

# Narrationen vom Leben in der Stadt. Überlegungen zum Verhältnis von Simultaneität und Chronologie in Romanen des 19. und 20. Jahrhunderts.

Michael Scheffel  
(Wuppertal)

**Abstract:** Der „Prozess der Geschichte“ bringt auch das Phänomen der Großstadt hervor, verstanden als ein typischer Ort der Moderne und als eine besondere Art von menschlichem Lebensraum, zu dem der Eindruck von unaufhörlicher Bewegung, des Heterogenen und letztlich der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen gehört. Welche Konsequenzen hat diese historische Entwicklung für die Gestaltung des literarischen Erzählens? Geht man davon aus, dass die Form der Narration das Prinzip der Linearität einhalten muß und nach allgemeinem Verständnis eine „Synthesis des Heterogenen“ (Ricoeur) im Sinne einer sowohl temporalen als auch kausalen Ordnung von Geschehen erfordert, so stellt sich die Frage, wie sich die offensichtlich zur Moderne gehörende Erfahrung einer urbanen ‚Unordnung‘ erzählerisch artikulieren lässt. Der Beitrag reflektiert diese prinzipielle Frage sowohl aus systematischer als auch historischer Sicht. Dabei spannt er einen Bogen, der von den Anfängen des modernen Stadt-Romans in Paris bis zu unterschiedlichen Beispielen der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts reicht. Werke u.a. von Honoré de Balzac, Karl Gutzkow, Arthur Schnitzler, Rainer Maria Rilke, Alfred Döblin und Friedo Lampe werden in seinem Zusammenhang behandelt.

Zum „Prozess der Geschichte“ gehören unaufhörliche Veränderungen sowohl der historischen Lebenswirklichkeit als auch der literarischen Formen. In welcher Weise literarische Formen ein Ausdruck von historischen Bewegungen sind, will der folgende Beitrag am Beispiel eines Phänomens untersuchen, das man gemeinhin mit der Epoche der Moderne assoziiert: Sein Interesse gilt der Urbanität, genauer gesagt, einem spezifischen Aspekt der sprachlichen Artikulation von Urbanität, nämlich dem Problem der Erzählbarkeit von städtischem Raum und Leben. Dabei seien Überlegungen zur narrativen Darstellung von Geschehen im Allgemeinen mit skizzenhaften Anmerkungen zu Beispielen für die Formen des Erzählens in Stadt-Romanen zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert verbunden. Im Sinne eines historischen Bogens beginne ich mit einem Blick auf die Anfänge des modernen Stadt-Romans, der uns in eine der ersten Metropolen der Moderne, nämlich nach Paris im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts führt – ein Ort, der seinerzeit als die Hauptstadt Europas galt und an dem, wie Karlheinz Stierle in seinem großen Buch *Der Mythos von Paris* überzeugend

ausgeführt hat, das Phänomen der modernen Stadt erstmals zu Bewußtsein kommt.<sup>1</sup>

Als Einstieg soll hier eine Passage dienen, die Honoré de Balzacs 1833 erschienenem und im Paris der Jahre nach 1815, also zu Beginn der Restauration, spielendem kleinen Roman *Ferragus* entstammt. Das so genannte „vieux Paris“, das alte Paris der Könige mit seinen mittelalterlichen Wurzeln, seinen Fachwerkhäusern, verwinkelten Gassen und unter fünfhunderttausend Einwohnern, steht zu dieser Zeit am Beginn einer historischen Entwicklung, die dann innerhalb von wenigen Jahrzehnten zum modernen Paris führt – einer Millionenstadt mit Gasbeleuchtung, Omnibussen, Teerpflasterung, überdachten Ladenpassagen und großen Boulevards, einer Stadt, die sich mit großer Geschwindigkeit ausdehnt und immer weiter in das Land hinein frißt.<sup>2</sup> In dem insofern in den Kinderjahren des modernen Paris spielenden Roman *Ferragus* wendet sich der Erzähler einleitend an all die „Liebhaber“, die „Genießer“ der großen Stadt, an all jene, für die „Paris das köstlichste aller Ungeheuer ist“. Denn „hier“, so erläutert er in einem ausführlichen, an dieser Stelle nur ausschnittsweise zitierten Exkurs,

ist es eine hübsche Frau; etwas weiter ist es alt und ärmlich; hier ist alles neu wie die Münzen einer neuen Regierung; in diesem Winkel elegant wie eine Modedame. Ein Ungeheuer im buchstäblichen Sinne übrigens! Seine Dachkammern gewissermaßen ein Kopf voller Wissen und Genie; seine ersten Stockwerke glückliche Mägen; seine kleinen Ladengeschäfte wahre Füße; von dort gehen alle Schnellfüßigen, alle Geschäftigen aus. Ja, und wie lebendig ist dieses Ungeheuer! Kaum ist in seinem Herzen das Rattern der letzten vom Ball heimfahrenden Wagen verhallt, als sich auch schon an den Stadtzollschranken seine Arme zu regen beginnen und es sich langsam schüttelt. Alle Tore gähnen und drehen sich in den Angeln wie die Gliedmaßen eines großen Hummers, die unsichtbar von dreißigtausend Männern und Frauen bewegt werden, von denen jede oder jeder in seinen sechs Quadratfuß lebt, darin eine Küche, eine Werkstatt besitzt, ein Bett, Kinder, einen Garten; [...]. Unmerklich knacken die Gelenke, die Bewegung breitet sich aus, die Straße spricht. Um Mittag ist alles lebendig, die Schornsteine rauchen, das Ungeheuer frisst; dann rührt es sich, dann regen sich seine tausend Tatzen. Welch schönes Schauspiel! Aber, o Paris, wer deine düsteren Landschaften nicht bewundert hat, deine Lichtschächte, deine tiefen, schweigenden Sackgassen; wer nicht zwischen Mitternacht und zwei Uhr morgens dein Murmeln vernommen hat, der kennt noch nichts von deiner wahren Poesie, von deinen bizarren, klaffenden Gegensätzen.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. Karlheinz Stierle, *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt*. München/Wien 1993.

<sup>2</sup> Allgemein zur Entwicklung von Paris nach 1789 vgl. Johannes Willms, *Paris. Hauptstadt Europas 1789-1914*. München 1988.

<sup>3</sup> Vgl. Honoré de Balzac, *Die Menschliche Komödie*. Gesamtausgabe in 12 Bänden

Was die moderne Gesellschaft bald in einem allgemeinen Sinne bestimmt, nämlich das unmittelbare Nebeneinander und die zum Teil schroffen Gegensätze von Alt und Neu, von Arm und Reich, von Ruhe und Bewegung sowie das Gefühl der Beschleunigung von Zeit, das Egon Friedell in seiner *Kulturgeschichte der Neuzeit* als das „Heraufkommen eines neuen Tempos“<sup>4</sup>, bezeichnet, all das findet sich für den Erzähler in der Stadt Paris buchstäblich verkörpert. Und um diesen Eindruck zu artikulieren, entwirft er zu Beginn des Romans *Ferragus* ein etwas gewaltsames, nicht ganz leicht nachzuvollziehendes Bild, indem er die große Stadt als eine Art protisch-unfixierbares Mischwesen, als ein gewaltiges, aus unterschiedlichen Teilen von Mensch, Tausendfüßler und Hummer zusammengesetztes Ungeheuer mit Kopf, Magen, Tatzen, übergroßen Armen und Scheren porträtiert. Vergleichbare Versuche, den besonderen Geist und die Vielgestaltigkeit der Stadt zu erfassen, finden sich in vielen frühen Romanen Balzacs. In ihnen wird Paris so zum Beispiel als eine geheimnisvolle Frau dargestellt, die es zu erobern gilt, oder aber als ein Ozean beschrieben, der noch zu ergründen ist.<sup>5</sup>

Tatsächlich sind solche Versuche, in unterschiedlich komplexen Bildern und Vergleichen sprachlich zu bewältigen, was die Wahrnehmung des Subjekts mehr oder minder überfordert, nun allerdings keine Besonderheit des Schriftstellers Balzac. Man begegnet ihnen etwa auch schon in Louis-Sebastien Merciers seit den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts in ganz Europa erfolgreichem *Tableau de Paris*, und wenn wir an das in Georg Heyms Gedicht *Der Gott der Stadt* (1911) entworfene Bild des über den Häuserschluchten thronenden Gottes Baal denken, so finden sich prinzipiell vergleichbare Ansätze auch noch im Kontext des 20. Jahrhunderts wie zum Beispiel im deutschen Expressionismus. Bei allen Unterschieden verbindet diese Art von Bildern der Stadt jedoch ein grundlegendes Manko. Sie bleiben selbst vergleichsweise statisch und stellen insofern nur unzureichend dar, was untrennbar zum menschlichen Erleben von Stadt und Urbanität gehört: Dynamik, unaufhörliche Bewegung, die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen sowie die Schwierigkeit der Wahrnehmung des Unübersichtlichen und Heterogenen.

Wie aber läßt sich das Phänomen Stadt angemessener reflektieren, das heißt wie läßt sich seine Komplexität nicht nur bildhaft beschreiben, sondern gewissermaßen kongenial in seinem Wesen erfassen? Ist ein prinzipiell an

---

mit Anmerkungen und biographischen Notizen über die Romangestalten. Hg. und übersetzt von Ernst Sander. München 1998, Bd. 6, S. 19f. (Übersetzung vom Verfasser leicht überarbeitet).

<sup>4</sup> Vgl. Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg*. Ungekürzte Sonderausgabe in einem Band. München 1969, S. 135f.

<sup>5</sup> Für weitere Belege vgl. Michael Scheffel, *Balzacs Paris*, in: Werner Frick (Hg.), *Orte der Literatur*. Göttingen 2002, S. 150-169.

die Darstellung von Geschehen und insofern auch von Bewegung gebundenes Medium wie das der Erzählung dafür nicht geradezu ideal geeignet? Ich komme damit zur eingangs angesprochenen Frage nach der Erzählbarkeit von städtischem Raum und Leben. Diese Frage gewinnt an Brisanz, wenn man sich vergegenwärtigt, was die aktuelle, kulturwissenschaftlich akzentuierte Forschung im Allgemeinen unter ‚Erzählen‘ versteht. Denn in ihrem Sinne stellt ja eben das Erzählen die kulturelle Handlungsform des Menschen dar, die, wie der französische Philosoph Paul Ricoeur in seiner epochalen Studie *Temps et récit* (1983-85) ausgeführt hat, den zeitlichen Charakter von Erfahrung überhaupt erst ermöglicht. „Die Zeit“, so Ricoeur, „wird in dem Maße zur menschlichen, wie sie narrativ artikuliert wird; umgekehrt ist die Erzählung in dem Maße bedeutungsvoll, wie sie die Züge der Zeiterfahrung trägt“.<sup>6</sup> Dabei verbindet sich mit jeder Erzählung, so jedenfalls das formale Verständnis der neueren Forschung von „Erzählen“, nicht nur der Entwurf einer temporalen, sondern auch einer kausalen Ordnung im Sinne einer (Re)Konstruktion von Kausalzusammenhängen zwischen Ereignissen in der Zeit. So verstanden bedeutet Erzählen, daß der Mensch eine mehr oder minder kontingente Folge von Ereignissen zu Geschichten ordnet, die gemeinhin ‚Anfang‘, ‚Mitte‘ und ‚Ende‘ haben und in denen Ereignisse dann auch auseinander und nicht bloß aufeinander folgen. Anders gewendet: Mit jeder Erzählung verbindet sich eine Konfiguration von Ereignissen im Sinne einer, so die Formulierung Ricoeurs, „Synthesis des Heterogenen“.<sup>7</sup>

Aber wenn alles ‚Erzählen‘ in erster Linie die „Herstellung von Zusammenhang aus Einzelheiten“<sup>8</sup> bedeutet, wie läßt sich dann erzählend, das heißt im Zeichen einer „Synthesis des Heterogenen“, eben die Erfahrung der Heterogenität, der Dynamisierung von Zeit und der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen artikulieren, die offensichtlich zur Stadt als dem eigentlichen Ort der Moderne gehört? Auch wenn es sich hier um einen germanistischen Beitrag handelt, scheint es mir doch von Interesse, einen zumindest kurzen Blick auf die Art und Weise zu werfen, in der Balzac das angesprochene Problem zu lösen versucht und wie der ab etwa 1830 auch in Deutschland viel beachtete und gelesene Autor damit zu einem der Väter des modernen Stadt-Romans, ja des modernen Romans überhaupt avanciert.

---

<sup>6</sup> Vgl. Paul Ricoeur, *Zeit und Erzählung*. Übersetzt von Rainer Rochlitz. 2. Bde. München/Paderborn 1988/1989, S. 13.

<sup>7</sup> Vgl. ebenda: z.B. Bd. 1, S. 106. Für einen Überblick über die Positionen der neueren Forschung zum ‚Erzählen‘ vgl. z.B. Michael Scheffel, *Erzählen als anthropologische Universalie. Funktionen des Erzählens im Alltag und in der Literatur*, in: Manfred Engel/Rüdiger Zymner (Hg.), *Anthropologie der Literatur*. Paderborn 2004, S. 121-138. Allgemein zum Problem des Verhältnisses von ‚Ambivalenz‘ und ‚Kohärenz‘ in Narrationen vgl. zuletzt: Julia Abel/Andreas Blödnorn/Michael Scheffel (Hg.), *Ambivalenz und Kohärenz. Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung*. Trier 2009.

<sup>8</sup> Vgl. Volker Klotz, *Erzählen als Enttöten. Vorläufige Notizen zu ‚zyklischem‘, ‚instrumentalem‘ und ‚praktischem‘ Erzählen*, in: Eberhart Lämmert (Hg.), *Erzählforschung*. Stuttgart 1982, S. 319-334, hier: S. 334.

Tatsächlich ist Balzac der Begründer einer dynamischen Form der narrativen Darstellung von Stadt, zu der – grob skizziert – das folgende Konzept gehört: Nicht in einem Einzelwerk, sondern in rund einhundert Romanen und Erzählungen entwirft Balzac unter dem auf Dantes *Divina commedia* anspielenden Titel *La Comédie humaine* das Panorama einer imaginären Gesellschaft. Dieses Panorama, das Balzac ab etwa 1840 in Angriff nimmt, umschließt die fiktiven, unterschiedlich umfassenden Lebensgeschichten von rund dreitausend Figuren, die sich ihrerseits in der Mehrzahl mehr oder minder unmittelbar auf unterschiedliche Orte und Ausschnitte des zeitgenössischen Lebens in der Metropole Paris beziehen. Aus struktureller Sicht ist dabei von entscheidender Bedeutung, daß Balzac in seinen einzelnen Werken keine einfache Folge von Geschichten erzählt, sondern daß er diese Geschichten durch das Prinzip der wiederkehrenden Figuren und Orte untereinander verknüpft. Mit anderen Worten: Die einzelnen Romane und Erzählungen der *Comédie humaine* werden zwar oft getrennt rezipiert, *de facto* aber sind sie nicht autonom, das heißt sie stellen keine abgeschlossenen Einheiten dar, sondern sind wie die einzelnen Kapitel eines Werkes angelegt. Im Unterschied zu einem herkömmlichen Roman sind die Kapitel dieser besonderen Art von ‚Superroman‘ aber eben nicht an eine vorgegebene Chronologie des Erzählens gebunden. *In concreto* läßt sich die Abfolge der Texte ganz unterschiedlich ordnen, so daß die einzelnen Romane und Erzählungen der *Comédie humaine* statt der üblichen eindimensionalen zeitlichen Achse gewissermaßen die Teile eines dreidimensionalen Körpers, eines gewaltigen Romanmobiles bilden.<sup>9</sup> Wie die Stadt Paris selbst läßt sich insofern auch dieses aus knapp hundert Einzelteilen bestehende und rund dreitausend Figuren versammelnde Werk auf ganz verschiedenen Wegen betreten und auf ganz unterschiedliche Weise durchstreifen. Und mit der jeweiligen Ordnung, in der man zum Beispiel die Szenen aus dem Leben der in zahlreichen Werken auftauchenden Figur Eugène de Rastignac verfolgt oder auch einen der in vielen Romanen Balzacs wiederkehrenden Handlungsorte wie etwa die Italienische Oper, das Palais Royal, die Champs Elysées oder den Friedhof *Père Lachaise* besucht, mit dieser Ordnung schafft sich jeder einzelne Leser im Akt der Lektüre seine eigene, seine individuelle Erzählung vom Leben in der stets als ein Muster der modernen Welt zu verstehenden Großstadt Paris. Aus Balzacs Auseinandersetzung mit der Metropole erwächst hier also nicht zuletzt das Modell für eine neue und offene Form des Romans, die auch die Subjektivität und das Imaginäre aller Formen von Ordnungen des Faktischen reflektiert.

Blicken wir nun von Paris und dem Ursprung der Metropole und des modernen Erzählens nach Deutschland, wo es im 19. Jahrhundert zunächst keinen Zentralstaat, ja nicht einmal eine größere staatliche Einheit und auch noch keine wirkliche Großstadt gibt. Gleichwohl lassen sich auch hier zu-

---

<sup>9</sup> Vgl. dazu: Michel Butor, Balzac und die Wirklichkeit, in: ders. (Hg.), *Repertoire I*. Übersetzt von Helmut Scheffel. München 1963, S. 27-48.

mindest Ansätze zu einer besonderen Form von Erzählen finden, die der Erfahrung der Heterogenität und der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen Ausdruck zu verleihen versuchen. Praktische Versuche finden sich so zum Beispiel in Erzählungen der Romantik wie etwa E.T.A. Hoffmanns Roman *Kater Murr* (1819/1821), der die Linearität der erzählten Geschichte und des herkömmlichen Erzählens in besonderer Weise auflöst und mit den in einem Buch zusammengebundenen „Lebensansichten des Katers Murr“ auf der einen und der so genannten „Fragmentarischen Biographie des Kappellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern“ auf der anderen Seite zwei Manuskripte und zwei Erzählungen, zwei Zeiten und zwei Perspektiven bogen- und seitenweise miteinander konfrontiert. Sieht man von solchen Versuchen ab, dann wird das Konzept einer neuen Form des Erzählens und einer neuen Art von Roman in Deutschland wohl erstmals von Karl Gutzkow formuliert. Im Ansatz ähnlich wie Balzac in den Werken seiner *Comédie humaine* möchte auch Gutzkow in seinen umfangreichen, zwischen 1850 und 1851 erschienenem Roman in neun Büchern *Die Ritter vom Geiste* ein Panorama seiner Zeit entwerfen und in diesem Fall ein Bild der deutschen Gesellschaft der Zeit um das Revolutionsjahr von 1848 geben. Wesentliche Teile der Handlung von Gutzkows Roman spielen in der Stadt Berlin, die zu dieser Zeit nun allerdings noch lange keine Metropole ist. Dabei ist für die Frage nach der Erzählbarkeit von städtischem Raum und Leben weniger von Interesse, daß Gutzkows Roman den Ausschnitt der in seinem Roman dargestellten Welt gegenüber Klassik und Romantik entscheidend erweitert und daß sich in seiner Romanwelt nunmehr ein echter Querschnitt durch alle sozialen Schichten und – wie Arno Schmidt bewundernd bemerkte – „das erste [...] Großstadtkind unseres Schrifttums“<sup>10</sup> und die allererste „Mietskaserne der deutschen Literatur“<sup>11</sup> gestaltet finden. Interessant ist, wie Gutzkow die immerhin rund zweihundert Figuren seines Zeitromans auf knapp viertausend Seiten verbindet und wie er die Form seines Romans in einem programmatischen Vorwort begründet.

Nicht ausgesprochen, wohl aber der Sache nach stützt sich Gutzkow hier auf Lessings Überlegungen in seinem berühmten Laokoon-Aufsatz. Diesen Überlegungen zufolge findet die bildende Kunst ihren eigentlichen Gegenstand in der Darstellung des Raumes und eines Ausschnitts aus der Zeit, also eines bloßen Augenblicks und dem Nebeneinander von Handlungen, während die Poesie dagegen die Abfolge der Zeit darstellt, das heißt Handlungen zeigt, „die auf einander folgen, und nicht nebeneinander bestehen können“.<sup>12</sup> Gutzkow greift Lessings Gegenüberstellung auf und

---

<sup>10</sup> Arno Schmidt, *Der Ritter vom Geist*, in: ders., *Die Ritter vom Geist*. Von vergessenen Kollegen. Karlsruhe 1965, S. 6-54, hier: S. 40.

<sup>11</sup> Ebenda, S. 42.

<sup>12</sup> Vgl. Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: ders., *Werke in acht Bänden*, Bd. 6: *Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften*. Hg. von Herbert G. Göpfert. München 1974, S. 7-187, hier: S. 125. Zu „Lessings

nutzt sie, um ihr nunmehr zwei Typen von Prosa in der Entwicklung der Romanform zuzuordnen. „Der Roman von früher“, so schreibt er in seinem Vorwort, „stellte das *Nacheinander* kunstvoll verschlungener Begebenheiten dar.“ Der „neue Roman“ dagegen, so erläutert Gutzkow, „ist der Roman des *Nebeneinanders*. Da liegt die ganze Welt! Da begegnen sich Könige und Bettler. [...] kein Abschnitt des Lebens mehr, der ganze runde, volle Kreis liegt vor uns.“<sup>13</sup>

Das hier formulierte Projekt des ‚Nebeneinander‘ Erzählens und der von Gutzkow programmatisch geforderte und in seinem Zeitroman *Die Ritter vom Geiste* im Ansatz eingelöste Typus eines „Romans des Nebeneinanders“ sind dann im Roman des deutschen poetischen Realismus allerdings nicht oder kaum weiter verfolgt worden, da dieser – sieht man etwa vom Spätwerk Fontanes ab – das Ideal einer fortlaufenden Handlung, einer dramaturgisch geschlossenen Komposition und eines strengen Aufbaus vertrat, das sich im Wesentlichen am Vorbild des klassischen Dramas orientierte.<sup>14</sup> In der deutschsprachigen Literatur findet Gutzkows Konzept wohl auch aus diesem Grund zunächst kaum Anhänger und wird in einer im Vergleich zu Gutzkows Romanpraxis erheblich radikalisierten Form erst sehr viel später, nämlich im 20. Jahrhundert, wieder aufgegriffen. Bevor ich diese Form eines konsequenten ‚Nebeneinander‘ Erzählens an einem Beispiel illustriere, sei aber noch skizziert, inwiefern auch eine Reihe der wohl bedeutendsten Stadtromane der deutschsprachigen Literatur auf jeweils unterschiedliche Weise das Prinzip eines einfachen Nacheinanders unterlaufen oder doch zumindest im Ansatz verletzen.

Arthur Schnitzlers, wie es im Klappentext der 1908 erschienenen Originalausgabe heißt, „erste[r] zeitgeschichtlicher Roman des heutigen Wien“<sup>15</sup> *Der Weg ins Freie* (1908) wendet sich von der Idee der Komposition einer chronologischen Folge und des Auseinanders von Ereignissen im Sinne einer möglichst lückenlos motivierten „Kette von Ursach und Wirkung“<sup>16</sup> ab,

---

Narratologie“ vgl. zuletzt auch Gustav Frank, ‚Nebeneinander‘ erzählen: Das Laokoon-Problem der Narration/Narratologie, in: Julia Abel/Andreas Blödorn/Michael Scheffel (Hg.), *Ambivalenz und Kohärenz. Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung*. Trier 2009, S. 55-70.

<sup>13</sup> Vgl. Karl Ferdinand Gutzkow, Vorwort, in: ders., *Die Ritter vom Geiste*. Roman in neun Büchern. Hg. von Thomas Neumann. Frankfurt a.M. 1998, S. 5-12, hier: S. 9f.

<sup>14</sup> Am Beispiel der Romane Fontanes vgl. zu dieser Romanpoetik Michael Scheffel, *Drama und Theater im Erzählwerk Theodor Fontanes*, in: Horst Turk u.a. (Hg.), *Aspekte des politischen Theaters und Dramas von Caldéron bis Georg Seidel: deutsch-französische Perspektiven*. Bern u.a. 1996, S. 201-227.

Dazu, daß auch Fontanes sogenannter „Vielheitsroman“ vor dem Sturm einem dramatischen Strukturmodell verpflichtet ist, vgl. ebenda, S. 224.

<sup>15</sup> Vgl. Arthur Schnitzler, Brief an Samuel Fischer vom 16.11.1907, in: Arthur Schnitzler: *Briefe 1875-1912*. Hg. von Therese Nickl u. Heinrich Schnitzler. Frankfurt a.M. 1981, S. 568-569.

<sup>16</sup> Vgl. Christian Friedrich von Blanckenburg, *Versuch über den Roman*. Faksimile-

wie sie etwa der für die Entwicklung der Romanpoetik in Deutschland so wichtige Christian Friedrich von Blanckenburg in seinem *Versuch über den Roman* (1774) gefordert hatte und wie sie im 19. Jahrhundert unter anderem in Gustav Freytags höchst erfolgreichem Roman *Soll und Haben* (1855) geradezu mustergültig verwirklicht wurde. Statt die zielgerichtete Entwicklung eines Protagonisten oder auch mehrerer Haupt- und Nebenfiguren mit Anfang, Mitte und Ende darzustellen, werden in Schnitzlers Roman im Wesentlichen bloße Ausschnitte aus dem alltäglichen Leben zahlreicher, prinzipiell gleichberechtigter Figuren der Wiener Gesellschaft des *Fin de siècle* in der Zeit zwischen Herbst 1898 und 1899 aneinander gereiht.<sup>17</sup> Die Großstadt Wien, die nach Musils berühmter Formulierung einen „besonders deutliche[n] Fall der modernen Welt“<sup>18</sup> darstellt, dient dabei als Szenerie, um in ihrem Rahmen eine Fülle unterschiedlicher, aber prinzipiell ohne Wertung nebeneinander stehender Lebensformen und -haltungen in einer Epoche des Übergangs vorzuführen und das Problem der Suche nach Ordnung zum eigentlichen Thema eines Romans zu machen.

Hält man Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929) gegen Schnitzlers Roman, so wird hier – wie ja schon der Untertitel „Die Geschichte vom Franz Biberkopf“ verdeutlicht – sehr wohl die Geschichte eines einzelnen Subjekts mit verschiedenen Entwicklungsstufen und insofern auch ein Nacheinander von auseinander folgenden Ereignissen entfaltet. Gleichwohl ist der Roman nicht umsonst nach einem der großen Plätze von Berlin benannt, nach einem Ort, an dem sich das alltägliche Leben der Metropole tosend verdichtet. Wie zum Beispiel Volker Klotz in seinem Buch *Die erzählte Stadt* herausgearbeitet hat, steht die Parabel vom Leben des Franz Biberkopf dementsprechend auch nicht für sich. Die Geschichte vom Leben des Franz Biberkopf, „der vom Leben mehr als ein Butterbrot verlangt“<sup>19</sup>, wird in Döblins Roman vielmehr in unmittelbarer Konfrontation zu dem entwickelt, was sich auf dem Berliner Alexanderplatz konzentriert, nämlich die „gegenständliche Fülle der Stadt, ihre multiplen Bewegungen und Gegenbewegungen“.<sup>20</sup>

---

druck der Originalausgabe von 1774. Mit einem Nachwort von Eberhard Lämmert. Stuttgart 1965, S. 10.

<sup>17</sup> Zu dem Roman im Einzelnen und seiner hier nur sehr vereinfacht vorgestellten, aber tatsächlich nur vordergründig an der Geschichte des Komponisten Georg von Wergenthin orientierten Erzählform vgl. Michael Scheffel, Nachwort, in: Arthur Schnitzler: Der Weg ins Freie. Roman, in: Arthur Schnitzler. Ausgewählte Werke in acht Bänden. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. Frankfurt a.M. 1999, S. 383-395.

<sup>18</sup> Robert Musil, Der Mann ohne Eigenschaften. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek 1978, S. 1905.

<sup>19</sup> Alfred Döblin, Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf. Hg. von Walter Muschg. Freiburg i. Br. 1967, S. 6.

<sup>20</sup> Vgl. das Kapitel „Agon Stadt. Döblins Berlin Alexanderplatz“ in: Volker Klotz, Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin. München 1969, S. 372-418, hier: S. 417.

Mit der Gegenüberstellung von Mensch und moderner Stadt im Rahmen einer Art von gewaltigem Daseinskampf wählt Döblins Werk einen ganz anderen Weg als zum Beispiel Rilkes Pariser Tagebuchroman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1908), der darzustellen versucht, wie ein Mensch in dem ihm fremden Raum einer Metropole in erster Linie nicht handeln, sondern sehen lernen will. Rilkes Roman hält Maltes Erfahrungen der Pariser Großstadt eine vergleichsweise stille und ursprüngliche Gegenwart in Gestalt der Erinnerungen an seine Kindheit in Dänemark entgegen, und die Simultaneität von Ereignissen, eine scheinbare Gleichzeitigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, bleibt hier auf die subjektive Wahrnehmung des Protagonisten und das Medium seiner autodiegetischen, durch die verstörende Erfahrung der Stadt verursachten Aufzeichnungen beschränkt. Sieht man von dem unterschiedlich gestalteten Verhältnis von Mensch und Stadt ab, so ist es bei Döblin dagegen nicht nur der Protagonist, der die Fülle des Gleichzeitigen und Heterogenen zu bewältigen trachtet, sondern jenseits seiner individuellen Perspektive versucht auch Döblins Roman diese Fülle ganz unmittelbar dadurch abzubilden, daß er die Chronologie des Erzählten und des Erzählens wiederholt durchbricht, auf der Ebene des Erzählens ganz unterschiedliche Stimmen zu Wort kommen läßt und die Geschichte vom Franz Biberkopf mit einer breiten Palette von Fragmenten zeitgenössischer Diskurse durchmischt. In diesem Sinne finden sich Ausschnitte aus aktuellen Schlagertexten, Börsenberichten, Gesetzestexten, medizinischen Abhandlungen, Nachrichten aus dem Berliner Gesellschaftsleben, der Politik, dem Kriminalgeschehen etc. zum Teil unvermittelt in den Text des Romans montiert.

Weniger das Prinzip der Montage, das etwa auch Erich Kästner in seinem Berlin-Roman *Fabian: Die Geschichte eines Moralisten* (1931) verwendet, wohl aber das der Auflösung einer Chronologie von Ereignissen findet sich in Robert Musils großem Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930ff.) mit seltener Konsequenz gestaltet und kommentiert. „Wie alle großen Städte“, so erläutert der Erzähler im ersten Kapitel des Romans mit Blick auf die Stadt Wien als Schauplatz des Erzählten,

bestand sie aus Unregelmäßigkeit, Wechsel, Vorgehen, Nichtschritt halten, Zusammenstoßen von Dingen und Angelegenheiten, bodenlosen Punkten der Stille dazwischen, aus Bahnen und Ungebahntem, aus einem großen rhythmischen Schlag und der ewigen Verstimmung und Verschiebung aller Rhythmen gegeneinander.<sup>21</sup>

Was der Erzähler hier und an anderer Stelle zum Wesen der modernen Stadt ausführt, läßt sich mehr oder minder unmittelbar auch auf die Gestalt von Musils Roman beziehen. Dem besonderen Geist der Stadt entspricht in seinem Fall eine Handlung, in der das Konzept einer ‚Parallelaktion‘ im Mit-

---

<sup>21</sup> Vgl. Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*, a.a.O., S. 10.

telpunkt steht. Und er spiegelt sich in einer Romanform, die das Prinzip des szenischen Erzählens und narrative, wiederholt auch ein zeitliches Nebeneinander darstellende Passagen konsequent mit essayistischen Exkursen, langen Auflistungen und einem subversiven, das Prinzip der Anschaulichkeit letztlich radikal verletzenden Anspruch auf Exaktheit mischt. Die Möglichkeit des fortlaufenden Erzählens und einer einfachen chronologischen Ordnung von Ereignissen erscheint in der Welt dieses Romans nur noch als ein sentimentaler Wunsch, ein Relikt, das in eine ferne und als längst verloren empfundene vormoderne Vergangenheit gehört. In diesem Sinne berichtet und reflektiert Musils Erzähler im Blick auf Ulrich, den Mann ohne Eigenschaften:

Und als einer jener scheinbar abseitigen und abstrakten Gedanken, die in seinem Leben oft so unmittelbare Bedeutung gewannen, fiel ihm ein, dass das Gesetz dieses Lebens, nach dem man sich, überlastet und von Einfalt träumend, sehnt, kein anderes sei als das der erzählerischen Ordnung. Jener einfachen Ordnung, die darin besteht, dass man sagen kann: ‚Als das geschehen war, hat sich jenes ereignet!‘ Es ist die einfache Reihenfolge, die Abbildung der überwältigenden Mannigfaltigkeit des Lebens in einer eindimensionalen, wie ein Mathematiker sagen würde, was uns beruhigt; die Aufreihung alles dessen, was in Raum und Zeit geschehen ist, auf einen Faden, eben jenen berühmten ‚Faden der Erzählung‘, aus dem nun also auch der Lebensfaden besteht. [...] Und Ulrich bemerkte nun, dass ihm dieses primitiv Epische abhanden gekommen sei, woran das private Leben noch festhält, obgleich öffentlich alles schon unerzählerisch geworden ist und nicht einem ‚Faden‘ mehr folgt, sondern sich in einer unendlich verwobenen Fläche ausbreitet.<sup>22</sup>

Der Verzicht auf einen Faden der Erzählung und statt seiner das Prinzip einer verwobenen Fläche finden sich schließlich in zwei weniger bekannten Stadt-Romanen in besonderer Weise umgesetzt. „Viele Geschicke weben neben dem meinen,/ Durcheinander spielt sie alle das Dasein“ – diese Zeilen aus Hugo von Hofmannsthals Gedicht *Manche freilich...* (1896) stehen als Motto über Friedo Lampes<sup>23</sup> 1933 erschienenem und wenige Wochen später von den Nationalsozialisten verbotenen Roman *Am Rande der Nacht*. Zusammen mit Lampes zweitem Roman *Septembertwitter* (1937) knüpft dieses Werk nunmehr ganz unmittelbar an Gutzkows ‚Roman des Nebeneinander‘ an und setzt damit eine Form der narrativen Stadt-Darstellung fort, wie sie im Rahmen der amerikanischen Moderne etwa in John Dos Passos *Man-*

---

<sup>22</sup> Vgl. ebenda, S. 650.

<sup>23</sup> Zu Lampe und seinem Werk vgl. u.a. Michael Scheffel, Friedo Lampe, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. München 1978. Vgl. außerdem Hans Dieter Schäfer, *Das gespaltene Bewusstsein. Vom Dritten Reich bis zu den langen Fünfziger Jahren*. Erweiterte Neuausgabe. Göttingen 2009, bes. S. 180-208.

*hattan Transfer* (1925) verwirklicht wurde und wie sie dann einige Zeit später, das heißt nach dem Ende des zweiten Weltkriegs und einer angeblichen ‚Stunde Null‘, auch Wolfgang Koeppen in der deutschsprachigen Literatur aufgegriffen und in seinen – im Unterschied zu Lampes Werken – bald berühmt gewordenen Romanen *Tauben im Gras* (1951) und *Tod in Rom* (1954) verwendet hat.<sup>24</sup>

Das Verfahren einer offenen, irritierenden Montage von Textfragmenten und der harte Rhythmus, die scharfen Brüche, die sowohl *Manhattan Transfer* (1925) als auch *Berlin Alexanderplatz* (1929) auszeichnen, finden sich in Lampes laufenden, das Prinzip des filmischen Erzählens nutzenden Bildern der Großstadt nicht. Gleichwohl versucht auch Lampe Simultaneität darzustellen und die Vielfältigkeit gleichzeitiger Ereignisse und Wahrnehmungen zu erfassen. Zu diesem Zweck begrenzt Lampe die in seinen beiden Romanen erzählte Zeit auf jeweils wenige Stunden eines Septembertages und reiht Szenen aneinander, die ein Repertoire von mehr als dreißig Figuren in verschiedenen Situationen und wechselnden Konstellationen zeigen. Das Spektrum der Bewohner seiner Welt im Kleinen reicht von spielenden Kindern bis zu dahinsiechenden alten Männern und Frauen, von hetero- zu homosexuellen Paaren, von braven Bürgern, Schülern und Studenten bis zu Künstlern, Dirnen und Außenseitern. Dabei zeigt Lampe seine Figuren nicht nur aus der Über- und Außensicht, sondern setzt moderne erzähltechnische Mittel wie Bewußtseinsbericht, inneren Monolog und erlebte Rede ein, um das Erzählte zu perspektivieren und den Zugang zur Innenwelt seiner Figuren soweit zu öffnen, daß in einigen Szenen – ähnlich wie in Rilkes *Malte* – auch die Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit verschwimmt.

Die besondere Leistung von Lampes multiperspektivischer Erzählweise erschöpft sich jedoch nicht in der nahezu nahtlosen Synthese unterschiedlicher städtischer Räume und Zeiten und in der scheinbaren Verbindung von linearer Folge und Gleichzeitigkeit, von Sukzession *und* Simultaneität. In seinem Fall scheint mir von Bedeutung, daß Lampe im Ansatz ähnlich, in der Durchführung aber radikaler als Schnitzler in *Der Weg ins Freie* verfährt und in einem zeitlich eng begrenzten Ausschnitt zahlreiche Facetten des Lebens in einer größeren Stadt zeigt, ohne daß sich die dargestellten Ereignisse zu ‚ganzen‘ und vollkommenen Handlungen im aristotelischen Sinne ordnen ließen. Die Frau, die ihren trägen Ehemann an einem Abend nacheinander mit zwei Männern betrügt, der junge Mann, den eine junge Dirne mit auf ihr Zimmer nimmt, der Steward, der seinen sadistischen Kapitän

---

<sup>24</sup> Zur Erzählform von Koeppens *Tauben im Gras* vgl. zuletzt Markus Neuschäfer, Ambivalenz aus Kohärenz in Wolfgang Koeppens *Tauben im Gras*, in: Julia Abel/Andreas Blödorn/Michael Scheffel (Hg.), *Ambivalenz und Kohärenz. Untersuchungen zur narrativen Sinnbildung*. Trier 2009, S. 109-126. Zur immer wieder übersehenen Beziehung zwischen Lampe und Koeppen vgl. z.B. Friedhelm Marx, *Magischer Realismus: Wolfgang Koeppen und Friedo Lampe*, in: *Treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre* 2 (2006), S. 52-61.

verlassen will und doch nicht verläßt, die beiden Studenten, die mit dem Dampfer auf große Fahrt gehen wollen und vorher noch ein Varieté besuchen – all das sind Episoden, aber keine abgeschlossenen Geschichten. Was Lampes besondere Form des multiperspektivischen Nebeneinandererzählens also systematisch unterläuft, das ist in erster Linie nicht das Prinzip der Linearität, sondern das der Teleologie. Lampes Figuren bewegen sich in einer modernen Welt mit offenem Horizont, die allein das Prinzip des Transitorischen, das Gesetz der unerbittlich vergehenden Zeit bestimmt.

„Ja, die Zeit ging dahin“, so erläutert der Erzähler in *Am Rande der Nacht*,

für den einen zu langsam und für den andern zu schnell. Und doch ging sie weder schnell noch langsam, sondern in gleichmäßigem, unerbittlichem, pausenlosem Schritt, [...]. Und dies Dahingehen, Dahinfließen war nicht froh und nicht traurig, sondern einfach daseiend – unergründlich. Die Zeit bewegte sich in allem, bewegte alle und alles, und alle bewegten sich in ihr [...].<sup>25</sup>

Das Gesetz der fortschreitenden Zeit im Sinne eines linearen Nacheinanders beherrscht also auch bei Lampe die erzählte Welt und das Leben der Figuren, es bildet in seinen Romanen aber keine Grundlage für die Entwicklung einer oder mehrerer Geschichte(n). In diesem Sinne komponiert Lampe die Abfolge seiner Szenen denn auch nicht nach den Erfordernissen eines die einzelnen Szenen übergreifenden Handlungs- und Kausalzusammenhangs, zu dem das zufällige Aufeinandertreffen von Figuren und die Aufdeckung zahlreicher, bis dahin verborgener Verbindungen zwischen ihnen gehört, wie wir sie etwa in Gutzkows *Die Ritter vom Geiste* zu Genüge finden. Struktur und Zusammenhang bekommt die Folge der in seinen Romanen versammelten, prinzipiell voneinander unabhängigen Szenen, allein nach einem ästhetischen Prinzip. Nämlich nach dem musikalischen und insofern abstrakten, keiner Kausalität verpflichteten Prinzip der rhythmischen Wiederkehr einzelner Figuren und Motive. Nicht das Geschehen in der erzählten Welt, sondern die Form seiner *Darstellung* in der Dichtung werden hier also vom Prinzip einer „Synthesis des Heterogenen“ bestimmt. Wie viele Erzähltexte der Moderne arbeiten auf diese Weise auch Lampes Stadt-Romane mit einer Erzählstruktur, die sich jenseits des ‚primitiv Epischen‘ bewegt, einer Form des Erzählens, die Textkohärenz herzustellen und gleichwohl Dissoziation darzustellen versucht.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Vgl. Friedo Lampe, *Am Rande der Nacht*. Hg. von Johannes Graf. Göttingen 1999, S. 41.

<sup>26</sup> Am Beispiel von Koeppens *Tauben im Gras* exemplarisch dazu Hans-Edwin Friedrich, ‚Kreuzritter an Kreuzungen‘. Entsemantisierte Metaphorik als artistisches Verfahren in Wolfgang Koeppens Roman ‚Tauben im Gras‘: Reaktionen auf den Wertezerrfall nach 1945, in: IASL 18 (1993), Heft 1, S. 86-122.

„Daß man erzählte, wirklich erzählte, das muß vor meiner Zeit gewesen sein“<sup>27</sup>, so läßt Rilke seinen Malte in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* zu Beginn des 20. Jahrhunderts formulieren. Mir scheint, daß eben diese Empfindung einer tiefen Unzulänglichkeit traditioneller Formen des Erzählens wesentlich aus dem Geist der Stadt als dem genuinen Ort der Moderne geboren wurde. Heute, im Zeitalter der Simulation und der mit den neuen Medien verbundenen Allgegenwart virtueller Welten, gibt es einen solchen, wenn auch schwer zu erfassenden, so doch zumindest geographisch zu lokalisierenden Ort nicht mehr, und dementsprechend hat wohl auch die Stadt ihre ursprüngliche Bedeutung als Herausforderung und bevorzugter Gegenstand avancierter Formen literarischen Erzählens verloren. Welche Gegenstände an ihre Stelle rücken oder schon längst gerückt sind, das wäre nun allerdings das Thema einer anderen Studie. Zumindest einige Aspekte der Vorgeschichte zu diesem neuen Kapitel in der Entwicklung der Formen literarischen Erzählens aber hoffe ich an dieser Stelle einigermaßen anschaulich erfaßt und reflektiert zu haben.

---

<sup>27</sup> Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in: ders., *Werke in vier Bänden. Kommentierte Ausgabe*, Bd. 3: *Prosa und Dramen*. Hg. von Manfred Engel u.a. Frankfurt a.M./Leipzig 1996, S. 453-635, hier: S.557.