

Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz

Seminarleiter: Prof. Dr. Wilhelm Vosskamp

Sommersemester 1998

Inhaltsverzeichnis

1	Lektüre: Das erste Buch	2
2	Poetik: Das „Berliner Programm“	3
2.1	Philosophische Grundlagen	3
2.2	Döblins Poetik des modernen Epos	3
3	Strukturen: Montage – Diskurse – Zitate – Leitmotive	4
3.1	Montage	4
3.1.1	Der Begriff „Montage“	4
3.1.2	Dissoziativ vs. Assoziativ	5
3.1.3	Montage vs. Collage	5
3.1.4	Montage und Zitat	6
3.1.5	Ausblick: Entwicklung des Montageromans	6
3.2	Diskurse	6
3.2.1	Definition des Diskursbegriffes	6
3.2.2	Diskursanalyse in der Literaturwissenschaft	7
3.2.3	Gegenwärtige Profilierungen von Diskursanalyse	7
3.2.4	Diskursanalytische Befragung	8
3.3	Zitate	9
3.3.1	Der traditionelle Zitatbegriff	9
3.3.2	Auflösung in der Moderne	10
3.4	Intertextualität	10
3.4.1	Intertextualität allgemein	10
3.4.2	Verschiedene Intertextualitätsmodelle	11
3.4.3	Döblins Intertextualitätskonzept	11
3.4.4	Transtextualität	11

4	Raum und Zeit: Die Stadt als Text?	12
4.1	Großstadt als Ort einer neuen Wahrnehmung	12
4.2	Literarische Umsetzung der neuen Wahrnehmung	12
4.3	Die Hure Babylon	13
5	Sprache: Benennen, Erzählen, Verschriften; Bildlichkeit	13
5.1	Einleitung: Die Sprachkrise	13
5.2	Die Sprache im Produktionsprozeß	14
6	Individuum und Kollektiv: Franz Biberkopf und die Gesellschaft	14
6.1	„Das Ich über der Natur“ (1927)	14
6.2	Inhaltliche Umsetzung von Individuum und Kollektiv	15

1 Lektüre: Das erste Buch

Döblins Roman ist, auch wenn er die Entwicklung Franz Biberkopfs schildert, ein Anti-Bildungsroman. Es wird nicht ein Held eingeführt, der im Zentrum des Interesses allein seinen Weg geht, sondern die epische Erzählung ist eingebettet in die topographische Präsentation Berlins, die collagehaft aus zufälligen Ausschnitten besteht. Die Verwobenheit von epischer Erzählung und Zitaten ist als Montagetechnik bezeichnet worden. Dementsprechend wird Franz Biberkopf im gesamten Roman nicht als Charakter dargestellt, sondern nur als Type, als Element einer Großstadt: Der große, starke Arbeiter, der auf die schiefe Bahn geraten ist, affektgeladen und triebhaft, voller Selbstmitleid und Großmannssucht. Seinen Lebensplan der Anständigkeit mißt er an der Außenwelt, es ist keine seelische, innere Anständigkeit, sondern eher die kleinbürgerliche „Wohlanständigkeit“, die Beachtung der Regeln, nach der Biberkopf trachtet. Seine Entwicklung vollzieht sich in Wellen (gekennzeichnet als erste, zweite und dritte Eroberung Berlins), die mit einem Aufstieg beginnen und mit dem tiefen Fall enden.

Im ersten Buch des Romans tritt Franz Biberkopf nach seiner Haftentlassung aus Tegel ängstlich in die Welt, die Dächer scheinen auf ihn zuzustürzen, er drängt sich in Hausflure und flieht vor der Weite und Hektik Berlins. Er singt in den Innenhöfen Soldatenlieder, eine feste Größe aus einer anderen geregelten Welt. In seiner embryonalen Haltung, an die Wand gedrängt, in die Dunkelheit, kann man so etwas wie einen Geburtsvorgang sehen. Allerdings scheint Biberkopfs Zusammenbruch nach einer Haftstrafe von „nur“ vier Jahren eher unrealistisch, denn auch wenn die grenzenlose Stadt eine Belastung nach dem umgrenzten Gefängnis darstellt – wird das einen starken Menschen umwerfen?

Ihn offenbar schon, denn er ist so schwach, daß er sich in der Wohnung der Juden auf den Boden kauert, statt sich aufs Sofa zu setzen und erst durch die Erzählung des „Roten“ langsam wieder in die Realität zurückfindet. Die Erzählung von Stefan Zannowich, die vom Roten bewundernd gemeint („Der weiß, wie man die Leute behandeln muß.“), wird in dieser Bedeutung vom „Braunen“ zerstört („Er ist gehängt worden.“). Was bleibt, ist eine vermeintlich banale Aussage: „Alles kommt anders, als man denkt.“ Bis Biberkopf diesen einfachen Satz versteht und bedenkt, soll es allerdings noch lange dauern. Zunächst braucht er die Vergewaltigung Minnas, der Schwester seiner ermordeten Freundin Ida, um sich wieder stark und frei zu fühlen. Also: Stärke auf Kosten der anderen. Er denkt sich Minna als Ida und ist glücklich, will sein Verbrechen vergessen und vergißt seine Schuld. Diese Schuldlosigkeit ist die logische Konsequenz seines Selbstmitleids, mit dem er alles auf das Schicksal schiebt und immer wieder wegen der bösen Welt zusammenbricht. Er wird erst erlöst, als er Reue empfindet und seinen eigenen Anteil am Geschehen sieht.

Ist Berlin Alexanderplatz realistisch? Alfred Döblin war Kassenarzt in Berlin, könnte also jemanden wie Franz Biberkopf gekannt haben. Trotzdem ist dieser Teil des Romans Fiktion, zu eindeutig spielt Döblin mit seiner Figur und läßt sie genau das erleben, was für ihn der nächste Schritt sein muß. Die montierten Passagen aus Berlin dagegen – Zeitungsausschnitte, Werbeplakate, kurze Szenen, detaillierte Beschreibungen einzelner Orte – sind nicht-fiktional. Die epische Erzählung soll keine

Illusion von Wirklichkeit aufbauen (wie der Bildungsroman), sondern ist eher ein unwirklicher Faden, der beim realen Spaziergang durch Berlin immer wieder auftaucht. Der Erzähler tritt auch zurück, sobald die Stadt spricht; es gibt kein harmonisches Konstrukt aus Großstadt–Rahmen und Erzählung.

2 Poetik: Das „Berliner Programm“

2.1 Philosophische Grundlagen

Die Metaphysik beschäftigt sich mit der Frage nach dem Unbedingten, dem nicht mehr Hinterfragbaren. Bei Hegel waren Welt und Ich noch nicht getrennt, der Sinn des Lebens war noch immanent und mußte nicht gesucht werden. In diesem „heroischen Weltzustand“ gab es keine Kluft zwischen dem Einzelnen und dem allgemeinen Sinn (Totalität). Descartes zweifelte diese unproblematische Weltsicht an und suchte nach der Bedingung der Möglichkeit des Zweifels: cogito ergo sum. Das Denken (also das Ich) war das einzig Unhintergehbare, über es hinaus gab es keine Gewißheiten. Kant relativierte diese radikale Skepsis, indem er ein Bedürfnis nach Metaphysik konstatierte: die Welt wird gedacht und wahrgenommen. Für die Frühromantiker drehte sich das Wissen in zirkulärer Begründung um sich selbst – die Totalität gab es, war aber für den Einzelnen nicht erreichbar.

Nietzsche brach mit dieser noch optimistischen Haltung: Der Wille zur Wahrheit sei nur der Wille zur Macht, die Wahrheit (die Totalität, das Wissen) nur ein Konstrukt, um die Welt regulierbar zu machen. Alles ist möglich, nichts ist wahr, es kommt nur auf die Perspektive an und die Metaphysik ist nicht als eine Neurose. Parallel zur Destruktion der Totalität gab es auch einen Aufstieg und Fall des Subjekts. Bei Descartes noch Maß aller Dinge, war es für Nietzsche auch nur eine Konstruktion des Denkens und bestand in der Innewerdung der eigenen Ohnmacht. Die Einheit des Subjekts ist nur gedacht, das Subjekt ist tatsächlich nur eine Summe seiner Eigenschaften und Wirkungen. Die Sprache wiederum ist eine Summe von menschlichen Ideen, nach Wittgenstein ein Deutungssystem der Welt. Im linguistic turn hat sich die Philosophie zur Sprachanalyse gewandt.

Die Grundbedingung des klassischen Epos war die Totalität. Der Verlust der Totalität führte zur Form des Romans mit suchenden Helden – auf der Suche nach der verlorenen Einheit. Dadurch ersetzte das totale (suchende) Ich das totale Universum. Auf dieser Grundlage ist ein Erzählen nicht mehr möglich, der Roman lebt aber von der Erzählung. Er muß deshalb überwunden werden in der Form des modernen Epos, einem Konzept, das der Fragmentierung von Welt und Ich Rechnung trägt.

2.2 Döblins Poetik des modernen Epos

Alfred Döblin hat sich in seinem „Berliner Programm“ (BP) von 1913 und dem „Bau des epischen Werks“ (BdEW) von 1928 zur Poetik geäußert:

Döblins Wirklichkeitsauffassung: Im BP fordert Döblin einen radikalen Naturalismus, einen Kinstil, mit dem der „Leser, in voller Unabhängigkeit, eine[m] gestalteten, gewordenen Ablauf gegenübergestellt“ wird. Er kritisiert den „psychologischen Wahn“, der den einzelnen Menschen in übertriebener Weise in die Mitte der Romane gestellt habe und das Werk auf die Analyse der Gedankengänge der Akteure beschränke. Im BdEW spricht er dagegen von einer „Überrealität“ die der Epiker zu konstruieren habe (im Gegensatz zur einfachen vorgeblichen Wahrheit des Romanschriftstellers). Die Kunst des epischen Werks ruhe auf zwei Säulen, der überrealen Sphäre – die die nur der Wahrheit angemessene Berichtsform rechtfertige – und der phantastischen Sphäre, die die „Leichtigkeit und Verspottung der Realität“ durch den Dichter darstellt.

Die Rolle des Subjekts: Die „Hegemonie des Autors“ sei zu brechen, schreibt Döblin 1913, und vertritt einen „steinernen Stil“, mit dem der Autor nicht mehr er selbst, sondern sein Stoff sei. 1928 dagegen fordert er nicht mehr die Depersonation, sondern restituiert im Gegenteil das Ich: Wenn auch der Stoff überwältigend und die Macht der Epik in der Natur übermächtig sei, müsse der Epiker sich selbst entdecken und im epischen Werk mitsprechen: „Selber Faktum sein und sich Raum schaffen dafür in seinen Werken, das mach tden guten Autor“.

Die Rolle der Sprache: „Die sprachlichen Formeln dienen nur dem praktischen Verkehr“ und haben keine darüber hinausgehende Bedeutung. Nur an das ursprünglich Gemeinte muß sich der Autor halten, das Wort entzaubern, die unkünsterliche Abstraktion vermeiden, meint Döblin im BP. 15 Jahre später hat er sich mit der Sprache versöhnt: Die Niederschrift einer Idee sei viel reicher als eine bloße Konzeption, „denn die gut getroffene Sprache [. . .] führt im Sinne der Ausgangskonzeption zu neuen Einfällen, ist eine Produktivkraft an sich“.

3 Strukturen: Montage – Diskurse – Zitate – Leitmotive

3.1 Montage

3.1.1 Der Begriff „Montage“

- Stammt aus der industriellen Fertigung und bedeutet den Zusammenbau von arbeitsteilig und massenhaft vorgefertigten Einzelteilen zu einem Endprodukt.
- Übertragung auf die Schnittechnik des Films
- Übertragung auf Literatur fraglich, da strenggenommen nur Zitate und Dokumente montiert werden dürften, jedoch im Sinne Jähners ist jedes Wort bereits ein Zitat.
- Begriff von Döblin selbst nicht verwendet, taucht erstmalig in Benjamins „Krisis des Romans“ auf

- Jähner: Besonderheit der Montage liege darin, daß sich der endgültige „Sinn“ erst im Kopf des Lesers ergibt
- Kinostil/ steinerner Stil/ dynamisches Netz
- Döblin nannte sein Verfahren im Berliner Programm den „Kinostil“, in dem man nicht erzählt, sondern „baut“
- „Schichten, Häufen, Wälzen und Schieben“; „Anlagerung“
- „Ich möchte von einem Spannungsnetz, von einem dynamischen Netz sprechen, das sich allmählich über das ganze Werk ausdehnt, an bestimmten Konzeptionen befestigt wird, und in dieses Netz werden Handlungen und Personen eingebettet.“ (Döblins Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur, S. 240)
- „Entselbstung, Entäußerung des Autors, Depersonation“ (ebenda, S.123): steinerner Stil
- Jähner: Struktur erlaube Umstellung der Romanteile, Netzstruktur sei auf Stadt zu übertragen; Biberkopf scheitere an dem Versuch, mit Gewalt eine Linie durch das Leben zu schlagen

3.1.2 Dissoziativ vs. Assoziativ

Unterscheidung der Montage von Bernhard Greiner in

- dissoziativ: unterbricht geläufige, ideologisch geschliffene Zusammenhänge und löst sie auf
- assoziativ: ruft aus signalhaft wirkenden Fragmenten geläufige Synthesen, bestehende Weltbilder ab und bestätigt sie
- Unterscheidung laut Jähner für Döblin unerheblich, da allein Bedeutungfindung relevant sei

3.1.3 Montage vs. Collage

- Jähner: „ornamentale Montagefiguren, die vom Begriff der Multiperspektivik, über den der Synchron- und Parallelmontage, zu den symbolisierenden und den thematisch reihenden Montageverfahren reichen“ (Jähner, S. 140), Übergang zu Collage
- Gemeinsamkeiten: Zitieren und Kombinieren fremden Sprechens und Schreibens
- Montage: Subjekthaftigkeit des Autors, Vielheit der Materialien, Brüche zwischen den Fragmenten, bewußtes Aussortieren und Kombinieren
- Collage: Selbstentfaltung und Kontinuität des Materials, Bruchstellen werden zu Nahtstellen, Vielheit der Teile tendiert zu Einheit, autonomer Zusammenhang schließt sich sowohl gegen Autor als auch gegen Leser ab

- Differenzierung zwischen den Begriffen habe aber nur analytischen Wert, da sie nur Pole angebe, die durchaus zusammen vorkommen können

3.1.4 Montage und Zitat

- Laut Jähner ist Montagetechnik identisch mit Zitattechnik, da jedes Wort bereits Zitat ist und die Montage also nur bestehende Zitate kombiniert
- „Während die photographischen Einzelbilder, die zum Film montiert werden, sogenannte Primärwahrnehmungen abbilden, (...) steht das Material der Montage im Zeichen des Zitats.“ (Jähner, S. 141)
- Deshalb diene die Montage im Film der Illusionierung, wohingegen sie im Roman als Symptom für eine Krise der Erzählung gedeutet wurde.

3.1.5 Ausblick: Entwicklung des Montageromans

- „Berlin Alexanderplatz“ gilt als „moderater“ Montageroman, da er eine einzelne Figur in den Mittelpunkt stellt und auch die einzelnen Elemente in einen gewissen Zusammenhang gestellt werden können (Beispiel Schlachtung der Kälber und Ermordung Miezes). Die Fortführung der Technik versucht deshalb, die Elemente willkürlicher zu montieren und soweit zu abstrahieren, daß sie nur noch eine lose Verbindung haben, zum Beispiel Gleichzeitigkeit darstellen sollen. Später wollen die Autoren auch diese lose Verbindung aufgeben.
- Als zentraler Aspekt des Montageromans wurde schon in Döblins Poetik die Kollektivarbeit von Autor und Leser angesehen. Die weitere Entwicklung will deshalb dem Leser immer mehr Eigenverantwortung übertragen und führt deshalb die Montage derart ad absurdum, daß zuletzt nur noch die Möglichkeit bleibt, dem Leser weiße Blätter zu überlassen, damit er sich die Geschichte komplett selbst ausdenken kann.

3.2 Diskurse

3.2.1 Definition des Diskursbegriffes

Was ist ein Diskurs? Kurz gesagt eine sinnhafte Aussage. Eine Aussage ist sprachlich verfaßt und steht auf der Ebene von Sätzen. Die Sinnhaftigkeit hängt von ihrem Wahrheitsgehalt und dem Ort ihres Vorkommens ab, so daß nicht die Aussage als solche sinnhaft ist, sondern erst innerhalb einer Einheit, in der sie empirisch auftritt. Diese Einheiten werden zum einen durch Diskurse als sinnhafte Aussagen unaufhörlich erzeugt, zum anderen werden die Aussagen in ihnen geordnet. Diskursanalyse ist die Arbeit an der Auflösung dieser Einheiten, um sie als künstliche kenntlich zu

machen. Sie ist Aufklärung über die Selbstverständlichkeiten, mit denen eine Zeit das in ihr Gesagte in eine Ordnung bringt.

3.2.2 Diskursanalyse in der Literaturwissenschaft

Auch innerhalb der Disziplin Literaturwissenschaft findet inzwischen eine Debatte über Diskursanalyse statt. Diese Debatte versucht den Schritt „von der Methode zur Theorie“ zu vollziehen, also über die theoretische Richtigkeit des Auffindens und Annäherns an den zu untersuchenden Gegenstand zu befinden. Jede Literaturtheorie ermöglicht es, in ihrem Bereich sinnhafte Aussagen über ihren Untersuchungsgegenstand „Literatur“ zu machen und zwar so, daß er eine Kontur findet. Deshalb wird hier eine Profilierung von Diskursanalyse angestrebt, deren Gegenstand eine geregelte Sprache ist.

3.2.3 Gegenwärtige Profilierungen von Diskursanalyse

Die Diskursanalyse als methodologisches Verfahren ist eine vergleichsweise junge Disziplin. Für den Einsatz einer Diskussion um Diskursanalyse ist vor allem die französische Theoriebildung ab Beginn der 60er Jahre von Bedeutung. In der Bundesrepublik handelt es sich bei der Verwendung des Diskursbegriffes noch bis weit in die 70er Jahre hinein um Lehnübersetzungen aus englischsprachigen Arbeiten, insbesondere zur Sprechakttheorie oder der linguistischen Pragmatik. Anfang der 80er Jahre kommt es dann auch hier zu einer Diskussion um Diskursanalyse.

Ein vergleichsweise junges Forschungsterrain, wie es die Diskursanalyse darstellt, ist zweifellos stärker befaßt mit der Definition seines Gegenstandsbereiches und den theoretischen Rahmenbedingungen als eine ältere Disziplin. In der jetzigen Diskussion lassen sich sechs verschiedene gegenwärtige Profilierungen von Diskursanalyse unterscheiden. Diese verschiedenen Modi von Diskursanalyse beziehen sich auf:

1. die Rationalität der Rede, wobei unter „Diskurs“ eine herrschaftsfreie, rationale Rede verstanden wird und die Untersuchung die Formiertheit wissenschaftlicher Rationalität und Argumentation betrifft.
2. die Alltagssprache einer Gesellschaft, wobei unter Diskurs jede sprachliche Äußerung, sowohl im Sinne eines Textbegriffes als auch hinsichtlich jeder mündlichen Rede verstanden wird. Die Analyse wendet zum einen eine in der Tradition der Sprachwissenschaft stehende Untersuchungsmethode an, zum anderen ist sie als Mentalitätsforschung konzipiert.
3. die geregelte Sprache, wobei unter Diskurs die sprachlich-schriftliche Seite einer „diskursiven Praxis“ verstanden wird, die es ermöglicht das Aussagen als sinnhafte Aussagen aufgefaßt werden können. Die Untersuchung bezieht sich auf das Ensemble von Regeln und Bedingungen die dazu notwendig sind.

4. die Dekonstruktionen, bei denen es sich um einen besonderen Fall handelt. Sie werden hier genannt, weil sie häufig dem diskurs-analytischen Verfahren assoziiert werden. Diese Zuordnung stimmt aber allenfalls zur Hälfte, da Dekonstruktion und Diskursanalyse eigentlich nur das Verfahren gemein haben, vorgängige Sinneinheiten aufzulösen, um ihr Funktionieren freizulegen.
5. den Interdiskurs, wobei hier die Überschreitungen zwischen verschiedenen Spezialdiskursen im Mittelpunkt des Interesses steht. Gegenstand einer solchen Analyse sind zum Beispiel rhetorische Formen, kollektive Symbole und verschiedene Ideologeme.
6. das Unbewußte der Sprache, welches sich im Diskurs ausspricht und Präsenz gewinnt. Die Analyse sucht die über die Sprache laufenden Systematisierungen des Unbewußten und die Gesetze seiner Konstruktion. Sie ist vor allem als eine Umschreibung der psychoanalytischen Theorie zu verstehen.

3.2.4 Ergebnisse der diskursanalytischen Befragung des Alexanderplatz–Romans

- Das „Schichten, Häufen, Wälzen und Schieben“ der Ereignisse bis zur Ereignislosigkeit, läßt in dieser Fülle der Geschehnisse eine Leere entstehen, die Döblins Erzählstadt Berlin verläßliche Konturen und Substanzen entzieht. („Berlin, Funktionen im Hohlraum“ (Ernst Bloch)).
- Der Roman entspricht nicht mehr dem Konzept der erzählten Stadt, sondern wird durch ein strukturell und diskursiv angelegtes narratives Verfahren ersetzt. Repräsentationsmuster der erzählten Stadt lassen sich unter die Begriffe Symbolisierung, Subjektzentrierung und Dramatisierung von Gegensätzen fassen. Döblins Alexanderplatz läßt sich nun überhaupt nicht in ein solcherart begrenztes und zentriertes Feld bannen, seine Erzählstadt Berlin ist statt dessen in alle vier Himmelsrichtungen entgrenzt und zerstäubt.
- Das Problem der Repräsentierbarkeit der Stadt wird durch eine Übermacht an großstädtischer Komplexität erzeugt.
- Die reinen Stadtpassagen, die Großstadtdiskurse, unterwirft Döblin dem Montageverfahren und bewirkt damit den Eindruck des radikalen Verlustes allein die Handlung vorantreibenden Bedeutungselementen. Alle scheinen einem vollkommen homogenen Bedeutungsfeld anzugehören.
- Für die öffentlichen Belange, das politische und ökonomische Geschehen in der Stadt gilt ein Prinzip der Verräumlichung. das heißt, daß die Informationsströme der Stadt zwar lokalisierbar sind, in ihrer Menge allerdings ohne Probleme austauschbar.
- Der Text der Stadt wird in diesem Roman als ein vielschichtiges System der Diskurse zusammengefaßt (Diskurse von Handel, von Kultur, von politischer Propaganda, von Bildung, von Sexualität, von Sozialpolitik, von Justiz, von Medizin, von...). Im Stadtdiskurs des Romans

werden die einzelnen Diskurse sozusagen skelettiert, indem jeder von seinen Bedeutungen abgibt. Übrig bleiben vereinzelte, funktionelle und übertragbare Bedeutungseffekte, die auf eine in den Diskursen der Stadt stets schon vorstrukturierte Bild- und Zeichenwelt verweisen.

- Die unzählbare Verkettung und Vernetzung der verschiedenen Diskurse in der Stadterzählung offenbart das darin dominante Prinzip: Das der Trennung, der Austauschbarkeit der Bedeutungen, der Anonymität der Bedeutungsträger. Somit erzählt Döblins Roman eigentlich immer nur das eine: den Verlust an identifizierbaren Bedeutungen, Orientierungen und Beziehungen.
- Auch an Franz Biberkopf wird dieses Prinzip sichtbar und entlarvt damit die Behauptung der Identität als Fiktion. Die erzählerische Absicht, die Geschichte des Franz Biberkopf in den Diskursen der Stadt zu erzählen und sie dann noch zu einem guten Abschluß zu bringen ist den Versuchen zur „Rettung“ des Erzählens zu zuordnen, welche sich vom Erzählexperiment unterscheiden. Auch die im ganzen Roman zu hörende Stimme des Erzählers ist auf „Rettung“ angelegt.
- Dies gelingt im Roman jedoch nicht, da Biberkopfs Geschichte vom Diskurssystem der Stadt selbst zu sehr durchstrukturiert ist als das sie sich von dieser Ordnung trennen könnte. Seine Verwandlung und Läuterung am Ende erscheint als ein Produkt erzählerischen Wunderglaubens und nicht als siegreicher Kampf gegen den montierten Text der Stadt. Er ist stattdessen nichts anderes als ein „Platzhalter“ für ein Ich, das seine Identität verloren hat.
- Auch die Verwendung von bekannten Symbolisierungen, alttestamentarischen Sinnbildern und naturmythischen Elementen sind ein Versuch Döblins seinen Text doch noch mit einem einheitlichen Sinn zu versetzen. Doch auch diese erweisen sich in der Stadterzählung als deplazierte Fremdkörper. In der strukturell und diskursiv angelegten Stadterzählung wird ein Bedeutungspotential freigesetzt, das sich mit der gewollten symbolischen Ordnung des Textes nicht mehr deckt.

3.3 Zitate

3.3.1 Der traditionelle Zitatbegriff

Ein Zitat ist – nach der klassischen Definition Herman Meyers – ein „kleiner dem Erzählwerk eingefügter Fremdkörper“. Seine Funktion ist es, über das einzelne Werk hinauszudeuten und es in Beziehung zur literarischen Tradition zu setzen: „Literatur nährt sich von Literatur“. Zu unterscheiden ist ein Zitat, das formal wörtlich oder zumindest wortlautlich ist und inhaltlich „eine andere Welt aufleuchten läßt“, von anderen Formen des Verweises: auf der einen Seite von einer bloßen (wörtlichen) Entlehnung, die keine Bereicherung des Sinns bewirkt, auf der anderen Seite von inhaltlichen Verweisen wie Referat, Allusion, Pastiche, Parodie oder Plagiat.

Neben ihrer inhaltlichen haben Zitate aber auch eine wichtige strukturelle Funktion im Roman, insofern sein Wesen in der Integration heterogener Elemente und der Bildung einer vielheitlichen Ganzheit besteht. Vor allem im 19. Jahrhundert hatte sich das Zitieren in der bürgerlichen Literatur zum selbstgefälligen Verweis vor allem auf die eigene Bildung (Goethe, Schiller, Lessing) entwickelt. Einige Autoren wie Raabe oder Fontane sahen darin eine Banalisierung der zitierten Literatur und benutzten ihrerseits Zitate als Mittel der Kritik, wenn auch noch im Rahmen des abendländischen Bildungserbes. Döblin zieht in Berlin Alexanderplatz nun die Konsequenz und geht über das anerkannte Zitatreservoir hinaus. Er stellt Operntexte neben Bibelverse, Schiller neben Schlager und leitet damit den „Abbruch einer geschlossenen Bildungswelt“ ein.

3.3.2 Auflösung in der Moderne

Soweit Meyers traditionelle Auffassung. Von ihr grenzt sich Ernst Ribbat ab, dessen Zitatbegriff sich eher an Kristevas Konzept der Intertextualität orientiert: Die Unterscheidung Zitat – eigene poetische Leistung gibt es nicht mehr. Berlin Alexanderplatz eignet sich als frühes Beispiel für diese Auflösung: Indem sich Zitat an Zitat reiht und keine längere Passage frei von Einschüben ist, vermischen sich „eigener“ und „fremder“ Text. Döblin zitiert nicht systematisch, er leistet keine sprach- oder ideologiekritische Auseinandersetzung mit vorgegebenen Sprachzeugnissen: Für ihn sind Zitate nur „Vehikel, Beförderungsmittel, Anregungsmittel“ im Schreibprozeß. Den zitierten Texten wird der eigene Sinn genommen, ein philologischer Quellennachweis wird deshalb irrelevant – nach Meyer verliert damit das Zitat sein Charakteristikum und wird zur bloßen Entlehnung. Alfred Döblin bezieht sich aber nicht mehr auf einen bestimmten Kanon, den er zitieren kann und dessen Gehalt die Welt seines eigenen Schreibens bereichert, für ihn „ist die Wirklichkeit insgesamt ein so fremder wie faszinierender Zeichenkomplex, manifestiert sich Welt immer als epische, unabschließbare, virtuell unendliche Zeichenreihe“ (Ribbat).

3.4 Intertextualität

3.4.1 Intertextualität allgemein

Definition „Intertextualität bedeutet die Einlagerung fremder Texte oder Textelemente in einen neuen Text“, d.h., die Produktion von Texten bedeutet immer ein wider-, weiter-, und umschreiben. Die Aufgaben der Forschung bestehen nun darin, aufzuzeigen, wie ein älterer Text in einem neueren verarbeitet wird. Ob sich an ihn angelehnt wird oder er beispielsweise parodiert oder ironisiert wird und sich somit von ihm eher distanziert wird.

3.4.2 Verschiedene Intertextualitätsmodelle

Poststrukturalismus: Julia Kristeva hat den Begriff Intertextualität geprägt, um generell jede Form von Einlagerung fremder Textteile in einen neuen Text zu beschreiben, z.B. Zitat, Imitation, Allusion usw. Sie sieht hierbei den Autor ohne jede Intention bei der Verwendung fremder Texte.

Hermeneutischer Ansatz (K.-H. Stierle): Der hermeneutische Ansatz grenzt den Begriff enger ein: nur, wenn Autor bewußt auf den alten Text Bezug nimmt, gilt dies als intertextuelle Methode, da sich bei unbewußten Reminiszenzen keine zusätzliche Bedeutung ergibt. Einwand: das unbewußte Einlagern fremder Texte ist aus kulturgeschichtlicher Perspektive gerade interessant, da dies Aufschluß über das kulturelle Wissen des Autors und seiner Zeit gibt.

3.4.3 Döblins Intertextualitätskonzept

Döblin lehnte den Begriff „schöpferisch“ im Sinne von innovativ ab. Er sah das Arrangement als eigentlich „schöpferische“ Leistung. Insofern ist die Besetzung fremder Texte also Konzept bei Döblin. In diesem Zusammenhang steht auch seine Äußerung: „Literatur zeugt Literatur“.

3.4.4 Transtextualität

Transtextuelle Beziehungen („textuelle Transzendenz“) sind alle diejenigen, die einen Text in „manifeste oder geheime Beziehung zu anderen Texten“ bringen. Genette nimmt folgende 5 Typen transtextueller Beziehungen an, die nicht als „Klasse von Texten“, sondern als „Aspekte der Textualität“ zu verstehen sind.

Intertextualität heißt die „[...] Beziehung der Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte [...] als effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text.“ (z.B.: Zitat, Plagiat, Anspielung)

Paratextualität heißt die „[...] Beziehung, die der eigentliche Text im Rahmen des von einem literarischen Werk gebildeten Ganzen mit dem unterhält,“ was Genette Paratext nennt, z.B. die Beziehung zu Titel, Untertitel, Zwischentiteln, Vorworten, Nachworten, Hinweisen an den Leser, Randbemerkungen, Fußnoten, Illustrationen usw.

Metatextualität ist eine „[...] als ‚Kommentar‘ apostrophierte Beziehung zwischen einem Text und einem anderen[...]“ ohne das dieser ausdrücklich zitiert werden müßte. z.B.: das Verhältnis von Literaturkritik zum Werk.

Hypertextualität ist die Beziehung zwischen einem Text B (Hypertext) und einem Text A (Hypotext), wobei Text B Text A auf die Weise überlagert, die nicht die des Kommentars ist. Der Hypertext muß den Hypotext nicht explizit erwähnen. Er muß lediglich aus ihm abgeleitet worden sein. Die Beziehung scheint hier in der Regel eine zwischen literarischen Texten

zu sein. Beispiel: Homers ‚Odyssee‘ als „Hypotext“ und die ‚Aeneis‘ Vergils und der ‚Ulysses‘ von Joyce jeweils als Hypertexte. Die Beziehung zwischen Hypotext und Hypertext ist die einer Transformation. Für den ‚Ulysses‘ nimmt Genette eine einfache Transformation an: Die Übertragung der Handlung der ‚Odyssee‘ ins 20. Jahrhundert. Für die ‚Aeneis‘ nimmt Genette eine indirekte Transformation an: Die der Nachahmung der ‚Odyssee‘.

Architextualität ist die Beziehung von Texten auf eine übergeordnete Kategorie, wie z.B. Zugehörigkeit zu einer Gattung. Diese Zugehörigkeit muß nicht explizit erwähnt werden (z.B. im Paratext „Untertitel“). Die Zuordnung eines Textes zur Gattung ist in der Regel Aufgabe des Rezipienten.

4 Raum und Zeit: Die Stadt als Text?

4.1 Großstadt als Ort einer neuen Wahrnehmung

Walter Benjamin stellte den Zusammenhang zwischen erlebter Realität und Wahrnehmung heraus. Die Großstadt als Brennpunkt des wahrnehmungsästhetischen Wandels gelten kann. Die technisierte Realität wird zum Motor einer Wahrnehmungsveränderung. Ab etwa 1850 kommt es zu einer rapiden Urbanisierung und damit zu einem Bevölkerungsanstieg in Berlin, der neue Anforderungen an Logistik und Infrastruktur stellt. Auch durch die neuen Formen der Mobilität und der Arbeit verändert sich die Realität: die Eisenbahn sorgt für eine höhere Geschwindigkeit und den Verlust der Details, das Fließband für die Zerlegung ganzheitlicher Arbeit in Arbeitsgänge und die Massenmedien liefern einen immer schnelleren und umfassenderen Informationsfluß. Aus der Summe dieser drei Entwicklungen schöpft ein neues Medium, der Film: Er ist weniger detailorientiert als ein Bild, arbeitet mit Zerlegung und Montage und bietet einen raschen Informationsfluß. Gleichzeitig ist er angewiesen auf die entstehenden städtischen Massen als Rezipienten. Die Reaktion der Zeitgenossen war gekennzeichnet durch Überforderung und Abstumpfung.

4.2 Literarische Umsetzung der neuen Wahrnehmung

Döblin versucht in Berlin Alexanderplatz, eine reale Stadt abzubilden. Die Montage stellt dabei ein zentrales Element dar: In ihr zeigt sich der „Filmeffekt“ eine Modernisierung der Literatur in Anpassung an das Großstadtleben, das mit den klassischen Mitteln nicht mehr zu beschreiben ist. Die Stadt entsteht als Montage von Dokumenten. Dadurch wird die „unsichtbare“ Stadt sichtbar, die sonst nicht wahrnehmbaren politischen, sozialen und kulturellen Realitäten. Der Funktionsverband Stadt wird z.B. durch die Wappen der Behörden und die Protokolle der Bezirksverwaltung zu Beginn des zweiten Buches dargestellt. Der folgende Abschnitt Der Rosenthaler Platz unterhält sich greift einerseits eine literarische Tendenz zur Anthromorphisierung seit dem 18. Jahrhundert auf, andererseits macht es die Stadt Berlin greifbar in ihrem Alltag. Döblin bezeichnet die Großstadt auch als „Korallenstock für das Kollektivwesen Mensch“.

4.3 Die Hure Babylon

Die Hure Babylon stellt eine leitmotivische Metapher (aus der Johannes–Offenbarung) dar. Sie ist das Symbol der sündigen Stadt und verkörpert Reichtum, Häßlichkeit, Unsittlichkeit, Menschenopfer und den Untergang. In BA fehlt die zentrale Passage, die Babylon auszeichnet, nur das Versinken Franz Biberkopfs im Bösen verweist auf die sündige Stadt. Von den o.g. fünf subscriptions Babels tauchen nur vier in BA auf, der Untergang fehlt. Das weist die Stadt Berlin als den trotz aller Kritik einzigen Ort der Entfaltung modernen Lebens aus – als Kontrast zeigt sich der Mord an Mieze in Freienwald. Der Zugewinn eigener Zielsetzung statt der traditionellen Konnotationen von Großstadt: die Prätexte werden hier ironisch umgestaltet.

5 Sprache: Benennen, Erzählen, Verschriften; Bildlichkeit

5.1 Einleitung: Die Sprachkrise

Bis zur Jahrhundertwende war die Einheit der Sprache gewährleistet: Bezeichnetes und Bezeichnung hatten einen inneren, natürlichen Zusammenhang. Für Friedrich Nietzsche, der die Ich-Identität als Fiktion erkannt hatte, folgte aus der Subjektivität der eigenen Wahrnehmung auch eine Skepsis gegenüber der „natürlichen“ Sprache. Fritz Mauthner ging davon aus, daß Worte zunächst nur metaphorisch für die Dinge der Welt gestanden hatten, sich aber später so verselbständigten, daß sie tatsächlich Gegenstände seien. Er kritisierte diesen Zustand und das Streben nach objektivem Wissen als Trugbild. In Wittgensteins Sprachspielen war die Sprache nicht mehr das Mittel zur wahren Erkenntnis, sondern bildete eine Menge von Beschreibungsinstrumenten einer nach-metaphysischen Wirklichkeit. Immer unter dem Vorbehalt der Subjektivität „spielen“ wir mit mehreren situationsangepaßten „Sprachen“, die nicht mehr den Anspruch der Totalität haben.

Der Rücktritt der Identität gegenüber dem Sprachspiel (für Wittgenstein uninteressant) steht bei Alfred Döblin im Zentrum seiner Sprachkritik. Er fordert Nüchternheit und Depersonation, einen „steinernen Stil“ als Konsequenz der Sprachkrise. Sprache hat für Döblin nur praktischen Wert, sie bietet keinen metaphysischen Aspekt und erlaubt kein Eindringen in die Wirklichkeit (anders als die „wirklichen“ Kunstmittel Farbe, Ton, Stein usw.). Jede unkünstlerische Abstraktion soll daher zugunsten einer Sorgfalt der Beobachtung und peinlicher Sachlichkeit vermieden werden. Im Gegensatz zu dieser Entzauberung der Sprache (die er im Berliner Programm von 1913 propagiert) spricht er 1928 von einer Veredelung des Wortes: Das Wortmaterial wird durch die „Souveränität der Sprachkunst“ zum Kunstwerk. Sprache ist nun kein Werkzeug mehr, sondern eine metaphysische Einheit von Geist und Wort („Strom der lebendigen Sprache“). Hier tritt Döblin hinter die Erkenntnisse Nietzsches und Mauthners zurück und verletzt damit die Grundlagen seiner eigenen früheren Poetik. Der Versuch, den „Geist der Natur“ im Sinne der Naturrechtsphilosophen in der Sprache zu konservieren, deutet darauf hin, daß Döblin offenbar für eine konsequente Umsetzung des „steinernen Stils“ nicht die Kraft hatte.

5.2 Die Sprache im Produktionsprozeß

Döblins Theorie der soufflierenden Sprachinstanzen behandelt das Verhältnis von ideeller Konzeption und Sprachkörper: entweder findet sich zu einem Konzept der passende Sprachkörper, oder eine Sprache, ein Satz sucht sich das geeignete Konzept. Die Auffassung, daß der Sprachstil dem Konzept vorangehen kann, zeigt sich in Döblins Ansicht, „man glaubt zu schreiben und wird geschrieben“. Jedem Sprachstil wohnt demnach eine gewisse Produktivkraft und ein Zwangscharakter inne, dem der Autor nicht entgehen kann: die Automatismen der Sprache. Sie ist eine aktive, anonym dichtende Instanz, die die Entwicklung eines Werkes garantiert und hinter der der Autor zurücktritt und sich selbst lauscht.

In dieses Bild fließt sowohl die Idee der Sprache als Sprache der Anderen (des Volkes, der handelnden Personen, die der Autor nur mitschreibt) als auch das Modell der ringenden Kollektivarbeit – ein Werk als Ausdruck einer ganzen Sprachgemeinschaft. Eine besondere Variante bildet bei Döblin die „herrenlose“ Sprache: Wer spricht? Im Berlin Alexanderplatz gibt es Passagen ganz ohne Perspektive, ohne erkennbare Sprecher, ohne Hörer, ohne Erzähler. Die Sphäre der Öffentlichkeit (z.B. Der Rosenthaler Platz unterhält sich) macht Sprache zum öffentlichen Gerede, zum Bewußtseinsstrom, für den die erwähnten Menschen nur noch die Projektionsfläche bilden, sie bestimmen seine Perspektive nicht mehr. Das Reembodiment, die Zerstückelung eines Kontextes und seine Wiederherstellung als Sammlung von Fragmenten, zeigt sich hier als Montage, vergleichbar mit Film und Radio.

Der Körper der Sprache ist ungeordnet, wogegen sich Biberkopf auflehnt. Er will teilhaben an der Ordnung der Sprache, er will nicht inhaltliche, aber zumindest stilistische Eckpfeiler – seine Vorliebe für gute Redner ist daher charakteristisch. Die Sprecher (z.B. der Viehhändler) haben eine klare Perspektive, äußern sich zusammenhängend und imponieren dem ziellosen Biberkopf. Daneben steht im gesamten Roman der Prozeß- und Ereignischarakter der Sprache, der nicht zu Franzens Ideal passen will. Die wiederholten Unsinnssreime (Biberkopf, Wiedehopf oder Gänsepümpchen, Gänsefüßchen, Gänseleber mit Zwiebeln) nehmen der Sprache ihre Ordnung. Die Sprachphysis tritt dagegen stark hervor, in lautmalerischen Umschreibungen, in Ausschreibung der Interpunktion (s.o.) und im Spiel mit Metaphern.

6 Individuum und Kollektiv: Franz Biberkopf und die Gesellschaft

6.1 „Das Ich über der Natur“ (1927)

Döblin stellt in seinem Aufsatz von 1927 das aktive Individuum als Teil eines sinnvollen Ganzen dar und führt es auf einen Ursinn bzw. ein Ur-Ich zurück – eine Versöhnung von Ich und Welt. Alles Geschehen geht demnach auf das Ur-Ich zurück und bildet einen sinnvollen Gesamtzusammenhang, der Einzelne ist Teil des Ur-Ichs. Döblin nimmt weiter eine Dreiteilung der Seele in ein triebhaftes Natur-Ich, ein an die Gemeinschaft hingeebenes Passions-Ich und ein aktives, selbstbezogenes Privat-Ich. In Franz Biberkopf, der die Großstadt als Chaos im Vergleich zur geordneten

Welt des Gefängnisses empfindet, ringen sich Privat-Ich und Passions-Ich um Vereinzelung bzw. Integration. Das aktive Ich will erkennen und verändern allerdings nicht mehr wie im Mittelalter mit dem Ziel perfection (Vollkommenheit), sondern *perfectibilité* (Vervollkommnung) – eine Folge des Abschieds von der Totalität. Der Weg ist das Ziel.

6.2 Inhaltliche Umsetzung von Individuum und Kollektiv

Der Kampf Franz Biberkopfs gegen das Kollektiv und seine Weigerung zu lernen und zu erkennen (d.h. seine Ablehnung sowohl des Privat- als auch des Passions-Ichs) sind der Grund für sein Scheitern. Für ihn ist die Entlassung eine Verbannung aus der geregelten Welt Tegels: Er lehnt jede Interaktion mit Berlin ab und stellt der Stadt seinen straffen Lebensplan gegenüber. Seine Wandlung und Einordnung tritt schließlich durch eine Grenzerfahrung (den Aufenthalt in der Klinik Buch) und nicht als Folge einer Entwicklung ein. Der plötzliche Umschwung steht im Gegensatz zum traditionellen kontinuierlichen Modell des Werdens. Erst der Tod (eine seltsame Allegorie für einen Großstadtrömer), den er lange abgelehnt hat, zeigt ihm die Isolation als Fehler, Franz Biberkopf leidet daraufhin zum ersten Mal und nimmt Anteil an seiner Außenwelt: Der Kampf war falsch, „herankommen lassen“. Die Art der Einordnung des Ichs besteht in der Teilhabe an, aber auch im Einwirken auf das Kollektiv – nicht in der Aufgabe der Individualität. Döblin warnt vor drohenden Massenphänomenen, vor der Gefahr, auf Anweisung anderer Leute zu marschieren und selbst dafür zu bezahlen.

Technisch zeigt sich der Widerstreit zwischen Biberkopf und Berlin stilistisch. Die Geschichte Biberkopfs wird erzählt, das Kollektivwesen Berlin dagegen mit Hilfe der Montage dargestellt. Die zweigliedrige Struktur des Romans zeigt sich auch im Titel: Berlin Alexanderplatz bezieht sich auf die Großstadt bzw. das Kollektiv, Die Geschichte des Franz Biberkopf auf das Individuum.