. 8.

¹⁰⁴ zitiert nach: Rappaport, Roy A.: Ritual und performative Sprache. In: David J. Krieger, Andréa Belliger (Hg.): Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften ³2006, S. 191–210. Hier S. 191.

Goffman „Alltagsritual“ nennt,¹⁰⁵ in all den dazwischen liegenden Abstufungen beibehalten, und trotzdem jeder der angeführten Formen von Ritual in seine Untersuchung einbeziehen.

Damit haben wir allerdings einen Ritualbegriff, der Rituale nicht nur an Feiertagen zulässt, sondern auch den Alltag strukturiert, und somit eine Anwendung auf profane Zusammenhänge erlaubt, somit also auch die Anwendung auf das Leben in der Stadt.

Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien haben sich in den letzten Jahren von Erinnerungstheorien in Richtung Vergessenstheorien entwickelt. Ein Aspekt, der für die macht- und identitätsstiftende Funktion von Gedächtnis von großer Bedeutung ist. Bei Halbwachs heißt Erinnern, einen sozialen Rahmen zu konstruieren. Vergessen besteht demnach in der Auflösung dieses Rahmens. Das betont auf der einen Seite die Bedeutung des Vergessens für die Entwicklung der sozialen Identität des Einzelnen, bzw. für die Ausformung einer Gruppenidentität. Allerdings wird Vergessen hier als ein passiver Akt aufgefasst. Oder besser, als ein Akt der Vernachlässigung: Wenn der soziale Rahmen nicht aufrecht erhalten wird, löst er sich auf, und die Erinnerung, die er gerahmt hat, verschwindet mit ihm.

Dem gegenüber stehen kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien, die Vergessen als sehr viel aktiveren Vorgang auffassen. Ein beträchtlicher Teil sozialer „Gedächtnis-Konstruktionleistung“ wird für das Vergessen aufgewendet. Man muss nicht immer auf die Psychoanalyse zurückgreifen, um die Bedeutung des Vergessen-wollens oder Vergessen-müssens herauszuarbeiten. Aleida Assmann hat in der Beschreibung des legitimatorischen Aspekts des Funktionsgedächtnisses betont, „daß es [das offizielle Gedächtnis, also dasjenige mit legitimatorischen Anspruch, Anm. S.H.] auf Zensur [...] angewiesen ist“¹⁰⁶. Jede legitimatorische Erinnerung blendet Elemente, die nicht in ihr Konzept passen, aus und unterdrückt sie aktiv (Zensur). So will es die Vergangenheit als Vorgeschichte zu einer wünschenswerten Gegenwart darstellen, um zu suggerieren, dass auch die

¹⁰⁵ vgl.: Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009, S. 111.

¹⁰⁶ Assmann, A. 2006, S. 138.

Zukunft nicht anders aussehen darf als die Gegenwart, um ein gutes Leben führen zu können. Es ist daraus schon ersichtlich, dass machtpolitische Erinnerungsstrategien sich nicht zwecklos auf die Vergangenheit beziehen, sondern dabei immer Gegenwart und Zukunft im Blick haben. Alle drei Zeitebenen spielen hier zusammen.

Allein in der Tatsache, dass Erinnerung und Geschichte im Konzept des kulturellen Gedächtnisses immer auch Erzählung ist, steckt schon das Element des Auslassens, denn Erzählen ist immer auch ein Auswahlverfahren: Welche Elemente werden in die Erzählung aufgenommen; wie werden sie angeordnet; welchen Stellenwert bekommen sie; und welche Elemente werden eben nicht aufgenommen oder unterdrückt, weil sie Stellenwert und Anordnung der gewünschten Elemente zuwiderlaufen würden? Diese unterdrückten Elemente aufzugreifen ist laut Aleida Assmann Aufgabe delegitimatorischer Erinnerung. Soziale Gruppen, die nicht an der Macht sind, memorieren Ereignisse, die von der offiziellen Macht vergessen werden wollen. Damit stellen sie Leerstellen der herrschenden Diskurse ins Zentrum ihrer Identitätsbildung und erzählen so die Gegenwart als Zustand, den es zu verändern gilt. Dieses „kritisch subversive[] Funktionsgedächtnis“¹⁰⁷ „dient zur Fundierung nicht der Gegenwart, sondern der Zukunft, d.h. jener Gegenwart, die auf den Umsturz bestehender Machtverhältnisse folgen soll.“¹⁰⁸ Assmann schreibt allerdings dem Vergessen in delegitimatorischen Gedächtnisgemeinschaften keine Funktion zu, was meiner Meinung nach ein Fehler ist, sind doch auch Gegenerzählungen immer auf Auslassungen angewiesen.

Aus all diesen angeführten Aspekten kultureller Gedächtnistheorien lässt sich die Frage nach dem Verhältnis von Individuum und Gesellschaft bzw. die nach dem Kampf um Bedeutung im Erinnerungsdiskurs als Gemeinsamkeit extrapolieren. Fragestellungen also, die auch die Stadtbiographie teilt, darin liegt die Bedeutung der angeführten Theorien für diese Untersuchung.

¹⁰⁷ ebd.

¹⁰⁸ ebd., S. 139.

New Historicism/ Diskursanalyse

Unter dem „synchronen Aspekt“ der Gattung Stadtbiographie verstehe ich die Stadt als Knotenpunkt von Diskursen, von sozialen Sprechweisen, die auf engem Raum und in großer Dichte aufeinandertreffen. Im Prinzip ist damit das gemeint, was Sonja Altnöder die „Diskursivität“ der Stadt (im Gegensatz zu ihrer Materialität) nennt.¹⁰⁹ Um diesem Aspekt der Stadtbiographie auf den Grund zu kommen, scheint eine Methode angemessen, die immer wieder als Analyse eines synchronen Schnitts bezeichnet wird:¹¹⁰ Der New Historicism in der Folge von Stephen Greenblatt.

Der New Historicism ist in den späten 1970ern, als Gegenentwurf zum New Criticism entstanden,¹¹¹ der damals die dominierende Methode in der US-amerikanischen Literaturkritik war und seine produktive Zeit schon hinter sich gelassen hatte:

Now the New Historicism was [...] a response to an increasing sense of ethical failure in the isolation of the text as it was allegedly practiced in certain forms of literary study. [...] It was felt that a kind of ethical tipping point had been arrived at and that the modes of analysis that had been flourishing needed to be superseded by modes of analysis in which history and the political implications of what one was doing became prominent and central.¹¹²

Im Gegensatz zur werkimmanenten Hermeneutik des New Criticism wollten Greenblatt, seine Kollegen und Kolleginnen¹¹³ ein literarisches Werk im kulturellen Kontext seiner Entstehung begreifen. Dieser kulturelle Kontext sollte (anders als im klassischen Historismus, gegen den sich der New Historicism

¹⁰⁹ Altnöder, Sonja: Die Stadt als Körper: Materialität und Diskursivität in zwei London-Romanen. In: Wolfgang Hallet und Birgit Neumann (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn. Bielefeld: Transcript 2009, S. 299–318.

¹¹⁰ vgl.: Baßler, Moritz: Einleitung: New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. In: Ders. (Hg.): New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Tübingen, Basel: Francke 2001, S. 7–28. Hier S. 18.

¹¹¹ vgl.: Fry, Paul: Introduction to Theory of Literature. Lecture Nineteen. Transcript. Online im Internet. Url: <http://oyc.yale.edu/english/introduction-to-theory-of-literature/content/transcripts/transcript-19-the-new-historicism>, aufgerufen am 2. 5. 2010. Im Weiteren zitiert als „Fry: Lecture 19“; vgl.: Baßler 2001, S. 11; und: Kaes, Anton: New Historicism: Literaturgeschichte im Zeichen der Postmoderne? In: Moritz Baßler (Hg.): New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Tübingen, Basel: Francke 2001, S. 251–267. Hier S. 253f.

¹¹² Fry: Lecture 19; vgl. auch: Baßler 2001, S. 8.

¹¹³ vgl.: Baßler 2001, S. 7; und Fry: Lecture 19.

ebenfalls, wenn auch erst in zweiter Linie, abgrenzen will¹¹⁴) allerdings nicht als Hintergrund wahrgenommen werden, der als Rahmen des „großen Werks“ zu dessen Glanz beitragen soll, sondern in der Analyse denselben Stellenwert bekommen, wie das kanonisierte kulturelle Produkt.¹¹⁵ Die Methode dafür hat sich aus der Diskursanalyse nach Michel Foucault entwickelt.¹¹⁶ Sie zeigt (obwohl sie auch die diachrone Analyse kennt) ebenso wie der New Historicism Affinität zur Analyse eines synchronen Schnittes, zumindest „liegt der Akzent bei Foucault stärker im synchronen als im diachronen Bereich.“¹¹⁷ Diskursanalyse (synchron betrieben) bedeutet quer durch eine Reihe von kulturellen Artefakten („literarischen“ Texten, Gebrauchstexten, Architektur, Mode und ähnlichen Zeichensystemen) ein Thema herauszugreifen (Verhandlung von Aspekten der Sexualität, der Ethnizität, des Verbrechens, des Wahnsinns etc.) und zu untersuchen, wie dieses Thema in den verschiedenen Bereichen behandelt wird.

Die Diskurse sind nun das Verbindende zwischen diesen Medien [in meiner Diktion „kulturellen Artefakten“, Anm. S.H.], sie werden in verschiedenen Medien geführt und stellen damit die Fäden dar, die auch den Historiker von einem Medium in das andere leiten.¹¹⁸

Dabei interessiert sich die Diskursanalyse nicht für rhetorische Strategien an sich, sondern versucht aufzudecken, wie einem solchen Diskurs Machtverhältnisse eingeschrieben sind. Die zentralen Fragen dabei lauten: Was darf gesagt werden? Wie darf darüber gesprochen werden? Und: Wer darf sprechen?¹¹⁹ Diese Fokussierung auf ein Thema quer durch diverse kulturelle Artefakte bedeutet auch: Abschied von der großen Erzählung, wie ihn Lyotard für das „postmoderne

¹¹⁴ vgl.: Greenblatt, Stephen: Die Formen der Macht und die Macht der Formen in der englischen Renaissance (Einleitung). Aus dem Englischen von Moritz Baßler. In: Moritz Baßler: New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Tübingen, Basel: Francke 2001, S. 29–34 (Das amerikanische Original erstmals erschienen 1982. Im Weiteren zitiert als Greenblatt 2001a). Hier S.31f.; vgl. auch: Fry: Lecture 19.

¹¹⁵ vgl.: Greenblatt 2001a, S. 33.

¹¹⁶ vgl.: Greenblatt, Stephen: Grundzüge einer Poetik der Kultur. Aus dem Englischen von Jeremy Gaines. In: Dorothee Kimmich u.a. (Hg.): Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart: Reclam 1996, S. 259–278. Hier S. 260 (das amerikanische Original aus „Learning To Curse“ erschien zuerst 1990); vgl. auch: Baßler 2001, S. 14.

¹¹⁷ Müller-Funk 2006, S. 209.

¹¹⁸ Baßler 2001, S. 14.

¹¹⁹ Müller-Funk 2006, S. 196–204. An jede dieser Fragen schließen sich ausdifferenzierende Fragen an, etwa: Wer muss sprechen? Wer darf zuhören? Wer muss zuhören? Wer darf nicht zuhören? Und unter welchen Umständen muss dieses Sprechen bzw. Zuhören stattfinden? (vgl. ebd.).

Wissen“¹²⁰ postuliert hat. Die Diskursanalyse, genauso wie der New Historicism, will keine allumfassende Erläuterung einer Kultur vorlegen, sondern greift sich aus dem Gewebe der Kultur einen Faden heraus und folgt ihm. Allen Fäden zu folgen und alle diese Fäden zu einem wohlgeordneten und eindeutigen Muster zusammenzufügen, ist eine Aufgabe, die jede Forschungskapazität übersteigen würde und die außerdem nur durch eine verkürzende „Vereindeutigung“ des Kulturbegriffs zu erreichen ist. In Bezug auf den New Historicism schreibt dazu Moritz Baßler:

„[D]ie Anzahl der herstellbaren Bezüge ist virtuell unendlich, Vollständigkeit anzustreben wäre absurd, es muß ausgewählt werden. Die Prinzipien der Auswahl und Anordnung sind aber ‚von der Sache her‘ [...] nicht zwingend vorgegeben.“¹²¹

Die Methode der Diskursanalyse wendet der New Historicism nun auf Literaturanalyse und -geschichte an: Ein Thema wird ausgewählt und in verschiedenen kulturellen Produkten einer Zeit aufgestöbert, bis hin zu dem literarischen Produkt, das so neu kontextualisiert werden soll:

Eine umfassende kulturelle Analyse wird schließlich die Grenzen des Textes verlassen und Verbindungen zwischen dem Text und Werten, Institutionen und Praktiken an anderen kulturellen Orten herstellen müssen.¹²²

Stephen Greenblatt verwendet in diesem Zusammenhang gerne „marktwirtschaftliche Metaphorik“¹²³ und spricht etwa von „Austausch“, „Verhandlungen“¹²⁴ zwischen verschiedenen Texten oder auch der „kulturellen Aufladung“ eines Textes:

¹²⁰ vgl.: Lyotard, Jean-François: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? Aus dem Französischen von Dorothea Schmidt. In: Peter Engelmann (Hg.): Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Stuttgart: Reclam 1990, S. 33–48; und: Baßler 2001, S. 9f.

¹²¹ Baßler 2001, S. 12f.

¹²² Greenblatt, Stephen: Kultur. Aus dem Englischen von Moritz Baßler. In: Moritz Baßler (Hg.): New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Tübingen, Basel: Francke 2001, S. 48–59. (Das amerikanische Original erschien erstmals 1990. Im Weiteren zitiert als: Greenblatt 2001b). Hier S. 50.

¹²³ Baßler 2001, S. 16.

¹²⁴ Greenblatt 2001b, S. 55.

Um die Bedeutung solcher Texte wiederherzustellen, um überhaupt aus ihnen klug zu werden, müssen wir die Situation rekonstruieren, in der sie hergestellt wurden. Im Gegensatz dazu enthalten Kunstwerke einen Gutteil dieser Situation ausdrücklich oder implizit in sich selbst, und diese gespeicherte Aufnahme ist es, was viele literarische Werke den Zusammenbruch der Bedingungen überleben läßt, die zu ihrer Herstellung führten.¹²⁵

Aus den obigen Ausführungen darf jetzt allerdings nicht geschlossen werden, dass in dieser Arbeit alle zu besprechenden Texte mit der Methode des New Historicism untersucht werden. Das würde diese Arbeit sprengen und ihre Fragestellung verfehlen. Die Idee ist folgende: Die Texte werden behandelt als wären sie Untersuchungen des New Historicism. Das heißt, dass sie nicht mehr mit „kultureller Energie“ aufgeladen werden müssen. Die These ist, dass sie von sich aus schon diese energetisch-kulturelle Aufladung demonstrieren. Von der These ausgehend, dass die Stadt als Knotenpunkt von Diskursen aufgefasst werden kann, und dem davon ausgehenden Definitionskriterium der Gattung Stadtbiographie, muss in der Analyse gezeigt werden, dass ein Text (soll er zur postulierten Gattung gezählt werden können) diese Vielfalt von Diskursen aufnimmt und in ihrer Vielfältigkeit und Widersprüchlichkeit wiedergibt anstatt sie monologisch einzuebnen.¹²⁶

¹²⁵ ebd., S. 51.

¹²⁶ vgl.: Baßler 2001, S. 10.

Zwischen Semiotik und Performanz

Zum Abschluss des Theorie-Teils noch ein Kapitel, das versucht, auf die vorangegangenen Bezug zu nehmen. Jedem Aspekt der Theorie der Stadtbiographie und auch jeder der folgenden Einzelanalysen liegen zwei Betrachtungsweisen zu Grunde: Die Welt kann als Text verstanden werden. Und: Die Welt kann als Aufführung verstanden werden. Das soll hier deswegen näher ausgeführt werden, um erstens die beschriebenen Theorie-Werkzeuge klarer anwenden zu können, indem einmal der Schwerpunkt auf der einen, einmal auf der anderen Betrachtungsweise liegt. Und zweitens, um Schwierigkeiten diskutieren zu können, die mit dem Argument zusammenhängen, diese beiden Modi – „Welt als Text“ und „Welt als Aufführung“ – schließen einander aus. „[S]elbst, wenn Aufführung zu einem neuen, innovativen Begriff der Kulturwissenschaften wird, bedeutet dies dann unweigerlich, den Textbegriff hinter sich zu lassen?“,¹²⁷ formuliert Bachmann-Medick in ihrem Buch über „Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften“ dieses Argument, um es im Folgenden zu widerlegen. Sie sieht die vermeintliche Opposition Text-Aufführung zunächst als eine gegenseitige Ergänzung im Sinne von Statik-Dynamik. Bis zu einem gewissen Grad schließen sich diese beiden Begriffe tatsächlich aus, viel wichtiger aber scheint es (ich folge darin Bachmann-Medicks Ausführungen), die Schnittstellen zwischen diesen beiden Konzepten zu sehen: Dort, wo die Vorstellung der Aufführung der textorientierten Theorie weiterhilft, wie auch dort, wo eine performanzorientierte Theorie beim Text landet.¹²⁸

Bachtins Chronotopos etwa geht davon aus, dass jede Zeit- und jede Raumgestaltung im Roman bedeutsam ist, da es sich dabei um eine „Aneignung der realen historischen Zeit und des realen historischen Raumes“,¹²⁹ eine Aneignung also, und nicht etwa eine getreue Abbildung, handelt (oder handeln kann). Trotzdem sind in der Analyse bestimmter Chronotopoi immer auch performative Elemente im Spiel, allein dadurch, dass Zeit und Raum auch Bedingungen der

¹²⁷ Bachmann-Medick 2009, S. 106.

¹²⁸ vgl.: ebd.

¹²⁹ Bachtin 2008, S. 7.

Möglichkeit von Bewegung sind. Für Bachtin so wichtige Chronotopoi wie „Weg“ oder „Schwelle“, können auch als Chronotopoi der Reise und des Überschreitens aufgefasst werden. Und das Überschreiten der Schwelle taucht als Liminalität in der Ritualtheorie seit Victor Turner auf, die ein wichtiger Anstoßgeber für den „performative turn“ in den Kulturwissenschaften war.¹³⁰

Die Gedächtnistheorie nach Jan und Aleida Assmann kennt an einem Punkt die Unterscheidung von textuellem und rituellem Gedächtnis.¹³¹ Zunächst beschrieben als unterschiedliche Modi des Memorierens in oralen (rituell) und literalen (textuell) Gesellschaften. Aber in Folge fasst Aleida Assmann sie auch als zwei Modi des Memorierens in literalen Gesellschaften, wodurch sie zur Unterscheidung von Speichergedächtnis (rein textuell) und Funktionsgedächtnis (nicht nur, aber stark rituell) gelangt. In der Untersuchung ritueller Aktualisierung von Gedächtnis kommt Jan Assmann dann zu einer Strukturierung von Raum und Zeit, die durch Rituale vorgegeben ist: Die Unterscheidung von Alltag und Festtag auf der zeitlichen Ebene¹³² und die Unterscheidung von profanen und heiligen Orten auf der räumlichen Ebene¹³³ (wobei wir wieder beim Chronotopos und übrigens auch gleich bei der Schwelle wären, die ist es nämlich, die heilige Orte in erster Linie auszeichnet).

Der New Historicism wird häufig in Rückgriff auf eine Formulierung eines seiner wichtigsten Vertreter, Louis Montrose, beschrieben „als ein reziprokes Interesse an der Geschichtlichkeit von Texten und der Textualität von Geschichte.“¹³⁴ Doch merkt man schnell, dass auch der New Historicism ein starkes Interesse an performanztheoretischen Ansätzen hat. Etwa in der Untersuchung der Theatralität von Herrschaft.¹³⁵ Besonders gut lässt sich dieses Interesse an Hand eines Vortrags von Stephen Greenblatt zeigen, der unter dem Titel „Gründzüge einer Poetik der

¹³⁰ vgl.: Bachmann-Medick 2009, S. 111–120.

¹³¹ vgl.: Pethes 2008, S.66f. bzw. S. 69.

¹³² vgl.: ebd., S. 84; vgl. auch: Assmann, J. 2007, S. 53.

¹³³ Pethes 2008, S. 87.

¹³⁴ Montrose, Louis: Die Renaissance behaupten. Poetik und Politik der Kultur. Aus dem Englischen von Moritz Baßler. In: Moritz Baßler (Hg.): New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Tübingen, Basel: Francke 2001, S. 60–93 (das amerikanische Original erschien 1982). Hier S. 67; vgl.: Baßler 2001, S. 8, Montrose bezieht die oben zitierte Aussage auf „[d]ie poststrukturalistische Ausrichtung auf Geschichte“ (Montrose 2001, S. 67). Erst Baßler führt dieses Zitat an als „Formel [...], die seither in keiner Definition des New Historicism fehlen darf“ (Baßler 2001, S. 8).

¹³⁵ vgl.: Greenblatt 2001a.

Kultur“ auf Deutsch erschienen ist.¹³⁶ In diesem Vortrag untersucht er die Reden Ronald Reagans zwischen Politik und „movies“, einen Ausflug in den Yosemite Nationalpark zwischen Natürlichkeit und Künstlichkeit und den Roman „Gnadenlos“ (im Original: „The Executioner’s Song“) von Norman Mailer und andere Texte aus dem Umfeld dieses Romans zwischen Authentizität und Inszenierung von Biographie. Mit dem Wort von der „Poetik des Alltagsverhaltens“¹³⁷ liefert er darin sogar einen guten „Ergänzungslogan“ zu seinem bekannteren von der „Poetik der Kultur“.

Diese Ausführungen zu Chronotopos, Gedächtnistheorie und New Historicism sollen zeigen, dass jeder dieser Ansätze sowohl eine „textlastige“ als auch eine „performancelastige“ Seite hat, dass beide Seiten einander nicht ausschließen, sondern aneinander anschließen und beide Seiten für die konkrete Analyse herangezogen werden können und sollen. Gerade in der Beschäftigung mit der Biographie wird dieses Ineinander deutlich, bedeutet sie doch sowohl textuelle Repräsentation als auch Inszenierung von Leben.¹³⁸ Und mit der Stadt haben wir ein Subjekt der Biographie, das als semiotischer Raum aufgefasst werden kann, der allerdings leer bleibt, wenn er nicht „bewohnt“, also bespielt im theatralen Sinne (begangen, benutzt etc.) wird. Und die immaterielle Seite der Stadt kann auch nur mit beiden Aspekten hinreichend analysiert werden: Die Diskurse, die sie bilden, sind zunächst textliche Konfigurationen, doch kennt die Diskursanalyse auch performanz-orientierte Anschlüsse, die sich als sehr fruchtbar erwiesen haben. Der Diskursanalyse ist von Anfang an Performativität eingeschrieben, indem sie etwa danach fragt „Wer darf sprechen?“ (s. S. 54.), allerdings wird der performative Aspekt erst dann richtig schlagend, wenn es darum geht Identitätsbildung diskursanalytisch zu erklären: Diskursive Formationen definieren oft ein „Anderes“, etwa ein Anderes des Geschlechts (die Frau), ein Anderes der Vernunft (den Wahnsinnigen) oder ein Anderes der Rechtschaffenheit (den Verbrecher), um sich in Abgrenzung zu dieser „anderen“ Setzung zu definieren. Soweit der textuelle

¹³⁶ s. S. 54 dieser Arbeit, Anm. 116.

¹³⁷ Greenblatt 1996, S. 271.

¹³⁸ vgl.: Kolesch, Doris: Biographie und Performanz – Problematisierungen von Identitäts- und Subjektkonstruktionen. In: Christian Klein (Hg.): Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart, Weimar: Metzler 2009, S. 45–53. Hier S. 51f.

Aspekt. Dieses Konzept kann allerdings erst zu Identitätsbildung führen, wenn diese Polaritäten in alltäglichen Handlungen bestätigt werden (indem bestätigt wird, dass „man“ sich auf der richtigen Seite der Trennung befindet). Diesen Zusammenhang von diskursiven Formationen und iterativen Handlungen hat in Hinblick auf die bipolare Genderkonstitution – heterosexueller Mann und heterosexuelle Frau – Judith Butler herausgearbeitet.¹³⁹ Der Machtbezug, den die „Textarbeit“ Diskursanalyse also herausarbeiten will, steckt oft in der Aufführung dieser Texte. Das wird von Bedeutung sein, wenn es darum geht, die Stadt als symbolischen Raum zu definieren, der von verschiedenen sozialen Gruppen verschieden besetzt wird. Auch diese Gruppen definieren sich über diskursive Formationen und auch deren Identität kann sich erst durch „Einübung“ entwickeln.

¹³⁹ vgl.: Butler, Judith: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie. Aus dem Englischen von Reiner Ansén. In: Uwe Wirth: Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 301–320.

II. Analysen

Heimito von Doderer: Die Strudlhofstiege

In diesem Kapitel soll Heimito von Doderers Roman „Die Strudlhofstiege“¹⁴⁰ auf ihr Potential als Stadtbiographie hin untersucht werden. Obwohl er auf den ersten Blick das private und alltägliche Handeln seiner Protagonisten ins Zentrum stellt, kann aus dem so aufgespannten Mikrokosmos, so die Ausgangsthese, auf gesellschaftliche Konstellationen und Zusammenhänge geschlossen werden. Zentrale Rollen spielen dabei die Charakterisierung von Orten, die Bedeutung der Vergangenheit für das Selbstbild und die Konfliktstellen sozialer Ballungsräume, also die Themen der Stadtbiographie.

Zunächst soll auch „Die Strudlhofstiege“ auf ihre chronotopischen Qualitäten hin untersucht werden. Einen geeigneten Ausgangspunkt dafür bildet der Untertitel des Romans. Es ist zwar weithin bekannt, dass Doderer erst relativ knapp vor seiner Veröffentlichung und nur auf Druck des Verlags hin einen Untertitel hinzugefügt hat¹⁴¹, doch lässt der schließlich gewählte schon einige Aussagen über den Text zu: „Melzer und die Tiefe der Jahre“. Die Formulierung stellt in ihrer Verbindung eines zeitlichen mit einem räumlichen Begriff schon einen Chronotopos her, und zwar mit dem Plural „Jahre“ und deren „Tiefe“ einen diachron orientierten. Dieser ist bezogen auf „Melzer“, einen der Protagonisten des Romans, und diese Bezugnahme lässt die Verbindung von dem, was in der Konzeption der Stadtbiographie „diachroner Aspekt“ genannt wurde, augenscheinlich werden: Die Struktur des Romans wird von der Erzählung der „Menschwerdung“ (was damit gemeint ist, wird an entsprechender Stelle behandelt werden) Melzers vorgegeben, die sich nur in Auseinandersetzung der Figur mit ihren Erinnerungen vollziehen kann. Die Handlung des Romans spielt auf

¹⁴⁰ Doderer, Heimito von: Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre. München: Beck 1995 (erstmalig 1951). Im Weiteren zitiert als „Doderer: Strudlhofstiege, Seite“.

¹⁴¹ vgl.: Wolff, Lutz-W.: Auf dem Weg zur Strudlhofstiege. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Heimito von Doderer. München: edition text + kritik 2001 (=text + kritik, Bd 150), S. 3–16. Hier S. 10; und: Schmidt-Dengler, Wendelin: Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre. In: Romane des 20. Jahrhunderts. Band 2. Stuttgart: Reclam 1993, S. 7–33. Hier S. 7. Zusätzlich soll noch angemerkt sein, dass Döblins „Berlin Alexanderplatz“ genau dasselbe Schicksal ereilte: Auch Döblin musste sich von seinem Verleger einen Untertitel hinzufügen lassen, der zusätzlich zum Ort noch einen menschlichen Protagonisten und dessen Geschichte anführt. Auch Döblins Roman hat dieser Eingriff gutgetan (s. S. 89 dieser Arbeit, insb. Anm. 240).

zwei Zeitebenen, nämlich den Jahren 1910/1911 einerseits, und den Jahren 1923/1925 andererseits, wobei für Melzers Geschichte die Auseinandersetzung mit Erinnerungen aus jenen Jahren 1910/1911, die im Jahr 1925 ihren Abschluss findet, zentral ist.¹⁴² So bildet Melzer die Verbindung zwischen den beiden Zeitebenen des Romans und schafft damit die „Tiefe der Jahre“. Melzer ist ein „Erinnerungsarbeiter“, er entwickelt in seiner Fixierung auf 14 Jahre zurückliegende Ereignisse eine erstaunliche, auf seine Umgebung oft befremdlich wirkende Präzision, die zu überwinden – das heißt: einen richtigen Umgang mit der Vergangenheit zu finden – Teil seiner Menschwerdung bedeutet.

Zentraler Erinnerungsort für Melzer ist die Strudlhofstiege. Diese titelgebende architektonische Anlage erfüllt im Roman Doderers vielfältige Funktionen, die zusammengenommen jene Bandbreite abdecken, die hier „Stadtbiographie“ genannt wird. Daher werden diese Funktionen analysiert, um bei jedem der behandelten Punkte über die Strudlhofstiege auf die Gesamtanlage des Romans und schlussendlich zu seiner Bedeutung für die Stadtbiographie zu gelangen. Dieser Weg ist im Roman selbst angelegt, ist er doch nicht ohne Grund nach der Stiege benannt, jedes für den Roman zentrale Motiv und jede Entwicklungslinie zeigt sich in ihr, einem Brennpunkt gleich, gebündelt.

Eine ihrer wichtigsten Funktionen lässt sich aus dem Untertitel des Romans und dessen obiger Analyse ableiten: Die Strudlhofstiege ist ein Weg in die Tiefe. Dieser Ausgangspunkt der Überlegung lässt mehrere mögliche weitere Richtungen zu. Zunächst bekommt das räumliche Hinabsteigen gesellschaftliche Funktion: Indem sie die Boltzmanngasse mit dem tiefer gelegenen Lichtenthal verbindet, bildet sie eine Schwelle zwischen Großbürgertum und Kleinbürgertum¹⁴³ und stellt im metaphorisch gewendeten Abstieg die Hierarchie der Klassen her. Eine Schwelle, die besonders für René Stangler von großer Bedeutung ist. Stangler ist ein Vertreter des Großbürgertums, eines Milieus, dem er von Zeit zu Zeit gerne entflieht (da er sich von seiner Familie abgrenzen möchte). Das Lichtenthal als Sammelbecken der kleinbürgerlichen Figuren des Romans hat für René fast etwas

¹⁴² vgl.: Tasa, Rita: Vergangenheit und Gegenwart im Menschenleben. Nach Heimato von Doderers Roman Die Strudlhofstiege. In: Georg Gimpl (Hg.): Mitteleuropa. Mitten in Europa. Helsinki: Oy Finn 1996., S. 161–167 (=Der Ginko-Baum. Germanistisches Jahrbuch für Nordeuropa, Bd 14). Hier S. 162f.

¹⁴³ vgl.: Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945–1990. Salzburg, Wien: Residenz 1995, S. 72.

Sozialexotisches, und tatsächlich tritt er in seiner ersten Begegnung mit Paula als Bildungsbürger auf, der einer Kanzleihilfin Mythologie erklärt:

„Ja, also die Einhörner, oder die Einhörndln, wie Sie so herzig sagen, die hat's aller Wahrscheinlichkeit nach gegeben. [...]

Das Einhorn war ein wildes und böses Tier, das einsam in unzugänglichen Wäldern lebte. Aber man konnte es leicht fangen.'

„Wieso denn?“ fragte sie, mehr erstaunt als schnippisch; [...]

„Man mußte eine Jungfrau dazu haben“, sagte Stangler, „aber eine wirkliche.“ Er empfand eine gewisse Hilflosigkeit gegenüber dieser jetzt eintretenden Weichenstellung im Gespräch, welche aus dessen Gegenstände selbst sich ergeben hatte, und er sah jetzt dieser Wendung in's Anzügliche zu – die er sonst immer bald und gewohnheitsmäßig herbeiführte – mit dem Bewußtsein, augenblicklich nichts dagegen machen zu können.¹⁴⁴

Renés herablassende Erklärung und die gleichsam ungewollt mitschwingende Wendung ins Sexuelle entsteht aus der veränderten gesellschaftlichen Situation, der er sich durch seinen Abstieg über die Strudlhofstiege ausgesetzt hat. René fühlt sich in dieser fremden Umgebung wohl („[V]ielleicht zum ersten Mal in seinem Leben empfand er Gleichgültigkeit gegen den Eindruck, den er etwa machen oder nicht machen würde.“¹⁴⁵), dennoch wird er in diesem Milieu immer ein Fremder bleiben. In Paulas Garten wird er etwa nie Eintritt finden, vordergründig durch eine Reihe von Zufällen, denen allerdings vom Erzähler tiefere Bedeutung zugemessen wird:

Sie [Paula, Anm. S.H.] stand in ihrer Welt, gar nicht anders wie ein Amazonas-Indianer in seinem Urwald, ein Steppen-Kirgise vor dem teller-runden kupferbraunen Horizont. Sie stand in ihrer Welt, und klug. Er [René, Anm. S.H.] wechselte zwischen den Welten [...] und dumm; was ihm fehlte, bekam er nur langsam durch manches schmerzhaftes Bewecheln der Grenzen zwischen anscheinend Unvergleichbarem; dessen sie entraten hatte können, weil sie's ab ovo besaß [...]. Es gehört, unseres Erachtens, zu den traurigsten Tatsachen in der diesbezüglichen Biographie des Herrn René von Stangler, daß er jenes bekannte Gärtchen nie betreten, nie erreicht, nie gesehen hat, daß ihn scheinbar geringe Zufälle nur davon abhielten, wie man noch bemerken wird, in Wahrheit aber ein fundamentaler Sachverhalt: er war des Gärtchens nicht würdig.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Doderer: Strudlhofstiege, S. 132f.

¹⁴⁵ ebd., S. 132.

¹⁴⁶ ebd., S. 659f.

Solchermaßen steht die Strudlhofstiege für die feinen sozialen Grenzziehungen, die jede Stadt ebenso wie jede Stadtbiographie durchziehen, und die in keiner politischen Karte eingezeichnet werden können. Es gehört gleichsam zum Wesen des Ballungsraumes Stadt, dass sich unzählige soziale Ausdifferenzierungen in enger Nachbarschaft zueinander ansiedeln und die Grenzen zwischen ihnen dementsprechend fein gezogen und oft fast nicht zu bemerken sind, „Grenzen zwischen anscheinend Unvergleichbarem“. Erst diese Eigenschaft der Stadt macht es möglich, dass am anderen Ende einer Stiege eine Welt beginnt, die einem Gymnasiasten vom Wiener Rennweg so fremd erscheint wie die kirgisische Steppe.

Gleichzeitig – darin besteht die Dialektik der Grenze – verbindet sie, was sie trennt.¹⁴⁷ Vertreter verschiedener sozialer Schichten treffen sich auf der Strudlhofstiege, sie ist der Ort des Skandals, der für die Romanhandlung zentrale Funktion hat. Großbürgerinnen und Kleinbürgerinnen, Techniker und Gymnasiasten, Militärs und Hochadel (Semski, der „König von Polen a. D.“¹⁴⁸) treffen zusammen und sind 14 Jahre später durch dieses einmalige Aufeinandertreffen noch immer miteinander verbunden. Der Gegensatz von Trennen und Verbinden führt zum Begriff des Knotenpunktes. Damit offenbart sich die dramaturgische Schlüsselposition¹⁴⁹ der Stiege im Roman: Der Begegnung der Personen auf der Stiege gehen detaillierte und ausführliche Beschreibungen sämtlicher Wege voraus, die von den einzelnen Figuren und Figurengruppen beschritten werden, bevor sie auf der Stiege zusammentreffen. Dieses Zusammentreffen, der Skandal, ist ebenso kurz, wie sein Inhalt für den Plot des Romans unwichtig. Die Situation löst sich rasch wieder auf, und Doderer kann sich im Weiteren wieder auf das Nachzeichnen der Linien verlegen, die von dem Skandal wegführen, ebenso wie er diejenigen nachgezeichnet hat, die zu ihm hinführten.¹⁵⁰ Er hat die Funktion, die Figuren des Romans miteinander zu verbinden, und von diesen Figuren ausgehend spannen sich Netze zu den anderen Figuren des Romans, sodass nicht nur Melzer das Paket des Romans zusammenhält wie ein Stück Spagat,¹⁵¹ sondern auch der Skandal auf der Strudlhofstiege diese Funktion

¹⁴⁷ Görner, Rüdiger: Grenzen, Schwellen, Übergänge. Zur Poetik des Transitorischen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001, S. 47.

¹⁴⁸ Doderer: Strudlhofstiege, S. 905; vgl. auch: ebd., S. 51.

¹⁴⁹ vgl.: Schmidt-Dengler 1995, S. 87.

¹⁵⁰ vgl.: Görner 2001, S. 49.

¹⁵¹ Dieses Bild stammt von Doderer selbst, vgl.: Schmidt-Dengler 1995, S. 91.

hat. Der Skandal selbst bleibt ein leeres Zentrum, auf das sich die Figuren zu- und schließlich wieder von ihm wegbewegen und über das sie kommunizieren:

Fast gleichzeitig, auf einem anderen, fast noch sprunghafteren Wege, war Melzer dahin gelangt, Paula, die er ja ein einziges Mal im Leben vor vierzehn Jahren gesehen hatte – eben bei jenem Skandal auf der Strudlhofstiege – jetzt seinerseits wiederzuerkennen. Für ihn aber wies sich das Faktum als solches von weit geringerer Bedeutung als der Akt, welcher es sichtbar machte, der vierzehn Jahre tiefe Sprung [...].¹⁵²

Und einige Seiten später, in derselben Situation kann Melzer über diesen Akt des Erinnerns Kommunikation herstellen:

Melzer nahm sein Weinglas. Auch sie [Paula, Anm. S.H.].
Er beugte sich zu ihr.
,Strudlhofstiege 1911?' sagt' er halblaut.
,Ja' sagte sie[...].¹⁵³

In diesen Zitaten erscheint der Skandal schon in der Erinnerung. In Vorgriff auf die Analyse des Erinnerungsdiskurses dieses Romans (s. S. 71–76) kann hier schon auf einen Aspekt hingewiesen werden: Der Skandal bildet nicht nur im Fortgang des Textes einen Punkt, durch den alle Figuren miteinander verbunden sind, er schafft auch Verbindungen zwischen den Figuren über gemeinsame Erinnerung. Er bildet somit das, was in dieser Arbeit als Mythos verstanden wird: eine Erzählung, auf die sich Gemeinschaft gründet.

Die bisher verwendeten Bilder wie Linie, Knotenpunkt, Wegführen oder Hinführen, lassen an die Begrifflichkeit des New Historicism und an die Ausführungen zur Stadt als Diskursknotenpunkt denken. Darin steckt der Erkenntnisgewinn dieser Sätze für die Untersuchung des Romans als Stadtbiographie. Die Methode des New Historicism wird oft mit dem Herausgreifen und Verfolgen eines Fadens aus dem Gewebe der Kultur verglichen. Das Herausgreifen des „Fadens aus dem Gewebe“¹⁵⁴ ist auch in Doderers Poetik

¹⁵² Doderer: Strudlhofstiege, S. 739.

¹⁵³ ebd., S. 744.

¹⁵⁴ Egger, Irmgard: „...den Faden aus dem Gewebe“. Zur Großstadtswahrnehmung in Heimito von Doderers Wiener Romanen. In: Wendelin Schmidt-Dengler u.a. (Hg.): Erst bricht man Fenster. Dann wird man selbst eines. Heimito von Doderer 1896–1966. Riverside (Kalifornien): Ariadne University Press 1997, S. 23–34.

wichtig: Doderers These ist, dass man, indem man einem Faden folgt, das ganze Gewebe verstehen lernt. Konkret heißt das, dass es die vielen Fäden, die an den kleinsten Ereignissen eines einzelnen Menschenleben hängen, zu verfolgen gilt, um diesen einen Moment in seinem vollen Umfang und seiner vollen Bedeutung verstehen zu können. Das gilt nicht nur für den Plot des Romans (der im Skandal auf der Strudlhofstiege kulminiert, und am Ende des Romans in einer anders gelagerten Figurenkonstellation, im Straßenbahnunfall der Mary K.¹⁵⁵), ebenso kann man dieses Verfahren vom Mikrokosmos der Figuren auf den Makrokosmos gesellschaftlicher Zusammenhänge übertragen. Das macht Doderer, dem New Historicism gleich, indem er einzelne Linien quer durch verschiedene Gebiete verfolgt und so Verbindungen schafft, die in klassischer Schulbildung nicht sichtbar werden können. „Nekrophile Bildung“ wird dieses Schulwissen an einer Stelle des Romans genannt.¹⁵⁶ Eine Bildung, die jedes Phänomen vollständig erklären möchte, und zwar durch Rekurs auf die großen Linien der Weltgeschichte, aber diese Linien „deuten es nicht einmal an“.¹⁵⁷ Hingegen birgt die Analyse scheinbar nebensächlicher (Greenblatt würde sagen: anekdotischer) Gegenstände ein viel tieferes Verständnis eines Phänomens. Doderer nähert sich auf diese Weise gesellschaftlichen Fragen vom Rande her, wie bei Greenblatt kann jedes kulturelle Artefakt zur Analyse eines Phänomens herangezogen werden, und für die Klärung der Frage, warum die Welt englisch sei, ist der Fünf-Uhr-Tee genauso Ausgangspunkt wie die insulare Lage Großbritanniens.¹⁵⁸ Diese Methodik entspricht der Stadtbiographie, sucht doch auch sie den Kern großer Zusammenhänge über eine Annäherung an ein Thema von dessen Rändern her, was auch heißt: über bisher übergangene oder unterdrückte kulturelle Artefakte.

Die Stiege erlaubt also als Grenze und Begegnungsort unterschiedliche soziale Gruppen im Stadtraum zu verorten. Von der Stiege auf das Romanganze hinführend können nun auch sozusagen „sprachliche Bezirke“, unterschiedliche soziale Sprechweisen, ausgemacht werden, ebenso wie deren Trennlinien und Reibungspunkte. Eine Figur, die sehr stark über ihre Sprache definiert wird, ist der „Rittmeister von Eulenfeld“. Sie verrät zunächst einmal eine regionale Zuordnung

¹⁵⁵ vgl.: Schmidt-Dengler 1995, S. 78.

¹⁵⁶ vgl.: Doderer: Strudlhofstiege, S. 190.

¹⁵⁷ ebd., S. 193.

¹⁵⁸ Zum ganzen Absatz: vgl.: ebd., S. 190–195.

(er ist Deutscher), aber auch eine soziale: Er ist humanistisch gebildet, und trägt – auch sprachlich – das Erbe vieler Generationen mit sich.¹⁵⁹ Außerdem neigt er (besonders im Suff) zu humanistisch angehauchten Wortspielereien und einer umständlichen, mit lateinischen und altgriechischen Floskeln verzierten Sprache. So gibt er zum Beispiel im Kaffeehaus die Anweisung:

Guter Freund [...] hier wird eine Multiplikation vonnöten sein, mindestens mit vier, woll'n ma' mal sagen. [...] Nun, [...] wir wollen das hier bestehende Verhältnis zwischen Glas und Flüssigkeit umkehren. Tun sie also, Verehrtester, deren ein vierfaches Quantum in ein diesbezügliches Gemäß; dann woll'n ma' weitersehen.¹⁶⁰

Der Ober eignet sich die ihm fremde Sprechweise an: „Jawohl, Herr Baron“ sagte der Ober und übersetzte nun gleichsam Eulenfelds umständliche Ausdrucksweise in die kürzere Geschäftssprache: „Vier Cognac in einem Glas.“¹⁶¹ Diese Ausführungen zu Eulenfelds Sprache sollen jetzt allerdings nicht im Anekdotischen hängenbleiben, sondern durchaus zum Thema Sprache und Macht führen. Denn Eulenfelds Macht über eine seiner Geliebten, die junge Thea Rokitzer, manifestiert sich in seiner Beeinflussung ihrer Sprache:

„Aber ich mußte ihr doch deine Adresse aufschreiben, damit sie dir Bescheid geben kann.“ (Diese letzte Redewendung zeigt uns, daß der Rittmeister die Thea Rokitzer auch sprachlich weitgehend durchdrungen hatte: denn abgesehen von der Mitvergangenheit ‚ich mußte‘, war der Ausdruck ‚Bescheid geben‘ damals zu Wien noch ganz ungebräuchlich.)¹⁶²

Aber Thea schafft es auch, sich punktuell zu emanzipieren:

„Wenn ich nur wüßte“, sagte sie, „wozu du eigentlich diese saublöden, verflixten Zigaretten hast haben wollen?!“ (Ihr seltenes Revoltieren war immer von einem sprachlichen Sich-Emanzipieren begleitet.)¹⁶³

Bekannt ist wohl der von Doderer beschriebene „Zihalismus“ (benannt nach dem Amtsrat Julius Zihal), der in der „Strudlhofstiege“ beschrieben wird und sich

¹⁵⁹ vgl.: ebd., S. 610f.

¹⁶⁰ ebd., S. 896f.

¹⁶¹ ebd., S. 897.

¹⁶² ebd., S. 388f.

¹⁶³ ebd., S. 390.

nicht zuletzt als Sprechweise äußert. Der Zihalismus lässt sich etwas flapsig als „Beamtenmentalität“ beschreiben und damit als eine Sprechweise, die es versteht, jedes Thema in eine Amts-Sprache zu drängen. So heißt es etwa über die Qualen des Tantalus:

Dem Major Melzer aber eignete hier und jetzt fast etwas von der Größe, die dem Tantalus versagt geblieben ist oder noch bleibt, denn wer weiß schon so genau, ob jenes Spiel mit Früchten und Wasser nicht auch heutigentags dort noch weitergeht? Die in Frage kommende Verordnung war jedenfalls als eine dauernde anzusehen.¹⁶⁴

Oder die den Roman abschließende Glücksdefinition, vorgetragen vom Amtsrat selbst:

Glücklich ist vielmehr derjenige, dessen Bemessung seiner eigenen Ansprüche hinter einem diesfalls herabgelangten höheren Entscheid so weit zurückbleibt, daß dann naturgemäß ein erheblicher Übergenuß eintritt.¹⁶⁵

Solche Redeweisen sind nicht bloß Skurrilität, sondern in der Beherrschung dieser amtlich vorgebildeten Sprache liegt ein nicht unwesentlicher Machtfaktor, wie im Roman zum Beispiel in Eulenfelds Auseinandersetzung mit seiner Hausbesorgerin ersichtlich wird, oder in der Episode mit dem Zigaretten-Schmuggel, der droht aufzufliegen, weil man die „zihaloiden“ Qualitäten einer Wiener Trafikantin fürchten muss (sprich die Anzeige verdächtiger Äußerungen bei der Polizei). Genau dieses Aufeinandertreffen sozialer Sprechweisen im Kampf um Macht liegt im Fokus der Stadtbiographie. Oft scheint das in der Variante Doderers gar nicht der Fall zu sein, soziale Konflikte gibt es hier scheinbar nicht. Doderer verhandelt Konflikte auf anekdotischer Ebene und lässt sie in Harmonie enden (s. S. 78–80), dennoch lassen sich Schlüsse auf gesellschaftliche Konstellationen ziehen, die Zeichen dafür sind nur sehr gut versteckt (aber auch sehr gut platziert).

Die Stiege spielt nicht nur als dramaturgisches und soziales „leeres Zentrum“ eine Rolle, sondern auch im Erinnerungsdiskurs, und führt somit auch in die zentrale Anlage des Romans. Der „Mythos“, das Narrativ, das hier im Zentrum

¹⁶⁴ ebd., S. 740.

¹⁶⁵ ebd., S. 909.

steht, bildet Doderers These, dass das alltägliche Leben unberührt von den angeblich so großen historischen Ereignissen Kontinuitäten schaffe.¹⁶⁶ Die Verbindungslinien aus dem Jahre 1925 zurück zu den Ereignissen aus den Jahren 1910/1911 überbrücken mit Leichtigkeit den Bruch des Ersten Weltkrieges, wie er in der offiziellen Geschichtsschreibung verzeichnet ist. Es geht also um Machtkämpfe in der Erinnerungspolitik, auch wenn Erinnerung im Fortgang des Romans nach und nach zur rein privaten Angelegenheit entwickelt wird.

Wieder bei der Stiege selbst beginnend, kann zunächst nach dem Gedächtnis des Ortes gefragt werden. Die Strudlhofstiege bekommen ihre Mythologie, die Doderer als humanistisch gebildeter Autor vor allem in Begriffen der griechischen Mythologie zum Ausdruck bringt: Es geht hier um den „genius loci“, die „Dryas“, oder um die „Penaten“ (s. auch den ähnlich gelagerten Begriff von „Penaten“, wie ihn Italo Calvino in der einleitenden Erzählung entwickelt, s. S. 11–13). In moderner Begrifflichkeit würde man sagen, dass jedem Ort seine eigene Charakteristik zukommt, die in Zusammenhang mit seiner Geschichte steht, der politischen, städtebaulichen oder kunstgeschichtlichen, aber auch der persönlichen Geschichte, die man mit ihm verbindet. René Stangler ist unter den Romanfiguren wohl der beste Kenner der Mythologie der Stiege. Kaum ist er sie herabgestiegen, führt sie ihn schon zu Einhörnern und zur Begegnung mit einer Frau, die ihm später zur „Göttin des Lichtenthals“ wird. Und auch als Stadthistoriker gibt er keine reine Chronologie ihrer Erbauung, sondern ihre Charakteristik wieder: Im Zuge einer zufälligen Begegnung Melzers mit René Stangler auf der Strudlhofstiege zeigt jener intensives Interesse an der älteren und jüngeren Geschichte der Anlage, und fragt den Freund um Auskunft. Die Stiege, so René, „spricht vom geheimsten Leben“,¹⁶⁷ der humanistisch gebildete Erbauer (der Architekt Johann Jäger, dem der Roman auch gewidmet ist¹⁶⁸) habe ihren „genius loci“ gespürt, den andere Ingenieure „höchstens überall austreiben“. Die Stiege zeugt von lyrischem Verständnis, sie sei „eine Ode mit vier Strophen [...] in Gestalt einer Treppenanlage“.¹⁶⁹ Das Lyrische an ihr begründet auch ihre Bedeutung als abgesonderter Raum inmitten der Stadt; die Stiege ist ein Gedicht,

¹⁶⁶ vgl.: Wolff 2001.

¹⁶⁷ Doderer: Strudlhofstiege, S. 492.

¹⁶⁸ vgl.: ebd., S. 5.

¹⁶⁹ alle: ebd., S. 492.

während die Stadt ein Roman ist.¹⁷⁰ Allein diese Gleichsetzung architektonischer Einheiten mit literarischen Formen zeigt, wie stark in Doderers Roman Topographie mit Bedeutung aufgeladen ist, und damit, wie sehr sich die Stadt in der „Strudlhofstiege“ als Zeichensystem auffassen lässt.¹⁷¹ „Dieses Werk spricht von geheimstem Leben, nicht von irgendeiner offiziellen, bewußtseinsoffiziellen Biographie.“¹⁷² Hier also wieder: Offizielle Geschichtsschreibung und gelebtes Gedächtnis. Doch ist es im Wesen dieses Ortes begründet, trotz aller Bemühungen von der offiziellen Geschichte wegzukommen, immer wieder bei ihr zu landen: Denn auf der Stiege „sind wir hier sozusagen mitten drinnen in der neuesten und unerfreulichsten Geschichte Österreichs“¹⁷³, wie Stangeler sagt. Das liegt daran, „daß nicht wenige von den Häusern hier an der Strudlhofstiege jenem österreichischen Außenminister gehörten, welcher den Ausbruch des Krieges von 1914 verschuldet hatte“¹⁷⁴. Im darauffolgenden Gespräch über die Ursachen des Weltkrieges entlarvt René die Replik Melzers („Der Krieg wär’ auf jeden Fall gekommen“¹⁷⁵) als unreflektierte Übernahme eines sozusagen injizierten Sprechens, das aus „sämtlichen Gesprächen in der Offiziers-Messe von Trnovo der Jelesnitza in Bosnien“¹⁷⁶ stammt und von Melzer über Jahre hinweg unhinterfragt und unverändert weitergetragen wurde. Es handelt sich sozusagen um Melzers Gruppengedächtnis als ehemaliger k. u. k. Offizier, der sich noch am Weg dazu befindet, einen „Zivilverstand“ auszubilden. Hier wird Gedächtnis trotz aller Rede vom „geheimsten Leben“ nicht als Privatsache verstanden, sondern als gesellschaftliche Prägung, und ist somit für die Stadtbiographie von Interesse. Noch ist also der Bezugsrahmen „k. u. k. Militär“ nicht aufgelöst, obwohl die dazugehörige Institution zu diesem Zeitpunkt schon seit Jahren nicht mehr

¹⁷⁰ vgl.: Rutschky, Michael: Die Stadt als Roman. Exkurs eines Wien- und Dodererfremden. In: Kai Luehrs-Kaiser, Gerald Sommer (Hg.): „Flügel und Extreme“: Aspekte der geistigen Entwicklung Heimito von Doderers. Würzburg: Königshausen und Neumann 1999 (=Schriften der Heimito-von-Doderer-Gesellschaft; Bd 1), S. 189–198.

¹⁷¹ vgl: Egger, Irmgard: „Nervöse Romantik“. Heimito von Doderer im Kontext der modernen Großstadtliteratur. In: Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik. Bd 6. München: edition text + kritik 2001, S. 143–164. Hier S. 143.

¹⁷² Doderer: Strudlhofstiege, S. 492.

¹⁷³ ebd., S. 493.

¹⁷⁴ ebd.

¹⁷⁵ ebd., S. 494.

¹⁷⁶ ebd.

existiert. Sie wirkt in Melzer weiter, und auch die Gesellschaft, die ihn umgibt, tradiert das Untergegangene:

[S]o tief und jahrelang nachwirkend waren, nebenbei bemerkt, militärische und krieglerische Bilder und Vergleiche in's Vorstellungsleben der Menschen eingedrungen, wahrhaft in's Kerbholz der Erinnerung gefahren mit manchem Hieb, auch bei notorischen Zivilisten[...].¹⁷⁷

Selbst im Amt wird der „Amtsrat“, der er inzwischen ist, als Major angedet und gilt als unzeitgemäße Verkörperung eines k. u. k. Offiziers:

Der Kleine [gemeint ist die Romanfigur ‚der kleine E.P.‘, Anm. S.H.] hat vielleicht, wie er meinte, in Melzer, sechs Jahre nach dem Kriege und dem Untergange der Habsburger Monarchie, dasjenige erst richtig beisammen gefunden in allen Stücken, was er sich unter einem k. u. k. Offizier eigentlich immer vorgestellt hatte, ja vielleicht ohne während seiner Militärdienstzeit einer vollen und ganzen Entsprechung jenes inneren Bildes in der äußeren Wirklichkeit je zu begegnen. [...] So überlebte denn hier eine Idee das Ende der Sache selbst und gelangte sechs Jahre nach jenem Ende noch für E.P. zu einer Konkretion.¹⁷⁸

Melzer bewegt sich also immer noch in diesem äußerlich vergangenen, aber dennoch noch nicht aufgelösten Bezugsrahmen. René durchschaut die Mechanismen, die hinter Melzers Aussagen zum Krieg stehen, und legt sie ihm dar:

Es gab nie eine europäische Situation, die früher oder später zum Krieg führen mußte. Das sind feierliche Erfindungen von Interessierten, von Berufspolitikern, Generälen, G'schaftlhubern oder Historikern, oder Ausdünstungen jener Leute, denen die Sprache der Zeitungen durch's Hirn schwappt, wie das Spülwasser durch eine Clo-Muschel.¹⁷⁹

Die Stiege mag zwar vom „geheimsten Leben“ sprechen, dennoch entsteht auch dieses in Auseinandersetzung mit den sozialen Rahmungen, die dieses Leben und dessen Erinnerungen erfährt. Die Menschwerdung Melzers kann nur durch die Auflösung überkommener Rahmen des Gedächtnisses passieren, sei es der überkommene Rahmen „k. u. k. Militär“, der seinen Blick prägt, sei es der überkommene Rahmen rund um den Skandal auf der Strudlhofstiege, der für

¹⁷⁷ ebd., S. 521.

¹⁷⁸ ebd., S. 43.

¹⁷⁹ ebd., S. 495.

Melzer, elf Jahre nachdem er stattfand, noch immer frisch im Gedächtnis ist, obwohl seine geringe Bedeutung das keineswegs rechtfertigt.

Dem Major [Melzer, Anm. S.H.] war damals nie bewußt, daß er in letzter Zeit eine Genauigkeit zu entwickeln begann, welche über die doch meist nur mittlere Belichtung des umgebenden Lebens erheblich, ja fast gefährlich hinausging; und das vielleicht umso mehr, je weniger er für sich noch einen Ausweg suchte... zudem, er war, ebenfalls ohne es selbst irgendwie auffallend zu finden, mit allen hier in Frage kommenden Sachen unausgesetzt beschäftigt. Er lebte sozusagen um die Strudlhofstiege herum, nicht nur örtlich, auch innerlich, ja in immer engeren Kreisen, schon fast Wirbeln.¹⁸⁰

Dieses Festhalten am Gewesenen verstört vor allem eine Romanfigur, Mimi Pastré, die Zwillingsschwester von Editha Pastré. Mimi ist schon vor Jahren nach Buenos Aires durchgebrannt. Jetzt wieder auf Geheiß der Schwester in Wien, spielen die beiden „Duplizitäts-Gören“¹⁸¹ vor, eine einzelne Person zu sein. Diese Konstruktion mit den beiden Zwillingsschwestern, die sich als eine ausgeben, erlaubt Doderer den Unterschied zwischen belebtem und unbelebtem Gedächtnis an Hand zweier Figuren in den Roman einfließen zu lassen. Bei Doderer begegnen wir dieser Unterscheidung als Unterscheidung von „Gedächtnis“ und „Merkfähigkeit“:

Denn was Editha [es handelt sich um die ‚getarnte‘ Mimi, Anm. S.H.] sagte, das kam so heraus, als lese sie es von einem Notizblock ab, einem Merkbblock, es wurde also nur von der Merkfähigkeit zusammengehalten und nicht eigentlich vom Gedächtnis. Es verhielt sich zu diesem wie ein paar mit Bureauklammern geheftete Notizblätter zu einem Buche, dessen liebevoll über die Vergangenheit geneigter Bericht nicht nur viel mehr Einzelheiten mit sich führt als so ein Notiz-Kalendarium, sondern alles überdies vor dem leuchtend rostfarbenen Hintergrunde des Gewesenen. Dieser fehlte hier ganz.¹⁸²

Die Merkfähigkeit zeichnet sich wie das unbelebte Gedächtnis, genauer: wie das Speichergedächtnis nach Aleida Assmann, dadurch aus, dass es eine bloße Ansammlung von Fakten ist. Es weist keine innere Organisation auf. In Doderers Bild entspricht es „ein paar mit Bureauklammern gehefteten Notizblättern“. Dem

¹⁸⁰ ebd., S. 752f.

¹⁸¹ ebd., S. 622.

¹⁸² ebd., S. 313.

belebten Gedächtnis hingegen wohnt eine solche Organisation inne, es ergibt ein durchkomponiertes Ganzes, das durch Auswahl (Hinzufügen und Weglassen), Anordnung und Detailreichtum entsteht. Wie in der Theorie Assmanns wird auch in Doderers Bild die Metapher vom Hintergrund verwendet: Funktionsgedächtnis und Speichergedächtnis verhalten sich wie Vordergrund zu Hintergrund (s. S. 50), genauso, wie das „Buch“ des Gedächtnisses den „leuchtend rostfarbenen Hintergrund des Gewesenen“ benötigt. Das belebte Gedächtnis bedarf eines sinnlichen Detailreichtums, den man bei Doderer im gesamten Roman findet. Alle Sinne haben die Fähigkeit Gedächtnis zu sein und Erinnerung zu evozieren: der Gehörsinn, etwa durch die Melodie des Leierkasten nach Melzers Denkschlaf;¹⁸³ der Gesichtssinn etwa durch das aquariumgrüne Licht des „quartier latin“¹⁸⁴ und immer wieder durch das fleckig-grünliche Sonnenlicht, das durch die Bäume fällt sowie das gleißend-weiße, aber ausgeschnittene Sonnenlicht. In beiden Fällen (fleckig und ausgeschnitten) wird betont, dass das belebte Gedächtnis diesen ganz wesentlichen Auswahlcharakter hat. Anders als mit diesem Auswahlcharakter ließe es sich auch gar nicht argumentieren, dass der Skandal auf der Strudlhofstiege für Melzer so zentrale Bedeutung in der Erinnerung bekommt. Und in ebenso bedeutendem Maße funktioniert das Erinnern auch durch den Geruchssinn:¹⁸⁵ „Geruch und Gedächtnis! Da gibt’s tiefe Beziehungen“,¹⁸⁶ antwortet René einmal dem Melzer, als dieser erzählt, ein Geruch von Lavendel habe ihn an René erinnert. Auch der Geruch von Kampfer, der zum Einmotten von Winterkleidung verwendet wird, hat diese starke Erinnerungsweckende Wirkung. In diesem Fall kann man sogar das Bild vom Einmotten und Hervorholen für die Analyse nützen.

Das Gedächtnis, so wie es Doderer im Gegensatz zur Merkfähigkeit konstruiert, ist also wesentlich ein organisches Gedächtnis. Es steht in engem Zusammenhang mit Sinneseindrücken, die erst ermöglichen, es zu bilden und es wiederaufzurufen. Generell ist Gedächtnis bei Doderer etwas organisch Gedachtes. Besonders der

¹⁸³ ebd., S. 298.

¹⁸⁴ ebd., S. 298.

¹⁸⁵ vgl.: Dietz, Christopher: „Wer nicht riechen will, muss fühlen“. Geruch und Geruchssinn im Werk Heimito von Doderers. Wien: Edition Praesens 2002, S. 99–117.

¹⁸⁶ Doderer: Strudlhofstiege, S. 501.

Erinnerungsarbeiter Melzer besitzt so ein Körpergedächtnis, das auf seine Zeit beim Militär zurückgeführt wird:

Da war sie also, die – ‚Lage‘.

Und er dabei sozusagen verantwortlich. Für einen Augenblick nur, ohne daß er solches klar dachte, kehrte ein Daseinsgefühl aus dem Kriege wieder: wenn es gegolten hatte, sich zu entschließen, einen Befehl zu geben. Dumpf und dunkel streifte ihn das, von sehr nahe: es erinnerten sich sozusagen die Organe, nicht der Kopf.¹⁸⁷

An dieser Stelle geht es darum, zu verhindern, dass die beiden Geliebten Etelka und Fraunholzer aneinandergeraten, während sie sich mit einem weiteren Liebhaber vergnügt. Eine „Lage“, in der es tatsächlich um Leben und Tod geht (sie führt zu Etelkas Selbstmord) und die Evozierung militärisch straffer, „organischer“ Organisation in Melzers Handeln rechtfertigt. Auch in der folgenden Stelle hängt von Melzers Entschlossenheit Leben und Tod ab:

Sie [Mary K., Anm. S.H.] rannte eigentlich in den Zug [Straßenbahnzug, S.H.] hinein. Noch bevor das schütternde äußerste Anziehen der Bremsen erfolgte und das Schreien von Passanten, welche den Vorgang erfaßten, warf sich Melzer halb links und gegen die Mitte des Platzes zu.¹⁸⁸

Durch das organische Erinnern an ähnliche Situationen aus der eigenen Vergangenheit kann das Handeln vor dem Begreifen vollzogen werden. Das letzte Zitat stammt aus der zentralen Szene des Romanendes, die auch zur zentralen Szene der Menschwerdung Melzers wird: Durch sein Eingreifen nach dem Straßenbahnunfall löst sich in Melzer der Bezugsrahmen k. u. k. Militär auf und durch die Begegnung mit Thea Rokitzer in dieser Situation wird auch der Bezugsrahmen „Skandal auf der Strudlhofstiege“ verabschiedet. Hier vollzieht sich die Menschwerdung Melzers, und es ist an der Zeit, zu erklären, worin diese Menschwerdung besteht, und warum sie problematisch ist.

Die Menschwerdung lässt sich am besten mit dem Wegfall aller sozialer Bezugsrahmen in der Selbstkonstitution beschreiben. Im Roman wird dieser

¹⁸⁷ ebd., S. 539.

¹⁸⁸ ebd., S. 843.

Wegfall durch das Einreißen innerer Mauern verbildlicht,¹⁸⁹ durch das Auflösen seelischer Schubladen. Der Prozess wird als ein Knacksen von Mauern und Riegeln beschrieben.¹⁹⁰ In der Begrifflichkeit dieser Arbeit handelt es sich dabei um das Auflösen sozialer Rahmen. In der Menschwerdung wird der Punkt des oben genannten „geheimsten Lebens“ erreicht. Dieses Vordringen entzieht sich durch seine radikale Privatheit jeglichem Zugriff von außen, es ist nicht kommunizierbar und damit nicht beschreibbar. Dieses Konzept ist für die Theorie der Biographie von Interesse, denn es besagt im Kern, dass auf das Leben eines Menschen nicht zugegriffen werden kann. Auch der Roman kann nicht vom Menschen erzählen, sondern nur von der Figur, die Mensch wird. Dem entsprechend wird Melzer – nunmehr Mensch und nicht mehr Figur – am Ende des Romans vom Erzähler aus dem Roman verabschiedet:

So wird Melzer gewissermaßen erst zur Person, ja, zum Menschen. Das ist viel und der Weg ist weit, von einem Bosniakenleutnant zum Menschen. Was soll nun noch groß kommen, was auf's Spiel gesetzt, wer gerettet werden? Für uns hört der Mann auf, Figur zu sein. Demnach könnte er höchstens selbst noch ein Autor werden, Autor etwa einer Lebensbeschreibung. Aber die haben wir ihm schon besorgt. Fahr' hin in Bälde! Für mich bleibst du ‚der Melzer‘. Servus Melzer, grüß' dich!¹⁹¹

Wieder wird betont, dass der Weg zur Menschwerdung von sozialer Einbettung wegführt, in dem Fall weg von der „Ordnungswelt“¹⁹² Militär („von einem Bosniakenleutnant zum Menschen“). Problematisch ist dieses Konzept aus mehreren Gründen. Zunächst einmal besteht Melzers Menschwerdung auch darin, dass er einen Vornamen bekommt. Dieser Vorname ist dem Autor nicht bekannt („Wir wissen Melzers Vornamen nicht.“¹⁹³). Bourdieus Kritik des Eigennamens lässt diesen mehr als Träger vielfältiger sozialer Bestimmungen erkennen, denn als Träger privatester Innerlichkeit:

¹⁸⁹ vgl.: Lipiński, Krzysztof: Auf der Suche nach Kakanien. Literarische Streifzüge durch eine versunkene Welt. St. Ingbert: Röhrig 2000 (=Österreichische und internationale Literaturprozesse, Bd 9), S. 145.

¹⁹⁰ z. .B.: Doderer: Strudlhofstiege, S. 848.

¹⁹¹ ebd., S. 892f.

¹⁹² Tasa 1996, S. 163.

¹⁹³ Doderer: Strudlhofstiege, S. 892.

So bildet der Eigenname den Kern (man könnte dazu neigen, die Substanz zu sagen) dessen, was man den bürgerlichen Stand nennt, also jenes Ensembles von Eigenschaften (Nationalität, Geschlecht, Alter etc.), die Personen zugeordnet sind, denen das bürgerliche Recht juristische Effekte zuordnet[.]¹⁹⁴

Der Eigenname, bei Doderer zugespitzt zum höchstpersönlichen Vornamen, eignet sich also gerade nicht als Träger von Eigentlichkeit. Er spannt die Kategorien auf (Nationalität, Geschlecht, Alter), die Doderer im Prozess der Menschwerdung zu einem organischen Ganzen zusammengefügt wissen will. In der Formulierung des „Organischen“ liegt auch das zentrale Problem dieser Konzeption Doderers. Hayden White hat in seiner Untersuchung der „historischen Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa“ (s. S. 19f.) Leopold Rankes Geschichts-Auffassung als „organizistischen Konservativismus“ beschrieben. Dieser drückt sich in der Erzählformation der Komödie aus: Die Existenz von Konflikten in der Geschichte wird zwar nicht geleugnet, Geschichte wird aber immer als Weg zur Auflösung dieser Konflikte gesehen, da es sich ohnedies nur um Bruchstellen im Inneren eines organischen Ganzen handelt, das am Ende der Geschichte wieder als unversehrtes organisches Ganzes auftritt.¹⁹⁵ Dem entspricht die Komödienstruktur, an deren Ende immer die Auflösung von Konflikten in der Vereinigung steht,¹⁹⁶ und zwar in der Eheschließung. So auch in der Strudlhofstiege. Melzers Beschäftigung mit der Vergangenheit, seine ständig ausgetragenen Konflikte mit ihr (die hier leider nicht in all ihren Dimensionen ausgeführt werden kann, allein die Analyse der Bedeutung der Farbe Rot für Melzer würde den Rahmen sprengen und viel zu weit von der Fragestellung wegführen) bieten den Stoff der dramatischen Handlung, die in einem blutigen Unfall kulminiert, der glücklicherweise durch schnelles Eingreifen gut ausgeht und als letzte Eruption von Gewalt durch seine Bewältigung zum versöhnlichen Ende führt, der Hochzeit von Melzer und Thea. Unbehagen bleibt bestehen, der Unfall als Ausgangspunkt privaten Glücks hinterlässt schauerhafte Spuren:

¹⁹⁴ Bourdieu 1990, S. 79; s. S. 22 dieser Arbeit.

¹⁹⁵ Von dieser Überlegung ausgehend kann man auch wieder zur Doderer'schen Variante des Kampfes um Bedeutung zurückgehen. Diese Kämpfe bleiben bei Doderer deswegen im Anekdotischen, weil sie in der allumfassenden Auflösung der Konflikte eingebettet sind, und so gar nicht zu großen sozialen Konflikten auswachsen, denn diese könnten durch das Ende der Romanhandlung höchstens ironisch gebrochen aufgelöst werden; s. S. 67–71 dieser Arbeit.

¹⁹⁶ vgl.: White 2008, S. 219f.

So stand man denn, bei fortgefallenem und unsichtbar gewordenem äußeren Anlaß mit blutigen Kleidern auf der Straße.

Denn eben verschwanden ansonst die letzten Spuren: ein anwesender älterer Polizei-Inspektor hatte sich alsbald an die Wagenwascher gewandt, welche bei den am Bahnhofe aufgestellten Autotaxis arbeiteten; sie schütteten nun ein paar hölzerne Butten Wasser über das Pflaster, wo dieses blutig gewesen. Das Rot verschwand. Ein Kehraus. In irgendeiner Weise ließ das an die Sperrstunde einer Wirtschaft denken. Aus dem Gespräch des Beamten mit den herbeigeholten Männern, das man im einzelnen nicht verstehen konnte, klang bereits ein eigentlich gemütlicher Ton.¹⁹⁷

Für Melzer werden die blutigen Spuren dieses Ereignisses zur Opfergabe, die zu seiner Hochzeit führen:

Die Wäsche braunrot, sie hatte angeklebt. Es war Marys Blut. Es hatte ihn festgehalten auf der Stelle, an dem Platze, zu dem auch Thea gekommen war. Er raffte das seidene Hemd, das er an diesem Tag getragen hatte, nochmals auf, vom Boden, preßte die blutigen Stellen vor's Gesicht und küßte sie. Dann sprang er zum Tischchen zwischen den Fenstern, wo neben anderen Dingen der Toilette auch eine gerade Schere lag. Aus dem blutigen unteren Teil des Hemdes schnitt Melzer einen schmalen handlangen Streifen. Etwas von dem Blute Marys, das an diesem Tage vergossen, sollte bei ihm bleiben für immer.¹⁹⁸

Doch nicht nur auf der Ebene der Handlung lässt sich zeigen, dass „Die Strudlhofstiege“ doch nicht den konventionellen Komödienschluss hat, den man zunächst vermuten könnte. Auch auf der Ebene der Erzählung lässt sich Harmonisierung nicht mehr ohne Probleme durchführen. Schon die bereits zitierte Glücksdefinition Zihals subvertiert die Vorstellung vom organisch-ungeteilten Leben, denn schließlich ist es nicht der Erzähler, der am Ende des Romans die Definition von „Glück“ verkündet, sondern eine Figur, die bis zur Sprichwörtlichkeit in ihrem Amtsduktus aufgeht, daher auch das Glück in diesem Duktus beschreibt. Und das immerhin anlässlich der Verlobung des Komödienhelden.

Glücklich ist vielmehr derjenige, dessen Bemessung seiner eigenen Ansprüche hinter einem diesfalls herabgelangten höheren Entscheid so weit zurückbleibt, daß dann naturgemäß ein erheblicher Übergenuß eintritt.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Doderer: Strudlhofstiege, S. 848f.

¹⁹⁸ ebd., S. 851.

¹⁹⁹ ebd., S. 909; s. S. 70 dieser Arbeit.

Diese abschließende Glücksdefinition darf also nicht für bare Münze genommen werden. Ironisch gebrochen wird auch die scheinbar zu glatte Erzählung der „Menschwerdung“: Es darf nämlich nicht vergessen werden, dass der Roman zwar vorgibt, Menschwerdung erzählen zu können. An dem Punkt, an dem die Figur aber schließlich zum Menschen wird, kommt er aber nicht mehr mit. „Erzählung“ kann nicht mehr direkt auf das Leben zugreifen. Dieser fehlende Zugriff wird zwar in die Konzeption des Romans aufgenommen. Der dadurch entstehende Bruch zwischen Leben und Erzählen verschwindet deswegen aber nicht. Die verlorene Direktheit kann nur noch aus ironischer Distanz aufführen werden.

Es lässt sich also zusammenfassend sagen, dass Doderers „Die Strudlhofstiege“ sämtliche Kriterien der Gattungsdefinition der Stadtbiographie erfüllt, vom identitätsstiftenden Bezug auf Geschichte, über das Zusammenspiel von Einzelem und Einzelner zur Gesellschaft, dem Kampf um Bedeutung im Ballungsraum bis hin zur Inszenierung von Orten. Der Roman breitet eine Vielzahl von Konflikten, Vielstimmig- und Widersprüchlichkeiten aus, wird also dem, was in dieser Arbeit unter „Stadt“ verstanden wird, gerecht. Bis zu einem gewissen Grad wird allerdings versucht, all diese Vielfältigkeiten am Schluss wieder in einem organischen Ganzen unterzubringen. Wendelin Schmidt-Dengler sieht in der harmonisierenden Struktur die Bedeutung des Romans für die Gesellschaft seines Erscheinens, das Österreich der frühen 1950er Jahre: Doderers „Anstrengung um den Roman entspricht sehr wohl der Anstrengung der Menschen in diesem Zeitraum, alles in einen Ordnungszusammenhang zu bringen“.²⁰⁰ Doch bleibt dieser Zusammenhang brüchig. Somit kann abschließend festgestellt werden, dass Doderers „Die Strudlhofstiege“ eine Stadtbiographie entwirft, deren Bestrebung es ist, sich gleichsam wieder zurückzunehmen, gerade in diesem Versuch aber wieder neue Bruchstellen aufzeigt. Durch diese Konstruktion ist der Roman für die Frage nach der Stadtbiographie auf vielfältige, ja fast unerschöpfliche Weise, ergiebig.

²⁰⁰ Schmidt-Dengler 1995, S. 70.

Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz

Nicht nur durch Volker Klotz' Untersuchung gilt Alexander Döblins „Berlin Alexanderplatz“²⁰¹ als „erste[r] und bis heute [1969, Anm. S.H.] einzige[r] belangvolle[r] Roman in deutscher Sprache, der vorbehaltlos die zeitgenössische Großstadt zu seiner Sache macht.“²⁰² Bei Klotz, als auch in vielen Untersuchungen davor und seitdem, wurde dem sogenannten „Montagecharakter“ des Romans die größte Aufmerksamkeit zuteil.²⁰³ Daher will ich meine Ausführungen zu diesem Aspekt zunächst kurz halten und nur dann ausführlicher oder ergänzend darauf eingehen, wenn es sinnvoll erscheint. Die Schwerpunkte meiner Untersuchung liegen auf anderen Themen: der Formation des Stadtraums als diskursives Ballungszentrum; der Frage nach dem „infamen Menschen“ und dem „anderen Ort“; und der Konstruktion von Biographie bzw. Erzählung. Doch trotz dieser Schwerpunktsetzung setzt auch diese Untersuchung bei der Montage-Technik an:

Döblins ungeglättetes Aneinanderreihen verschiedenster sprachlicher Fundstücke verkörpert am deutlichsten, was ich in den theoretischen Überlegungen zur Stadtbiographie als Diskursknotenpunkt bezeichnet habe. Die Dichte, in der verschiedene Textsorten und Sprechweisen in der Großstadt in Erscheinung treten, und die Gleichzeitigkeit, in der diese Sprechweisen auf die Menschen einprasseln, wird von Döblin literarisch durch Unverbundenheit der Elemente und durch die Weigerung, sie in den Fluss der „Geschichte vom Franz Biberkopf“ einzugliedern, umgesetzt.

Döblins Erzählverfahren ist [...] ein literarisches Äquivalent zu dem des futuristischen Films mit seiner Montage des Disparaten, die der Logik raum-zeitlicher Kontinuitätserwartung kraß widerspricht. [...] Weil sie keine Übergänge schafft, kann sie nicht unbemerkt bleiben.²⁰⁴

²⁰¹ Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf. München: dtv 1990. (zuerst 1929). Im Weiteren zitiert als: „Döblin: Berlin Alexanderplatz, Seite“.

²⁰² Klotz 1987, S. 372.

²⁰³ vgl.: Gong, Seonja (sic): Studien zu Alfred Döblins Erzählkunst am Beispiel seiner Berliner Romane: „Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine“ und „Berlin Alexanderplatz“. Frankfurt a. M. u.a.: Lang 2002 (=Europäische Hochschulschriften. Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, Bd 1823), S. 202, insb. die Literaturhinweise in Anm. 657.

²⁰⁴ Smuda, Manfred: Die Wahrnehmung der Großstadt als ästhetisches Problem des Erzählens. Narrativität im Futurismus und im modernen Roman. In: Ders. (Hg.): Die Großstadt als „Text“. München: Fink 1992, S. 131–182. Hier S. 167. Angelika Corbineau-Hoffmann spricht in diesem

Der Effekt von Dichte und Gleichzeitigkeit wird also nicht in erster Linie durch die Vielzahl an herangezogenen Zitaten und Fundstücken bewirkt, sondern durch den Verzicht auf die Glättung der Bruchstellen zwischen ihnen.²⁰⁵

In der Theorie der Stadtbiographie wurde vorgeschlagen, Texte der Gattung zu behandeln, als wären sie Untersuchungen des New Historicism. Döblins Roman kann zwar auf Grund der fehlenden Integration der Fundstücke zu einem geglätteten Text nicht als Untersuchung, wohl aber als Sammlung entlang der Forderungen des New Historicism gelesen werden. Durch die Aneinanderreihung von Texten sozial und literaturwissenschaftlich unterschiedlichen Stellenwerts werden Beziehungen zwischen ihnen hergestellt, die bisher noch nicht zu finden waren.

[U]nd auf den Zetteln steht in demselben Deutsch, mit dem die Bibel geschrieben ist und das Bürgerliche Gesetzbuch: Gültig zur Erreichung des Reiseziels auf kürzestem Wege, keine Gewähr für die Anschlußbahn.²⁰⁶

Biberkopfs Wege durch Berlin, ebenso wie die Wege der Erzählinstanzen,²⁰⁷ übernehmen die Funktion dieser Aneinanderreihung; was ihnen begegnet wird registriert, so erhält der Roman seine kulturelle Aufladung:

Deutsche Volksgenossen, nie ist ein Volk schmähhlicher getäuscht worden, nie wurde eine Nation schmähhlicher, ungerechter betrogen als das deutsche Volk. [...] – Kanalisationsartikel, Fensterreinigungsgesellschaft, Schlaf ist Medizin, Steiners Paradiesbett. – Buchhandlung, die Bibliothek des modernen Menschen, unsere Gesamtausgaben führender Dichter und Denker setzen sich zusammen zur Bibliothek des modernen Menschen. Es sind die großen Repräsentanten des

Zusammenhang von der „schockartige[n] Kontrastierung des Verschiedenen.“ Corbineau-Hoffmann, Angelika: Kleine Literaturgeschichte der Großstadt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003, S. 155.

²⁰⁵ In jüngeren Untersuchungen wird mit Hinweis auf diese Charakteristik der Befund Klotz' kritisiert, der Döblins Stadtbeschreibung als „erzählte Stadt“ begreift, stehe doch die Vielfältigkeit der Stadt, die sich erzählerisch nicht mehr fassen lässt, im Zentrum des Romans. Vgl.: Scherpe, Klaus R.: Stadt. Krieg. Fremde. Literatur und Kultur nach den Katastrophen. Tübingen, Basel: Francke 2002, S. 21; und: Prangel, Matthias: Vom dreifachen Umgang mit der Komplexität der Großstadt: Alfred Döblins Berlin Alexanderplatz. In: Jattie Enklaar und Hans Ester (Hg.): Das Jahrhundert Berlins: Eine Stadt in der Literatur. Amsterdam, Atlanta (Georgia): Rodopi 2000 (=Duitse Kroniek, Bd 50), S. 51–68. Hier S. 54.

²⁰⁶ Döblin: Berlin Alexanderplatz, S. 148.

²⁰⁷ zur genaueren Analyse der Erzählinstanzen s. Prangel 2000.

europäischen Geisteslebens. – Das Mieterschutzgesetz ist ein Fetzen Papier. Die Mieten steigen ständig.²⁰⁸

Und so weiter. Dieses Verfahren manifestiert sich räumlich im Umgang mit dem „Titelhelden“: dem Alexanderplatz. „Er“ war zur Entstehungszeit des Romans in der Berliner Stadtplanung als „Weltstadtplatz“ konzipiert:²⁰⁹ Der Alexanderplatz hatte die Aufgabe, Verkehrsströme aus allen Richtungen aufzunehmen, und in alle Richtungen wieder abzugeben. Verweilen war auf diesem Platz nicht vorgesehen, das „Zirkulieren“²¹⁰ wird zur zentralen Vokabel, als dynamischer Ort sollte er die alte „handfeste“ Vorstellung von Großstadt ablösen.²¹¹ So in einer Schrift des damaligen Berliner Stadtbaurats²¹² Martin Wagner aus 1929 dargelegt:

Der Weltstadtplatz ist eine fast dauernd gefüllte Verkehrsschleuse, der ‚Clearing‘-Punkt eines Adernetzes von Verkehrsstraßen erster Ordnung. [...] Die Verkehrskapazität eines Platzes ist wiederum eine Funktion der Verkehrskapazität der auf den Platz einmündenden Verkehrsstraßen. [...] Dem Fließverkehr auf dem Platz muß ein ‚Standverkehr‘ entgegengestellt werden, der die Konsumkraft, der den Platz kreuzenden Menschenmassen festhält (Läden, Lokale, Warenhäuser, Büros usw.). [...] Ein Weltstadtplatz ist Haltepunkt und Durchgangsschleuse für den Fließverkehr.²¹³

Der Platz fungiert als Treffpunkt, allerdings als Treffpunkt für Augenblicke. Was sich hier trifft, verweilt nicht, schon gar nicht, um einander kennen zu lernen oder Geschichten zu erzählen, sondern befindet sich nur für wenige Momente nebeneinander, um dann wieder auseinander zu rasen. So ist es für die Kraftwagen vorgesehen, so rauschen auch die Sprachfetzen aneinander vorbei. Diese Konzeption von Stadt ist es auch, die sie als greifbaren Ort fast verschwinden lässt. Ihr materieller Charakter wird fast aufgelöst. Topographische Bezeichnungen finden sich zwar im gesamten Roman, bleiben jedoch fast ausnahmslos reine

²⁰⁸ Döblin: Berlin Alexanderplatz, S. 105.

²⁰⁹ vgl.: Roskothen, Johannes: Alfred Döblins Berlin Alexanderplatz als neusachlicher Verkehrsroman. In: Gerhard Rupp (Hg.): Klassiker der deutschen Literatur: Epochen-Signaturen von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 212–231. Hier S. 221.

²¹⁰ Zum Stellenwert ökonomischer Metaphern im New Historicism s. S. 55f. dieser Arbeit. Zum Begriff des Zirkulierens im Kontext der Literatur der Neuen Sachlichkeit, vgl.: Roskothen 1999, S. 219f. In engerem Zusammenhang mit „Berlin Alexanderplatz“ vgl.: Scherpe 2002, S. 33.

²¹¹ vgl.: Roskothen 1999, S. 221.

²¹² vgl.: ebd.

²¹³ Wagner, Martin: Das Formproblem eines Weltstadtplatzes. Zitiert nach: Roskothen 1999, S. 221.

Ortsbezeichnungen und tragen nicht zur Orientierung in der Stadt bei.²¹⁴ Keine Ortsbeschreibungen, keine Geschichte des Ortes, die erzählt wird, schon gar keine Charakteristika oder gar Gottheiten des Ortes. Das Berlin Döblins ist damit der perfekte Gegensatz, damit auch die perfekte Ergänzung zum Wien aus Doderers „Strudlhofstiege“. Die beiden Romane spannen zusammengenommen einen Raum auf, der hier Stadtbiographie genannt wird, entsprechend der Theorie-Konzeption der Gattung im Zusammenspiel von synchron und diachron orientiertem Chronotopos.

Ein junges Mädchen steigt aus der 99, Mariendorf, Lichtenrader Chaussee, Tempelhof, Hallesches Tor, Hedwigskirche, Rosenthaler Platz, Badstraße, Seestraße Ecke Togostraße, in den Nächten von Sonnabend zu Sonntag ununterbrochener Betrieb zwischen Uferstraße und Tempelhof, Friedrich-Karl-Straße, in Abständen von 15 Minuten.²¹⁵

Das ist alles, was über eine Straßenbahn-Fahrt in „Berlin Alexanderplatz“ berichtet wird: das reine Aneinanderreihen von Informationen über Route und Frequenz der Linie.²¹⁶ Wenn man bedenkt, mit welchem Aufwand Doderer in der Strudlhofstiege Marys Überquerung des Althanplatzes, ihren Blickkontakt mit Dr. Negria und ihre anschließende physische „Begegnung“ mit einer Straßenbahn vorbereitet; der Gegensatz könnte nicht größer sein. Doderer nimmt ein Ereignis aus dem Alltag einer Großstadt (ein Straßenbahnglück auf einem verkehrsreichem Platz) und verfolgt alle Stränge, die von diesem Ereignis und den daran Beteiligten in alle nur denkbaren Richtungen (persönliche Beziehungen, Erinnerungen, zukünftige Ereignisse, räumliche Trennungen und Zusammenreffen etc.) fortlaufen.²¹⁷ Döblin nimmt einen Platz und beschreibt, was sich dort zu einem Zeitpunkt abspielt (möchte diese Gleichzeitigkeit auch möglichst stimmig literarisch wiedergeben) und interessiert sich überhaupt nicht dafür, wo all diese Menschen und Ereignisse ihren Ursprung haben, welche Leben oder Geschichten daran hängen könnten. Es wird geschildert, was gerade da ist, sonst nichts.

²¹⁴ „Auch dort, wo die Stadt topographisch in den Blick tritt, werden Halt und Orientierung nicht größer, sondern verlieren sich in einer Serie von Namen[.]“ Corbineau-Hoffmann 2003, S. 157.

²¹⁵ Döblin: Berlin Alexanderplatz, S. 46.

²¹⁶ vgl.: Roskothen 1999, S. 226.

²¹⁷ Egger 1997; s. S. 66 dieser Arbeit.

Dagegen kann man das Argument stellen, dass der oben zitierte Ausschnitt aus „Berlin Alexanderplatz“ von einem anonymen Mädchen handelt, das in diesem Roman nie wieder vorkommt, während das Beispiel aus der „Strudlhofstiege“ aus der zentralen Szene des Romans gewählt ist. Doch selbst, wenn die Geschichte vom Franz Biberkopf gegen das geschilderte Straßenbahnunglück aus Doderers Roman gesetzt wird, fällt auf, dass – wie oben geschildert – von Biberkopfs Geschichte keine Fäden zu anderen Personen, Ereignissen, Nebenhandlungen, Erinnerungen etc. führen, wie das in der Strudlhofstiege der Fall ist. Was Biberkopf begegnet, begegnet ihm und darüber hinaus gibt es nichts zu sagen.

Der Raum der Stadt wird durch die Handlungen, die in ihm stattfinden, beschrieben und definiert. Döblins Raumkonzeption entspricht damit der Theorie der „Praktiken im Raum“, wie sie Michel de Certeau beschrieben hat: In Analogie zur strukturalistischen Sprachwissenschaft, sieht de Certeau die Stadt als vorhandenes System (analog zur *langue*), das erst in der Aktualisierung durch Sprecher oder Sprecherin Bedeutung bekommt (analog zur *parole*). Diesem Konzept folgend entsteht ein Raum erst im Umgang mit ihm:

Ein *Ort* ist die Ordnung (egal, welcher Art), nach der Elemente in Koexistenzbeziehungen aufgeteilt werden. Damit wird also die Möglichkeit ausgeschlossen, daß sich zwei Dinge an derselben Stelle befinden. [...] Ein Ort ist also eine momentane Konstellation von festen Punkten. Er enthält einen Hinweis auf eine mögliche Stabilität.
Ein *Raum* entsteht, wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt. Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen. Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegung erfüllt, die sich in ihm entfalten.²¹⁸

Es ist leicht, in diesem Roman dominante topographische Begriffe zu finden (vor allem den titelgebenden Alexanderplatz, aber auch den Rosenthaler Platz), doch erst durch die Bewegungen, denen sie Medium sind, erlangen sie ihre Bedeutung. Die Kapitel „Der Rosenthaler Platz unterhält sich“²¹⁹ oder „Eine Handvoll Menschen um den Alex“²²⁰ zeigen das. Auch das Wohnhaus, dessen Fassade

²¹⁸ de Certeau, Michel: Kunst des Handelns. Aus dem Französischen von Ronald Voullie. Berlin: Merve 1988, S. 217f. (Das französische Original erstmals erschienen 1980.) Hervorhebungen vom Autor.

²¹⁹ Döblin: Berlin Alexanderplatz, S. 40.

²²⁰ ebd., S. 105.

gelüftet wird²²¹, wäre ohne die Handlungen seiner Bewohner und Bewohnerinnen quasi nicht existent. (Keine Spur von wie auch immer gearteten breiten oder schmalen Hauseinfahrten, Quasteln oder Teppichen im Stiegenhaus wie es sie bei Doderer gibt.) Einzig in den Szenen, in denen der U-Bahn-Bau beschrieben wird,²²² oder in der Szene mit dem gestürzten Pferd²²³ werden die jeweiligen Plätze greifbar. In ihnen sind die Plätze nicht nur Medium für Handlungen, es wird auch an ihnen gehandelt. Sie werden als materieller Raum fassbar. Aber auch ihnen ist eine gewisse Dynamik nicht abzusprechen, und gerade das Thema des U-Bahn-Baus verweist auf die ständigen Wandlungen, denen der Platz unterworfen ist.

Trotz all der Rede vom „Weltstadtplatz“ und dem, was immer als „Pulsieren der Großstadt“ bezeichnet wird, führt „Berlin Alexanderplatz“ nicht ins repräsentative Zentrum Berlins, sondern wird von den Rändern der Stadt her erzählt. Die Plätze, die seine Handlung und Gestaltung dominieren, allen voran der Alexanderplatz, waren zur Entstehungszeit des Romans periphere Plätze. Die Stadt entsteht als „Biberkopfs Horizont gemäßen Ausschnitt der proletarischen und subproletarischen Sphäre“.²²⁴ Erzählt werden Geschichten vom Überleben durch schlecht bezahlte Arbeit und (organisierte) Kleinkriminalität. An anderer Stelle (s. S. 82f.) wurde schon diskutiert, wie sehr diese Anlage des Romans Greenblatts Konzeption der Anekdote im New Historicism entspricht: Geschichte wird von den Rändern her erzählt, von unzähligen nicht „autorisierten“ Instanzen. In diesem Verfahren erhalten diese Instanzen Stimme, was sofort die Frage nach dem Verhältnis dieser Stimmen zur institutionalisierten Macht aufkommen lässt: Jetzt ist Schluss mit Dynamik, jetzt geht es darum, die ungewollten Stimmen räumlich auszulagern und ihrer Berliner Schnauze normierte Amtssprache entgegenzuhalten. Die Lebensläufe und -geschichten, die Döblin mit diesem Verfahren sammelt und aufbewahrt, werden oft nur durch diesen Konflikt mit der Macht erhalten: Von den „infamen Menschen“, wie Foucault sie nennt,²²⁵ bleiben nur Zeugnisse, weil der Staat bestrebt war, jedes Zeugnis ihrer Existenz zu vernichten:

²²¹ vgl.: ebd., S. 106–110.

²²² vgl.: ebd., S. 144f.

²²³ vgl.: ebd., S. 215.

²²⁴ Prangel 2000, S. 60.

²²⁵ Foucault, Michel: Das Leben der infamen Menschen. Aus dem Französischen von Walter Seitter. Berlin: Merve 2001 (das französische Original erschien erstmals 1977).

Die Macht, die diesen Leben aufgelauert hat, die sie verfolgt hat, die ihre Klagen und ihrem kleinen Lärmen, sei es auch nur einen Augenblick, Aufmerksamkeit geschenkt hat und sie mit ihrem Prankenschlag gestempelt hat, sie ist es, die die wenigen Wörter hervorgerufen hat, die uns von ihnen bleiben[...]. Alle diese Leben, die dazu bestimmt waren, unterhalb jedes Diskurses vorüberzugehen und zu verschwinden, ohne jemals gesagt worden zu sein, haben Spuren – kurze, einschneidende, rätselhaft oft – nur am Punkt ihrer plötzlichen Berührung mit der Macht hinterlassen können.²²⁶

Und an anderer Stelle heißt es: „Sie existieren nur noch kraft der etlichen schrecklichen Worte, die dazu bestimmt waren, sie für immer des Gedächtnisses der Menschen unwürdig zu machen.“²²⁷ Diese Worte sind auch in Döblins Sprachfetzen-Montage ein wesentliches Element. Und auch vom Leben des Franz Biberkopf gäbe es in der Welt des Romans keine Dokumente, wenn nicht die offizieller Stellen. Ihre Aufgabe ist es in erster Linie den nicht funktionierenden²²⁸ Biberkopf räumlich zu verdrängen. Trotz aller „Weltstadt“-Pläne geht es ums Ausweisen und Wegsperrern, um das Abschneiden aller Beziehungen des unerwünschten Subjekts mit seiner Umwelt. Kurz: Es geht um den Heterotopos,²²⁹ den Anderen Raum.²³⁰ „Heterotopos“ nennt Michel Foucault sein räumlich gedachtes Konzept der Definition des Normalen über die Ausgrenzung des Anderen. Das kann heilige Orte meinen²³¹ oder Orte vorgeblicher Naturverbundenheit.²³² Aber es kann auch Orte des Wegsperrerns meinen, und als solche die räumliche Entsprechung des infamen Menschen bezeichnen. Was als abnormal gilt, was nicht funktioniert, wird räumlich ausgeschlossen, durch Auslagern oder Einsperren (Doderer kennt dieses Konzept auch, bei ihm heißen solche Räume „Ernstfall-Gegend[en]“²³³). Beides passiert Franz Biberkopf, und der erzwungene Aufenthalt in „Anderen Räumen“ eröffnet und beendet seine Lebensgeschichte: Zu

²²⁶ ebd., S. 16f.

²²⁷ ebd., S. 23.

²²⁸ vgl.: Roskothen 1999, S. 215.

²²⁹ Foucault, Michel: Die Heterotopien. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. In: Ders.: Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 9–22 (Der Radiovortrag, der dem Text zu Grunde liegt, wurde 1966 ausgestrahlt.).

²³⁰ „Raum“ darf hier nicht im Sinne des dynamischen Konzepts de Certeaus verstanden werden: Die Übersetzungen von Certeau und Foucault beschenken diese Homonymie obwohl grundsätzlich unterschiedliches gemeint ist: Der Raum de Certeaus ist Bewegung und nichts als Bewegung, der Andere Raum Foucaults ist Statik und Beziehungslosigkeit.

²³¹ vgl. Foucault 2005, S. 18.

²³² vgl.: ebd., S. 17.

²³³ vgl.: Doderer: Strudlhofstiege, S. 801 und S. 870.

Beginn des Romans wird er nach einer verbüßten Haftstrafe aus der Haftanstalt Tegel entlassen, am Ende des Romans wird er in die psychiatrische Anstalt Buch eingewiesen.²³⁴ Dazwischen muss er kurz nach seiner (abgeleisteten) Haftstrafe eine Ausweisung aus Berlin und den umgebenden Ortschaften befürchten, die in voller Länge im Roman wiedergegeben wird. Das Schreiben beginnt mit einer Begründung der Ausweisung:

Ausweislich der mir [das Schreiben ist gezeichnet „Der Polizeipräsident“, Anm. S.H.] vorliegenden Akten sind Sie wegen Bedrohung, tätlicher Beleidigung und Körperverletzung mit tödlichem Ausgang bestraft worden, mithin als eine für die öffentliche Sicherheit und Sittlichkeit gefährliche Person zu erachten.²³⁵

Daraufhin wird der „Ausweisungsbezirk“²³⁶ definiert. Auch das Einsperren wegen Rechtsbruchs zu Beginn und wegen Wahnsinns am Ende folgt den gleichen Mustern: Die Sprache der Behörden dominiert, im Fall der Haftanstalt Tegel dominiert sie Franz Biberkopf noch lange Zeit nach seiner Entlassung,²³⁷ und in der psychiatrischen Anstalt Buch wird sein Wahnsinn in keiner anderen Sprache als jener der klinischen Psychiatrie besprochen. Biberkopfs Gespräch mit dem Tod und sein stummes Schreien im Todeskampf passen nicht in diese Sprache. Dementsprechend bleibt sie (diese verordnete Art und Weise über den Wahnsinn zu sprechen) ratlos, worin der Wahnsinn Biberkopfs besteht und wie er zu behandeln sei,²³⁸ und muss nach Biberkopfs (scheinbarer Heilung, in Wahrheit Wiedergeburt) feststellen:

Die Ärzte kommen mehr ins klare. Die Diagnose Katatonie tritt in den Hintergrund. Es war ein psychisches Trauma, anschließend eine Art Dämmerzustand, der Mann ist familiär nicht sauber, daß er mit dem Alkohol auf Duzfuß steht, sieht man ihm an. Schließlich ist der ganze Diagnosestreit schnurz, simuliert hat der Kerl bestimmt nicht, er hat einen Klaps gehabt, der nicht von schlechten Eltern war, und das ist die Hauptsache.²³⁹

²³⁴ vgl.: Scherpe 2002, S. 24.

²³⁵ Döblin: Berlin Alexanderplatz, S. 34.

²³⁶ ebd.

²³⁷ z.B. ebd., S. 12.

²³⁸ vgl.: ebd., S. 382–386.

²³⁹ ebd., S. 402.

Diese Ausführungen führen weg vom „Berlin Alexanderplatz“ und hin zur „Geschichte vom Franz Biberkopf“. Dieser Untertitel wurde von Döblins Verleger, gegen den Willen des Autors durchgesetzt.²⁴⁰ Doch erst durch das Zusammenspiel zweier Elemente, repräsentiert von Titel und Untertitel des Romans, wird aus Döblins Buch eine Stadtbiographie. Trotz aller Disparatheit der Elemente, trotz aller Montage, ist „Berlin Alexanderplatz“ auch eine Lebensgeschichte. „Strukturell betrachtet kämpft ein narrativer Text, eben der der Geschichte des Franz Biberkopf, mit einem montierten Text der Stadt.“²⁴¹ In ihrem Aufbau und ihrem Spannungsverhältnis zum diskursiv disparaten Stadtraum zeigt sich erst, weshalb dieser Roman für die Theorie der Biographie interessant sein kann, und welches Verhältnis von Einzelem und Stadtraum seiner Konzeption zu Grunde liegt. In diesem Verhältnis liegt seine Bedeutung für die Stadtbiographie.

Das Individuum hat bei Döblin noch immer eine Geschichte. Diese Geschichte wird nicht vorgefunden, wie die Elemente der Montage, sie entsteht erst in der Konstruktion dieser Elemente zu einem sinngebenden Ablauf. Der Roman beginnt mit der Entlassung des Strafgefangenen Franz Biberkopf, „einem ehemaligen Zement- und Transportarbeiter“.²⁴² Sobald er sich in der Stadt wieder zurechtfindet, entspinnt sich ein Plot, der bis zum Ende des Romans drei Mal durchgespielt wird:²⁴³ Franz versucht sich durchzuschlagen, wird aber Opfer seiner Umgebung, seiner Naivität und seines Anrennens gegen die Verhältnisse. Zwei Mal kann er sich aufrichten, das dritte Mal ist es dann „Zeit, daß er zerbrochen wird“.²⁴⁴ Er wird in die psychiatrische Anstalt Buch eingeliefert, dort ringt (und dialogisiert) er mit dem Tod und stirbt. Zumindest der Mensch, der er bis dahin war, stirbt, und wird als Franz Karl Biberkopf wiedergeboren, der mit dem alten Franz Biberkopf nur den Ausweis gemein hat. Von außen wirkt es, als hätte der Mensch überlebt, tatsächlich ist er gestorben und wiedergeboren

²⁴⁰ vgl.: Prangel 2000, S. 54.

²⁴¹ Scherpe 2002, S. 31; vgl. auch: Ledanoff, Susanne: Bildungsroman versus Großstadtroman. Thesen zum Konflikt zweier Romanstrukturen, dargestellt am Beispiel von Döblins Berlin Alexanderplatz, Rilkes Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge und Musils Mann ohne Eigenschaften. In: Walter Höllerer, Norbert Miller (Hg.): Sprache im technischen Zeitalter. Heft 78. Berlin: Verlag Literarisches Colloquium 1981, S. 85–114. Hier S. 87 und S. 94.

²⁴² Döblin: Berlin Alexanderplatz, S. 7.

²⁴³ vgl.: Prangel 2000, S. 61.

²⁴⁴ Döblin: Berlin Alexanderplatz, S. 371.

worden.²⁴⁵ Für die Frage nach der Erzählformation sind alle drei nun aufgezählten Elemente interessant: Der Beginn des Romans, sein Ende und das Tryptichon des Plots.

Der Beginn des Romans ist in der Forschungsliteratur oft zitiert, der Aufbruch Franzens, seine Ankunft in der Stadt und das Unverständnis, mit dem er seine Eindrücke registriert, ohne mit ihnen etwas anfangen zu können. Doch bei dieser Bestandsaufnahme wird oft stehengeblieben. Wie Franz Biberkopf sich in der fremd gewordenen Welt der Großstadt wieder zurechtfindet, ist selten eine Untersuchung wert.

Um sich wieder zurechtfinden zu können, bedarf es einer Ordnung der Eindrücke. Diese Ordnung bietet die Erzählung. In einem Moment, der Franz auch später immer wieder als besonders dunkel im Gedächtnis bleiben wird (der Moment, in dem er singend im Innenhof eines Hauses steht), wird ein Jude auf den Mann aufmerksam, und bleibt hartnäckig an ihm dran. Schlussendlich sitzen die beiden in der Wohnung eines Rabbis, und der Jude erzählt Franz Biberkopf eine Geschichte. Die Geschichte ist unspektakulär, es ist die Geschichte des Stefan Zannowich, eines Betrügers, der sich als Nachfahre eines albanischen Volkshelden ausgegeben hat. Doch es geht auch gar nicht so sehr um den Inhalt der Geschichte oder die Lehre, die in ihr stecken könnte (die Kapitelüberschrift dazu lautet „Belehrung durch das Beispiel des Zannowich“²⁴⁶). Sondern es geht darum, dass überhaupt eine Geschichte formiert wird. „Ihr werdet nicht sprechen, was mit Euch ist, werde ich Euch was erzählen.“²⁴⁷, so beginnt der Jude. Auf das Schweigen Biberkopfs antwortet er mit einem Paradigma des Sprechens, dem Erzählen,²⁴⁸ in Biberkopf hingegen herrschen noch die unverbundenen Eindrücke und der unerzählerische Vorschriftston der Gefängnisordnung vor.²⁴⁹ Doch auch schon

²⁴⁵ Zur Frage der Wiedergeburt Biberkopfs und warum dieses neue Leben nicht erzählt wird, sondern den Roman endet, vgl.: Kreutzer, Leo: Abläufe oder Geschichten. Über das Romanwerk Alfred Döblins. In: Walter Höllerer, Hans Bender (Hg.): Akzente. Zeitschrift für Dichtung. 14. Jahrgang. München: Hanser 1967, S. 310–325. Hier S. 316–318.

²⁴⁶ Döblin: Berlin Alexanderplatz, S. 14.

²⁴⁷ ebd.

²⁴⁸ Klaus Scherpe spricht in diesem Zusammenhang von „Erzähltherapie“, Scherpe 2002, S. 28. Diese rettet nicht nur Biberkopf vor der Wucht der Eindrücke, sondern auch das Erzählen überhaupt, das an dieser Stelle erst seinen Platz im „System- und Funktionsgeflecht der vorgegebenen Stadtdiskurse“ (ebd.) erhält.

²⁴⁹ „Und indem nun die Geräusche, Stimmen, Eindrücke ganz wörtlich sich in ihn hinein ‚drücken‘ beziehungsweise Franz überfluten, dringt die Außenwelt [...] endgültig in seinen Körper und in den

inmitten dieser Eindrücke, die von der Erzählinstanz in die Geschichte vom Franz Biberkopf geworfen werden, finden sich Paradigmen des Erzählens: „In der Stadt Susan lebte einmal ein Mann namens Mordechai, der erzog die Esther, die Tochter seines Oheims, das Mädchen aber war schön von Gestalt und schön von Ansehn.“²⁵⁰ Der Erzählvorrat der Bibel²⁵¹ bildet für Döblin ein ganz wesentliches Element seines Diskursgeflechts,²⁵² werden doch diese Ur-Formen des abendländischen Erzählens immer wieder als ganz selbstverständliches kulturelles Werkzeug zwischen all die Werbetexte und Zeitungsartikel eingewoben. Im Laufe des Romans werden die Bibelzitate und -motive noch andere Funktionen erfüllen,²⁵³ doch dieses Zitat an dieser Stelle bringt erst einmal die Erzählung als Erzählung auf Schiene. Es erfüllt diese Funktion auf der Ebene der Erzählinstanz genauso, wie sie der Jude in der Erzählung erfüllt.

Und was für eine Geschichte erzählt der Jude eigentlich? Er erzählt eine Lebensgeschichte. Sie handelt von einem Aufbruch in die Welt, dem kurzfristigen Zurechtfinden, und endet mit Bestrafung, Leid und Tod. Es wird also eine klassisch angelegte Biographie erzählt. Genau dieser Erzählformation wird die Geschichte vom Franz Biberkopf folgen. Denn „Berlin Alexanderplatz“ erzählt ebenfalls das ganze Leben seines Protagonisten: Die Entlassung aus dem Gefängnis wird als Vertreibung aus dem sicheren, abgeschlossenen Mutterleib empfunden,²⁵⁴ auch Biberkopfs Anrennen gegen die Welt (wenn auch mit anderen Mitteln, als sie Zannowich einsetzt) geht für eine kurze Zeitspanne gut, und am Ende stirbt Biberkopf, wenn auch die Menschenhaut, in der er gelebt hat,²⁵⁵ noch weiter besteht und nach dem Tod Biberkopfs ein neues Leben beherbergt. Die Geschichte Zannowich’ wird allerdings nicht bruchlos erzählt, vor allem: Sie wird nicht

Raum seiner Gefühle und Gedanken ein.“ Geppert 2006, S. 91; vgl. auch: Döblin: Berlin Alexanderplatz, S. 12; Prangel, 2000, S. 60; und Roskothen 1999, S. 222.

²⁵⁰ Döblin: Berlin Alexanderplatz, S. 12.

²⁵¹ Hier Est. 2,5–2,7.

²⁵² vgl.: Bohnen, Klaus: Erzählen aus mythischer Erinnerung. Ein Versuch zu Döblins Berlin Alexanderplatz. In: Fritz Martini u.a. (Hg.): Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. 28. Jahrgang. Stuttgart: Kröner 1984, S. 446–460, insb. S. 458: „Aus einem solchen ‚kollektiven‘ Bewusstseinsgrund heraus zu erzählen, löst das Erzählsubjekt aus seiner selbstgenügsamen [sic] und sich autonom setzenden Isolation und führt es ein in einen übergreifenden Zusammenhang.“

²⁵³ vgl.: ebd.

²⁵⁴ vgl.: Prangel 2000, S. 60; bzw. Roskothen 1999, S. 213.

²⁵⁵ vgl. Döblin: Berlin Alexanderplatz, S. 7.

bruchlos zu Ende erzählt. Denn der Erzähler hätte am liebsten das Ende seines Helden verschwiegen. Doch ein anderer Jude, der die Erzählung belauscht hat, vollendet sie und gibt das gewaltsame Ende Zannowich' preis. Hier wird schon angedeutet, was in der Geschichte Biberkopfs bis zum Exzess gesteigert wird: Es gibt nicht eine Erzählinstanz, sondern viele Instanzen. Diese bekämpfen einander, so wie sich die beiden Juden um die Erzählung streiten. In der Großstadt potenziert sich dieses Prinzip im Gegensatz zum gemächlichen Tempo der ruralen Geschichte von Zannowich. Und das liegt an der oben beschriebenen Formation der Stadt als Diskursknotenpunkt, in dem so viel auf so engem Raum zusammenprallt – eben auch Geschichten. Doch die Möglichkeit, Geschichten zu erzählen muss Biberkopf nach der Haftentlassung erst wieder kennenlernen. Die Ordnung der Geschichte erlaubt eine Ordnung der Welt. Das drückt sich räumlich aus: Nach dieser „Belehrung durch das Beispiel des Zannowich“ bleiben für Franz die Dächer wieder fest auf den Häusern. Davor hatte er noch Angst, sie könnten abrutschen, so wenig war er imstande, einzelne Elemente zu einem sinnvollen Ganzen (Dach über Fassade gleich Haus) zu verknüpfen.

Die Geschichte des Zannowich ist aber nicht nur eine Erzählformation, an der sich Biberkopf orientieren kann, sie ordnet sich selbst schon nach vorgegebenen Erzählbeständen: Zannowich gibt sich als Nachfahre eines albanischen Volkshelden aus:

Es gibt da ä Berühmtheit in Albanien, die war lange tot, aber sie feierten ihn, wie das Volk Helden feiert, er hieß Skanderbeg. Wenn Zannowich gekonnt hätte, hätte er gesagt: er ist selber Skanderbeg. Wo Skanderbeg tot war, hat er gesagt, ich bin ein Nachfahr Skanderbegs[.]²⁵⁶

Auch Biberkopf wird immer wieder in Nachfolge sinnstiftender Erzählungen gesehen werden. Seien es die biblischen Geschichten von Adam²⁵⁷ oder Hiob²⁵⁸ oder die Geschichte Troias.²⁵⁹ Er ordnet sich zwar nicht wie Zannowich absichtlich und in betrügerischer Absicht in diese „Stammbäume“ (man denke an Bachtins Chronotopos der römischen Biographie bzw. Autobiographie s. S. 41f.) ein, seine

²⁵⁶ Döblin: Berlin Alexanderplatz, S. 18.

²⁵⁷ vgl.: Döblin: Berlin Alexanderplatz, S. 81, S. 95 und S. 131; vgl. auch: Bohnen 1984, S. 454; und Prangel 2000, S. 64.

²⁵⁸ vgl.: Döblin: Berlin Alexanderplatz, S. 341f.; und: Prangel 2000, S. 64.

²⁵⁹ vgl.: Döblin: Berlin Alexanderplatz, S. 87, S. 117 und S. 216.

Geschichte wird allerdings mit diesem mythischen Erzählbestand immer wieder in Verbindung gebracht. Und damit gibt es in diesem scheinbar so Gegenwartsdominierten Roman doch auch einen Erinnerungsbezug, der in der Geschichte Biberkopfs aktualisiert wird und auf die Analyse der Erinnerungsstruktur in oralen Gesellschaften verweist. Döblins Bestrebung war es nicht zuletzt, mit „Berlin Alexanderplatz“ mit literarischen Mitteln eine „neue“ Oralität herzustellen. Döblin hat diese Intention in seinem Essay „Der Bau des epischen Werks“ beschrieben.²⁶⁰ Die Dichte, in der in der modernen Stadt Sprechweisen aufeinandertreffen und das Tempo, in dem sie aneinander vorbeirauschen, können, so Döblins These, auch als Roman nur in der versuchten Wiederherstellung von Kommunikationsmustern oraler Gesellschaften adäquat wiedergegeben werden, in der „akustischen Wiederbelebung der Drucktype“.²⁶¹ Dazu gehört der Rückgriff auf das mündliche Erzählen (den fingierten Bänkelsänger), die Miteinbeziehung von Gesang und Geräusch als Grenzgebiete der Sprache, die fehlende Zuordnung von Gesprächsfetzen zu Personen, von denen sie geäußert werden²⁶² oder die „akustische[] Mobilmachung [...] leblose[r] Gegenstände“²⁶³. Es erstaunt also nicht, dass Döblins Roman auch in Erinnerungsstrukturen den Mustern oraler Gesellschaften folgt, wie bei Jan Vansina entwickelt und von Jan Assman wieder aufgegriffen (s. S. 46–48). Zwischen der absoluten Gegenwart des Stadtraumes und den kargen Informationen über das „Vorleben“ Biberkopfs vor seinem Gefängnisaufenthalt²⁶⁴ einerseits und dem Rückgriff auf den abendländischen (jüdisch, christlich, griechischen) Erzählbestand klafft eine Überlieferungslücke. Trotz dieser Lücke wirken die alten Geschichten aber in die Gegenwart hinein, indem sie wiederaufgeführt werden. Sie werden von Biberkopf nicht bewusst aufgerufen oder reflektiert, sondern in seinem Anrennen gegen die Welt in Verbindung mit der wuselnden Erzählung handelnd aktualisiert. Döblins Biographie Berlins reicht also noch viel weiter zurück als Doderers Biographie Wiens, dessen Erzählklammer in erster Linie 1910–1925 heißt. Obwohl auf den ersten Blick

²⁶⁰ vgl.: Christen 2000, 122–125.

²⁶¹ ebd., S. 122.

²⁶² vgl.: ebd., S. 123f.

²⁶³ ebd., S. 124.

²⁶⁴ vgl.: Scherpe 2002, S. 32.

Döblins Berlin nichts als die reine Gegenwart zu sein scheint, hat diese reine Gegenwart die tiefsten Wurzeln, die der Ursprünge abendländischen Erzählens. „Das wild-wuchernde Erzählen von Vorgängen um ein Großstadtschicksal wird zum Erzählen von Vorgängen aus mythischer Erinnerung[.]“²⁶⁵ Darin besteht die Charakteristik Berlins in Döblins Entwurf und darin besteht auch die Bedeutung dieses Romans für die Stadtbiographie.

²⁶⁵ Bohnen 1984, S. 456.

Siegfried Kracauer: Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit und Eduardo Mendoza: Die Stadt der Wunder

Eine der zentralen Thesen dieser Arbeit lautet: Die Stadtbiographie ist nicht in erster Linie durch den behandelten Stoff (Lebens- und Stadtgeschichte) definiert, sondern durch eine bestimmte Art und Weise Lebens- und Stadtgeschichte zu erzählen. Ob dieses besagte Leben oder die besagte Stadt sich auf einen außerliterarischen Referenten bezieht, ist also gerade nicht das Entscheidende. Konstituierend für die Gattung ist vielmehr eine bestimmte Erzählformation. Um diese Behauptung zu überprüfen, sollen an dieser Stelle zwei Prosatexte (dieser Begriff passt zunächst am problemlosesten auf beide Werke) miteinander verglichen werden, die in vielen Punkten Parallelen zeigen, sich aber auch in signifikanter Weise voneinander unterscheiden.

Das eine der beiden Werke ist Siegfried Kracauers Offenbach-Biographie: „Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit“,²⁶⁶ eine Biographie an der Grenze zur gängigen Populär-Biographie ihrer Zeit,²⁶⁷ doch mit einem Anspruch, der über diese Form hinausreicht: Schon ihr Verfasser gab ihr die Genre-Bezeichnungen „Gesellschaftsbiographie“,²⁶⁸ aber auch „Stadtbiographie“²⁶⁹ (s. S. 25f.). Das andere ist Eduardo Mendozas „Die Stadt der Wunder“,²⁷⁰ ein Roman, der im Barcelona des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts spielt. Beide Werke verbindet eine gemeinsame Grundstruktur: Beide erzählen eine Lebensgeschichte, die mit der Stadt und der Epoche dieses Lebens eng verwoben wird. Der zentrale Unterschied

²⁶⁶ s. S. 25f. dieser Arbeit, insb. Anm. 42.

²⁶⁷ vgl.: Koch, Gertrud: Kracauer zur Einführung. Hamburg: Junius 1996, S. 86.

²⁶⁸ Kracauer: Offenbach, S.11.

²⁶⁹ ebd.: S. 12.

²⁷⁰ Mendoza, Eduardo: Die Stadt der Wunder. Aus dem Spanischen von Peter Schwaar. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992. (Zuerst 1992). Zwecks besserer Lesbarkeit wird im Fließtext diese Ausgabe, das heißt die Übersetzung von Peter Schwaar, zitiert, und das spanische Original in den Anmerkungen nachgereicht. Sollte es in der Übersetzung bedeutungsrelevante Verschiebungen zum Original geben, werden diese in den Anmerkungen diskutiert. Das Original wird zitiert nach: Mendoza, Eduardo: La ciudad de los prodigios. Barcelona: Seix Barral 2006 (zuerst 1986). Die deutsche Ausgabe wird im Weiteren zitiert als: „Mendoza: Stadt der Wunder, Seite“; die spanische Ausgabe als: „Mendoza, Ciudad de los prodigios, Seite“.

ist: Einmal wird ein Leben erzählt, das es außerliterarisch gegeben hat (Kracauers Offenbach-Biographie) und einmal wird eines erzählt, das keinen außerliterarischen Referenten hat (Mendozas Roman). Doch trotz dieses Unterschiedes deutet schon die Sichtung der Sekundärliteratur ein Naheverhältnis der beiden Werke an. Eduardo Mendoza spricht in einem Interview vom Reiz, Phantasie durch Elemente der Realität zu bereichern: „To separate reality from fantasy would make for a very sterile form of writing. So my characters are born of fantasy, but are enriched by elements derived from reality.“²⁷¹ Und in Bezug auf Kracauers „Offenbach“ vermutet Gertrud Koch die Nähe der Biographie zum Roman als wichtiges Argument in der Entscheidung Kracauers für die Gattung der Biographie:

[D]aß nämlich die Entscheidung, eine Biographie zu schreiben [...] eine zu einer Textsorte ist, die sich noch am ehesten mit einem Roman vergleichen läßt, der zwar auf vorgegebenen Daten basiert, aber doch einen freien und fiktionalen Anteil notwendigerweise haben muß, wenn er Personen der Geschichte zu literarischem Leben erwecken will. Ein Text also, dem man Jahreszahlen, Gefühle, Stirnrunzeln, Tränen und Liebesschwüre ebenso beigeben muß wie die Tatsächlichkeit nachzuweisender Rekortes und Rankünen.²⁷²

Obwohl das eine Roman und das andere Biographie, qualifizieren sich beide Werke für die Bezeichnung „Stadtbiographie“, so die Ausgangsthese des folgenden Vergleichs.

Die beiden Bücher gleichen sich nicht nur in der Ausgangsformel: „Lebensgeschichte vor Stadthintergrund“, sondern sind in ihrer Anlage praktisch identisch: In beiden Fällen handelt es sich um die Geschichte eines Zugereisten²⁷³ (beide Male handelt es sich um einen Mann), der mit den Augen des

²⁷¹ Gazarian Gautier, Marie-Lise: Eduardo Mendoza. In: Dies.: Interviews with Spanish Writers. Elmwood Park (Illinois): Dalkey Archive Press 1991, S. 201–207. Hier S. 206.

²⁷² Koch 1996, S. 87f.

²⁷³ Wobei bei Kracauer noch das Thema der Emigration von Deutschland nach Frankreich hinzukommt, eine Situation, in der sich der Autor zur Zeit der Verfassung seiner Offenbach-Biographie selbst befand. Vgl.: Reil, Harald: Siegfried Kracauers Jacques Offenbach. Biographie, Geschichte, Zeitgeschichte. New York u.a.: Lang 2003 (=Exil-Studien; Bd 5), insb. S. 115–125; und: Marian, Esther: Individuum und Gesellschaft in Siegfried Kracauers Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit. In: Wilhelm Hemecker (Hg.): Die Biographie – Beiträge zu ihrer Geschichte. Berlin, New York: de Gruyter 2009, S. 205–250, insb. S. 228f.

„Welteroberers“ (respektive Stadteroberers) Stadt und Epoche wahrnimmt. Beide Male handelt es sich um eine Geschichte von Aufstieg und Fall, beide Male sind Aufstieg und Fall des Protagonisten an das Spektakel der Weltausstellung geknüpft: Bei Offenbach sind es die Pariser Weltausstellungen von 1855 und 1867 (und in einer Art Abgesang noch die von 1878), bei Mendoza die Weltausstellungen Barcelonas von 1888 und 1929. Beide Male verändern die großen Ausstellungen nicht nur die Stadt fundamental (was auch ausführlich beschrieben wird), sondern auch die Lebenssituation des Protagonisten. In beiden Werken geht es um gesellschaftliche Transformationen, die aus der Welt des 19. Jahrhunderts die Entstehung der Moderne erklären sollen.²⁷⁴ Dabei wird die Entwicklung der jeweiligen Stadt als pars pro toto herangezogen. Kracauer verkündet diesen Schreib-Impetus programmatisch im Vorwort seiner Offenbach-Biographie:

Denn es wird zweifellos möglich sein, das ungleich kompliziertere Denken und Verhalten der Gegenwart zu nicht geringem Teil aus den Modellen abzuleiten, die während des neunzehnten Jahrhunderts in Frankreich hervorgebracht worden sind.
Genauer: in Paris.²⁷⁵

Mendoza greift das Thema Modernisierung schon im ersten Satz seines Romans auf und verknüpft es dort mit der Lebensgeschichte seines Protagonisten: „In dem Jahr, in dem Onofre Bouvila nach Barcelona kam, befand sich die Stadt im Zustand fieberhafter Erneuerung.“²⁷⁶ Und Mendoza hält dieses Vorgehen auch bis zum letzten Satz durch: „Später, als man Geschichte schrieb, war man der Ansicht, in

²⁷⁴ Kracauer spricht von der französischen Gesellschaft des 19. Jahrhundert als der „unmittelbare[n] Vorläuferin der modern [Gesellschaft, Anm. S.H.]“ (Kracauer: Offenbach, S. 11.) Mendoza gibt an, sich in der Konzeption seines Romans auf den „Eintritt der Stadt in die moderne Welt als einen kritischen Moment konzentriert“ zu haben („me concentré en un momento crítico de la ciudad: el de su entrada en el mundo moderno“. Mendoza, Eduardo: Algunas notas con motivo de la presentación de „La ciudad de los prodigios“ en El Cairo. Online im Internet, Url: http://archivodigital.cervantes.es/documentacion/Eduardo_mendoza_prodigios_cairo.pdf?xref=20040228elpbabese_18&type=Tes&anchor=elpbabsem, aufgerufen am 2. 8. 2010. Übersetzung S.H.)

²⁷⁵ Kracauer: Offenbach, S. 11; s. S. 26 dieser Arbeit.

²⁷⁶ Mendoza: Stadt der Wunder, S. 9. Im Original: „El año en que Onofre Bouvila llegó a Barcelona la ciudad estaba en plena fiebre de renovación.“ Mendoza: Ciudad de los prodigios, S. 15.

dem Jahr, in dem Onofre Bouvila aus Barcelona verschwand, sei die Stadt in offene Dekadenz verfallen.“²⁷⁷

Offenbach hat von 1819 bis 1880 gelebt, Kracauer setzt mit seiner Biographie im Grunde erst mit Offenbachs Ankunft in Paris ein.²⁷⁸ Die erzählte Zeit seiner Offenbach-Biographie umspannt also im Wesentlichen die Jahre 1833 bis 1880. Mendozas Onofre Bouvila lebte (fiktiv) von 1874 bis 1929, doch beginnt auch diese Erzählung mit der Ankunft der Hauptfigur in der Großstadt. Die Kindheit des Protagonisten wird in Rückblenden erzählt. Er kommt mit dreizehn Jahren in die Stadt (ähnlich wie Offenbach mit 14), der Roman Mendozas umfasst im Wesentlichen die Jahre 1887 bis 1929. Zeitlich überschneiden sich die Romane also kaum, aber man kann sich doch recht sicher auf die Bezeichnung festlegen: Sie behandeln dieselbe Epoche, was sich vor allem an den Themen zeigen lässt, die beide auf ihre spezifische Art und Weise behandeln: Die Industrialisierung, die Weltausstellungen als Spektakel dieser Industrialisierung, Veränderungen im Tempo des Lebens und in der Bedeutung der Zeit, der Aufstieg des Bürgertums zu Lasten der Aristokratie, aufkeimende Konflikte des Bürgertums mit der Arbeiterklasse, das Aufkommen des Subproletariats, die Bedeutung von Promenade, Theater, Salon und Straße für diese gesellschaftlichen Veränderungen, die Entstehung des Massenkrieges etc.

Um neben der Geschichte ihres Protagonisten auch die gesellschaftliche Entwicklung zu erzählen, stützen sich beide Autoren auf Recherche: Beide zitieren laufend zeitgenössische Zeitungsberichte, Leserbriefe, Sachbücher, Gesetzestexte, behördliche Weisungen oder Anekdoten. Sie stellen also durch die Bezugnahme auf eine Vielzahl von Textsorten und die Themen, die darin auf eine jeweils spezifische Weise behandelt werden, die Stadt als Diskursknotenpunkt dar, beide erfüllen damit (implizit) Forderungen des New Historicism und der Gattung Stadtbiographie. Doch der Einsatz von Dokumenten führt uns auch zu einem der zentralen Unterschiede zwischen den beiden Werken, zumindest für diesen Kontext. In beiden Texten, der eine Roman, der andere Biographie, erfahren Dokumente und historische Ereignisse eine je eigene Behandlung. Trotzdem

²⁷⁷ Mendoza: Stadt der Wunder, S. 503. Im Original: „Después la gente al hacer historia opinaba que en realidad al año en que Onofre Bouvila desapareció de Barcelona la ciudad había entrado en franca decadencia.“ Mendoza: Ciudad de los prodigios, S. 541.

²⁷⁸ Die Jahre davor werden auf zweieinhalb Seiten abgehandelt. Vgl.: Kracauer: Offenbach, S. 25–27.

kommen Roman und Biographie zu ähnlichen Ergebnissen. Um diese Strategien nachzuzeichnen, werden an dieser Stelle Mendozas und Kracauers Text getrennt voneinander behandelt, um sie am Ende dieser Analyse wieder zusammenzuführen und den Erkenntnisgewinn dieses Vergleichs für die Gattung Stadtbio-graphie herauszuarbeiten.

Wo Kracauer als Verfasser einer mehr oder weniger konventionellen Biographie die Authentizität seiner Quellen betont (etwa durch Paratexte wie Literaturverzeichnis oder Register), zeichnet sich Mendozas Roman in erster Linie durch den Schein von Authentizität aus. Sein Roman wird in der Forschung häufig als „postmoderner Historienroman“ beschrieben.²⁷⁹ Was heißt das? Viele der Epochen- und Stadtbeschreibungen Mendozas lassen sich schon durch simple Recherche überprüfen und stimmen oft bis ins Detail (bis hin zum gewaltigen Backenbart des Barceloner Bürgermeisters). Auf der anderen Seite illustriert er diese Entwicklungen mit erfundenen Zeitungsberichten, Leserbriefen und Anekdoten oder erfindet Geschichten rund um historische Persönlichkeiten. Dazu gehört auch, dass er Gerüchte anführt, die es nicht einmal als Gerüchte gibt oder gab. Etwa, dass sich Picasso durch einen (fiktiven) spanischen Stummfilmstar zu seiner blauen Periode inspirieren ließ.²⁸⁰ Anhand dieses Beispiels lässt sich das Spiel mit Authentizität und Erfindung noch weiter verfolgen: Denn das erfundene Gerücht wird noch im selben Abschnitt widerlegt, wobei dieser Widerlegung ihrerseits wieder der Anstrich von Recherche gegeben wird. Fakten und Fiktion lassen sich hier nicht mehr auseinanderhalten. Zusammen ergeben sie ein Epochenbild, das deswegen nicht weniger angemessen ist als jenes, das Kracauer von Paris um 1850 gibt. Die eingangs beschriebene stoffliche und konzeptionelle Nähe von Kracauers Offenbach-Biographie und Mendozas Roman lässt diesen Vergleich zu. Die postmoderne Wendung der Konzeption ergibt sich bei Mendoza durch die allumfassende Macht, die er der Erzählung zugesteht: Sie vereinigt

²⁷⁹ etwa: Schwarzbürger, Susanne: *La novela de los prodigios. Die Barcelona-Romane Eduardo Mendozas 1975–1991*. Berlin: Frey 1998, S. 177. Schwarzbürger scheint diese Feststellung sogar derart augenscheinlich, dass sie anmerkt, es sei „[u]nnötig zu betonen, daß *La ciudad de los prodigios* ein historischer Roman der Postmoderne“ sei. (ebd., Hervorhebung von der Autorin).

²⁸⁰ vgl.: Mendoza: *Stadt der Wunder*, S. 357f.

Authentizität und Erfindung unter dem Dach der Erzählung, die keine „große“ mehr ist (s. S. 54f.), aber im Wissen um den Verlust der großen Erzählung diese ironisch gebrochen wiederaufführt. Dass Mendoza es auch anders könnte, zeigt ein Sachbuch über Barcelonas Moderne, das Mendoza gemeinsam mit seiner Schwester geschrieben hat,²⁸¹ ungefähr zur Zeit der Entstehung von „Die Stadt der Wunder“. Dieses Buch erzählt die Modernisierung Barcelonas populärwissenschaftlich in vielen thematisch orientierten Kapiteln (etwa zum Familienleben, der Rolle der Frau, der Lage der Arbeiter oder dem Spektakel der Weltausstellungen), alle angeführten Fakten sind nachprüfbar und durch abgebildete Dokumente illustriert. Dieser Darstellung fehlt allerdings der übergeordnete Erzählrahmen. Für den Roman wählt Mendoza die Form der Lebensgeschichte, um mit Hilfe dieser Matrix die disparaten Elemente seiner Stadtbeschreibung zu einer umfassenden Erzählung zu integrieren. Dieses Verfahren bringt folgende Fragestellung mit sich: Wie weit ist es möglich die Wirklichkeit in Erzählschemata einzufügen ohne sie dabei zu entstellen; und zu welchem Grade muss man ihr ein fiktives Element einpflanzen, um sie als Erzählung zusammenzuhalten? Als Symbol für diese Fragestellung sei erwähnt, dass Mendozas Romanheld Onofre Bouvila eine erstaunliche Resistenz gegen den Kontakt zu historischen Persönlichkeiten besitzt, obwohl er es ist, durch den sich alle diese historischen Persönlichkeiten in einem Roman unterbringen lassen. Es scheint so, als läge um Onofre Bouvila eine Pufferzone von fiktiven Gestalten, die zwischen dem Zentrum der Fiktion und den historischen Figuren vermitteln müssen. Zweimal begegnet er Primo de Riviera, doch einmal sind beide inkognito,²⁸² und das andere Mal ist durch eine Glaswand und Lärm die Kommunikation zwischen ihnen unterbunden.²⁸³ Bezeichnend ist auch eine (Nicht-)Begegnung Onofres mit der Zarin Alexandra Fjodorowna, für die er zwar ein Festbankett finanziert, dort aber nicht in ihre Nähe gelassen wird, weil er nicht adeliger Abstammung ist. Einzig mit Rasputin darf er sprechen, und daran anschließend darf man sich der reizvollen Überlegung hingeben, es seien vielleicht

²⁸¹ Mendoza, Cristina und Eduardo: Barcelona – Eine Stadt erfindet die Moderne. Aus dem Spanischen von Peter Schwaar. Frankfurt a. M.: Insel 2006 (spanisches Original erstmals 1989).

²⁸² vgl.: Mendoza: Stadt der Wunder, S. 397–400.

²⁸³ vgl.: ebd., S. 499.

die übersinnlichen Kräfte, die dem „Hofmagier“ Rasputin nachgesagt werden, die es ihm erlauben, auch mit fiktiven Gestalten zu kommunizieren.²⁸⁴

Auch die Geschichte der Raumgestaltung Barcelonas wird von Mendoza zwischen Fakten und Legenden liegend erzählt. Über den Ausbau der Stadt im 19. Jahrhundert etwa gibt es bei Mendoza zwei Versionen: „Geschichte und Legende.“²⁸⁵ Die Legende beginnt mit einem namentlich nicht genannten Bürgermeister Barcelonas, der Besuch von einem vermeintlichen Engel bekommt, durch den er einen göttlichen Plan zur Neugestaltung der Stadt erhält. Der Bürgermeister versucht diesen Neugestaltungsplan politisch durchzusetzen, wodurch die Legende sich immer mehr in die Zirkel des Profanen begibt. Der Höhepunkt dieses Ineinanders kommt durch einen Ausruf des Bürgermeisters am besten zum Ausdruck: „Ist es denn die Möglichkeit, daß sogar Gottes Wille in Madrid abgesegnet werden muß?“²⁸⁶ Die Geschichte endet damit, dass sich der geschasste Bürgermeister in den Tod stürzt und im Jenseits erfahren muss, dass er nicht Gottes Willen erfüllen wollte, sondern dem Teufel in die Falle gegangen ist. Von der Legende geht Mendoza schließlich zur verbrieften Version über: Die Stadtregierung von Barcelona hat Vorschläge für die Stadterneuerung in Madrid eingereicht, davon ist keiner angenommen worden, sondern die Zentralregierung hat Barcelona einen anderen Plan verordnet, den Plan Cerdà. Dieser wurde ausgeführt (er führte zum heutigen Stadtteil Ensanche/Eixample) und gibt Anlass von der Inszenierung von Historie zur Inszenierung von Orten überzugehen: In seiner Analyse des neuen Stadtteils macht sich Mendoza auf die Suche einer räumlichen Hierarchie, die es ermöglicht im Stadtbild ausgezeichnete Orte für gemeinschaftsbildende Ereignisse zu inszenieren. Anders formuliert: Es geht um die Möglichkeit, Gedächtnisorte zu schaffen. Diese Möglichkeit bietet der Plan Cerdà nicht:

Der vom Ministerium aufoktroyierte Plan war bei aller Trefflichkeit übermäßig funktional und krankte an überrissenem Rationalismus: Er sah keine Freiräume vor, wo Gemeinschaftsereignisse hätten stattfinden können, keine Denkmäler als Symbole für die Größe, die sich

²⁸⁴ vgl.: Mendoza: Stadt der Wunder, S. 299–306 und 313–315.

²⁸⁵ Mendoza: Stadt der Wunder, S. 208. Im Original: „su historia y su leyenda.“ Mendoza: Ciudad de los prodigios, S. 227.

²⁸⁶ Mendoza, Stadt der Wunder, S. 214. Im Original: „¿Es posible que hasta la voluntad de Dios tenga que pasar por Madrid?“ Mendoza: Ciudad de los prodigios, S. 234.

alle Völker – ob zu Recht oder zu Unrecht – gern zuschreiben, keine Gärten und keine zur Romanze oder zum Verbrechen ladenden Alleen, keine statuengeschmückten Chausseen noch Brücken oder Viadukte. Er war ein gleichförmiges, Ausländer wie Einheimische irritierendes Liniennetz, das einzig die relative Flüssigkeit des fahrenden Verkehrs und die korrekte Abwicklung der allerprosaischesten Tätigkeiten vorsah.²⁸⁷

und an anderer Stelle:

Mangels Ideen [...] fehlte Barcelona jetzt ein Brennpunkt (außer vielleicht dem [sic] bürgerlichen und prätentösen Paseo de Gracia, der allerdings auch heutzutage noch bezüglich rein kommerzieller Zwecke sehr leistungsfähig ist), wo Feste, Spektakel, Versammlungen, Krönungen und Lynchjustizen hätten stattfinden können.²⁸⁸

Die Anlage des neuen Stadtteils sieht weder ein zentrifugal agierendes Zentrum, wie den Weltstadtplatz Berliner Prägung vor (s. S. 83f.), noch lässt sie in ihrer Prosaik Platz für ein Gedicht inmitten der Stadt wie in Doderers Wien (s. S. 71f.). Mendoza sucht in seinem Roman die Stadt nach solchen ausgezeichneten Plätzen ab, und selbst wenn er feststellen muss, dass es sie nicht gibt, ist in diesem Zusammenhang entscheidend, dass er die Stadt auf diese Orte hin befragt, also Stadtbiographie betreibt. Die Stadt und ihre Geschichte werden auf die Möglichkeit hin untersucht, Bedeutung zu generieren. Wenn man sich zum Beispiel die Abschnitte durchliest, in denen es um die Ciudadela geht, ihre Geschichte, ihre wechselnde Verwendungen und vor allem ihre Symbolik,²⁸⁹ hat man schon einen genauen Gegenentwurf zum „übermäßig funktional[en]“ Plan Cerdá. Erstaunlich übrigens, dass die am wenigsten geplanten Siedlungen (die sogenannten

²⁸⁷ Mendoza: Stadt der Wunder, S. 219. Im Original: „El plan impuesto por el ministerio, con todos sus aciertos, era excesivamente funcional, adolecía de un racionalismo exagerado: no preveía espacios donde pudieran tener lugar acontecimientos colectivos, ni monumentos que simbolizasen las grandezas que todos los pueblos gustan de atribuirse con razón o sin ella, ni jardines ni arboledas que incitasen al romance y al crimen, ni avenidas de estatuas, ni puentes ni viaductos. Era una cuadrícula indiferenciada que desconcertaba a forasteros y nativos por igual, pensada para la relativa fluidez del tráfico rodado y el correcto desempeño de las actividades más prosaicas.“ Mendoza: Ciudad de los prodigios, S. 238.

²⁸⁸ Mendoza: Stadt der Wunder, S. 220. Im Original: „Por falta de ideología [...] Barcelona se quedó sin centro neurálgico (con la posible salvedad del paseo de Gracia, burgués y pretencioso, pero eficaz aún hoy día para fines estrictamente comerciales) donde pudieran producirse fiestas y algaradas, mítines, coronaciones y linchamientos.“ Mendoza: Ciudad de los prodigios, S. 239. Die Verwendung des Begriffs „ideología“ im spanischen Original verweist auf die postmodernen und also postideologischen Qualitäten dieses scheinbar durchrationalisierten Stadtteils.

²⁸⁹ vgl.: Mendoza: Stadt der Wunder, S. 40–43.

informellen Siedlungen, die von zugezogenen Arbeitern und Arbeiterinnen errichtet wurden), oft dieselbe Regelmäßigkeit aufweisen wie der geplante Stadtteil: „So sah er sich am Eingang zu jenem verrufenen Nest, in dem die Straßen ein regelmäßiges Netz bildeten, wie es in sehr armen städtischen Vierteln oft zu finden ist.“²⁹⁰ Trotz dieser äußeren Ähnlichkeit wird ihnen allerdings eine ausgeprägtere Identität zugeschrieben als der geplanten Stadt, wie die ausführlichen Beschreibungen dieser Stadtteile zeigen.²⁹¹ Doch sind sie ständig von der Gefahr bedroht, vom offiziellen Gedächtnis überrollt und vergessen zu werden:

Er spazierte zum Strand, wo eine Gruppe Arbeiter den Sand rechte, um die letzten Spuren der Siedlung verschwinden zu lassen, die während mehr als zwei Jahren dort gestanden hatte. Ein Strandsektor war erschlossen worden; jetzt befanden sich dort mehrere Pavillons [der Weltausstellung, Anm. S.H.] [...] Er hatte keine Ahnung, wohin die Frauen und Kinder gegangen sein konnten, die bis vor kurzem am Strand gelebt hatten.²⁹²

Aus diesen Ausführungen ergibt sich noch eine Eigenheit dieses Romans, die ihn zur Stadtbiographie macht: Onofre Bouvila ist nicht nur das fiktive Zentrum, das die Erzählung in all ihrem Realitätsgehalt zusammenhält, sondern er ist auch die personifizierte Macht hinter vielen Veränderungen der Stadt. Einmal in der Position des Mächtigen wird er zum Inszenator unerklärlicher Veränderungen gemacht, die so dezentral ablaufen und dennoch so geordnet wirken, dass sie erst durch Personifizierung fassbar werden. Etwa beim Plan Cerdà: So fehlerhaft er von Beginn an schon gewesen sein möge, was er heute ist, wurde er erst durch Immobilienspekulationen, die ihm den Todesstoß versetzten. Und diese Spekulationen werden durch Onofre Bouvila symbolisiert: Er ist der erste unter den Spekulanten und seine Geschäfte ziehen es nach sich, dass die durch Onofre

²⁹⁰ Mendoza: Stadt der Wunder, S. 101. Im Original: „Así se encontró a la entrada de aquel villorrio infame; las calles formaban una cuadrícula regular, como suele suceder en las agrupaciones urbanas muy pobres.“ Mendoza: Ciudad de los prodigios, S. 113.

²⁹¹ vgl.: Mendoza: Die Stadt der Wunder, S. 99–101 oder 454f.

²⁹² Mendoza: Stadt der Wunder, S. 139. Im Original: „Una brigada de obreros rastillaba la arena para borrar las últimas huellas del campamento que allí había existido durante más de dos años. Un sector de la playa había sido urbanizado y en él se alzaban varios pabellones [...] No sabía dónde habrían ido las mujeres y los niños que hasta hacía poco vivían en la playa.“ Mendoza: Ciudad de los prodigios, S. 153f. Beachtenswert vielleicht noch, dass die Übersetzung „erschlossen“ im Original „urbanizado“ (urbanisiert) lautet.

Geschädigten sich durch geschäftliche Winkelzüge ihrerseits schadlos halten. Der Mechanismus hat nun ein Gesicht „In wenig mehr als zwei Jahren wurde er [Onofre, Anm. S.H.] sehr reich. In dieser Zeit fügte er der Stadt einen irreparablen Schaden zu.“²⁹³ Denselben Mechanismus der Personifizierung unverständlicher Vorgänge löst Onofre durch seinen Tod aus, den er als den finalen Akt seines Lebensdramas inszeniert:

Nicht weniger verdächtig als diese Dinge war, daß Onofre Bouvila den *Regent*, den vollkommensten Diamanten, bei sich trug, als sich der Unfall ereignete. Wenn sie das mit den Ereignissen dieses Jahres [1929, Anm. S.H.] in Verbindung brachten, verstiegen sich einige Leute zur Theorie, Onofre Bouvila stehe hinter dem weltweiten Wirtschaftskollaps, obwohl niemand auch nur andeuten konnte, welche Motive ihn hätten veranlassen können, so zu handeln.²⁹⁴

So wird ein Leben durch Erzählung zur Legende und gleichzeitig Teil der Geschichte der Stadt. Am pointiertesten lässt sich dieser Mechanismus an einer Nebenfigur des Romans ausdrücken: Am Barceloner Bürgermeister Rius y Taulet, der zu Beginn des Romans als Person vorkommt,²⁹⁵ und an dessen Ende als Straßename.²⁹⁶

Um in der Analyse von Kracauers „Offenbach“ gleich bei Mendoza anzuschließen: Auch bei Kracauer gibt es Strategien der Personifizierung: „In Wahrheit schrieben jedoch gar nicht sie [die Literaten, Anm. S.H.], sondern der Boulevard bediente sich ihrer wie eines Mediums, um sich durch sie hindurch zu äußern.“²⁹⁷ Hier ist es der Ort als Agens, der durch die Menschen handelt. Und

²⁹³ Mendoza, Stadt der Wunder, S. 241. Im Original: „En poco más de dos años se hizo muy rico. Mientras tanto, de resultados de ello, causó a la ciudad un mal irreparable[.]“ Mendoza: Ciudad de los prodigios, S. 261.

²⁹⁴ Mendoza, Stadt der Wunder, S. 502. Im Original: „No era menos sospechoso que lo que antecede el que Onofre Bouvila llevase encima el *Regent*, el diamante pulquérrimo, cuando se produjo el siniestro. Esto unido a los sucesos de ese año hizo aventurar a algunos la teoría de que Onofre Bouvila estaba detrás del colapso mundial de la economía, aunque nadie supo apuntar qué motivos podían haberle inducido a proceder así.“ Mendoza: Ciudad de los prodigios, S. 540. Hervorhebung im Original.

²⁹⁵ vgl.: Mendoza: Stadt der Wunder, S. 43ff.

²⁹⁶ vgl.: ebd., S. 473 und 489.

²⁹⁷ Kracauer: Offenbach, S. 92. Und es gibt sie auch umgekehrt: „[Aurélien] Scholl war die Fleischwerdung des Boulevards im Zweiten Kaiserreich.“ ebd., S. 231.

genau wie bei Mendoza lässt sich auch in Kracauers Offenbach-Biographie eine Personalisierung gesellschaftlicher Verhältnisse feststellen: Kracauers zentrale Figur – Jacques Offenbach – wird in wechselnde Zusammenhänge mit der Gesellschaft, in der er lebte, gebracht. Wollte man es auf den Punkt bringen, könnte man Kracauers Offenbach als Außenseiter inmitten der Gesellschaft beschreiben. Erst durch diese Position ist es ihm möglich, in seinen Operetten gesellschaftliche Zustände zu beschreiben, und zwar in gleichermaßen affirmativer wie subversiver Weise. Offenbach ist ein Deutscher in Paris, als solcher ein Immigrant und schon deswegen Außenseiter: „Die auffällige Tatsache, daß sie [Hortense Schneider, Anm. S.H.] gleich Offenbach und Ludovic Halévy deutsche Vorfahren hatte, kennzeichnet die Operette als ein Phänomen der Emigration.“²⁹⁸ Als Boulevardier wendet er sich den politischen Verhältnissen ab in dem Sinne, dass er sich mit ihnen abfindet und sie deswegen ignoriert. Das wiederum macht ihn zu einem inneren Emigranten:

Diese jungen Leute trieben es, wohlverstanden, keineswegs so weit, daß sie sich etwa als politische Verschwörer betätigt hätten, sondern begnügten sich damit, dem herrschenden Regime demonstrativ den Rücken zu kehren und das abseitige Dasein von Bohemiens zu führen. Innere Emigranten, die sich dem Vergnügen widmeten, weil sie nicht heucheln wollten.²⁹⁹

Und auf Offenbach selbst bezogen drückt Kracauer dieses Verhältnis von Aufgenommen- und Abgestoßen-sein so aus:

Überhaupt war er nicht im ungeschützten Raum jenseits der bürgerlichen Gesellschaft, sondern einzig und allein innerhalb ihrer Grenzen halbwegs zu Hause. Nicht so, als ob er die Gesellschaft völlig ernst genommen hätte; aber er mußte sich von ihr umhegt fühlen, damit er ihrer Lächerlichkeit spotten konnte.³⁰⁰

Seine Operetten nehmen dann zur gesellschaftlichen Wirklichkeit ein nämlisches Verhältnis ein:

Entstanden in jener Epoche, in der die gesellschaftliche Wirklichkeit durch die vom Kaiser ausgegebenen Parolen verdrängt worden war, hatte sie [die Operette, Anm. S.H.] lange Jahre hindurch den leeren Platz

²⁹⁸ ebd., S. 159.

²⁹⁹ ebd., S. 49.

³⁰⁰ ebd., S. 50f.

der ausgeschalteten Wirklichkeit einzunehmen gesucht. [...] Je mehr sich die Irrealität des Regimes entschleierte, desto mehr offenbarte sich die Realität der Offenbachiade. Desto überflüssiger wurde sie aber auch als politisches Instrument.³⁰¹

Auch hier kann man also von einem unlösbaren Ineinander von Wirklichkeit und Fiktion sprechen. Und ebenso wie im Handeln Onofre Bouvilas, der in der Forschung einerseits oft als Schelm gilt,³⁰² der gesellschaftliche Zustände entlarvt, auf der anderen Seite aber auch überzeugter Verfechter dieser Zustände ist, lässt sich auch über Offenbachs Operetten nicht eindeutig sagen, ob nun ihr subversiver Gehalt überwiegt, oder ob sie das Regime, in dessen sozialen Rahmen sie entstanden sind, am Leben gehalten haben.³⁰³

Auf Basis der vorangegangenen Analyse kann die Biographie nun auf analoge räumliche Konzeptionen hin befragt werden: Denn das gesellschaftliche Ineinander, das Offenbachs Position auszeichnet, lässt sich in Kracaues Buch auch räumlich zeigen: Im untrennbaren Ineinander von Innenraum und Außenraum, so wie im ebenso unauflöslichen Geflecht von Realität und Inszenierung. Wie schon erwähnt, stellt Kracauer Offenbach in erster Linie als Boulevardier dar, als Mensch, der andere braucht, um alleine sein zu können:

Es gibt große Künstler, die sich verhältnismäßig unabhängig von der Zeit behaupten, in der sie leben; sei es, daß ihre Werke sich nur mittelbar auf die Zeit beziehen, sei es, daß sie einen Sinn enthalten, den erst die Zukunft erschließt. Für Offenbach dagegen gilt: daß er des ständigen Kontakts mit der Umwelt bedurfte, um überhaupt schöpferisch zu werden.³⁰⁴

Der Boulevard wiederum ist Bühne bürgerlicher Selbstdarstellung, die gegenüber der aristokratischen Spielart an Bedeutung gewonnen hat:³⁰⁵ „Der

³⁰¹ ebd., S. 286f.

³⁰² vgl.: Neuschäfer, Hans-Jörg: Die Stadt der Wunder. Barcelona und die Literatur – die Entstehung eines Mythos. Online im Internet. Url: <http://www.nzz.ch/2006/04/28/fe/articleDQGZJ.html>, Aufgerufen am 2. 8. 2010.

³⁰³ vgl.: Marian 2009, S. 215.

³⁰⁴ Kracauer: Offenbach, S. 72.

³⁰⁵ Zu dieser gesellschaftlichen Bewegung gibt es bei Kracauer und Mendoza geradezu identische Feststellungen: „Die Aristokratie verspottete die bürgerliche Machtentfaltung und beneidete sie; die Bourgeoisie verspottete das aristokratische Gehaben und ahmte es nach.“ Kracauer: Offenbach, S. 59; „[D]ie Hochbourgeoisie verfügte nicht über die komplexe und rigorose Heraldik der Aristokratie, also mußte sie in der Praxis um so pedantischer sein[.]“ Mendoza: Stadt der Wunder,

Boulevard trat die Erbschaft des Palais-Royal an.“³⁰⁶ Diese Selbstdarstellung wandert also von den aristokratischen zu den bürgerlichen Räumen. Das bedeutet zu einem gewissen Grad eine Externalisierung (Verlagerung in Außenräume), zum Anderen übernehmen die Außenräume jedoch auch Eigenschaften der obsolet gewordenen Innenräume. Der Boulevard wird zur „Heimat der Heimatlosen“, wie Kracauer das Kapitel nennt, das er dem Boulevard gewidmet hat.³⁰⁷ Die „Bewohner“ des Boulevards lassen sich auf ihm nieder,³⁰⁸ auf diesem klar begrenzten Raum:

Eine so kurze Wegstrecke der Boulevard war, niemals wäre ein rechter Dandy auf den Gedanken gekommen, diese Gebiete zu überschreiten. [...] ‚Man hat ihn in wenigen Schritten durchmessen‘, sagte Alfred de Musset, ‚und doch enthält er die Welt.‘ Verächtlich fügte Musset noch hinzu, daß jenseits seiner Grenzen Groß-Indien begänne. Es lag für ihn hinten, weit, in der Türkei.³⁰⁹

Seine Bewohner zeigen „[e]ine Abneigung gegen alles Draußen, die sich nicht zuletzt in der Vorliebe für die Cafés und Restaurants bekundete“.³¹⁰ Das alles lässt den Boulevard sowohl als Außenraum (als Landschaft) als auch als Innenraum erscheinen.

Selbiges gilt unter umgekehrten Vorzeichen auch für den Salon: Er ist der Innenraum, der durch seinen hohen Grad an Öffentlichkeit Eigenschaften des Außenraumes annimmt: „Der Salon rückte auf die Straße vor; die Straße schob sich in den Salon hinein.“³¹¹ Oder, um eine Rückbindung an den Chronotopos Bachtins herzustellen: Die Agora ist zu einem Innenraum geworden. Dadurch verlagern sich auch ihre Aufgaben, auf (in) dieser Salon-Agora wird nicht mehr der Staat verhandelt, sondern Unterhaltung geboten:

Alle diese Salons nun kannten keinen höheren Ehrgeiz als den: musikalische Unterhaltung zu bieten. [...] Gewiß, es gab ein paar

S. 194. Im Original: „[C]omo la alta burguesía carecía de la heráldica compleja y rigurosa de la aristocracia, tenía que ser más rígida en la práctica[.]“ Mendoza: Ciudad de los prodigios, S. 212f.

³⁰⁶ Kracauer: Offenbach, S. 36f.

³⁰⁷ Marian weist darauf hin, dass dieser Topos von Jean Améry auch zur Charakterisierung der jüdischen Ghettos vom Spätmittelalter bis ins 18. Jahrhundert herangezogen wurde, auch er schreibt von der „Heimat der Heimatlosen“. Vgl.: Marian 2009, S. 238f.

³⁰⁸ vgl.: Kracauer: Offenbach, S. 81.

³⁰⁹ ebd., S. 86.

³¹⁰ ebd., S. 88.

³¹¹ ebd., S. 109.

politische Salons, die Thiers und Guizot noch über Meyerbeer und Rossini stellten[.]³¹²

Den politischen Gehalt dieser Unterhaltung zu beschreiben ist ein wesentlicher Schreibimpetus von Kracauers „Gesellschaftsbiographie“. Da sich diese Beschreibung vor allem an Offenbach orientiert, nimmt sie das Theater in den Fokus. Und fast schon überflüssig zu sagen, dass es auch hier zu einem untrennbaren Ineinander von Theater und Politik kommt, oder anders gesagt: von Realität und Inszenierung:

An einem solchen Abend [an dem Massenkundgebungen stattfanden, Anm. S.H.] wohnte Halévy in der Opéra einer ‚Faust‘-Aufführung bei, der er aber nicht zu folgen vermochte, weil der Tumult draußen immerfort in ihm nachklang. So floh er aus dem Zuschauerraum hinter die Kulissen, wo er von irgendeinem Fenster aus auf die Straße blickte. Unter ihm wogte ein Wald von Köpfen, der plötzlich von blitzenden Regimentern zerteilt wurde, die auf den Boulevard zu galoppierten. Und als bestehe ein geheimnisvoller Zusammenhang zwischen der Straße und Gounods Oper, so erklang zum Klappern der Hufe von der Bühne her die Musik des Soldatenchors. Noch ein wenig später, und es kam unten zu Tötlichkeiten. [...] Unfähig, dieses Schauspiel länger zu ertragen, kehrte Halévy zu seinem Parkettplatz zurück. Diamanten und Epauletten funkeln ihm aus den Logen entgegen, und auf der Bühne ersteht gerade ein prächtiger Palast, in dem sechzig schöne Mädchen tanzen. Verwirrt fragt er sich, wo der Traum, wo die Wirklichkeit sei.³¹³

Die Politik trägt das ihre zu dieser Inszenierung von Realität bei: Unter Louis-Philippe flüchteten die Menschen vor der „Gefahr einer Selbstbegegnung“³¹⁴ in den Karneval und unter Louis Napoleon herrschte die Devise „Freut Euch!“³¹⁵ Krieg findet nur in fernen Ländern statt und kann dadurch zum exotisierenden Abenteuerroman gemacht werden, der die Funktion erfüllt, die Konfrontation mit der Wirklichkeit zu vermeiden, „[d]ie Wirklichkeit wird zu einem Nebenprodukt von Abenteuern“.³¹⁶

³¹² ebd., S. 60.

³¹³ ebd., S. 293f. An anderer Stelle gibt es einen praktisch identen Abschnitt, vgl.: ebd., S. 29.

³¹⁴ ebd., S. 47.

³¹⁵ ebd., S. 134.

³¹⁶ ebd., S. 145.

Die Analyse von Mendozas „Stadt der Wunder“ und Kracaurs „Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit“ hat gezeigt, dass jedes der beiden Werke das Zusammenspiel von Wirklichkeit und Inszenierung zum Thema hat. Inszenierung von Geschichte, von Raum oder von Authentizität werden in der zentralen Konstellation „Individuum vor Stadthintergrund“ durchgespielt. Die unterschiedlichen Ausgangspunkte von Mendoza und Kracauer haben zur Folge, dass die genannten Themen in unterschiedlichen Ausformungen auftauchen, doch die Gemeinsamkeiten überwiegen: Geschichte kann in Begriffen der Theatralität beschrieben werden und ist von dieser oft nicht zu trennen. Orte haben gesellschaftliche Funktion und Charakteristik, auch hier ist das Wirkliche nur scheinbar greifbar, tatsächlich unterliegt unser Zugriff auf sie Formationen der Inszenierung. Und im Zusammenspiel von Individuum und Gesellschaft kann keine eindeutige Formel ihrer Erfassung gefunden werden, sondern es gilt, sich bewusst zu machen, dass ein Individuum nur in der Gesellschaft, in die es eingebettet ist, greifbar wird, dabei auch immer selbst zur Formation dieser Gesellschaft beiträgt. Dabei kann nicht unterschieden werden, in welchem Maße dieser Beitrag affirmativ oder subversiv ist.

Für die Gattung Stadtbiographie kann daraus geschlossen werden: Es wurde zunächst nachgewiesen, dass beide Texte zur Gattung gezählt werden können, indem die einzelnen Bestimmungen der Gattungsdefinition in jedem der beiden nachgewiesen wurden: Die Interaktion des Menschen mit dem Stadtraum, die Frage nach der Geschichte als identitätsstiftender Inszenierung, das Verhältnis von Einzelem und Einzelner zur Gesellschaft und die Beschreibung der Stadt als diskursiver Ballungsraum ohne die dadurch entstehenden Widersprüche glätten zu wollen. Indem diese Bestimmungen von Roman und Biographie erfüllt werden, kann festgestellt werden, dass die Stadtbiographie auf beiden Seiten der Trennlinie Faktizität-Fiktionalität verortet werden kann. Mehr noch: Die Stadtbiographie zeigt auf, dass Faktizität Fiktionalität braucht, um zu funktionieren und vice versa.

Italo Calvino: Die unsichtbaren Städte

Dieses letzte Kapitel soll die Konzeption der Stadtbiographie auf die Spitze treiben. Denn mit „Die unsichtbaren Städte“³¹⁷ legt Italo Calvino eine Sammlung von Beschreibungen von Städten vor, die es nicht gibt und die es nie gegeben hat. Daher kann folgender Aspekt der Definition von „Stadtbiographie“ überprüft werden: Nicht nur ist die Stadtbiographie eine Gattung, die sich über die Klassifikation fiktionaler-nichtfiktionaler Literatur legt, sondern es kann auch Biographien von Städten geben, die selbst keine außerliterarische Existenz haben oder jemals hatten. Der jeweilige Text muss eine Reihe formaler Kriterien erfüllen, um als Stadtbiographie zu gelten, aber die Existenz der thematisierten Stadt ist keines davon. Analog gelagerte Fälle gibt es auch auf dem Gebiet der Biographie und um diese Analogien zu verdeutlichen, beginnt dieses Kapitel über Italo Calvino mit einem Exkurs über Wolfgang Hildesheimer:

Hildesheimer hat sein Buch „Marbot“³¹⁸ zwar im Untertitel „Eine Biographie“ genannt, tatsächlich erzählt es aber das Leben einer erfundenen Figur. Hildesheimer rechtfertigt sein Vorgehen auf mehrfache Weise: Zunächst einmal bezeichnet er sein „Verfahren ‚Marbot‘“³¹⁹ als Weiterführung seines bisherigen Schaffens, das von Fälschern und Gescheiterten handelt: „In Marbot haben wir nun beides: den Fälscher als Subjekt – und dieses Subjekt bin natürlich ich, der Biograph – und den Gescheiterten als Objekt: Sir Andrew Marbot[.]“³²⁰ Zweitens beruft sich Hildesheimer auf eine Art Diktat der Vorstellungskraft, die den Schreibenden, den scheinbar autonom Entscheidenden, zu ihrem Handlanger macht. Das Verhältnis von Biograph und Biographierten wird dadurch umgekehrt:

³¹⁷ s. S. 11, dieser Arbeit, Anm. 1. Zwecks besserer Lesbarkeit wird im Fließtext diese Ausgabe, das heißt die Übersetzung von Heinz Riedt, zitiert und das italienische Original in den Anmerkungen nachgereicht. Sollte es in der Übersetzung bedeutungsrelevante Verschiebungen zum Original geben, werden diese in den Anmerkungen diskutiert. Das Original wird zitiert nach: Calvino, Italo: *Le città invisibili*. Milano: Mondadori 1993 (zuerst 1972). Die deutsche Ausgabe wird im Weiteren zitiert als „Calvino: Die unsichtbaren Städte, Seite“; die italienische Ausgabe als „Calvino: Le città invisibili, Seite“.

³¹⁸ Hildesheimer, Wolfgang: *Marbot. Eine Biographie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984. (erstmalig erschienen 1981).

³¹⁹ Hildesheimer, Wolfgang: Arbeitsprotokolle des Verfahrens „Marbot“. In: Ders.: *Das Ende der Fiktionen. Reden aus fünfundsiebenzig Jahren*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 139–150 (Im Weiteren zitiert als „Hildesheimer 1988a“).

³²⁰ ebd., S. 140.

Der typische Biograph ist derjenige, der nicht nur seinen Helden wählt, sondern der – wie Freud sagt – auf eigentümliche Weise an ihn fixiert ist, und zwar – ich ergänze – auf eine solche Weise, daß er zunehmend der Idee verfällt, von seinem Helden gewählt zu sein.³²¹

Ähnliches hat Hildesheimer auch schon über den Impetus seines Mozart-Buches gesagt.³²² Das Schreiben einer Biographie ist für Hildesheimer kein Beruf, sondern Berufung:

Biograph ist nun aber *wirklich* kein Beruf. Der Biograph ist ein Schriftsteller, der, wenn überhaupt, dann nur einmal ausschert, um über eine Gestalt zu schreiben, die ihn lange schon rezeptiv beschäftigt oder sogar lange sein Denken und Fühlen bestimmt haben mag, über die, und seine Beziehung zu ihr, er sich Klarheit zu verschaffen sucht. Er hat nur *eine einzige* solche Gestalt, höchstens eine in allen Disziplinen, die er darstellen will, um dann als *Biograph* wieder zu verstummen.³²³

Sollte das Schreiben nicht von dieser rezeptiven Beschäftigung ausgelöst, sondern „vom zu verarbeitenden *Stoff* erzwungen“³²⁴ sein, handelt es sich nicht mehr um Schriftstellertum, sondern um Journalismus.³²⁵ Seine rezeptive Beschäftigung hat Hildesheimer zu Marbot geführt, ohne sich dabei um die geglaubten Grenzen der Biographie zu kümmern, nämlich um die reale Existenz der biographierten Person. Realität ist auch das Stichwort, das Hildesheimer benutzt, wenn aus den Argumenten, die sein eigenes Schreiben betreffen, Überlegungen zur Gattung Biographie werden: Ihm gehe es um einen Prozess, „der aus Phantasie nicht etwa Fiktion, sondern Realität macht“.³²⁶ Hildesheimer nimmt anschließend das Wort Realität wieder zurück und ersetzt es durch Wirklichkeit: „Denn im Gegensatz zu dem Wort Realität schließt das Wort Wirklichkeit auch das Mögliche ein[.]“³²⁷ Hildesheimers Marbot ist also eine Phantasie über der

³²¹ Hildesheimer: Marbot, S. 189.

³²² vgl.: Hildesheimer, Wolfgang: Die Subjektivität des Biographen. In: Ders.: Das Ende der Fiktionen. Reden aus fünfundzwanzig Jahren. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 123–138. Hier S. 131. (Im Weiteren zitiert als „Hildesheimer 1988b“).

³²³ ebd., S. 137. Hervorhebungen vom Autor.

³²⁴ ebd., S. 136. Hervorhebung vom Autor.

³²⁵ vgl.: ebd.

³²⁶ Hildesheimer 1988a, S. 139; vgl. dazu auch die ähnlich gelagerte Aussage von Eduardo Mendoza, s. S. 96 diese Arbeit.

³²⁷ ebd.

Wirklichkeit. Der Arbeitsprozess konnte nicht wie beim Schreiben eines Romans funktionieren, da Hildesheimer die Lebenswelt Marbots – „das geistige Westeuropa zwischen 1800 und 1830“³²⁸ – und Marbots Weg durch diese Welt (die Weg-Metapher prägt also auch diese Biographie) glaubhaft gestalten musste. Das ging sogar so weit, dass Hildesheimer Situationen erschaffen hat, die dem kundigen Leser oder der kundigen Leserin ein „[N]atürlich, das mußte ja kommen“³²⁹ abringen sollte, um sich so die Komplizenschaft von Leser und Leserin zu sichern. Der Schlüssel zum Gelingen des Projekts „Marbot“ war die Stimmigkeit dieser Gestaltung. Der Text selbst zeigt somit keine Signale von Fiktionalität. Hildesheimer hat zur Steigerung der Glaubwürdigkeit seines biographischen Verfahrens sogar Wissenslücken eingebaut, was besonders aufregende Wendungen zulässt, denkt man an Sven Hanuscheks Befund, Hildesheimer sei der einzige Biograph, der alles über das Objekt seiner Biographie weiß, hat er es doch erfunden.³³⁰ Und Hildesheimer hat an einzelnen Stellen sogar seinen Zugang zum biographischen Arbeiten reflektiert und gegen andere Auffassungen abgegrenzt: „[E]s gibt eine Übertreibung biographischer Akribie, zu der ein solches Nachprüfen gehört hätte.“³³¹ Die Signale für die Fiktionalität des Textes liegen in seinen Paratexten: Hildesheimer spricht von der verräterischen Formulierung des Klappentextes, „Marbot sei in die Kulturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts gleichsam eingewoben“³³² und auf das Personenverzeichnis, „das ausschließlich Personen enthält, die existiert haben“.³³³ Auch im persönlichen Gespräch habe Hildesheimer nie geleugnet, Marbot erfunden oder die im Buch abgebildeten Portraits bewusst falsch zugeordnet zu haben.³³⁴ Die Signale zum Verständnis des Verfahrens stecken also nicht im Text, sondern im Kontext.³³⁵ Hildesheimer schafft es so, einen Text zu schreiben, der seine Fallstricke nicht verrät, ihn aber so zu präsentieren, dass er deutlich machen kann, dass es sich weder um eine Fälschung noch um einen Scherz handelt, sondern um einen bestimmten Zugang zur

³²⁸ ebd., S. 142.

³²⁹ ebd., S. 143.

³³⁰ vgl.: Hanuschek, Sven: Literaturwissenschaften. In: Christian Klein (Hg.): Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart, Weimar: Metzler 2009, S. 339–348. Hier S. 344a.

³³¹ Hildesheimer: Marbot, S. 257f.

³³² Hildesheimer 1988a, S. 145.

³³³ ebd.

³³⁴ ebd., S. 146.

³³⁵ vgl.: Klein 2009.

biographischen Methode. Wie kann man diese Methode nun auf den Punkt bringen? Anita Runge schreibt, dass in der schriftstellerischen Praxis literarischer Biographie im späten 20. Jahrhundert die Unterscheidung von Fiktionalität und Faktizität für hinfällig erklärt wurde.³³⁶ Das entwickelte sich sowohl aus dem Zweifel am „Faktizitätsanspruch historiographischer Texte“³³⁷ als auch an der Eroberung faktualer Elemente durch Schriftstellerinnen und Schriftsteller. „Fiktionalität ist keine hinreichende Bedingung für Literarizität.“³³⁸ Umgekehrt heißt das also, dass auch Faktizität Literarizität beanspruchen kann. Besonders schön passt Hildesheimers Verfahren auf eine Feststellung Michaela Holdenrieds zur Plausibilität der Biographie:

Die Balance zwischen Distanz und Bindung an den biographischen Gegenstand gelingt dann am besten, wenn mit den Authentizitätssignalen Fiktionalitätssignale korrespondieren, durch die die Kohäsionskräfte als fiktiv erzeugte, konstruierte sichtbar gemacht werden.³³⁹

Zurück zu Calvino. Wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird, entwickelte dieser in der Konzeption seiner „unsichtbaren Städte“ ganz ähnliche Verfahren wie Hildesheimer im Marbot. Auch Calvino befindet sich mit den „unsichtbaren Städten“ sowohl diesseits als auch jenseits der scheinbaren Trennlinie von Faktualität und Fiktivität. Auf den ersten Blick paradox scheint für diesen Vorgang der Umweg über das Imaginäre: Calvinos Städte sind nicht nur unsichtbar, sie sind auf einer rein realistischen Ebene nicht möglich. In ihnen manifestieren sich Ängste und Träume der Menschen, wie es an einer zentralen Stelle von Calvinos Buch heißt:

*„[...]Städte wie Träume sind aus Wünschen und Ängsten gebaut, auch wenn der Faden ihrer Rede geheim ist, ihre Regeln absurd, ihre Perspektiven trügerisch sind und ein jedes Ding ein anderes verbirgt.‘
‘Ich habe weder Wünsche noch Ängste’, erklärte der Khan, ‘und meine Träume sind vom Verstand oder vom Zufall gefügt.’*

³³⁶ vgl.: Runge, Anita: Literarische Biographik. In: Christian Klein (Hg.): Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart, Weimar: Metzler 2009, S. 103–112. Hier S. 107b.

³³⁷ ebd., S. 110a.

³³⁸ ebd., S. 110af.

³³⁹ Holdenried, Michaela: Biographie vs. Autobiographie. In: Christian Klein: Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart, Weimar: Metzler 2009, S. 37–43. Hier S. 42af.

„Auch die Städte glauben, ein Werk des Verstands oder des Zufalls zu sein, doch genügen weder der eine noch der andere, damit ihre Mauern stehen bleiben.[...]“³⁴⁰

Nach den Begierden und Ängsten zu fragen, auf denen die unsichtbaren Städte aufbauen, hat erst in Folge wachsender Angst vor einem Verlust der eigenen Identität Relevanz. Laut Calvino handelt es sich dabei um eine Krise der einzelnen Stadt im immer dichter werdenden Netz eines globalen Urbanismus.³⁴¹ Sein Rückgriff auf Unsichtbares, auf die imaginären Ursprünge von Identität ist gleichzeitig der Ursprung der Welthaltigkeit dieser Texte.³⁴² Anders als Hildesheimers „Marbot“ gibt es in Calvinos „Die unsichtbaren Städte“ durch genau diese Konstruktion schon im Text selbst Hinweise auf Abweichungen vom Gattungs-Vorbild: Hat sich Hildesheimer in seinem Text zur Gänze an die Regeln der Biographie gehalten, zeigen Calvinos Erzählungen schon durch den Einbruch des Phantastischen Differenzen zum Bezugspunkt „Reisebericht“. Doch genau wie Hildesheimer webt auch Calvino seine Texte in die Kulturgeschichte Westeuropas ein: „Die unsichtbaren Städte“ sind eine Fortschreibung eines Klassikers der Reiseliteratur, Marco Polos „Il Milione“. Durch diesen zentralen formalen Referenzpunkt werden seine Städte trotz aller Phantastik an die Realität zurückgebunden. Calvino setzt am Beginn und am Ende jedes Kapitels einen Dialog zwischen Marco Polo und seinem Gastgeber Kublai Khan. Außerdem orientieren sich die einzelnen Stadtbeschreibungen formal an dem Bericht Polos: Sie beginnen oft mit einer kurzen Beschreibung, wie man von der letzten Station der Reise in die aktuell behandelte Stadt kommt. Sie haben einen gewissen Hang zur Aufzählung, besonders zur Aufzählung von Handelsgütern, welche in der jeweiligen Stadt

³⁴⁰ Calvino: Die unsichtbaren Städte, S. 52. Im Original: „- [...] *Le città come i sogni sono costruite di desideri e di paure, anche se il filo del loro discorso è segreto, le loro regole assurde, le prospettive ingannevoli, e ogni cosa ne nasconde un'altra./ - Io non ho desideri né paure, - dichiarò il Kan, - e i miei sogni sono composti o dalla mente o dal caso./ - Anche le città credono d'essere opera della mente o del caso, ma né l'una né l'altro bastano a tener su le loro mura.*“ Calvino: Le città invisibili, S. 44. Kursivsetzung in beiden Fällen im Original.

³⁴¹ vgl.: Sapio, Colomba: La metafisica dell'improbabile nelle città invisibili di Italo Calvino. In: Carlo Cresti (Hg.): Metafisica e architettura. Florenz: Pontecorvoli 2007 (=Architettura & arte, Bd 3/4), S. 67–73. Hier S. 67; vgl. auch: Calvino, Italo: Eremit in Paris. Aus dem Italienischen von Burkhart Kroeber und Ina Martens. In: Ders.: Eremit in Paris. Autobiographische Blätter. München, Wien: Hanser 1997, S. 187–196. Hier S. 189.

³⁴² „Auch Wirkliches kann imaginiert werden.“ Goebel-Schilling, Gerhard: Italo Calvinos erzählte Stadt. In: Ulrich Schulz-Buschhaus, Helmut Meter (Hg.): Aspekte des Erzählens in der modernen italienischen Literatur. Tübingen: Narr 1983, S. 215–225. Hier S. 215.

besonders vorteilhaft verkauft oder eingekauft werden können³⁴³ (Marco Polo war Händler) und sie orientieren sich an der Länge (fast immer ein bis zwei Buchseiten) der Stadtbeschreibungen Polos. Diese Analogien machen einen Großteil der Wirkung von Calvinos re-writing aus und verleihen dem Bericht Marco Polos besondere „Präsenz“. Zusätzlich ist noch zu sagen, dass auch Marco Polos Reisebericht voller Beschreibungen und Erzählungen ist, die vom heutigen Standpunkt aus in den Bereich des Märchens, des Imaginären, gehören. So wie Marco Polo im 13. Jahrhundert Erzählungen in seinen Reisebericht aufgenommen hat, die für uns heute ganz klar Märchen sind, genauso baut Italo Calvino Städte, die es so nie geben kann oder geben konnte. Michael Scheffel kritisiert das Kriterium Faktualität/Fiktionalität zur Definition einer Gattung unter anderem mit dem Hinweis auf die „historische[] und sozio-kulturelle[]“³⁴⁴ Wandelbarkeit dieser Trennlinie. Das relativiert wieder die Ausflüge Calvinos in die Phantastik, denn mit dem Hinweis auf anders gelagerte Vorstellungen von Faktizität zur Zeit des Berichts Marco Polos schafft er es, sich wieder den Kriterien der Gattung „Reisebericht“ anzunähern, allerdings in einer historisch anderen Spielart.

Laut Richard Schwaderer besteht in dieser Hinsicht zwischen Polos Reisebericht und Calvinos unsichtbaren Städten eine Art Chiasmus:

Gelang Marco Polo nämlich durch die Beschreibung seiner Reise an den Hof des Mongolenherrschers Kublai Khan in Peking [...] die Einbeziehung einer bisher nur phantastisch-imaginären Welt in die Wissenschaftlichkeit der spätmittelalterlichen europäischen Kultur, so geht der Autor des 20. Jhs. genau umgekehrt vor: In seiner als Gespräch zwischen Kublai Khan und Marco Polo gestalteten Reflexion über die Widerständigkeit des Wirklichen gegenüber dem Versuch, es erzählerisch zu bewältigen, geht Calvino von einer scheinbar bis in den letzten Winkel erschlossenen, erfaßten und beherrschten Welt, nämlich der Welt des späten 20. Jahrhunderts aus, zeigt dann jedoch, wie sehr sich die scheinbar feste Strukturen aufweisende Wirklichkeit dem erzählerischen Zugriff entzieht [...].³⁴⁵

³⁴³ vgl.: Schwaderer 1985, S. 75.

³⁴⁴ Scheffel, Michael: Faktualität/Fiktionalität als Bestimmungskriterium. In: Rüdiger Zymner (Hg.): Handbuch Gattungstheorie. Stuttgart, Weimar: Metzler 2010, S. 29–31. Hier S. 30a.

³⁴⁵ Schwaderer 1985, S. 71f. Auch Paul Auster verwendet im ersten Teil seiner New York-Trilogie Marco Polos Reisebericht, um einen ähnlichen Chiasmus anzulegen. Denn bevor der Protagonist sich in eine Geschichte begibt, die ihn durch das Labyrinth der Stadt in Verstrickungen führen wird, die nicht mehr räumlich verortbar sind, sondern auf den brüchigen Boden scheinbar gefestigter Identitäten führen, lässt Auster ihn über zwei Sätze aus „Il Milione“ nachdenken, deren unerschütterlicher Glaube an die Darstellbarkeit von Erlebtem konträr zu allem steht, was der Figur im Weiteren zustoßen wird: „We will set down things seen as seen, things heard as heard, so

So wie Marco Polo seine Welt um zunächst phantastisch erscheinende Phänomene erweitert hat, beschreibt auch Italo Calvino eine Welt, die er über das Wahrnehmbare hinaus zum Imaginären hin erweitert. Calvinos unsichtbare Städte werden so zu Experimentierfeldern oder besser: räumlichen Konkretionen dieser Imaginationen. Sie funktionieren anders als die Realität, dennoch müssen sie eine innere Logik besitzen, welche die Traumbilder (und „Angstbilder“) zusammenhält: *„Aus der Zahl der vorstellbaren Städte muß man die ausschließen, deren Elemente sich ohne einen verbindenden Faden, eine innere Regel, eine Perspektive, eine Rede aneinanderreihen[.]“*³⁴⁶ Dadurch geben sie in der einen oder anderen Variante (etwa: „Angst vor dem Verlust geliebter Menschen“; oder: „Dem Traum nach einem Leben im Einklang mit der Welt“) die Grundlage für die literarische Errichtung der Städte. Hier ist der Punkt, an dem der Text „Die unsichtbaren Städte“ für die Gattung Stadtbiographie interessant wird: Denn in der postulierten Gattung interessiert die Stadt in erster Linie als Manifestation konkreter Vorstellungen von Gemeinschaft, Geschichte, Gesellschaft, Biographie, Zukunft. Und alle diese Aspekte finden sich im Stadt-Raum und im Umgang mit ihm wieder. Im Falle Calvinos ist dieser Zusammenhang so klar wie in keinem anderen der behandelten Werke, hat doch Calvino den Vorteil, keine Rücksicht auf vorhandene Städte nehmen zu müssen: Er denkt sich seine Städte einfach selbst aus. Das verleiht ihnen auch den schon erwähnten modellhaften Charakter und macht „Die unsichtbaren Städte“ zu einem ergiebigen Objekt literaturwissenschaftlicher Analyse. An dieser Stelle ist noch ergänzend zu den obigen Ausführungen zu sagen, dass das Rohmaterial für Calvinos Städte nicht nur Ängste und Träume sind. Als Literat mit soliden Kenntnissen auf dem Gebiet der Literaturtheorie und durch seine Nähe zum französischen Nouveau Roman und der Tel-Quel Gruppe macht Calvino das Erzählen selbst zum Thema seiner Erzählungen.³⁴⁷ Seine Prosa-Miniaturen der

that our book may be an accurate record, free from any sort of fabrication. And all who read this book or hear it may do so with full confidence, because it contains nothing but the truth.“ Marco Polo, zitiert nach: Auster, Paul: *City of Glass*. In: Ders.: *The New York Trilogy*. London: Faber and Faber 1988, S. 1–132. Hier S. 6; vgl. auch: Polo, Marco: *Il Milione*. Die Wunder der Welt. Aus dem Altfranzösischen und Lateinischen von Elise Guignard. Zürich: Manesse 2008, S. 7.

³⁴⁶ Calvino: *Die unsichtbaren Städte*, S. 51f. Im Original: „[D]al numero delle città immaginabili occorre escludere quelle i cui elementi si sommano senza un filo che li connetta, senza una regola interna, una prospettiva, un discorso.“ Calvino: *Le città invisibili*, S. 43f. Kursivsetzung in beiden Fällen im Original.

³⁴⁷ vgl.: Calvino, Italo: *Kybernetik und Gespenster*. Aus dem Italienischen von Susanne Schoop. In: Ders.: *Kybernetik und Gespenster*. Überlegungen zu Literatur und Gesellschaft. München, Wien:

unsichtbaren Städte haben also auch exemplifikatorischen Charakter, die Städte sind Modelle dieser oder jener Theorie (oder diesen oder jenen Aspektes einer Theorie). Auch ein Grund, warum sich „Die unsichtbaren Städte“ so gut zur Analyse eignen. Denn auch wenn etwa der Erinnerungsdiskurs oder der Chronotopos-Begriff in den frühen Siebzigerjahren keine Rolle gespielt haben, die darunterliegenden Themen haben sehr wohl ihre Resonanz in „Die unsichtbaren Städte“ gefunden.

In vielen der 55 Stadtbeschreibungen Calvinos nimmt die Erinnerung einen zentralen Platz ein. Calvino nennt sogar eine der elf Kategorien, in die er seine Städte einteilt, „Die Städte und die Erinnerung“.³⁴⁸ Oft geht es dabei um die Art und Weise, wie eine bestimmte Stadt das Verhältnis des Reisenden³⁴⁹ zu seinen Erinnerungen beeinflusst. Das soll hier aber höchstens am Rande Thema sein. Für den Zusammenhang dieser Arbeit ist der wichtigere Aspekt die Erinnerung: die Identität der entsprechenden Stadt konstituiert sich über ihren besonderen Umgang mit Erinnerung. Die räumliche Repräsentation der Erinnerung als Erinnerungsraum³⁵⁰ ist dabei oft bestimmend. So heißt es zum Beispiel über die Stadt Zaira (Die Städte und die Erinnerung 3):³⁵¹ „Aber die Stadt sagt nicht ihre Vergangenheit, sie enthält sie wie die Linien einer Hand[.]“³⁵² Und die Stadt Zora (Die Städte und die Erinnerung 4) bleibt nicht auf Grund bestimmter Inhalte im Gedächtnis, sondern auf Grund ihrer Struktur: „Sein [Zoras, Anm. S.H.] Geheimnis ist die Art, in der das Auge über Figuren gleitet, die einander folgen wie bei einer

Hanser 1984, S. 7–26. Hier S. 10. Im Weiteren zitiert als „Calvino 1984a, Seite“. Zum Erzählen als Handlung vgl.: Goebel-Schilling, S.217f.

³⁴⁸ vgl.: Calvino: Die unsichtbaren Städte, S. 9, S. 10, S. 13f., S. 20f. und S. 36f. Im Original: Calvino: Le città invisibili, S. 7, S. 8, S. 10f., S. 15f., S. 29f.

³⁴⁹ Zur Frage, warum dieser Reisende immer männlich ist, s. S. 131f dieser Arbeit.

³⁵⁰ vgl.: Calvino 1997, S. 193f.

³⁵¹ Jeder ersten Erwähnung einer der unsichtbaren Städte folgt in Klammer die Überschrift des entsprechenden Kapitels, also der entsprechenden Stadtbeschreibung. Diese Überschrift besteht immer aus einer Kategorie (hier „Die Städte und die Erinnerung“) und einer Nummer. Zur Systematik der Kapitelüberschriften vgl. Palmore 1990, S. 27–29. Die Angabe der Kapitelüberschriften soll durch die Nennung der Kategorie einen kleinen zusätzlichen Beitrag zur Analyse stellen, bzw. diese unterstützen. Außerdem scheint es mir wegen der Kürze der Kapitel oft praktisch, zusätzlich zur Seitenanzahl auch die Kapitelüberschrift als Verweis anzugeben.

³⁵² Calvino: Die unsichtbaren Städte, S. 14. Im Original: „Ma la città non dice il suo passato, lo contiene come le linee d'una mano[.]“ Calvino: Le città invisibili, S. 10. Kathryn Hume streicht heraus, dass es sich dabei um einen Chronotopos handelt: „What one finds in the empty spaces is the diachronic past embedded in the synchronic present[.]“ Hume, Kathryn: Calvino's Fictions: Cogito and Cosmos. Oxford: Clarendon 1992, S. 142.

Partitur[.]“³⁵³ Zora ist sozusagen nach einem mnemotechnischen Konzept gebaut. Calvins Vorliebe, das Charakteristikum einer Stadt so lange hin und her zu wenden, bis es in ihr Gegenteil kippt, führt am Ende der Stadtbeschreibung zu der Feststellung, dass genau dieser Zwang, dem Zora unterlag – dem Zwang zur ständigen Ausrichtung auf die „Erinnerbarkeit“ – der Stadt keine Entwicklung gestattet. Das führte zum Untergang Zoras, da es mit der Welt nicht mehr mithalten konnte. Die „Stadt, die man nicht aus seinem Gedächtnis löscht“,³⁵⁴ ist vergessen worden. Sie „ist wie ein Gerüst oder wie ein Netzwerk, in dessen Felder jedermann die Dinge einordnen kann, an die er sich erinnern mag[.]“³⁵⁵ Sie orientiert sich also an einem Netzwerk-Gedanken, der dem Rahmen-Konzept aus dem kollektiven Gedächtnis ähnlich ist. Aber sie sorgt sich nicht um die Inhalte. Diese können nach Belieben eingesetzt werden. Diese Konzeption ist übrigens typisch für Calvins Stadtbeschreibungen, in denen oft Strukturen bis auf ihr Skelett offengelegt und auf dieses Skelett reduziert werden, um sie genauer unter die Lupe nehmen zu können.³⁵⁶

Wenn von Stadt und Erinnerung die Rede ist, geht es oft um die Toten. Aus den Ausführungen des Theorie-Teils wissen wir, dass sich der diachrone Aspekt des stadtbiographischen Chronotopos von der römischen Biographie/Autobiographie ableitet: Das Leben des Einzelnen wird in den Traditionszusammenhang „Familiengeschichte“ gestellt (s. S. 41f.). Dieser bestimmt die Position des Einzelnen im politischen Gebilde des Staates. Bei Calvino tauchen ebenfalls solche Konzepte auf. Es handelt sich um die Stadt Eusapia (Die Städte und die Toten 3), die eine unterirdische Kopie von sich errichten ließ, in welche die mumifizierten Leichen der Verstorbenen gebracht werden. Dort werden sie von einer geheimen Bruderschaft „arrangiert“, in eine Position gebracht, die sie sich vor ihrem Tod aussuchen durften: Entweder bei einer Freizeitbeschäftigung (Trompete spielen, Essen) oder bei einer Arbeit, der sie gerne nachgegangen sind, oder bei einer Tätigkeit, von der sie immer geträumt hatten, die sie aber nie verwirklichen

³⁵³ Calvin: Die unsichtbaren Städte, S. 20. Im Original: „Il suo segreto è il modo in cui la vista scorre su figure che si succedono come in una partitura musicale[.]“ Calvino, *Le città invisibili*, S. 15.

³⁵⁴ Calvino: Die unsichtbaren Städte, S. 21. Im Original: „Questa città che non si cancella dalla mente“ Calvino: *Le città invisibili*, S. 15.

³⁵⁵ ebd. Im Original: „è come un’armatura o reticolo nelle cui caselle ognuno può disporre le cose che vuole ricordare[.]“ ebd.

³⁵⁶ Es gibt bei Calvino zum Beispiel eine Stadt, von der nichts existiert außer die Wasserleitungen, vgl.: Calvino: Die unsichtbaren Städte, S. 58f. bzw. Calvino: *Le città invisibili*, S. 49f.

konnten (Löwenbändiger oder Geiger etwa). Gerüchte besagen nun, dass die Bruderschaft nach und nach bei jedem „Bewohner“ der Totenstadt kleine Veränderungen vornähmen, sodass die Totenstadt eine gewisse Dynamik bekomme und sich stetig verändere. Die Lebenden beginnen nun die (vermuteten) Bewegungen der Toten zu imitieren und bald schon (wieder eine Calvino'sche Wendung) weiß keiner mehr, welche Stadt von den Toten, und welche von den Lebenden bewohnt wird.

In dieser Stadtbeschreibung liegt ein Gleichnis: Das Leben der Toten reflektiert das der Lebenden.³⁵⁷ Und die Lebenden richten ihr Leben nach dem der Toten aus. Die Toten nehmen einen so großen Einfluss auf das Leben in der Stadt, bis die Stadt der Lebenden und die der Toten nicht mehr auseinanderzuhalten ist. Enger kann kein Traditionszusammenhang zwischen der Stadt und ihrer Vergangenheit gewoben werden. Außerdem hat Calvino damit ein griechisches Wort dem buchstäblichen Sinn gemäß umgesetzt, das heute noch in vielen Städten als Bezeichnung für den Friedhof verwendet wird: Nekropolis.

Diese Beziehung zwischen den Toten und den Lebenden schafft eine Art Zitatcharakter, der ebenfalls ein wesentlicher Bestandteil eines jeden Traditionszusammenhangs ist. Die Lebenden in Eusapia imitieren die (geglaubten) Vorgaben der Toten. Diese Struktur nutzt Calvino auch in zwei anderen seiner Städte: In Melania (Die Städte und die Toten 1) übernimmt jeder Bewohner und jede Bewohnerin die Rolle, die ein Verstorbener oder eine Verstorbene eingenommen hat. Dadurch kommt das ganze Beziehungsgefüge der Stadt aus dem Gleichgewicht und es kommt zu einer Kettenreaktion, die im Buch als „Kettenumbesetzung“³⁵⁸ bezeichnet wird. Der inszenatorische Aspekt dieser Konzeption soll weiter unten besprochen werden (s. S: 129f.), jetzt geht es vor allem darum, welche Traditionslinien dadurch hergestellt werden. Denn auch wenn diese Stadt entlang von Begriffen der Theaterinszenierung entworfen ist, die Pointe dieser Stadtbeschreibung ist, dass sich das aufgeführte Stück durch die pausenlosen Kettenumbesetzungen permanent ändert, allerdings in einer so

³⁵⁷ vgl.: Hume 1992, S. 144.

³⁵⁸ Calvino: Die unsichtbaren Städte, S. 95. Im Original „cambiamenti a catena“, Calvino: Le città invisibili, S. 80.

niedrigen Geschwindigkeit, dass es unmöglich ist, innerhalb eines Menschenlebens die Veränderungen festzustellen. Das Stadtleben ist also ein Theaterstück in Dimensionen, welche die Länge eines Menschenlebens übersteigen. Genauso wie die Stadt der Stadtbiographie ein Subjekt ist, das länger existiert als ein Menschenleben dauert. Und obwohl die Hauptbemühung der Einwohner Melanias darin besteht, das tradierte Stück der Überlieferung getreu aufzuführen, ändert sich dieses Stück dauernd und entwickelt so eine „dynamische Tradition“, die es erst ermöglicht, die stabilisierende Wirkung einer Verankerung der Überlieferung mit dem Zwang, sich an wechselnde Zusammenhänge anpassen zu müssen, zu vereinigen. Darin ist sie der Stadt Zora überlegen, die untergegangen ist, weil sie gezwungen war, stets mit sich selbst ident zu sein.

Die Anlage Melanias wird von Calvino in einer anderen Stadt variiert. In Eutropia (Die Städte und der Austausch 3) werden ebenfalls oft die Rollen gewechselt. In diesem Fall allerdings bei kollektiver Unzufriedenheit. Dann wird die komplette Stadt an anderer Stelle neu aufgebaut und die Rollen werden neu verteilt. Dieser Rollenwechsel ist es, der den Zitatcharakter schafft. Die Variation kommt in diesem Fall durch Unterschiede im Gelände zu Stande, schließlich wird die Stadt jedes Mal an einer anderen Stelle neu gebaut. Eutropia ist übrigens nicht der Name der jeweils aktuellen Stadt, sondern der Name aller Städte zusammen. Eutropia ist jede seiner früheren Versionen, genauso wie es seine gegenwärtige Version ist. Was Calvino hier macht, ist eine Umlage einer zeitlichen Idee auf den Raum, im wahrsten Sinne ein Chronotopos: Was in anderen Stadtbiographien zum Beispiel als „London um 1800“, „London um 1900“ und so weiter aufgespalten werden könnte, ist in Eutropia ein Nebeneinander. Im Übrigen ist Eutropia anders als Melania nicht dem langsamen, schleichenden Wandel unterworfen, sondern „[a]ls einzige unter allen Städten des Imperiums bleibt Eutropia sich selber gleich“.³⁵⁹ Denn der Wandel, der in Melania nur schleichend vor sich geht, wird in Eutropia bewusst und punktuell gesetzt, kann also nicht die schleichende Wirkung entfalten wie in Melania. Diese Struktur kann „antirevolutionär“ genannt werden: Sobald in Eutropia Unzufriedenheit zu spüren ist, wird diese durch einen Neustart abgefangen. Die Unzufriedenheit wird so „abgelassen“ und es baut sich kein

³⁵⁹ Calvino: Die unsichtbaren Städte, S. 74. Im Original „Sola tra tutte le città dell'imperio, Eutropia permane identica a se stessa.“ Calvino: Le città invisibili, S. 65.

revolutionäres Potential auf.³⁶⁰ Andererseits muss Eutropia auch nicht erstarren und vergessen werden wie Zora. Zwar betrifft auch das entscheidende Charakteristikum Eutropias einen Aspekt ihrer Struktur, doch anders als Zora ist sie nicht rein auf Struktur beschränkt, sondern hat die Möglichkeit, Struktur mit Inhalt zu füllen, nämlich mit der jeweiligen Interpretation der Rolle (also der Struktur).

Wenn man die Aufspaltung Eutropias in viele Städte nebeneinander wieder zurücknimmt, landet man bei Clarice (Die Städte und der Name 4). Clarice ist eine Stadt, die in jahrhundertelangen Zyklen erblüht und vergeht und wieder erblüht. Die Gegenstände, die Clarice ausmachen, wechseln dabei stetig die Funktion. In Zeiten der Verarmung wird die Graburne zum Kräuterbeet, der Zaun zum Bratrost und so weiter.³⁶¹ Sobald Clarice wieder aus der Armut auftaucht, werden die zweckentfremdeten aber erhaltenen Gegenstände ins Museum gestellt. Wenn die Stadt wieder verarmt, werden sie wieder zu Gebrauchsgegenständen. Die Grundstruktur dieses Wechsels ist: Luxusgegenstände werden in Zeiten der Not zu Alltagsgegenständen, sobald das Überleben wieder gesichert ist, kann man sich dem historischen und dem Erinnerungswert der Dinge widmen. Die Gegenstände bekommen dadurch ihren Zitatcharakter. In jedem Funktionswechsel steckt noch ein Rest der ursprünglichen Funktion (Die Graburne als Kräuterbeet ist wohl das anschaulichste Beispiel dafür.) und in der Musealisierung wird diese ursprüngliche Funktion sogar ganz bewusst gesucht, rekonstruiert und ausgestellt. Der Zitatcharakter geht aber über die Bedeutung einzelner Gegenstände hinaus. Die Bewohner des erblühten Clarices fühlen sich „usurpatorisch“,³⁶² die Gegenstände vergangener Glanzzeiten werden im Museum aufbewahrt, „weil man mit ihnen eine Stadt wieder hätte zusammensetzen wollen, von der keiner mehr etwas gewußt hat“. ³⁶³ Im Laufe der Jahrhunderte geht auch die Erinnerung an die ursprüngliche Form Clarices verloren, sie wird zu einem Gegenstand der Imagination, welche die Lücken füllt, die das Zusammensetzen der Antiquitäten lässt. Der Zitatcharakter wechselt also im Vergleich zu Eutropia oder Melania von

³⁶⁰ vgl.: Kuon, Peter: Utopie-Kritik und Utopie-Entwurf in *Le città invisibili* von Italo Calvino. In: *Italienische Studien* 10. Wien: Italienisches Kulturinstitut, 1987, S. 133–148. Hier S. 139f.

³⁶¹ vgl.: Calvino: *Die unsichtbaren Städte*, S. 124.

³⁶² ebd., S. 125. Im Original: „usurpatrice“, Calvino: *Le città invisibili*, S. 107.

³⁶³ ebd. Im Original: „perché attraverso di loro si sarebbe voluto ricomporre una città di cui nessuno sapeva più nulla.“ ebd.

den Menschen zu den Gegenständen, von der räumlichen Aufspaltung Eutropias in die zeitliche Abfolge, von der Inszenierung Melanias zur Musealisierung und Archäologie. Das Tradition und Identität stiftende Vorbild sinkt dabei zur Imagination ab, die ursprüngliche Stadt schreibt sich dem „mythischen“ Zeithorizont ein, den Jan Assmann beschrieben hat (s. S. 47f.), und kann erst von dort aus ihre scheinbar ahistorische Wirkung entfalten.

Mit dem von Calvino selbst gebrauchten Begriff „Austausch“ kommt bei einer Analyse der unsichtbaren Städte der New Historicism ins Blickfeld, ist der Austausch doch sowohl eine zentrale Vokabel der Rhetorik Greenblatts (s. S. 55f.), als auch eine der Kategorien der unsichtbaren Städte. Goebel-Schilling weist in seiner Analyse der unsichtbaren Städte explizit auf die sprachliche Nähe von „zählen“ und „erzählen“ hin.³⁶⁴

Das heißt allerdings nicht, dass bei Calvino mit Austausch dasselbe gemeint ist wie bei Greenblatt. Gerade bei Calvino hat der Begriff viele Facetten, was daher kommt, dass er fünf Städte unter dem Titel „Austausch“ vereint, und mit jeder Stadt einen anderen Aspekt des Begriffs aufgreift: In Eutropia ist es einerseits der Austausch der Städte, aber vor allem der Tausch der Rollen im Alltag. In Cloe (Die Städte und der Austausch 2) wird Austausch zum Synonym für Kommunikation, in diesem Fall geht es um nonverbale Kommunikation: Die Bewohner und Bewohnerinnen der Stadt wissen nichts voneinander, sondern imaginieren sich die anderen. In Smeraldina (Die Städte und der Austausch 5) sind die alltäglichen Verrichtungen jeden Tag aufs Neue spannend, während ein eigentlich abenteuerliches Leben (das der Ehebrecher, Schmuggler oder Verschwörer) zur öden Routine verkommt. Hier werden Erwartungshaltungen ausgetauscht. Die restlichen zwei Städte haben da schon mehr mit Greenblatts Verwendung des Wortes „Austausch“ zu tun:

Die Verbindung des wirtschaftlichen Begriffs Austausch mit Erzähl- und Kulturtheorie ist wahrscheinlich in keinem wissenschaftlichen Text über den New Historicism so anschaulich dargestellt wie in Calvinos Stadt Eufemia (Die Städte

³⁶⁴ vgl.: Goebel-Schilling 1983, S. 217.

und der Austausch 1). In Eufemia treffen sich viermal im Jahr fahrende Händler. Doch der Austausch von Waren ist nur der oberflächliche Grund dieser Zusammenkommen: Tatsächlich treffen die Händler zum Austausch von Geschichten und Erinnerungen zusammen. Die Besonderheit der Stadt liegt in dieser Kombination. Gehandelt wird auf wirtschaftlicher Ebene mit „Waren, die du in allen Basaren innerhalb und außerhalb des Reiches des Groß-Khans stets von gleicher Art findest“,³⁶⁵ der Handel mit Erinnerungen jedoch scheint fast schon lebenserhaltend für die Händler zu wirken, auf diese Idee könnte man zumindest durch den letzten Satz der Stadtbeschreibung kommen:

Und du weißt, wenn man auf der langen Reise, die einem bevorsteht, allen seinen Erinnerungen einer nach der anderen nachsinnt, um beim Schaukeln des Kamels oder der Dschunke wach zu bleiben, daß dann dein Wolf ein anderer Wolf, deine Schwester eine andere Schwester, dein Kampf ein anderer Kampf geworden sein werden, zurückkehrend aus Eufemia, der Stadt, wo man bei jeder Sonnenwende und jeder Tagundnachtgleiche seine Erinnerungen austauscht.³⁶⁶

Austausch und kulturelle Aufladung heißen in diesem Zusammenhang: Jede Erinnerung, die am Kamel oder auf der Dschunke hin- und hergeschaukelt wird, stammt aus dem Zusammensitzen in Eufemia. Andersrum heißt das, dass von jeder dieser Erinnerungen Fäden in viele verschiedene Richtungen ausgehen, jeder dieser Fäden personifiziert durch einen der Händler. Folgt man einem Händler und analysiert, wie sich die Geschichte vom Wolf, der Schwester oder dem Kampf nach und nach unter dem Eindruck Eufemias verändert, betreibt man eine Analyse im Sinne des New Historicism. Und so treffen sich auch Überlegungen zur Stadtbiographie mit jenen zur Biographie. Eufemia ist die Stadt, an der sich die Fäden der Erzählungen treffen. Die Erzählungen selbst sind allerdings Lebenserinnerung der Händler. Umgekehrt könnte man an Stelle der Stadt wieder

³⁶⁵ Calvino: Die unsichtbaren Städte, S. 44. Im Original: „mercanzie che ritrovi sempre le stesse in tutti i bazar dentro e fuori l'impero del Gran Kan“ Calvino: Le città invisibili, S. 36.

³⁶⁶ Calvino: Die unsichtbaren Städte, S. 45. Im Original: „E tu sai che nel lungo viaggio che ti attende, quando per restare sveglio al dondolio del cammello o della giunca ci si mette a ripensare tutti i propri ricordi a uno a uno, il tuo lupo sarà diventato un altro lupo, tua sorella una sorella diversa, la tua battaglia altre battaglie, al ritorno de Eufemia, la città in cui ci si scambia la memoria a ogni solstizio e a ogni equinozio.“ Calvino: Le città invisibili, S. 36f.

das Individuum einsetzen, in dem sich ebenfalls Erzählstränge bündeln und in verschiedene Richtungen weiterverlaufen. Das Rückverfolgen dieser Linien hin zum „Sammelpunkt“ Individuum ist die Aufgabe des Biographen oder der Biographin.

Zugegebenermaßen erfüllt dieses Szenario von den Fäden, die sich an einem Punkt (dem Feuer am Marktplatz von Eufemia) treffen, nicht wirklich die Bedingungen eines Diskursknotenpunktes. Eufemia besitzt mit der Idee des einen Marktplatzes und des Zusammentreffens vier Mal im Jahr eine Gemächlichkeit und Überschaubarkeit, die der Stadt des 20. Jahrhunderts nicht zukommt. Das liegt einerseits daran, dass Calvins Städte sich (auch) an den Beschreibungen Marco Polos orientieren, der nun einmal Städte des 13. Jahrhunderts beschreibt. Außerdem stammt die Einfachheit dieses Szenarios, wie vieler anderer Szenarien der unsichtbaren Städte, aus dem Modellcharakter, den jede dieser Städte besitzt. Denn wenn Stephen Greenblatt seine Methode mit der Analyse eines Fadens aus dem Gewebe beschreibt, ist auch dieses Bild (trotz der Polyzentrik des Gewebes) sehr übersichtlich. Es handelt sich in beiden Fällen eben um ein Modell.

Das Bild vom Faden im Gewebe führt zu einer von Calvins Städten, welche die einfache Struktur Eufemias vergessen lässt: In Ersilia (Die Städte und der Austausch 4) werden soziale Beziehungen durch Fäden zwischen den Häusern der Menschen markiert. Wird das Beziehungsgeflecht zu kompliziert, wird die Stadt demoliert und an einer anderen Stelle neu aufgebaut. Zurück bleiben nur die gespannten Schnüre ohne die Beziehungen, die sie einst markierten. Diese Idee entspricht fast zur Gänze dem Bild Greenblatts vom Faden aus dem Gewebe. In Ersilia gibt es kein Zentrum mehr, sondern nur ein immer komplizierter werdendes Geflecht („network“³⁶⁷). Ein Geflecht, das tatsächlich so kompliziert wird, dass die Menschen vor ihm kapitulieren, genauso wie der New Historicism explizit den Anspruch zurückweist, jemals alle Aspekte kultureller Produktion analysieren zu können. Kathryn Hume weist darauf hin, dass die Markierung jeglicher sozialer Beziehung diese früher oder später ersticken muss.³⁶⁸ Die Menschen ziehen weg, die Stadt wird demoliert, einzig die Schnüre bleiben zurück.

³⁶⁷ Hume 1992, S. 140. Darüber hinaus stellt Michael Palmore schon für das Inhaltsverzeichnis der unsichtbaren Städte fest, dass diese ein zwei-dimensionales Netz bilden – anstatt nur eine lineare Abfolge anzugeben. Vgl.: Palmore 1990, S. 27–29.

³⁶⁸ vgl.: Hume 1992, S. 140.

Diese Überreste Ersilias sind noch aus einem anderen Grund ein idealer Ort für den New Historicism: Denn in Ersilia werden verschiedene Arten von sozialen Beziehungen mit verschiedenfarbigen Schnüren markiert: Sie unterscheiden zwischen „Beziehungen von Verwandtschaft, Warenverkehr, Autorität oder Vertretung“³⁶⁹. Das macht es einfach, verschiedene Typen von Beziehungen zu analysieren. Anhand eines Leitbegriffs – also entlang einer Farbe – kann somit eine umfassende Analyse durchgeführt werden, so wie Greenblatt ein Thema, wie etwa die Travestie, quer durch verschiedene Textsorten verfolgt.

Die Modellhaftigkeit der unsichtbaren Städte wird ganz besonders dann zu einer großen Hilfe der Analyse, wenn es um den Begriff der Heterotopien geht. Denn sie ermöglicht es, diese vertrackte Struktur der „Anderen Orte“ offenzulegen: ihre scheinbare Zugänglichkeit, obwohl sie durch eine bedeutsame Schwelle gekennzeichnet sind,³⁷⁰ den besonderen Umgang mit der Zeit, soll sie nun angehalten oder in die Ewigkeit verlängert werden,³⁷¹ oder schlicht die einfache Verortung, die trotz der Implikationen des Begriffs „Heterotopos“ nicht immer gegeben ist (Foucault führt als Beispiel Prostitution übers Telefon an³⁷²). Bei Calvino hingegen gibt es Selbstmörderinnen in den schönsten Gärten und Opiumrauchende in den Bibliotheken (Deplatzierung der Heterotopien in *Ipazia*, *Die Städte und die Zeichen* 4). Oder er isoliert den Heterotopos „Jahrmarkt“, indem er ihn in der Stadt Sofronia das ganze Jahr über stattfinden lässt.

Das ergiebigste Gebiet der Heterotoposanalyse ist aber das „nach unserem heutigen Empfinden [...] offenkundigste Beispiel einer Heterotopie“:³⁷³ Der Friedhof. Wieder orientiere ich mich an der Kategorie „Die Städte und die Toten“ und komme zu einer Stadt, die schon Gegenstand der Untersuchung war: Eusapia, die Stadt, die eine unterirdische Kopie von sich errichtet hat. Als Heterotopos besitzt diese Kopie auch den charakteristischen Schwellencharakter: Es ist die Rede vom „Sprung vom Leben zum Tod“³⁷⁴ und Zutritt zur Totenstadt haben nur

³⁶⁹ Calvino: *Die unsichtbaren Städte*, S. 87. Im Original: „relazioni di parentela, scambio, autorità, rappresentanza.“ Calvino: *Le città invisibili*, S. 76.

³⁷⁰ vgl.: Foucault, 2005, S. 18.

³⁷¹ vgl.: ebd., S. 16f.

³⁷² vgl.: ebd., S. 13.

³⁷³ ebd.

³⁷⁴ Calvino: *Die unsichtbaren Städte*, S. 127. Im Original: „salto dalla vita alla morte[.]“ Calvino: *Le città invisibili*, S. 109.

die Mitglieder einer geheimen Bruderschaft. Die Nekropolis ist das Andere Eusapias. Und als dieses Andere erfüllt sie mehrere Funktionen: Einerseits ist sie Projektionsraum von Wünschen: Es geht darum, sich ein Leben nach dem Tod zu sichern, und oft auch darum, dieses Leben besser zu machen als das Leben, das gerade gelebt wird. Andererseits auch darum, sich zu versichern, selbst nicht Teil dieser Andersheit zu sein, sondern sich auf der richtigen Seite der Grenzlinie zu befinden, das heißt: zu leben. Dieses Begehren bleibt allerdings unerfüllt, weil die Nekropolis auf Eusapia zurückwirkt und bald schon nicht mehr zu unterscheiden ist, welche Stadt die Lebenden und welche die Toten beheimatet.

Calvinos Eigenart, Überlegungen in verschiedene Richtungen auszudehnen, prägt auch die Stadt Laudomia (Die Städte und die Toten 5). Diese Stadt hat nicht nur einen Ort für die Verstorbenen, sondern auch einen für die „noch nicht Geborenen“.³⁷⁵ Die Stadt existiert, wie es im Text heißt, „nicht nur doppelt, sondern dreifach“.³⁷⁶ Die Verdopplung und Verdreifachung trifft nicht nur metaphorisch, sondern auch wörtlich zu: Außerhalb der Stadtmauern³⁷⁷ befinden sich der Friedhof, der eine exakte Kopie der Stadt der Lebenden ist, und, als ebenso exakte Kopie, die Stadt der Ungeborenen. Beide Orte dienen dem Laudomia der Lebenden als Spiegel: Auf den Friedhof kommen sie, um „ihre eigenen Namen“³⁷⁸ auf den Steinplatten zu lesen: „[U]m sich sicher zu fühlen, muß das Laudomia [der Lebenden im Laudomia, Anm. S.H.] der Toten die Erklärung seiner selbst suchen[.]“³⁷⁹ In die Stadt der Ungeborenen kommen sie, um ihnen Fragen zu stellen, „und immer nach sich selbst fragen die Lebenden, und nicht nach denen, die kommen werden.“³⁸⁰ In dieser Stadt bestimmen also nicht nur die

³⁷⁵ Calvino: Die unsichtbaren Städte, S. 162. Im Original: „non nati“, Calvino: Le città invisibili, S. 141.

³⁷⁶ ebd. Im Original: „oltre que dopia, tripla“, ebd.

³⁷⁷ s. dazu Foucaults Bemerkung, dass ab dem Zeitpunkt, an dem jeder und jede das Anrecht auf ein eigenes Grab hat, die Friedhöfe vom Stadtzentrum an den Stadtrand abgesiedelt wurden. Vgl.: Foucault: 2005, S. 13f.

³⁷⁸ Calvino: Die unsichtbaren Städte, S. 163. Im Original: „i propri nomi“, Calvino: Le città invisibili, S. 141.

³⁷⁹ An dieser Stelle befindet sich in der verwendeten deutschen Übersetzung ein sinnstörender Fehler. Dort heißt es nämlich: „[U]m sich sicher zu fühlen, muß das Laudomia der Toten die Erklärung seiner selbst suchen“ (Calvino: Die unsichtbaren Städte, S. 163). Im Original allerdings steht: „per sentirsi sicura la Laudomia viva ha bisogno di cercare nella Laudomia dei morti la spiegazione di se stessa[.]“ (Calvino: Le città invisibili, S. 141). Ich habe im Text die Übersetzung korrigiert.

³⁸⁰ Calvino: Die unsichtbaren Städte, S. 164. Im Original: „ed è sempre di sé che chiedono i vivi, e non di quelli che verranno[.]“ Calvino: Le città invisibili, S. 142.

Verstorbenen das Leben wie in Eusapia (oder in der Theorie des kulturellen Gedächtnisses), sondern auch die noch nicht Geborenen. Am Ende der Stadtbeschreibung wird die Frage gestellt, ob die Zahl der noch nicht Geborenen endlich oder unendlich sei. Ist sie unendlich, bestimmen sie die Stadt allein durch ihre Quantität, denn so klein die Lebenden sich die Ungeborenen auch vorstellen, unendlich viele von ihnen nehmen unendlich viel Platz ein. Und für den Fall, dass ihre Zahl endlich sei, verwendet Calvino das Bild der Sanduhr, durch die das letzte Körnchen fällt. Er verwendet somit ein altes Symbol der Sterblichkeit des Menschen, angewandt auf das Meta-Subjekt Stadt, dessen Lebensdauer beschränkt ist, wie die jedes einzelnen seiner Bewohner und Bewohnerinnen, die selbst nur Körnchen in der Sanduhr sind.

Die Sammlung von „Unsichtbaren Städten“ befindet sich wie der Titel des entsprechenden Theoriekapitel es benennt, „zwischen Semiotik und Performanz“ (s. S. 57–60). Doch wie bereits festgestellt, splittern „Die unsichtbaren Städte“ die einzelnen Aspekte der Stadtbiographie auf. Daher kann man höchstens davon sprechen, dass die Sammlung für sich genommen zwischen Semiotik und Performanz steht, die einzelnen Städte hingegen befinden sich recht deutlich auf der einen oder der anderen Seite. Dennoch möchte ich versuchen, nicht einfach „semiotische“ und „performative“ Kapitel getrennt voneinander zu analysieren, sondern auch Schnittstellen aufspüren.

Tamara (Die Städte und die Zeichen 1) ist die Stadt, die voller Zeichen ist. „Nicht Dinge sieht das Auge, sondern Figuren von Dingen, die andere Dinge bedeuten[.]“³⁸¹ Die Reise nach Tamara ist schon eine Reise in die Welt der Zeichen: „Tagelang geht der Mensch zwischen Bäumen und Steinen einher. Selten verweilt das Auge auf einem Ding, nämlich wenn er es als Zeichen für etwas anderes erkannt hat[.]“³⁸² Folgt man der Terminologie Peirce' kann man schon auf dieser Reise das erste indexikalische Zeichen finden, und zwar gleich das Paradigma des

³⁸¹ Calvino: Die unsichtbaren Städte, S. 17. Im Original: „L'occhio non vede cose ma figure di cose che significano altre cose[.]“ Calvino: Le città invisibili, S. 13.

³⁸² ebd. Im Original: „L'uomo cammina per giornate tra gli alberi e le pietre. Raramente l'occhio si ferma su una cosa, ed è quando l'ha riconosciuta per il segno d'un'altra cosa[.]“ ebd.

indexikalischen Zeichens: Die Spur eines Tieres im Sand.³⁸³ In Tamara selbst dominieren die ikonischen Zeichen, in der Terminologie der Rhetorik ausgedrückt herrscht die Metonymie vor: „Die Zange bezeichnet das Haus des Zahnbrechers, der Becher die Taverne“³⁸⁴ und so weiter. Symbole kann man auch finden, außer man beschränkt den Symbol-Begriff auf die Sprache (wie das bei Peirce angedeutet ist).³⁸⁵ Calvino scheint den Zeichencharakter Tamaras dadurch betonen zu wollen, dass die Zeichen eben keine sprachlichen Zeichen sind, sondern rein bildlich funktionieren. So kann etwa die Hibiskusblüte (Zeichen für das Ende des Winters) oder ein Füllhorn (Zeichen dieser oder jener Gottheit) als Symbol gelten. Die Schlusspointe der Beschreibung Tamaras ist, dass die Stadt unter der Fülle von Zeichen nie sichtbar wird. „Wie die Stadt unter dieser dichten Hülle von Zeichen wirklich ist, was sie enthält oder verbirgt – der Mensch verläßt Tamara, ohne es erfahren zu haben.“³⁸⁶ Calvinos Beschreibung der Stadt voller Zeichen ist auf diesen Schluss angelegt, der ein semiotisches Problem der ersten Stunde aufgreift: Ob es möglich ist, in der Diskussion der Zeichen jemals zur Welt vorzudringen.³⁸⁷ Calvino veranschaulicht diese Frage und spitzt sie zu, indem er seinen Reisenden durch eine Stadt ziehen lässt, von der er am Ende der Reise nichts weiß, weil er keine Chance hat „hinter“ die Zeichen zu schauen. Selbst das Bereisen eines Ortes heißt also noch nicht, zu ihm vorzudringen.

Mit dem Reisenden kommt übrigens auch der performativische Aspekt in diese Stadtbeschreibung. Abgesehen davon, dass „Die unsichtbaren Städte“ eine Fortschreibung eines Reiseberichtes ist, wird am Beginn und am Ende dieses Kapitels die Anreise bzw. Abreise des Reisenden beschrieben, was für Calvinos Stadtbeschreibungen nicht selbstverständlich ist. Die Spitze, von der zuvor die Rede war, eine Stadt zu bereisen ohne sie jemals zu Gesicht zu bekommen, weil sie unter den Zeichen verborgen liegt, funktioniert nur durch das Auftreten des

³⁸³ vgl.: Pape, Helmut: Fußabdrücke und Eigennamen: Peirces Theorie des relationalen Kerns der Bedeutung indexikalischer Zeichen. In: Sybille Krämer u.a. (Hg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, S. 37–54.

³⁸⁴ ebd. Im Original: „la tenaglia indica la casa del cavadenti, il boccale la taverna.“ ebd.

³⁸⁵ Peirce, Charles S.: *Neue Elemente*. In: Ders.: *Naturordnung und Zeichenprozeß. Schriften über Semiotik und Naturphilosophie*. Herausgegeben von Helmut Pape. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 339–377. Hier S. 350.

³⁸⁶ Calvino: *Die unsichtbaren Städte*, S. 18. Im Original: „Come veramente sia la città sotto questo fitto involucro di segni, cosa contenga o nasconda, l'uomo esce da Tamara senza averlo saputo.“ Calvino: *Le città invisibili*, S. 14.

³⁸⁷ vgl.: Hume, 1992, S. 145f., Anm. 11.

Reisenden. Dieses Bereisen (hier als performativer Akt aufgefasst) betont geradezu die Zeichenhaftigkeit der Zeichenhaftigkeit. Calvino selbst beschreibt dieses Verfahren in seinem Essay „Kybernetik und Gespenster“ so: „Die feste Welt, welche den Stammesmenschen umgab, bevölkert von Zeichen, von flüchtigen Entsprechungen zwischen Wörtern und Dingen, [...] ordnete sich zum Fluß der Rede-Erzählung[.]“³⁸⁸ Denkt man zu diesen Ausführungen noch Calvinos Formel von der „Reise als Erzählstruktur“³⁸⁹ hinzu, landet man wieder bei Tamara: Die Welt voller Zeichen wird durch das Bereisen, also das Erzählen, zu einer sinnvollen Struktur geordnet.

Bemerkenswert ist übrigens auch, dass nicht alles in Tamara durch Schilder (die Zange, der Becher etc.) oder Symbole gekennzeichnet ist: „Trägt ein Gebäude kein Wahrzeichen oder keine Figur, genügen seine Form und seine Lage im Gefüge der Stadt, um die Funktion auszuweisen[.]“³⁹⁰ Für die raumanalytische Seite der Stadtbioographie besonders interessant ist also, dass die Zeichenhaftigkeit eines Gebäudes allein schon aus seiner Position im räumlichen Gefüge der Stadt entsteht. Der Versuch, die Stadt in der Literatur auf die Bedeutsamkeit ihrer Topographie hin zu untersuchen, wird nirgendwo so gestützt, wie an dieser Stelle (mit Betonung der Doppelbedeutung dieses Wortes) der „unsichtbaren Städte“.

Die Zeichenhaftigkeit eines Ortes im Stadtgefüge führt zur Analyse von Melania, und damit zum performativen Gegengewicht zur semiotisch organisierten Stadt Tamara. Denn Melania, wie schon oben erwähnt, ist die Stadt, in der alle Bewohner und Bewohnerinnen Rollen in einem ewig fortlaufenden Theaterstück spielen. Der Ort der Aufführung ist der Marktplatz. Der Marktplatz ist Zentrum dieser Aufführung und daher vor allen anderen Orten der Stadt ausgezeichnet, wenn auch nicht durch seine Lage wie in Tamara (semiotisch), sondern durch die Art und Weise, wie er bespielt wird (performativ). Das lässt übrigens auch an die Stadt Eufemia denken. Auch dort hat der Marktplatz eine zentrale Funktion jenseits des Warenaustausches. Was in Eufemia der Austausch von Erinnerungen

³⁸⁸ Calvino, Italo: 1984a, S. 8.

³⁸⁹ Calvino, Italo: Die Karten der Welt. Aus dem Italienischen von Susanne Schoop. In: Ders.: Kybernetik und Gespenster. Überlegungen zu Literatur und Gesellschaft. München, Wien: Hanser 1984, S. 198–206. Hier S. 199.

³⁹⁰ Calvino: Die unsichtbaren Städte, S. 18. Im Original: „Se un edificio non porta nessuna insegna o figura, la sua stessa forma e il posto che occupa nell'ordine della città bastano a indicarne la funzione[.]“ Calvino: Le città invisibili, S. 13f.

ist, ist in Melania die Aufführung des ewigen Theaterstücks „Stadtleben“. Übrigens verweist der Marktplatz als Geburtsstätte des Theaters zurück auf Bachtins „Chronotopos“. Bachtin führt diesen Gedanken Puschkins allerdings nur an, um seine eigene Spezifikation des Marktplatzes davon abgrenzen zu können.³⁹¹ Bei Bachtin ist der Marktplatz Ort politischer Diskussion. In Melania wird der Marktplatz in Rückgriff auf seinen Zusammenhang mit dem Theater zunächst scheinbar wieder entpolitisiert. Allerdings darf dabei nicht übersehen werden, dass eine Analyse Melanias entlang des Performanz-Begriffes nicht bei einer „theatralen“ Variante des Begriffs stehenbleiben darf. Zentral für die Stadtbiographie ist nämlich die identitätspolitische Seite des Performanz-Begriffs, und auf diesen Aspekt läuft die gesamte Beschreibung Melanias zu: Das Stück, das in Melania aufgeführt wird, macht diese Stadt aus. Die Stellung seiner Bewohnerinnen und Bewohner ist über eine (stereotype) Rolle in diesem Stück definiert. Hier schließt diese Analyse an die ersten Ausführungen über Melania an: Denn die Rollen, die in Melania übernommen werden, stellen einen Traditionszusammenhang dar: Jede Rolle wurde davor von einem inzwischen Verstorbenen oder einer Verstorbenen ausgeführt. Die Lebenden rücken in einer „Kettenumbesetzung“³⁹² nach und bringen so im Laufe ihres Lebens mehrere Rollen im Rahmen des Stadtgefüges zur Aufführung. Und obwohl die „Inszenierung“ konservativ angelegt ist, bleibt das aufgeführte Stück sich selbst nie ident, sondern ändert sich langsam aber stetig. Identitäten sind in Melania wie in Judith Butlers Ausführungen zur Geschlechterkonstitution (s. S. 59f.) nicht einfach „gegebene“ Zeichen. Sie entstehen in Wechselwirkung von Selbst- und Fremdverständnis der eigenen Identität auf der einen und der wiederholten Aufführung dieser Identität auf der anderen Seite. Diese Aufführung bekräftigt Identität, führt aber auch zu ihrem langsamen Wandel, also: zur Veränderung der eigenen Identität, der eigenen „Rolle“.

Ich habe für diese abschließende Analyse Calvinos „Die unsichtbaren Städte“ nicht nur deshalb gewählt, weil Calvinos kompakte Stadtbeschreibungen die Konzentration auf jeden einzelnen Aspekt der Stadtbiographie ermöglicht, sondern

³⁹¹ vgl.: Bachtin 2008, S. 59.

³⁹² Calvino: Die unsichtbaren Städte, S. 95; s. Anm. 358 dieser Arbeit.

auch, weil eine dieser Stadtbeschreibungen eine Art „Trigger-Funktion“ in einem klassischen Text feministischer Kulturalanalyse erfüllt: Der erste Essay aus Teresa de Lauretis' Sammlung „Alice doesn't“ beginnt mit einer von Calvins unsichtbaren Städten: Die Beschreibung der Stadt Zobeide (Die Städte und der Wunsch 5) wird in voller Länge zitiert. Zobeide entstand, nachdem Männer aus allen Teilen der Welt einen Traum von einer nackten Frau hatten, die sie durch eine unbekannte Stadt verfolgten. Die Männer machten sich auf die Suche nach der Stadt, doch da sie sie nicht fanden, bauten sie die Stadt aus ihrem Traum nach. Jeder dieser Männer baute Straßenzüge, wie er sie im Traum gesehen hat, und an der Stelle, an der sie die nackte Frau im Traum verloren haben, änderten sie eine Kleinigkeit, um ihr beim nächsten Mal die Fluchtmöglichkeit zu verstellen. Doch keiner hat die Frau jemals wieder gesehen. So wurde Zobeide gebaut. Im Laufe der Zeit kommen immer mehr Männer, die einen ähnlichen Traum gehabt haben, nach Zobeide und verändern ihrerseits wieder Elemente des Stadtgefüges, um die erträumte Frau am Entkommen zu hindern. Die Stadtgründer indessen haben ihren Traum längst vergessen. So wurde Zobeide immer mehr zu einem Labyrinth.

De Lauretis sieht in Zobeide die zentralen Mechanismen phallokratischer Kultur beschrieben: Die Frau steht am Ursprung jeder kulturellen Produktion und zwar als Objekt der Begierde. Männliche Kulturproduktion ist ganz auf den Besitz dieses Objektes ausgerichtet, gleichzeitig wird es aber unsichtbar gemacht. „The city is a text which tells the story of male desire by performing the absence of woman and by producing woman as text, as pure representation.“³⁹³ Die Frau fungiert als grundlegende Struktur dieser ödipalen Kulturproduktion, ist selbst aber nicht in ihr repräsentiert, das heißt, die Frau hat auch keine Möglichkeit gestaltend in die Struktur einzugreifen, „[s]he has no access to the codes of the invisible city which represents her and absents her“.³⁹⁴ Sie wird zum Anderen der Stadt als Struktur, die Frau wird zur Natur: „Like the city of Zobeide, those discourses specify woman

³⁹³ de Lauretis, Teresa: *Through the Looking-Glass: Woman, Cinema, and Language*. In: Dies.: *Alice doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington (Indiana): Indiana University Press 1984, S. 12–36. Hier S. 13. Sigmund Freud führt in einer seiner Vorlesungen übrigens an, dass „Stadt [...] als weitere[s] Symbol[] für das Weib“ gesehen werden kann. Freud, Sigmund: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Frankfurt a. M.: Fischer 1999 (=Gesammelte Werke, Bd XI) S. 165.

³⁹⁴ de Lauretis 1984, S. 35.

in a particular natural and social order: naked and absent, body and sign, image and representation.“³⁹⁵

Auf Calvino umgelegt heißt das: Jede Stadt hat einen Frauennamen und der Reisende ist männlich.³⁹⁶ Sue Vice streicht in ihren Studien zu Bachtin³⁹⁷ heraus, dass der Chronotopos sich nicht neutral in Bezug auf die Kategorie Gender verhält. Die Romane aus denen Bachtin seine Ausführungen extrahiert, handeln ausschließlich vom „(heterosexual, white) male“.³⁹⁸ Vice' These lautet daher, dass andere literarische Konzeptionen einen anderen dominierenden Chronotopos haben. Ein weiblicher Chronotopos würde anders aussehen als der gender-blinde³⁹⁹ männliche Chronotopos Bachtins. Denn Bachtin erwähnt im Chronotopos Frauen „only as narrative devices or functions [...] or as narrative objects in male-centred action“.⁴⁰⁰ Etwa in folgender von Vice zitierter Passage: „[P]eople eat, drink, sleep, have wives, mistresses[.]“⁴⁰¹ Und um einen weiblichen Chronotopos konstruieren zu können, müssen weibliche Figuren als handlungsbestimmend, als Heldinnen, eingesetzt werden. Vice analysiert anhand des Spielfilms „Thelma and Louise“ Chronotopoi der Reise und der Schwelle im Roadmovie, die durch weibliche Heldinnen besetzt werden können. Zentral für diese Umbesetzung ist, Frauen zu Reisenden bzw. handlungsbestimmenden Subjekten zu machen. „They [women, S.H.] were never driving the story, because they were never driving the car“,⁴⁰² zitiert Vice die Drehbuchautorin des Films, Callie Khourie (während bei Bachtin noch Helena als Subjekt einer „Reiseerzählung“ auftritt, was von Vice folgendermaßen kommentiert wird: „[T]o paraphrase Callie Khourie, Helen

³⁹⁵ ebd., S. 29.

³⁹⁶ vgl.: Schwaderer 1985, S. 82. Ob die Funktion der Stadt „als Wunschobjekt des männlichen Bewußtseins“ (ebd.) wirklich „den gesamten von Marco und Kublai geführten ‚männlichen Diskurs‘ ironisiert“ (ebd.) bezweifle ich allerdings. Sichtbar wird dieser männliche Diskurs aber auf jeden Fall. Zum Verhältnis von reisendem Erzähler und immobilen Zuhörer im Rahmen der Gattung „utopische Erzählung“ vgl.: Kuon 1987, S. 137.

³⁹⁷ Vice, Sue: *Introducing Bakhtin*. Manchester, New York: Manchester University Press 1997.

³⁹⁸ Vice 1997, S. 210.

³⁹⁹ vgl.: Vice 1997, S. 211.

⁴⁰⁰ Vice 1997, S. 217.

⁴⁰¹ Bachtin. Zitiert nach: Vice 1997, S. 217. In der zitierten deutschen Ausgabe von Bachtins Chronotopos befindet sich die Stelle auf S. 185.

⁴⁰² Khourie, Callie. Zitiert nach: Vice 1997, S. 212.

herself, unlike Thelma and Louise, certainly had little part in driving the warships of her own story.“⁴⁰³).

Vice führt mit ihrer Analyse des weiblichen Roadmovies vor Augen, was bei Calvino noch männlich besetzt ist: Der Mann ist der Reisende, die Frau ist die grundlegende, aber unsichtbare Struktur der Städte, wie bei de Lauretis dargelegt. Die Frauen, die Calvinos Marco Polo auf seiner Reise beschreibt, sind Tauschobjekte bei Heiratsabmachungen,⁴⁰⁴ werden vom Vorbeikommenden im Gartenbecken ghascht,⁴⁰⁵ als Selbstmörderinnen verrotten sie am Grunde eines Sees, als Prostituierte werfen sie sich in Pferdeställen dem Fremden an den Hals,⁴⁰⁶ als Schwestern sind sie Gegenstand der Erzählungen der Händler in der Fremde.⁴⁰⁷ Das immer wieder auftauchende „Du“ in Polos Erzählungen ist ein männliches Du, dessen Gender durch den Zuhörer der Rahmenerzählung, Kublai Khan, vorgegeben ist. „Women exist as sexual objects, beautiful, mostly distant and beyond reach but occasionally willing to pleasure strangers. Men, however, appear as craftsmen, workmen, as functionaries (soldiers), or as roles (braggart, miser), not as sexual rivals and not as individuals.“⁴⁰⁸

Abgesehen von der durch de Lauretis paradigmatischen Stadt Zobeide finden sich die von ihr und Vice beschriebenen Strukturen vor allem in der Rahmehandlung der unsichtbaren Städte, den Dialogen zwischen Marco Polo und Kublai Khan. Ein immer wiederkehrendes Thema dieser Gespräche ist die Sorge des Khans, wie er all die Gebiete, die er erobert hat, jemals tatsächlich besitzen wird oder ob er sie überhaupt jemals gänzlich besitzen kann. Für den Khan sind die Städte „girls along the line“⁴⁰⁹ seiner imaginären Reise, für die er seinen Palast nie verlassen muss. Doch die begehrten Objekte entziehen sich seinem Zugriff:

*Vielleicht ist das Imperium, dachte Kublai, nichts weiter als ein Tierkreis von Trugbildern des Geistes.
,Wird es mir an dem Tag, da ich alle Sinnbilder kennen werde‘, fragte er Marco, ,denn gelingen, mein Imperium endlich zu besitzen?‘*

⁴⁰³ Vice 1997, S. 213.

⁴⁰⁴ vgl.: Calvino: Die unsichtbaren Städte, S. 11.

⁴⁰⁵ vgl.: ebd., S. 15.

⁴⁰⁶ beides: Vgl.: ebd., S. 55f.

⁴⁰⁷ vgl.: ebd., S. 45.

⁴⁰⁸ Hume 1992, S. 151.

⁴⁰⁹ Vice 1997, S. 214.

Und der Venezianer: „Glaube das nicht, Sire. An dem Tage wirst du selber Sinnbild unter den Sinnbildern sein.“⁴¹⁰

An einer späteren Stelle wird das Thema vom Besitz des Reiches noch einmal aufgegriffen. An die Frage gehen die beiden nun strukturell heran, und zwar über die Hilfskonstruktion Schach: Marco reist nicht mehr, er erzählt auch nicht mehr in Worten von den besuchten Städten, sondern sowohl die Reisen als auch die Erzählungen von den Reisen spielen sich nun auf dem Schachbrett ab.

Die Kenntnisse des Imperiums lagen in der Zeichnung verborgen, die sich ergab aus den Quersprüngen des Pferdes, den Diagonalschneisen für die Einfälle des Läufers, dem schlurfenden und mißtrauischen Schritt des Königs wie des demütigen Bauern, den unerbittlichen Alternativen einer jeden Partie.⁴¹¹

Diese neu-erkannte Struktur lässt Kublai Khan in seinem Bestreben neu hoffen:

Wenn jede Stadt wie ein Schachspiel ist, so werde ich an dem Tag, da ich seine Regeln entdeckt haben werde, endlich mein Reich besitzen, auch wenn es mir nie gelingen wird, alle Städte kennenzulernen, die es enthält.⁴¹²

Doch auch dieser Ansatz führt ins Leere. Denn mit dem Sieg im Schach wird nicht mehr erobert als „ein gehobeltes Holzplättchen: das Nichts...“⁴¹³ Die Eroberung bleibt reiner Selbstzweck, der Khan hat vor lauter Struktur das „Warum“ der Eroberung aus dem Blickfeld verloren. Was bleibt, ist die schon einmal getroffene Erkenntnis, dass des Khans Imperium doch nichts als eine Ansammlung von Illusionen sei, und das eroberte Holzplättchen nur dann Sinn

⁴¹⁰ Calvino: Die unsichtbaren Städte, S. 30. Im Original: „Forse l'impero, pensò Kublai, non è altro che uno zodiaco di fantasmi della mente./ - Il giorno in cui conoscerò tutti gli emblemi, - chiese a Marco, - riuscirò a possedere il mio imperio, finalmente?/ E il veneziano: - Sire, non lo credere: quel giorno sarai tu stesso emblema tra gli emblemi.“ Calvino: Le città invisibili, S. 22. Kursivsetzung in beiden Fällen im Original.

⁴¹¹ Calvino: Die unsichtbaren Städte, S. 143. Im Original: „La conoscenza dell'impero era nascosta nel disegno tracciato dai salti spigolosi del cavallo, dai varchi diagonali che s'aprono alle incursioni dell'alfiere, dal passo strascicato e guardingo del re e dell'umile pedone, dalle alternative inesorabili d'ogni partita.“ Calvino: Le città invisibili, S. 122. Kursivsetzung in beiden Fällen im Original.

⁴¹² Calvino: Die unsichtbaren Städte, S. 141. Im Original: „Se ogni città è come una partita a scacchi, il giorno in cui arriverò a conoscere le regole possiederò finalmente il mio impero, anche se mai riuscirò a conoscere tutte le città che contiene.“ Calvino: Le città invisibili, S. 121. Kursivsetzung in beiden Fällen im Original.

⁴¹³ Calvino: Die unsichtbaren Städte, S. 143. Im Original: „un tassello di legno piallato: il nulla...“ Calvino: Le città invisibili, S. 123.

erhält, wenn es zum Ausgangspunkt neuer Erzählungen wird.⁴¹⁴ Semiotisch gesehen landen wir also wieder bei der Undurchdringlichkeit der Zeichen, hinter denen keine Welt zu finden ist (wie in Tamara). Dem gendertheoretischen Aspekt folgend findet sich in dieser Rahmenstruktur das gleiche Prinzip wie in de Lauretis Lektüre Zobeides: Das Objekt der Begierde verschwindet, es wird zur Struktur gemacht, die es zu beherrschen gilt, doch der Ursprung all dessen ist längst vergessen. Was zum Anfang dieser Ausführungen über Italo Calvino's „Die unsichtbaren Städte“ führt:

*„[...] Städte wie Träume sind aus Wünschen und Ängsten gebaut, auch wenn der Faden ihrer Rede geheim ist, ihre Regeln absurd, ihre Perspektiven trügerisch sind und ein jedes Ding ein anderes verbirgt.‘
„Ich habe weder Wünsche noch Ängste“, erklärte der Khan, „und meine Träume sind vom Verstand oder vom Zufall gefügt.“
„Auch die Städte glauben, ein Werk des Verstands oder des Zufalls zu sein, doch genügen weder der eine noch der andere, damit ihre Mauern stehen bleiben.[...]“⁴¹⁵*

⁴¹⁴ vgl.: Calvino: Die unsichtbaren Städte, S. 153f.

⁴¹⁵ Calvino: Die unsichtbaren Städte, S. 52; s. S. 114 dieser Arbeit, Anm. 340.

III. Schluss

Die vorliegende Untersuchung hat mit dem Versuch angesetzt, einen Gattungsbegriff zu entwickeln, der zunächst zu einer Gattung ohne Textbeispiele zu werden drohte. Überlegungen zu möglichen Schnittstellen zwischen Roman, Geschichtsschreibung und Biographie führten mit Hilfe aller auffindbarer Belegstellen des Wortes „Stadtbiographie“ zu einem Konzept, das rund um die untersuchten Schnittstellen eine neue Einheit bilden sollte. Diese Einheit, Stadtbiographie genannt, sollte sich nach all den genannten Richtungen öffnen können ohne den eben eingeführten Gattungsbegriff gleich wieder hinfällig zu machen. Damit dieser Ansatz trotz seiner anfänglichen Abstraktheit zugänglicher wird, wurde ihm ein literarisches Beispiel samt einführender Analyse vorangestellt. Das Vorhaben führte schließlich dazu, im zweiten Teil einzelne Texte auf die vorher dargelegten Überlegungen hin zu analysieren, um dem Gattungsbegriff durch den Nachweis existierender Vertreter Berechtigung zu verschaffen. Die Analysen wurden einerseits immer wieder, und so gut es die Lesbarkeit erlaubte, an die Theorie rückgebunden, andererseits repräsentiert jede einzelne der Analysen und damit jedes einzelne der analysierten Werke einen Spezialfall der postulierten Gattung. Dahinter steckt der Anspruch innerhalb der Gattung Spielarten aufzuzeigen und somit Binnendifferenzierung des Gattungsbegriffs zu erreichen. Jede Analyse hatte ihren eigenen Schwerpunkt, alle Schwerpunkte zusammengenommen sollten in der Gesamtbetrachtung den Gattungsbegriff ergeben, um so die einzelnen Teile dieser Arbeit in einen Zusammenhang zu integrieren. Ich hoffe, das ist gelungen.

Gleichzeitig zeigen die Schwerpunkte der einzelnen Analyse auf, wie diese Arbeit auch hätte aussehen können: Jeder einzelne hätte letztendlich auch der Schwerpunkt der gesamten Arbeit sein können, und tatsächlich ist ihr Anspruch, in jedem dieser Punkte eine Forschungsperspektive für die weitere Auseinandersetzung mit der Stadtbiographie zu eröffnen.

Die Analyse von Doderers „Die Strudlhofstiege“ endet mit der Frage nach dem Geschichtsbild, das jeder Beschäftigung mit der Stadt als Gegenstand von Geschichtsschreibung und geschichtlich oder zeitgeschichtlich orientiertem Romanschaffen zu Grunde liegt. „Die Stadt als Ort von Ideologien und Utopien“ könnte eine daran anschließende Untersuchung betitelt werden.

In der Analyse von Döblins „Berlin Alexanderplatz“ wurde versucht, die Stadt als materiellen Ort zum Verschwinden zu bringen. Hier wurde Stadt als diskursive Formation verstanden. Weiterführend könnte die Stadt als Gegenstand von Diskursanalyse, New Historicism oder generell: „Die Stadt als semiotischer Raum“ in den Fokus genommen werden. In Döblins Methode der Montage, in seiner Bestrebung eine neue Oralität zu erschreiben, und nicht zuletzt in den vielfältigen medialen Übersetzungen, die „Berlin Alexanderplatz“ erfahren hat (Hörspiel, Film, Fernsehserie) liegen auch Anknüpfungspunkte für eine medientheoretische Weiterführung des Konzepts „Stadtbiographie“.

Der Vergleich zwischen Mendozas „Die Stadt der Wunder“ mit Kracauers „Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit“ fragt nach Schnittstellen zwischen literarischem und historiographischem Schaffen. Ein Thema, das in den letzten Jahrzehnten verstärkt Aufmerksamkeit erregt, und sowohl der Geschichtsschreibung als auch der Literaturwissenschaft neue Impulse gegeben hat. In diese Diskussion könnte sich eine Weiterführung dieses Themas einfügen. Außerdem beschäftigt sich der Vergleich mit der Inszenierung von Macht, Geschichte und Raum und könnte somit auch die Grundlage einer performanztheoretischen oder gar einer theaterwissenschaftlichen Analyse bilden.

Abschließend weist Calvins „Die unsichtbaren Städte“ auf den Konstruktionscharakter von Gesellschaft, Raum und Geschichte in der Literatur hin. Allein dieser Leitgedanke kann fruchtbare neue Ansätze ergeben. Speziell hingewiesen sei allerdings auf die abschließende Thematisierung gendertheoretischer Aspekte der Gattung und der Stadt als Struktur. Auch diese Richtung lässt vielfältige neue Forschungsansätze zu und würde die Untersuchung der Gattung Stadtbiographie auf weitere Zusammenhänge von Erzählung und Macht hin öffnen.

Und schließlich: Die gesamte Arbeit orientierte sich an Fragestellungen der Biographieforschung. Die problematisch gewordene Formation „Lebenserzählung“ wurde auf ein anderes Subjekt angewandt, dadurch sollte ein neuer Blickwinkel in die Diskussion gebracht werden. Ob und wie sich dieser Blickwinkel in der Biographieforschung in neuen Ansätzen niederschlagen kann, wäre auch eine lohnende Fragestellung weiterführender Überlegungen.

Literaturverzeichnis

- Ackroyd, Peter: London. The Biography. London: Vintage 2001.
- Altnöder, Sonja: Die Stadt als Körper: Materialität und Diskursivität in zwei London-Romanen. In: Wolfgang Hallet und Birgit Neumann (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn. Bielefeld: Transcript 2009, S. 299–318.
- Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: Beck ³2006.
- Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Beck ⁶2007.
- Auster, Paul: City of Glass. In: Ders.: The New York Trilogy. London: Faber and Faber 1988, S. 1–132.
- Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ³2009.
- Bachtin, Michail M.: Chronotopos. Aus dem Russischen von Michael Dewey. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008.
- Baßler, Moritz: Einleitung: New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. In: Ders. (Hg.): New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Tübingen, Basel: Francke ²2001, S. 7–28.
- Bohnen, Klaus: Erzählen aus mythischer Erinnerung. Ein Versuch zu Döblins Berlin Alexanderplatz. In: Fritz Martini u.a. (Hg.): Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. 28. Jahrgang. Stuttgart: Kröner 1984, S. 446–460.
- Bourdieu, Pierre: Die biographische Illusion. Aus dem Französischen von Eckart Liebau. In: Zeitschrift für Biographieforschung und Oral History 1/1990. Leverkusen: Leske + Budrich 1990, S. 75–81.
- Butler, Judith: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie. Aus dem Englischen von Reiner Ansén. In: Uwe Wirth: Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 301–320.
- Calvino, Italo: Die Karten der Welt. Aus dem Italienischen von Susanne Schoop. In: Ders.: Kybernetik und Gespenster. Überlegungen zu Literatur und Gesellschaft. München, Wien: Hanser 1984, S. 198–206.
- Calvino, Italo: Die unsichtbaren Städte. Aus dem Italienischen von Heinz Riedt. München: Deutscher Taschenbuch Verlag ¹⁴2006.
- Calvino, Italo: Eremit in Paris. Aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber und Ina Martens. In: Ders.: Eremit in Paris. Autobiographische Blätter. München, Wien: Hanser 1997, S. 187–196.

Calvino, Italo: Kybernetik und Gespenster. Aus dem Italienischen von Susanne Schoop. In: Ders.: Kybernetik und Gespenster. Überlegungen zu Literatur und Gesellschaft. München, Wien: Hanser 1984, S. 7–26.

Calvino, Italo: Le città invisibili. Milano: Mondadori 1993.

Christen, Matthias: „Es heißt jetzt Dinge machen, die gesprochen werden, die tönen“. Alfred Döblins Berliner Großstadtsymphonien und ihre cinematographische Konkurrenz. In: Klaus Schenke (Hg.): Moderne in der deutschen und der tschechischen Literatur. Tübingen, Basel: Francke 2000, S. 119–144.

Corbineau-Hoffmann, Angelika: Kleine Literaturgeschichte der Großstadt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003.

de Certeau, Michel: Kunst des Handelns. Aus dem Französischen von Ronald Voullie. Berlin: Merve 1988.

de Lauretis, Teresa: Through the Looking-Glass: Woman, Cinema, and Language. In: Dies.: Alice doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema. Bloomington (Indiana): Indiana University Press 1984, S. 12–36.

Dietz, Christopher: „Wer nicht riechen will, muss fühlen“. Geruch und Geruchssinn im Werk Heimito von Doderers. Wien: Edition Praesens 2002.

Doderer, Heimito von: Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre. München: Beck 1995.

Doderer, Heimito von: Gedanken über eine zu schreibende Geschichte der Stadt Wien. Wien: Edition Graphischer Zirkel 1996.

Dusini, Arno: Tagebuch. Möglichkeiten einer Gattung. München: Fink 2005.

Egger, Irmgard: „...den Faden aus dem Gewebe“. Zur Großstadt Wahrnehmung in Heimito von Doderers Wiener Romanen. In: Wendelin Schmidt-Dengler u.a. (Hg.): Erst bricht man Fenster. Dann wird man selbst eines. Heimito von Doderer 1896–1966. Riverside (Kalifornien): Ariadne University Press 1997, S. 23–34.

Egger, Irmgard: „Nervöse Romantik“. Heimito von Doderer im Kontext der modernen Großstadtliteratur. In: Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik. Bd 6. München: edition text + kritik 2001, S. 143–164.

Foucault, Michel: Das Leben der infamen Menschen. Aus dem Französischen von Walter Seitter. Berlin: Merve 2001.

- Foucault, Michel: Die Heterotopien. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. In: Ders.: Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 9–22.
- Freud, Sigmund: Das Unbehagen in der Kultur. In: Ders.: Gesammelte Werke Band XIV. Werke aus den Jahren 1925–1931, Frankfurt a. M.: Fischer 1999, S. 419–506.
- Freud, Sigmund: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Frankfurt a. M.: Fischer 1999 (=Gesammelte Werke, Bd XI).
- Fricke, Harald: Definitionen und Begriffsformen. In: Rüdiger Zymner (Hg.): Handbuch Gattungstheorie. Stuttgart, Weimar: Metzler 2010, S. 7–10.
- Fry, Paul: Introduction to Theory of Literature. Lecture Nineteen. Transcript. Online im Internet. Url: <http://oyc.yale.edu/english/introduction-to-theory-of-literature/content/transcripts/transcript-19-the-new-historicism> (aufgerufen am 2. 5. 2010).
- Gazarian Gautier, Marie-Lise: Eduardo Mendoza. In: Dies.: Interviews with Spanish Writers. Elmwood Park (Illinois): Dalkey Archive Press 1991, S. 201–207.
- Geppert, Hans Vilmar: Literatur im Mediendialog. Semiotik, Rhetorik, Narrativik: Roman, Film, Hörspiel, Lyrik und Werbung. München: Vögel 2006 (=Schriften der Philosophischen Fakultäten der Universität Augsburg, Bd 75).
- Goebel-Schilling, Gerhard: Italo Calvinos erzählte Stadt. In: Ulrich Schulz-Buschhaus, Helmut Meter (Hg.): Aspekte des Erzählens in der modernen italienischen Literatur. Tübingen: Narr 1983, S. 215–225.
- Goertz, Hans-Jürgen: Unsichere Geschichte. Zur Theorie historischer Referentialität. Stuttgart: Reclam 2001.
- Gong, Seonja (sic): Studien zu Alfred Döblins Erzählkunst am Beispiel seiner Berliner Romane: „Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine“ und „Berlin Alexanderplatz“. Frankfurt a. M. u.a.: Lang 2002 (=Europäische Hochschulschriften. Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, Bd 1823).
- Görner, Rüdiger: Grenzen, Schwellen, Übergänge. Zur Poetik des Transitorischen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001.
- Greenblatt, Stephen: Die Formen der Macht und die Macht der Formen in der englischen Renaissance (Einleitung). Aus dem Englischen von Moritz Baßler. In: Moritz Baßler: New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Tübingen, Basel: Francke 2001, S. 29–34.

- Greenblatt, Stephen: Grundzüge einer Poetik der Kultur. Aus dem Englischen von Jeremy Gaines. In: Dorothee Kimmich u.a. (Hg.): Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart: Reclam 1996, S. 259–278.
- Greenblatt, Stephen: Kultur. Aus dem Englischen von Moritz Baßler. In: Moritz Baßler (Hg.): New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Tübingen, Basel: Francke 2001, S. 48–59.
- Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985.
- Hanuschek, Sven: Literaturwissenschaften. In: Christian Klein (Hg.): Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart, Weimar: Metzler 2009, S. 339–348.
- Hanuschek, Sven: Referentialität. In: Christian Klein (Hg.): Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart, Weimar: Metzler 2009, S. 12–16.
- Hempfer, Klaus W.: Gattung. In: Weimar, Klaus (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd I A-G. Berlin, New York: de Gruyter 1997, S. 651–655.
- Hildesheimer, Wolfgang: Arbeitsprotokolle des Verfahrens „Marbot“. In: Ders.: Das Ende der Fiktionen. Reden aus fünfundzwanzig Jahren. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 139–150.
- Hildesheimer, Wolfgang: Die Subjektivität des Biographen. In: Ders.: Das Ende der Fiktionen. Reden aus fünfundzwanzig Jahren. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 123–138.
- Hildesheimer, Wolfgang: Marbot. Eine Biographie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984.
- Holdenried, Michaela: Biographie vs. Autobiographie. In: Christian Klein: Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart, Weimar: Metzler 2009, S. 37–43.
- Hume, Kathryn: Calvino's Fictions: Cogito and Cosmos. Oxford: Clarendon 1992.
- Kaes, Anton: New Historicism: Literaturgeschichte im Zeichen der Postmoderne? In: Moritz Baßler (Hg.): New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Tübingen, Basel: Francke 2001, S. 251–267.
- Kästner, Erich: Zeitgenossen, haufenweise. Gedichte. München, Wien: Hanser 1998 (=Erich Kästner. Werke. Herausgegeben von Franz Josef Görtz, Bd 1).
- Klein, Christian: Kontext. In: Ders. (Hg.): Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart, Weimar: Metzler 2009, S. 200–203.
- Klotz, Volker: Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1987.

- Koch, Gertrud: Kracauer zur Einführung. Hamburg: Junius 1996.
- Kolesch, Doris: Biographie und Performanz – Problematisierungen von Identitäts- und Subjektkonstruktionen. In: Christian Klein (Hg.): Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart, Weimar: Metzler 2009, S. 45–53.
- Köppe, Tilmann: Kulturwissenschaften. In: Rüdiger Zymner (Hg.): Handbuch Gattungstheorie. Stuttgart, Weimar: Metzler 2010, S. 239–240.
- Kracauer, Siegfried: Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005 (=Siegfried Kracauer. Werke. Herausgegeben von Inka Mülder-Bach und Ingrid Belke, Bd 8).
- Kracauer, Siegfried: Die Biographie als neubürgerliche Kunstform. In: Ders.: Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 75–80.
- Kreutzer, Leo: Abläufe oder Geschichten. Über das Romanwerk Alfred Döblins. In: Walter Höllerer, Hans Bender (Hg.): Akzente. Zeitschrift für Dichtung. 14. Jahrgang. München: Hanser 1967, S. 310–325.
- Krieger, David J. und Andréa Belliger: Einführung. In: Dies. (Hg.): Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften ³2006, S. 7–34.
- Kuon, Peter: Utopie-Kritik und Utopie-Entwurf in *Le città invisibili* von Italo Calvino. In: Italienische Studien 10. Wien: Italienisches Kulturinstitut 1987, S. 133–148.
- Ledanoff, Susanne: Bildungsroman versus Großstadtroman. Thesen zum Konflikt zweier Romanstrukturen, dargestellt am Beispiel von Döblins *Berlin Alexanderplatz*, Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* und Musils *Mann ohne Eigenschaften*. In: Walter Höllerer, Norbert Miller (Hg.): Sprache im technischen Zeitalter. Heft 78. Berlin: Verlag Literarisches Colloquium 1981, S. 85–114.
- Lipiński, Krzysztof: Auf der Suche nach Kakanien. Literarische Streifzüge durch eine versunkene Welt. St. Ingbert: Röhrig 2000 (=Österreichische und internationale Literaturprozesse, Bd 9).
- Löwenthal, Leo: Die biographische Mode. In: Ders.: Literatur und Massenkultur. Schriften Bd 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, S. 231–257.
- Lyotard, Jean-François: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? Aus dem Französischen von Dorothea Schmidt. In: Peter Engelmann (Hg.): Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Stuttgart: Reclam 1990, S. 33–48.
- Marian, Esther: Individuum und Gesellschaft in Siegfried Kracauers *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*. In: Wilhelm Hemecker (Hg.): Die

- Biographie – Beiträge zu ihrer Geschichte. Berlin, New York: de Gruyter 2009, S. 205–250.
- Mendoza, Cristina und Eduardo: Barcelona – Eine Stadt erfindet die Moderne. Aus dem Spanischen von Peter Schwaar. Frankfurt a. M.: Insel 2006.
- Mendoza, Eduardo: Algunas notas con motivo de la presentación de „La ciudad de los prodigios“ en El Cairo. Online im Internet, Url: http://archivodigital.cervantes.es/documentacion/Eduardo_mendoza_prodigios_cairo.pdf?xref=20040228elpbabese_18&type=Tes&anchor=elpbabsem (aufgerufen am 2. 8. 2010).
- Mendoza, Eduardo: Die Stadt der Wunder. Aus dem Spanischen von Peter Schwaar. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992.
- Mendoza, Eduardo: La ciudad de los prodigios. Barcelona: Seix Barral 2006.
- Michel de Certeau: Kunst des Handelns. Aus dem Französischen von Ronald Voullie. Berlin: Merve 1988.
- Montrose, Louis: Die Renaissance behaupten. Poetik und Politik der Kultur. Aus dem Englischen von Moritz Baßler. In: Moritz Baßler (Hg.): New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Tübingen, Basel: Francke 2001, S. 60–93.
- Morson, Gary Saul und Caryl Emerson: Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics. Stanford (Kalifornien): Stanford University Press 1990.
- Müller-Funk, Wolfgang: Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung. Wien, New York: Springer 2008.
- Müller-Funk, Wolfgang: Kulturtheorie. Einführung in Schlüsseltexte der Kulturwissenschaften. Tübingen, Basel: Francke 2006.
- Neuschäfer, Hans-Jörg: Die Stadt der Wunder. Barcelona und die Literatur – die Entstehung eines Mythos. Online im Internet. Url: <http://www.nzz.ch/2006/04/28/fe/articleDQGZJ.html> (aufgerufen am 2. 8. 2010).
- Palmore, Michael J.: Diagramming Calvino's Architecture. In: Forum Italicum. A Journal Of Italian Studies. Nr. 24/1 Stony Brook (New York): Stony Brook University Press 1990, S. 25–39.
- Pape, Helmut: Fußabdrücke und Eigennamen: Peirces Theorie des relationalen Kerns der Bedeutung indexikalischer Zeichen. In: Sybille Krämer u.a. (Hg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, S. 37–54.

- Peirce, Charles S.: Neue Elemente. In: Ders.: Naturordnung und Zeichenprozeß. Schriften über Semiotik und Naturphilosophie. Herausgegeben von Helmut Pape. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 339–377.
- Pethes, Nicolas: Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien zur Einführung. Hamburg: Junius 2008.
- Polo, Marco: Il Milione. Die Wunder der Welt. Aus dem Altfranzösischen und Lateinischen von Elise Guignard. Zürich: Manesse 2008.
- Prangel, Matthias: Vom dreifachen Umgang mit der Komplexität der Großstadt: Alfred Döblins Berlin Alexanderplatz. In: Jattie Enklaar und Hans Ester (Hg.): Das Jahrhundert Berlins: Eine Stadt in der Literatur. Amsterdam, Atlanta (Georgia): Rodopi 2000 (=Duitse Kroniek, Bd 50), S. 51–68.
- Rappaport, Roy A.: Ritual und performative Sprache. In: David J. Krieger, Andréa Belliger (Hg.): Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2006, S. 191–210.
- Reil, Harald: Siegfried Kracauers Jacques Offenbach. Biographie, Geschichte, Zeitgeschichte. New York u.a.: Lang 2003 (=Exil-Studien, Bd 5).
- Richter, Dieter: Neapel. Biographie einer Stadt. Berlin: Wagenbach 2005.
- Runge, Anita: Literarische Biographik. In: Christian Klein (Hg.): Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart, Weimar: Metzler 2009, S. 103–112.
- Rutschky, Michael: Die Stadt als Roman. Exkurs eines Wien- und Dodererfremden. In: Kai Luehrs-Kaiser, Gerald Sommer (Hg.): „Flügel und Extreme“: Aspekte der geistigen Entwicklung Heimito von Doderers. Würzburg: Königshausen und Neumann 1999 (=Schriften der Heimito-von-Doderer-Gesellschaft; Bd 1), S. 189–198.
- Sapio, Colomba: La metafisica dell'improbabile nelle città invisibili di Italo Calvino. In: Carlo Cresti (Hg.): Metafisica e architettura. Florenz: Pontecorboli 2007 (=Architettura & arte, Bd 3/4), S. 67–73.
- Scheffel, Michael: Faktualität/Fiktionalität als Bestimmungskriterium. In: Rüdiger Zymner (Hg.): Handbuch Gattungstheorie. Stuttgart, Weimar: Metzler 2010, S. 29–31.
- Scherpe, Klaus R.: Stadt. Krieg. Fremde. Literatur und Kultur nach den Katastrophen. Tübingen, Basel: Francke 2002.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945–1990. Salzburg, Wien: Residenz 1995.

- Schmidt-Dengler, Wendelin: Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre. In: Romane des 20. Jahrhunderts. Bd 2. Stuttgart: Reclam 1993, S. 7–33.
- Schwaderer, Richard: Marco Polos phantastische Reise und Italo Calvinos Reise in die Phantasie, oder: Was leistet heute noch erzählen? In: Italienische Studien 8. Wien: Italienisches Kulturinstitut 1985, S. 71–84.
- Schwarzbürger, Susanne: La novela de los prodigios. Die Barcelona-Romane Eduardo Mendozas 1975–1991. Berlin: Frey 1998.
- Smuda, Manfred: Die Wahrnehmung der Großstadt als ästhetisches Problem des Erzählens. Narrativität im Futurismus und im modernen Roman. In: Ders. (Hg.): Die Großstadt als „Text“. München: Fink 1992, S. 131–182.
- Tasa, Rita: Vergangenheit und Gegenwart im Menschenleben. Nach Heimito von Doderers Roman Die Strudlhofstiege. In: Georg Gimpl (Hg.): Mitteleuropa. Mitten in Europa. Helsinki: Oy Finn 1996, S. 161–167 (=Der Ginko-Baum. Germanistisches Jahrbuch für Nordeuropa, Bd 14).
- Vice, Sue: Introducing Bakhtin. Manchester, New York: Manchester University Press 1997.
- Wegner, Michael: Die Zeit im Raum. Zur Chronotopostheorie Michail Bachtins. In: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturtheorie 35. Jahrgang, Bd 8. Berlin und Weimar: Aufbau 1989, S. 1357–1367.
- White, Hayden: Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa. Aus dem Englischen von Peter Kohlhaas. Frankfurt a. M.: Fischer 2008.
- Wolff, Lutz-W.: Auf dem Weg zur Strudlhofstiege. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Heimito von Doderer. München: edition text + kritik 2001 (=text + kritik, Bd 150), S. 3–16.
- Zymner, Rüdiger: Biographie als Gattung? In: Christian Klein (Hg.): Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart, Weimar: Metzler 2009, S. 7–11.

Zusammenfassung

Kritische Überlegungen zur Gattung der Biographie führen seit dem frühen 20. Jahrhundert immer wieder zu Einwänden gegen die Vorstellung von Ganz- und Unversehrtheit des Subjekts, wie sie in vielen Biographien suggeriert wird. Von Belegen des Begriffs „Stadtbiographie“ in der Literatur ausgehend stellt die vorliegende Arbeit Überlegungen an, ob die Übertragung der Erzählformation „Lebensgeschichte“ auf den Referenten Stadt zulässig ist, und wie diese Übertragung Erkenntnisse für die Biographieforschung bereitstellen kann. An Hand theoretischer Konzepte der Kulturwissenschaften wird ein adäquater Umgang mit dem „Meta-Subjekt“ Stadt in den Kriterien der Biographie gesucht. Die Schwerpunkte liegen dabei auf Untersuchungen zur literarischen Konstruktion von Raum und Zeit (insbesondere von „Lebenszeit“), den gesellschaftlichen Bedingungen von individuellen Erinnerungen, der Möglichkeit von kollektiver und kultureller Gedächtnisbildung, diskursiver Formation von Räumen und Lebensgeschichten, und dem Verhältnis von Textlichkeit und Aufführungscharakter von Geschichte respektive Lebensgeschichte. Alle verwendeten Konzepte sollen sowohl das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft als auch das von Faktualität und Fiktionalität in den Fokus stellen. Im zweiten Teil der Arbeit werden die so bereitgestellten Konzepte in der Analyse einzelner Texte auf ihre Anwendbarkeit geprüft. Als Ausgangspunkt wird jeweils die These aufgestellt, der untersuchte Text gehöre zur Gattung Stadtbiographie. In der Analyse soll diese These belegt werden, darüber hinaus soll jede Analyse auch die spezifische Ausformung der Gattung im entsprechenden Text ins Zentrum stellen.

Lebenslauf

Stefan Huber, geboren 1982 in Wien. Absolvierung der AHS-Matura 2001 ebendort. Studium der Deutschen Philologie an der Universität Wien seit 2002. Auslandssemester an der Universitat de Barcelona 2007. Von 2002 bis 2006 Mitarbeit an der wöchentlichen Radiosendung „Filmfilter“ auf orange 94.0 in Wien, seit 2006 unregelmäßig journalistische Arbeiten für orange 94.0 zu den Themen Literatur und Film. 2008 bis 2010 Mitarbeit im Theaterprojekt „Wiener Wortstätten“ als Produktions- und Regieassistent. 2010 Vortrag am Kongress der Vereinigung der Germanisten und Germanistinnen Spaniens (FAGE) und Portugals (APEG) über Heimito von Doderers „Die Strudlhofstiege“.