

**Multiperspektivische und interdisziplinäre Verfahren
der Romanrezeption anhand von Alfred Döblins
*Berlin Alexanderplatz***

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von
Julia Tamara Scho
aus Köln

Bonn 2020

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Dr. Neil Stewart (Vorsitzender)

Prof. Dr. Michael Wetzel (Betreuer und Gutachter)

Prof. Dr. Kerstin Stüssel (Gutachterin)

Prof. Dr. Elke Brüggem (weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 07. 07. 2020

Meinen Großeltern
und
für Henry und Marcel

Danksagung

Allen, die mich im Laufe der Zeit, in der diese Arbeit entstanden ist, begleitet haben, möchte ich an dieser Stelle ganz herzlich danken.

Mein erster Dank gebührt meinem Betreuer, Prof. Dr. Michael Wetzel und meiner Gutachterin Prof. Dr. Kerstin Stüssel für die Unterstützung dieser Arbeit.

Ferner danke ich sehr allen Freunden nah und fern, die mich auf dieser intellektuellen Reise unterstützt und inspiriert haben, vor allem aber Nadine und Ruth.

Ein ganz großer Dank gilt auch meinem Mann Marcel, ohne seine Geduld, Liebe und Begleitung wäre diese Arbeit nicht möglich gewesen.

„Er wird sie beunruhigen; er wird Ihre Träume beschweren; Sie werden zu schlucken haben; er wird Ihnen nicht schmecken; unverdaulich ist er, auch unbekömmlich. Den Leser wird er ändern. Wer sich selbst genügt, sei vor Döblin gewarnt.“

Günther Grass
Über meinen Lehrer Döblin



© Julia Scho 2019 (Haus der Statistik am Alexanderplatz in Berlin)
Weitere Informationen unter: <http://www.alexandersplatz.berlin> - <https://hausderstatistik.org>

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung: Über die Notwendigkeit multiperspektivischer und interdisziplinärer Verfahren in der Germanistik und in der Romanrezeption.....	8
1.1 Forschungsstand zu Alfred Döblins <i>Berlin Alexanderplatz</i>	15
2. Krisensituation der Moderne: Voraussetzungen von Döblins Schreibweise - eine sprachkritische, ideengeschichtliche und poetologische Verortung und Romanrezeption...	21
2.1 Die Moderne und ihre Krisenmomente.....	21
2.2 Fritz Mauthners Sprachkritik – <i>Beiträge zu einer Kritik der Sprache</i>	36
2.3 Friedrich Nietzsche – Wahrheit ein bewegliches Heer von Metaphern.....	48
2.4 Alfred Döblins Sprachkritik, ideengeschichtliche Verortung und poetologische Ausrichtung.....	62
2.4.1 Döblins Sprachkrise und Kritik: <i>Der schwarze Vorhang. Roman von den Worten und Zufällen</i>	62
2.4.2 Döblins sprachkritische Position.....	66
2.4.3 Konsequenzen für die Gestaltung von Döblins Roman <i>Berlin Alexanderplatz</i>	73
2.4.4 Döblins kultur- und literaturgeschichtliche Verortung.....	76
2.4.4.1 Döblin und der Naturalismus.....	76
2.4.4.2 Döblin und der Futurismus.....	80
2.4.4.3 Döblin und der Expressionismus.....	84
2.4.3 Döblins Natur- und ‚Lebensphilosophie‘.....	87
2.4.4 Döblins Poetologie als Konsequenz seines ideengeschichtlichen Standpunktes.....	90
2.5 Fazit.....	97
3. <i>Berlin Alexanderplatz</i> : Überwindungsversuche der Krise der Moderne – über die Notwendigkeit neuer Romankonzepte und -rezeptionen.....	100
3.1 Der Roman - Krise und Wandel.....	101
3.1.1 Die Krise des Romans: Walter Benjamins <i>Berlin-Alexanderplatz</i> -Rezension.....	107
3.2 Döblins Romanpoetik.....	112
3.2.1 Döblins poetologische Schriften zum Roman.....	113
3.2.2. Konsequenzen aus Döblins Poetik – Die Kennzeichen des neuen Romans.	125
3.3 Kennzeichen neuer Roman I: Montagestil und Polyphonie in Döblins Großstadtroman.....	132
3.3.1 Die Montagetechnik.....	133
3.3.2 Montagetechnik und Polyphonie in <i>Berlin Alexanderplatz</i>	135
3.3.3 Funktion und Konsequenzen von Montage und Polyphonie in <i>Berlin Alexanderplatz</i>	148

3.4 Kennzeichen neuer Roman II: Der Kinostil.....	152
3.4.1 Zeit (im Roman).....	153
3.4.2 Der Kinostil - szenisches Erzählen.....	157
3.4.3 Funktion des Kinostils und Konsequenzen für den ‚neuen Roman‘.....	164
3.5 Fazit.....	167
 4. Multiperspektivische und interdisziplinäre Verfahren der Romanrezeption I: raumtheo- retische und poststrukturalistische Lesarten von <i>Berlin Alexanderplatz</i>	170
4.1 Raum und Stadt.....	171
4.1.1 Der Raum in den Kultur- und Literaturwissenschaften.....	172
4.1.2 Die Stadt im modernen Roman und in <i>Berlin Alexanderplatz</i>	182
4.1.3 Raumsemiotik und Raumsoziologie: Sprachraumproduktion in <i>Berlin</i>	192
4.2 Der Tod des Autors? Intertextualität und Textrezeption von <i>Berlin Alexanderplatz</i>	205
4.2.1 Der Poststrukturalismus – Autorschaft und Textrezeption.....	206
4.2.2 Der Text als Gewebe von Zitaten – eine poststrukturalistische Rezeption von <i>Berlin Alexanderplatz</i>	212
4.2.3 Fazit.....	227
4.2.4 Ausblick: Deleuzes und Guattaris Rhizom – einheitslose Mannigfaltigkeit.....	229
 5. Multiperspektivische und interdisziplinäre Verfahren der Romanrezeption II: Interdiszi- plinäre Lesarten von <i>Berlin Alexanderplatz</i> - von Marc Augés Nicht-Orten zu Simon Evans Sprach-Kunstwerken.....	235
5.1 Marc Augé - Von Orten und Nicht-Orten.....	236
5.2 Augés sprachsinntleerte Nicht-Orte und polyphone Sprachräume in <i>Berlin Alexanderplatz</i>	243
5.3 Wege aus der Sprachkrise – Simon Evans Sprachcollagen und Alfred Döblins Sprachräume.....	248
5.4 <i>Mapping</i> und <i>Displacement</i> - Simon Evans’ Œuvre und Marc Augés <i>In the metro</i>	258
 6. Schlussbetrachtung.....	271
 7. Bibliographie.....	279

1. Einleitung: Über die Notwendigkeit multiperspektivischer und interdisziplinärer Verfahren in der Germanistik und in der Romanrezeption

Machen wir uns nichts vor, die Welt steckt momentan in einer regelrechten ‚Krisenspirale‘. Politische Krisen wechseln sich ab mit Finanzkrisen, Umweltkrisen sowie mit einer Krise des Individuums in einer immer hektischer werdenden Welt. Und auch die Germanistik steckt vermeintlich in einer Krise. Unlängst zelebrierte das deutsche Feuilleton den Abgesang auf die Germanistik und warf ihr eine übersteigerte Werkimmanenz, den Verlust eines Kanons, und den „drohenden Verlust philologischer Grundkompetenzen“¹ vor. Zweifellos steht die Germanistik als eines der traditionellen Kernfächer der Geisteswissenschaften in diesen Zeiten weltweit vor großen Herausforderungen: Abnahme der Fördergelder, Mangel an Lehrkräften bei steigenden Studentenzahlen und die vermeintliche Vereinnahmung der Germanistik durch andere Disziplinen. Doch gerade diese Krisenzeiten bergen große Chancen für eine ‚Neuorientierung‘ der Germanistik: „Mit multiplen Wirklichkeiten in globalen Bezügen verändert sich ihre Referenz, die nicht mehr so ohne weiteres nationalphilologisch einzuhegen ist.“² Und so tritt seit den 1990er Jahren die Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft³ auf den Plan:

Als ehemalige Nationalphilologie und Literatur-Wissenschaft scheint die Germanistik in Zeiten der Globalisierung [...] ihren Kredit verloren zu haben. Als Kulturwissenschaft hätte sie, so scheint es, plötzlich die Chance, noch einmal jenen zentralen Platz in der Wissenschaftslandschaft zugewiesen zu bekommen, auf den sie im 19. Jahrhundert so stolz war und den sie heute wohl nur noch aufgrund der stetig steigenden Studentenzahlen einnimmt. Insofern mag es nicht verwundern, wenn die kulturwissenschaftliche Neustrukturierung der Germanistik weniger von den Rändern des Faches her gefordert als von Wissenschaftspolitikern vorangetrieben wird.⁴

¹ Drügh, Heinz/Komfort-Hein, Susanne/Koschorke, Albert: Krise der Germanistik? Wir Todgeweihten grüßen euch!. Feuilleton FAZ. (<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/krise-der-germanistik-antwort-von-heinz-druegh-susanne-komfort-hein-und-albrecht-koschorke-14868192.html>). Abgerufen am 9. 2. 2017.

² Ebd.

³ „Kulturwissenschaft erforscht die von Menschen hervorgebrachten, sozialen wie technischen Einrichtungen, die zwischen Menschen gebildeten Handlungs- und Konfliktformen sowie deren Werte- und Normenhorizonte, insbesondere insoweit diese zu ihrer Konstitution, Tradierung und Entwicklung besonderer Ebenen der symbolischen und medialen Vermittlung bedürfen.“ (Böhme, Hartmut: Kulturwissenschaft. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. II; Hrsg. von Weimar, Klaus. Berlin/ New York 2000. S. 356.)

⁴ Herrmann, Britta: *Cultural Studies* in Deutschland: Chancen und Probleme transnationaler Theorie-Importe für die (deutsche) Literaturwissenschaft. In: Nünning, Ansgar/Sommer, Ray (Hrsg.): Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. Disziplinäre Ansätze - Theoretische Positionen - Transdisziplinäre Perspektiven. Tübingen 2004. S. 45. Vgl. auch Böhme et. al. 2000. S. 32.

Wie konkret Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft funktionieren kann, wird daher seit einiger Zeit nicht nur diskutiert sondern in der Praxis erprobt.

Galt die Germanistik schon bei den Gebrüdern Grimm als Kulturwissenschaft und wird umgekehrt Kultur als Text⁵ verstanden, so ergeben sich per se nicht nur Differenzen, sondern auch Berührungspunkte von Literatur- und Kulturwissenschaft. Und so war lange Zeit die Rede von einer „kulturellen Wende“⁶:

Das Spektrum der Auffassungen, wie das Verhältnis von Kultur- und Literaturwissenschaft einzuschätzen sei, war von Beginn der Debatte an recht breit. Es erstreckte sich von der weit reichenden Forderung, Literaturwissenschaft müsse als Disziplin umstrukturiert und als Kulturwissenschaft neu fundiert werden, über die moderate Forderung, Literaturwissenschaft habe sich als Kulturwissenschaft Fragestellung und Verfahren zu öffnen, bis hin zu abwiegelnden These, dass Literaturwissenschaft schon lange kulturgeschichtliche Kontexte berücksichtigen und die Situation unnötig dramatisiert wird.⁷

Seitdem entbrannte eine kontroverse und heterogene Diskussion darüber, ob Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft den Ausverkauf der Germanistik bedeuten würde und damit verbunden den Verlust von „disziplinären Traditionen und Untersuchungsgegenständen“⁸ oder ob die Anbindung an andere Disziplinen der Kulturwissenschaft mehr theoretische und methodische Fundierung liefern könnte.

Die Kontroverse, die im Nachklang von Derridas Tod und dem 11. September laut wurde, ob man ganz auf Theorie verzichten könnte⁹, stellt mit Sicherheit keine Option für eine ‚Neuorientierung‘ der Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft dar.

Zweifelsohne hat bereits nicht nur eine Öffnung der Germanistik in Richtung Kulturwissenschaft stattgefunden, sondern die ‚kulturelle Wende‘ ist bereits vollzogen. So

⁵ Vgl. hierzu: Bachmann-Medick, Doris: *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Tübingen/Basel 2004².

⁶ Hinter *Kultureller Wende* (Cultural Turn) verbirgt sich ein neues Kulturverständnis, das eine Abkehr von einer elitären Hochkultur fordert, sich soziologisch orientiert und den Alltag in den Fokus nimmt (Vgl. etwa Michel de Certeau *Die Kunst des Handelns*). Auf der Suche nach neuen Erkenntnismethoden in den Kulturwissenschaften erweitert sich nicht nur das Forschungsfeld, sondern neue (interdisziplinäre) Methoden werden etabliert. Der kulturwissenschaftlicher Diskurs ist heterogen und so stehen hinter der kulturellen Wende die verschiedensten ‚Turns‘, wie der *spatial turn*, der noch im Laufe dieser Arbeit von Interesse sein wird. In Bezug auf die Literaturwissenschaft zeigen sich hierbei zunehmend „fächerübergreifende Theoriegebäude, Argumentationsstränge und Erkenntnisinteressen.“ (Nünning, Ansgar/Sommer, Ray (Hrsg.): *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft*. Tübingen 2004. S. (9)/10). Zur weiteren Lektüre: Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Hamburg 2018⁶.

⁷ Köppe, Tillmann/Winko, Simone: *Neuer Literaturtheorien. Eine Einführung*. Stuttgart 2008. S. 219.

⁸ Nünning, Ansgar/Sommer, Ray (Hrsg.): *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft*. Tübingen 2004. S. 9.

⁹ Vgl. *Death of Theory?* In: Greta Olsen/Ansgar Nünning (Hrsg.): *New Theories, Models and Methods in Literary and Cultural Studies*. Trier 2013. (WVT-Handbücher zum Literaturwissenschaftlichen Studium. Bd. 16). S. 6.

werden beispielsweise raumtheoretische Ansätze, Gender Studies, Postcolonial Studies, New Historicism, Anthropologie oder Medienkulturtheorien schon in die Literaturwissenschaft integriert. In diesem Zuge werden immer mehr interdisziplinäre Ansätze mit fächerübergreifenden Theorien, Interessen und Argumentationsgängen in der Germanistik verfolgt. „Dieser transdisziplinäre, prozeßhafte und diskursive Charakter [...] ist das eigentlich Innovative an der kulturwissenschaftlich orientierten Auseinandersetzung mit Literatur.“¹⁰

Und so sieht sich auch die Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Bonn im „Spannungsfeld von Tradition und Moderne“¹¹.

Neben klassischer Literaturgeschichte und Literaturtheorie gestaltet unsere Abteilung in Forschung und Lehre auf aktive Weise den Wandel, den die neuere Germanistik und Literaturwissenschaft in den letzten drei Jahrzehnten durchlaufen hat. Von einer im klassischen Sinne philologischen Disziplin hat sie sich zu einem Fach gewandelt, das kulturwissenschaftlich ausgerichtet ist, medienwissenschaftliche Fragen behandelt und interdisziplinär mit anderen Fächern zusammenarbeitet.¹²

Die Germanistik orientiert sich seit einiger Zeit neu. Sie öffnet sich dabei anderen Disziplinen und ihren Ansätzen und Methoden gegenüber noch stärker als bisher und macht diese für sich nutzbar, um ihr Profil innerhalb der Geisteswissenschaften zu schärfen. Eine Öffnung kann auch eine Bereicherung für das eigene Fach bedeuten. Allerdings sieht sich eine Literaturwissenschaft als Teil der Kulturwissenschaft auch der Gefahr der Unschärfe¹³ ausgesetzt. Hierbei stellt sich auch die Frage: Was kann und will die Germanistik an sich leisten?

Trotz Methodenpluralismus und Einflüssen anderer Disziplinen muss ein verlässlicheres und falsifizierbarer Theoriegebäude entstehen, das ‚Angriffen von außen‘ standhalten kann. Hierbei sollte auch eine genauere Definition des Bereiches Literaturwissenschaft und ihrer Grenzen gegenüber anderen Disziplinen erfolgen und Berührungspunkte herausgearbeitet werden, wo sie jeweils sinnvoll sind. Dabei darf die Germanistik dennoch nicht zu einer bloßen Hilfswissenschaft werden, sondern soll sich und ihre Ansätze, Methoden und ihren Reichtum nicht verstecken:

¹⁰ Ansgar Nünning/Roy Sommer (Hrsg.): Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. Tübingen 2004 S. 10.

¹¹ Vgl: <https://www.germanistik.uni-bonn.de/institut/abteilungen/abteilung-fuer-neuere-deutsche-literaturwissenschaft>. Abgerufen am 15. 11. 2019.

¹² Vgl.: Ebd.

¹³ Vgl.: auch Poljanšek, Tom: Literatur und Theorie - zwei entfernte Verwandte? In: Literatur und Theorie seit der Postmoderne. Stuttgart 2012. S. 32.

Verhält es sich also so, daß nicht etwa die Literaturwissenschaft in der Kulturwissenschaft aufgehen soll, sondern daß ihr Interpretationsmodell zu einer universalen ethnographischen Hermeneutik avanciert? Somit nicht Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft, sondern Kulturwissenschaft als Literaturwissenschaft!¹⁴

Im Zuge der ‚kulturellen Wende‘ generiert die Germanistik auch einen neuen Wissensbegriff¹⁵, die eigene Methodik wird geschärft und ein weites Feld mit vielen Anschlussmöglichkeiten für die Forschung entsteht.

Auch wenn die kulturelle Wende in der Literaturwissenschaft bereits stattgefunden hat und sich die Literaturwissenschaft schon als Kulturwissenschaft versteht, so ist dieser Forschungsbeitrag dennoch ein Novum in Bezug auf die Döblin-Forschung – wird hier schließlich der ‚Cultural Turn‘ anhand von *Berlin Alexanderplatz* konkret nachvollzogen, wie es in dieser ausführlichen Form noch nicht stattgefunden hat. Da bis jetzt hauptsächlich vornehmlich klassische Textanalysen von *Berlin Alexanderplatz* etwa in Form von der Aufarbeitung von Motiven oder Konstruktionsprinzipien wie dem Kinostil oder der Montage-technik im Roman stattgefunden haben, werden hier einige interdisziplinäre Ansätze und Methoden verfolgt und gezeigt wie Döblins Roman im Rahmen einer Literaturwissenschaft die sich als Kulturwissenschaft versteht neu rezipiert werden kann.

Vorgehen

Nicht nur die Germanistik hat sich in den letzten Jahren stark gewandelt. In einer zunehmend digitalisierten Welt mit einhergehendem Bedeutungsverlust der Printmedien müssen auch der Roman und seine Rezeption dem aktuellen Wandel gegenüber offen sein und flexibel darauf reagieren.

Nur der, der selbst im Werden begriffen ist, kann das Werden begreifen. Der Roman ist eben deshalb zum Haupthelden im Drama der literarischen Entwicklung geworden, weil er die Tendenzen des Werdens der neuen Welt am besten zum Ausdruck bringt, ist er doch das einzige Genre, das seine Entstehung dieser neuen Welt verdankt und ihr in allem wesensverwandt ist.¹⁶

¹⁴Haug, Walter: Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft? In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte Hrsg. von Kiening, Christian/Koschorke, Albrecht/ Vogel, Julian/ Wellbery, David. Bd. 73. Stuttgart 1999. S. 84.

¹⁵ Zur weiteren Lektüre: Vgl.: Stiening, Gideon: Am »Ungrund« oder: Was sind und zu welchem Ende studiert man »Poetologie des Wissens«? In: KulturPoetik Bd. 7, H. 2. Hrsg.: Engel, Manfred/Ritzer, Monika/Dieterle, Bernhard/Specht, Benjamin. Saarbrücken 2007. S. 234-248.

¹⁶ Bachtin, Michel: Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik. Berlin/ Weimar 1986. S. 214.

Das einstige Streben des Romans nach der Darstellung der Totalität des Lebens und Sinnstiftung wird gerade in den 1920er Jahren, und in diesem Zuge auch bei Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*, der Geschichte eines ehemaligen Transportarbeiters der nach seiner Haftentlassung für den Totschlag an seiner Freundin in das Leben der Großstadt zurückfinden muss und scheitern wird, auf die Probe gestellt. Und so geht mit einer Krise des Romans und seiner Rezeption auch eine Krise des Erzählens einher, die sich vor allem seit der Jahrhundertwende widerspiegelt und in *Berlin Alexanderplatz* zeigt.

Seit der Erfindung des Buchdrucks hatte das geschriebene Wort vor dem gesprochenen Vorrang und die ursprüngliche Mündlichkeit der Erzählung wurde zwischen zwei Buchdeckel eingezwängt. Darüber hinaus trug ein zunehmender Widerspruch zwischen Leben und Roman zu einer Krise des Erzählens bei. Lukàcs spricht gar von einer „transzendente[n] Obdachlosigkeit“¹⁷ im Roman:

Der Roman ist die Epopöe eines Zeitalters, für das die extensive Totalität des Lebens nicht mehr sinnfällig gegeben ist, für das die Lebensimmanenz des Sinnes zum Problem geworden ist, und das dennoch die Gesinnung zur Totalität hat.¹⁸

Dennoch war und ist der Roman immer wieder fähig gewesen, sich zu wandeln, selbstreflexiv und prozesshaft zu sein. „Der Roman muß seine Wiedergeburt erleben als Kunstwerk und modernes Epos“¹⁹ stellt Döblin in einer seiner poetologischen Erläuterungen fest. Und so kann bereits vorab gesagt werden, dass es in dieser Arbeit nicht nur um die Wahrnehmung einer vermeintlichen ‚Krise der Germanistik‘ und des Romans gehen soll, sondern dass auch Wege aus der Krise aufgezeigt werden. So stellt dieser Forschungsbeitrag multiperspektivische Verfahren der Romanrezeption anhand von Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* vor und möchte als Forschungsdesiderat neue Impulse für die Döblin-Forschung geben, die so vielfältig und interdisziplinär sind wie Döblin²⁰ und sein Roman selbst. Hierbei kann nicht das Vorgehen anhand einer einzelnen Methodik erfolgen, wie etwa bei einer werkimmanenten Analyse, sondern verschiedene Ansätze werden auf *Berlin Alexanderplatz* angewendet und führen so zu einer reicheren Romanrezeption.

¹⁷ Vgl. Lukàcs, Georg: *Theorie des Romans*. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. München 1994. S. 23.

¹⁸ Ebd., S. 47.

¹⁹ Döblin, Alfred: *An Romanautoren und ihre Kritiker* (1913) In: Ders.: *Kleine Schriften IV*. Ausgewählte Werke in Einzelbänden Hrsg. von Riley, Anthony W./Alten, Christina. Düsseldorf 2005. S.19

²⁰ Döblin läßt durch seine Interdisziplinarität als Arzt, Naturwissenschaftler, Schriftsteller, Kritiker und Literaturtheoretiker selbst dazu ein verschiedene Lesarten von *Berlin Alexanderplatz* zu erproben. Er zieht Verbindungen von Natur- und Geisteswissenschaften zur Kunst, die es erst möglich machen seinen Roman in aller Gänze erfassen zu können.

Im Widerstreit der Methoden in der Germanistik und in den Kulturwissenschaften könnte hier eine *kulturwissenschaftlich orientierte Literaturwissenschaft*²¹ Anwendung finden. Dieser Ansatz ist insofern sinnvoll, da er verschiedene literaturwissenschaftliche Ansätze vereint, eine poststrukturalistische Grundorientierung verfolgt, transdisziplinär ist, auf Innovation setzt und Kultur als Text versteht.

Wenn es allerdings um die Autor-²² und Leser-Konzeption geht, würde dieser Ansatz Roland Barthes'²³ Auffassung von der Geburt des Lesers nach dem ‚Tod des Autors‘ widersprechen, der in Kapitel 4 noch besprochen wird, da bei der kulturwissenschaftlich orientierten Literaturwissenschaft der Leser nur für die kulturelle Konstellation wichtig ist.²⁴ Eine weitere Kontraindikation betrifft die Tatsache, dass der Ansatz nicht auf eine Interpretation einzelner literarischer Texte abzielt, wie es hier geschehen soll, sondern „kulturgeschichtliche Muster in mehreren literarischen Texten gleichen Typs aufzeigt“²⁵. Insofern soll in dieser Arbeit ein *literaturwissenschaftlicher Ansatz*²⁶ verfolgt werden, der wiederum kulturwissenschaftliche Ansätze in Form von etwa soziologischen oder künstlerischen Lesarten von *Berlin Alexanderplatz* miteinbezieht.

In den einzelnen Kapiteln mit unterschiedlichen Themenschwerpunkten werden jeweils adäquate theoretische Ansätze zur Untermauerung herangezogen. So wird in Kapitel 2. *Krisensituation der Moderne: Voraussetzungen von Döblins Schreibweise - eine sprachkritische, ideengeschichtliche und poetologische Verortung und Romanrezeption* - ein sprachphilosophischer/sprachkritischer,²⁷ soziologischer, ideengeschichtlicher und poetologischer Ansatz verfolgt, welcher das Fundament für diesen Forschungsbeitrag legt. Kapitel 3. *Überwindungsversuche der Krise der Moderne in Berlin Alexanderplatz - über die Notwendigkeit neuer Romankonzepte und Rezeption*²⁸ arbeitet mit einem eher textzentrierten Ansatz, bei dem eine Analyse von Döblins Roman unter Einbezug seiner Poetologie

²¹ Vgl. Köppe, Tillmann/Winko, Simone: Neue Literaturtheorien. Eine Einführung. Stuttgart 2008.

²² Im Zuge dieser Arbeit wird zur Vereinfachung die Bezeichnung *Autor* verwendet. Auch wenn *der Autor* sich auf einen maskulinen Autor beziehen kann, ist hier mit *Autor* eine geschlechtsneutrale Bezeichnung gemeint. Diese Begriffsverwendung wird auch bei dem Begriff *Leser/Rezipient* verwendet.

²³ Roland Barthes' Autor-/Leser-Konzeption wird im Zuge der poststrukturalistischen Lesart von *Berlin Alexanderplatz* in Kapitel 4 besprochen.

²⁴ Köppe, Tillmann/Winko, Simone: Neue Literaturtheorien. Eine Einführung. S. 246.

²⁵ Ebd., S. 249.

²⁶ Unter Literaturwissenschaftlichem Ansatz wird hier die Beschäftigung nicht nur mit Literatur, sondern auch Literaturtheorien (z.B. Intertextualitätstheorie, Poststrukturalismus) und Literaturgeschichte (Epochen, z.B. Jahrhundertwerden) verstanden. Es werden unterschiedliche Methoden (Erzähltheorie/analyse) zur Analyse von Texten, in diesem Fall Döblins *Berlin Alexanderplatz* bereit gestellt und die ideengeschichtlichen Bedingungen (z.B. die Sprachkritiktradition, Zeitgeschichte der 1920er) des Romans werden illustriert.

²⁷ Hierbei werden Döblins geistige Wegbereiter Fritz Mauthner und Friedrich Nietzsche sowie deren Erläuterungen zur Sprachkrise der Moderne herangezogen. Anschließend werden auch Döblins Ausführungen zu diesem Themenkomplex diskutiert.

²⁸ In diesem Zusammenhang werden vor allem die Montagetechnik und der Kinostil thematisiert.

erfolgt. In Kapitel 4. *Multiperspektivische und interdisziplinäre Verfahren der Romanrezeption I: Raumtheoretische und Poststrukturalistische Lesarten von Berlin Alexanderplatz* kommen in Form einer ‚Metaebene‘ poststrukturalistische (wie auch die Intertextualitätstheorie²⁹) und Raumtheoretische Ansätze (de Certeau) zur Anwendung. Im letzten, 5. Kapitel dieses Forschungsbeitrages werden weiterführende soziologische Ansätze wie Augés’ *Nicht-Orte* sowie ein künstlerischer Ansatz zur *Berlin Alexanderplatz*-Rezeption mit dem britischen Künstler *Simon Evans* vorgestellt. Es wird veranschaulicht, inwiefern eine interdisziplinäre Lesart von *Berlin Alexanderplatz* gewinnbringend für die Döblin-Forschung, auch im Sinne einer Literaturwissenschaft die sich als Kulturwissenschaft versteht, ist.

Bei allen Überlegungen und Analysen dienen als roter Faden die *Sprache, der Roman* und die *Krisensituation* der Moderne und ihre *Lösungsversuche*. Auch das Thema *Raum* und Raumkonstruktion im Roman ist ein zentraler Aspekt dieser Arbeit. Es entsteht jedoch kein disparates Nebeneinander von unterschiedlichen Ansätzen, sondern dieser Forschungsbeitrag kann selbst als *Rhizom* im Sinne von Deleuze und Guattari³⁰ gelesen werden, bei dem die unterschiedlichsten Sachverhalte zueinander in Beziehung gesetzt werden.

Auch wenn ein interdisziplinärer Ansatz in dieser Arbeit verfolgt wird, der anhand von Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* konkret veranschaulicht, wie Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft betrieben werden kann, erfolgt hier keine abschließende Anleitung wie Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft praktiziert werden soll oder wie eine mögliche zukünftige Kulturtheorie³¹ aussehen könnte. Insgesamt wird in diesem Forschungsbeitrag ein ‚dynamisches Schreib- und Rezeptionsmodell‘ von Döblins *Berlin Alexanderplatz* vorgestellt. Fragestellungen³², die im Zuge dieses Forschungsbeitrages geklärt werden sollen

²⁹ In Kapitel 4 wird neben der Einbeziehung poststrukturalistischer Lesarten (Barthes, Deleuze/Guattari) auch eine soziologische Diskussion des Raum-/Ortbegriffs stattfinden und es wird erläutert, wie Räume in *Berlin Alexanderplatz* im Vergleich zur soziologischen/anthropologischen Raumproduktion entstehen.

³⁰ Vgl.: Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Rhizom*. Berlin 1977.

³¹ „Zur disziplinären Absicherung des Faches Kulturwissenschaft ist die Ausarbeitung einer stets neu zu formulierenden *Kulturtheorie* unabdingbar. Auch in diesem Feld will die Kulturwissenschaft nicht autark sein. Von selbstverständlichen Referenzen auf die allgemeine Wissenschaftstheorie und die Wissenschaftsgeschichte abgesehen, sind hier besonders die Traditionen der Kulturphilosophie (J. Burckhardt, K. Lamprecht, H. Rickert, G. Simmel, E. Cassirer u.a.) bedeutsam ebenso wie die Theoriedebatten, die sich in der Geschichte ihres engsten Nachbarfaches, nämlich der Ethnologie, gebildet haben (von E. B. Tylor, W. Wundt, J. G. Frazer, M. Mauss, R. Benedict, B. Malinowski bis zu C. Levi-Strauss, C. Geertz, J. Clifford, P. Rabinow u.a.). Erst durch theoretische Abgrenzungen und paradigmatische gegenständliche Forschungen kann sich die Kulturwissenschaft im Konzert der Nachbardisziplinen behaupten.“ (Böhme, Hartmut: *Kulturwissenschaft*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Berlin/New York 2000. S. 359.)

³² Weitere Fragestellungen werden in den einzelnen Kapiteln vorgestellt und diskutiert.

sind unter anderem: Warum sind multiperspektivische Lesarten von *Berlin Alexanderplatz* eine Bereicherung für die Döblin-Forschung? Welche Möglichkeiten und Grenzen haben sie? Welche verschiedenen Lesarten werden herangezogen? Welche Rückschlüsse kann man dadurch für die Romanrezeption im Allgemeinen ziehen? Inwiefern entspricht eine multiperspektivische Rezeption von Romanen einer kulturwissenschaftlich betriebenen Literaturwissenschaft?

Inhaltliche Fragen bezüglich des untersuchten Romans lauten unter anderem: Wie überwindet Döblin in seinem Roman *Berlin Alexanderplatz* die Krisensituation der Moderne? Welche poetologischen Verfahren wendet er an? Inwiefern kann *Berlin Alexanderplatz* raumtheoretisch und poststrukturalistisch gelesen werden und welche Erkenntnisse lassen sich daraus gewinnen?

Bei allen Überlegungen gliedert sich dieser Forschungsbeitrag auch in die Forschungstätigkeit der Neueren deutschen Literaturwissenschaft des Instituts für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaften der Universität Bonn ein, indem er sich mit der Literatur der Moderne, im großen Maße mit Literaturtheorie, Autorschaft, Intermedialität und einer interdisziplinären und kulturwissenschaftlichen Ausrichtung von Literaturwissenschaft beschäftigt.

1.1 Forschungsstand zu Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*

Auch wenn zu *Berlin Alexanderplatz* viele zeitgenössische Kritiken entstanden, kam die Döblin-Rezeption³³ mit dem Nationalsozialismus und den Bücherverbrennungen³⁴ zum Stillstand. Erst gegen Ende der 1950er-Jahre fand eine langsame Aufnahme von Döblins Œuvre in der literaturwissenschaftlichen Forschung wieder statt. Den Anfang machten *Fritz Martini* (*Das Wagnis der Sprache*, 1954) und *Walter Muschg* als Herausgeber der Döblin-Ausgabe. Hierbei beleuchtete Martini Möglichkeiten und Grenzen der Sprache für den Dichter, wohingegen Muschg eine autobiographische Analyse verfolgte. In den 1960er-Jahren entstanden erste Dissertationen und thematisch/motivisch orientierte Veröffentlichungen zu Döblins Werk, wie etwa *Helmut Beckers Untersuchungen zum epischen Werk Alfred Döblins am Beispiel seines Romans ‚Berlin Alexanderplatz‘* (1962). In den 70ern ist es vor allem *Wolfgang Veit* (*Erzählende und erzählte Welt im Werk Alfred Döblins*, 1970), der einen soliden und allumfas-

³³ Eine genauere Auseinandersetzung mit der Forschungsliteratur erfolgt im Laufe dieser Arbeit.

³⁴ Im Rahmen der Bücherverbrennung 1933 fiel auch Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* den Flammen zum Opfer.

senden Beitrag zu Döblins Poetologie verfasste, bei dem Sprache, Erzählerrolle, Kinostil und Montage im Fokus standen. *Ekkehard Kaemmerling* erläuterte die filmischen Techniken, vor allem die Montagetechnik anhand von *Berlin Alexanderplatz* (*Die filmische Schreibweise am Beispiel Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz*, 1973). Der Beitrag von *Klaus Müller-Salget* (*Alfred Döblin. Werk und Entwicklung Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur*, 1972) ist eher als kritisch einzuschätzen, da er hauptsächlich die Narration in den Mittelpunkt stellte und die Montagetechnik dabei vernachlässigte. *Matthias Prangel* (*Materialien zu Alfred Döblin ‚Berlin Alexanderplatz‘*, 1975) lieferte schließlich eine umfassende Werkübersicht.

Während sich die Anfänge der Döblin-Forschung vor allem auf sein Frühwerk inklusive *Berlin Alexanderplatz* fokussierten und ein solides Fundament für zukünftige Forschungsbeiträge lieferten, fand ab den 1980er-Jahren eine Spezialisierung und eine vermehrte Forschungsaktivität statt, die vor allem auf eine verbesserte Quellenlage und die Gründung der *Internationalen Alfred-Döblin-Gesellschaft*³⁵ zurückzuführen ist. Die 1980er-Jahre eröffneten auch einige wertvolle Beiträge zur Forschung rund um Döblins *Berlin Alexanderplatz*. Thematische Schwerpunkte waren seitdem beispielsweise die Montagetechnik, die filmische Schreibweise des Kinostils, Mythos, Poetologie, Erzählsituation, Stadt und Moderne. So beschäftigen sich *Otto Keller* (*Döblins Montageroman als Epos der Moderne*, 1980) und *Harald Jähner* (*Erzähler, montierter und souflierter Text. Zur Konstruktion des Romans »Berlin Alexanderplatz« von Alfred Döblin*, 1984) mit der Montagetechnik in *Berlin Alexanderplatz*. Jähner geht hierbei strukturalistisch vor und interpretiert die Stadt im Roman als Medium. Die Montagepassagen in Döblins Roman generieren Sinn, da es nach Jähner keinen ‚Autorsinn‘ mehr gibt.

In den 1990er Jahren wurden neue Methoden und Ansätze in der Döblin-Forschung erprobt: „semiotisch / psychoanalytisch / feministisch / intertextuell / diskurs- und systemtheoretisch, Motive, Gattungsproblematik und eine didaktische Erschließung“³⁶ fanden Eingang in die Beiträge zu *Berlin Alexanderplatz*. Ende der 80er-Jahre und in den 1990er-Jahren wurde das Motiv der Stadt wichtiger für die *Berlin Alexanderplatz*-Rezeption. *Klaus Scherpes* Beiträge (*The City as Narrator*, 1989 und *Von der erzählten Stadt zur Stadterzählung. Der Großstadtdiskurs in Alfred Döblins »Berlin Alexanderplatz«*, 1987) eruierten unter anderem, wie sich die Diskurse der Stadt in den Montagen manifestieren. *Scherpe*

³⁵ Mehr Informationen unter: <http://www.alfred-doeblin.de>.

³⁶ Sander, Gabriele: Erläuterungen und Dokumente. Alfred Döblin Berlin Alexanderplatz. Stuttgart 2006. S. 210/211.

zeigt, wie „das Konzept der erzählten Stadt substituiert wird durch ein strukturell und diskursiv angelegtes narratives Verfahren.“³⁷ In dem Text *The City as Narrator* heißt es: „[...] aesthetics of modernism manifest itself precisely in the narrative impossibility of representing and narrating the city.“³⁸ Aber dennoch entsteht in Döblins Roman eine Bestandsaufnahme der Großstadt in der Moderne. Sprachräume werden unter anderem durch die Polyphonie des Romans und die Montagetechnik geschaffen.

Auch Sabina Becker liefert mit *Urbanität und Moderne* (1993) einen produktiven Beitrag zur Großstadt-Diskussion um *Berlin Alexanderplatz*. Geht sie zunächst von der ‚Unerzählbarkeit‘³⁹ der Großstadt aus, kommt sie schließlich zu der Erkenntnis, dass gerade Montage und Kinostil zur Großstadtdarstellung beitragen. Andreas Mahler (*Stadt-Bilder. Allegorie – Mimesis – Imagination*, 1999) liest die Stadt hingegen semiologisch und Angelika Corbineau-Hoffmann liefert einen guten Überblick über die *Kleine Literaturgeschichte der Großstadt* (2003). Hier kann jedoch kritisch angemerkt werden, dass Corbineau-Hoffmann Kontinuität nicht als Konstruktionsprinzip von *Berlin Alexanderplatz* ansieht⁴⁰, auch wenn es viele Hinweise für Kontinuität im Roman gibt, wie etwa die Einleitungen der einzelnen Kapitel oder den Entwicklungsverlauf des Protagonisten.

Auch Erscheinungen nach 2000 beschäftigen sich mit dem Phänomen der Großstadt bei *Berlin Alexanderplatz*, wie etwa Armin Leidinger (*Hure Babylon. Großstadtsymphonie oder Angriff auf die Landschaft. Alfred Döblins Roman Berlin Alexanderplatz und die Großstadt Berlin: eine Annäherung aus kulturgeschichtlicher Perspektive*, 2010). Hier stehen die Sprache der Großstadt, die literarische Umsetzung der Stadt und die Stadtmontage im Mittelpunkt. Ein weiterer interessanter Beitrag von Yoshihito Ogasawara (*Literatur erzeugt Literatur. Intertextuelle, motiv- und kulturgeschichtliche Studien zu Alfred Döblins Poetik und dem Roman ‚Berlin Alexanderplatz‘*, 1996) befasst sich mit der Intertextualität⁴¹ von *Berlin Alexanderplatz* und untersucht dabei die unterschiedlichen Textverweise im Roman, wie etwa die ‚Hure Babylon‘ oder ‚Das Lied

³⁷ Ebd., S. 206/207.

³⁸ Scherpe, Klaus: *The City as Narrator. The Modern Text in Alfred Doeblin's Berlin Alexanderplatz*. In: *Modernity and the text. Revision of German Modernism*. New York 1989. S.167.

³⁹ Becker, Sabina: *Urbanität und Moderne*. In: *Studien zur Großstadt Wahrnehmung in der deutschen Literatur 1900–1930*. St. Ingbert 1993 (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft. Bd. 39). S. 13.

⁴⁰ Corbineau-Hoffmann, Angelika: *Kleine Geschichte der Großstadt*. Darmstadt 2003. S. 160.

⁴¹ Unter *Intertextualität* versteht man im Sinne des Poststrukturalismus wie etwa bei Roland Barthes den Text als ein „Gewebe von Zitaten“. (Vgl.: Barthes, Roland, *Der Tod des Autors*, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Hrsg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko, Stuttgart, 2000, S. 190.) Hierbei steht die Dialogizität von verschiedenen Texten untereinander im Mittelpunkt. Der Text wird zu einem Netzwerk der verschiedene Schriften, die aus den unterschiedlichsten Feldern stammen können und miteinander verknüpft werden. Dieser Aspekt wird noch genauer in Kapitel 4 eruiert. Zur Lektüre vgl. auch: Julia Kristeva: *Probleme der Textstruktur*, Köln 1972. - Michail Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt a. M. 1979.

vom Schnitter‘.

Auch sollte noch die Bibliographie von *Gabriele Sander* aus dem Jahr 2008 Erwähnung finden. Hier wird die gesamte relevante Döblin-Sekundärliteratur seit 1990 versammelt. Das 2016 erschienene und längst überfällige *Döblin-Handbuch*⁴², herausgegeben von *Sabina Becker*, stellt einen umfassenden Beitrag zur Forschungsliteratur und für die Lehre dar.

Weitere neuere Erscheinungen aus den Jahren 2013 bis 2018 widmen sich erneut der Stadt im Roman, wie *Wiebke Porombka* (*Erzählen in der Verkehrsstadt und Erzählen des urbanen Raums als Verkehrsraum. Alfred Döblins Berlin Alexanderplatz*⁴³, 2013) und *Katrin Dennerlein* Aufsatz zu *Die erzählte Wahrnehmung der Großstadt im Kontext des modernen epischen Erzählens. Zum doppelten Beginn von Alfred Döblins Berlin Alexanderplatz*⁴⁴ (2015). Dem Raum im Sinne der Heterotopie widmen sich *Yılmaz, Zennube Şahin* Erörterungen zum Gefängnis als Heterotopie (*Prison as a Heterotopia in the Roman „Berlin-Alexanderplatz“ by Alfred Döblin*⁴⁵, 2018). Auch findet eine erneute Aufnahme des ‚Schnitter Komplexes‘ anhand von Döblins Roman in *Sungyup Shins* Aufsatz *Es ist ein Schnitter, der heißt Tod— Des Knaben Wunderhorn und dessen moderne Rezeption in Berlin Alexanderplatz*⁴⁶ (2018) statt. Neue Impulse kommen hingegen aus der Genderforschung mit *Aleksandra Eliseevas* Beitrag zu *The relationship of the national and gender codes in Alfred Döblin's novel Berlin Alexanderplatz*⁴⁷ (2017). Gerade in diesem Bereich und der Aufarbeitung der Frauenfiguren in *Berlin Alexanderplatz* bestünde noch Nachholbedarf.

Auffällig bei der Forschungslandschaft rund um Döblins *Berlin Alexanderplatz* ist eine häufige Wiederholung der Themen, wie etwa der Montagetechnik, des Kinostils oder der Erzählerrolle. Interessant ist auch, dass sich in den letzten zehn Jahren gerade vermehrt Seminararbeiten mit *Berlin Alexanderplatz* beschäftigen, vor allem mit den

⁴² Becker, Sabina (Hrsg.): *Döblin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2016.

⁴³ Porombka, Wiebke: *Erzählen in der Verkehrsstadt und Erzählen des urbanen Raums als Verkehrsraum. Alfred Döblins Berlin Alexanderplatz*. In: Porombka, Wiebke: *Medialität urbaner Infrastrukturen. Der öffentliche Nahverkehr, 1870-1933*. Bielefeld 2013. S. 229-250.

⁴⁴ Dennerlein, Katrin: *Die erzählte Wahrnehmung der Großstadt im Kontext des modernen epischen Erzählens. Zum doppelten Beginn von Alfred Döblins Berlin Alexanderplatz*. In: Felix Mundt/Therese Fuhrer/Jan Stenger (Hrsg.): *Cityscaping. Constructing and Modelling Images of the City*. Berlin 2015. S. 247–280.

⁴⁵ Yılmaz, Zennube Şahin: *Prison as a Heterotopia in the Roman „Berlin-Alexanderplatz“ by Alfred Döblin*. In: *European Journal of Multidisciplinary Studies* Jg. 7; H. 2; S. 116. 2018.

⁴⁶ Shin, Sungyup: *Es ist ein Schnitter, der heißt Tod— Des Knaben Wunderhorn und dessen moderne Rezeption in Berlin Alexanderplatz*. In: *Koreanische Zeitschrift für Germanistik* 145. S. 29-50. 2018.

⁴⁷ Eliseeva, Aleksandra: *The relationship of the national and gender codes in Alfred Döblin's novel Berlin Alexanderplatz*. In: *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya* H. 47; S. 100 – 108. 2017.

Themenkomplexen Stadt, Hure Babylon und der Intertextualität. Dies spiegelt ein wieder wachsendes Interesse an Döblins Roman, auch in Form von Uniseminaren dar.

In diesem vorliegenden Forschungsbeitrag verweise ich auf das oben diskutierte Fundament der Beiträge⁴⁸ erprobe neue Rezeptionsmöglichkeiten und erweitere damit den Blick in der Döblin-Forschung.

Ausblick

Bei der Auseinandersetzung mit Rezeptionsmöglichkeiten von *Berlin Alexanderplatz* wird zunächst in Kapitel 2. *Krisensituation der Moderne: Voraussetzungen von Döblins Schreibweise - eine sprachkritische, ideengeschichtliche und poetologische Verortung und Romanrezeption* ein zeitkritischer, soziologischer, sprachphilosophischer, sprachkritischer, ideengeschichtlicher und poetologischer Ansatz verfolgt, in dem Döblin in der Tradition der Sprachkritik und in dem ideengeschichtlichen Kontext der Zeit (Naturalismus, Futurismus, Expressionismus) verortet wird. Hierbei werden Wegbereiter Döblins, wie Friedrich Nietzsche und Fritz Mauthner, in die Analysen miteinbezogen, um abschließend Döblins Sprachkritik beziehungsweise -krise und Poetik genauer zu eruieren und Konsequenzen für seinen Roman *Berlin Alexanderplatz* daraus zu ziehen. In diesem Zuge wird die These aufgestellt, dass gerade die Krise der Moderne, ob Sprache oder die Gattung Epik an sich, die Entstehung von *Berlin Alexanderplatz* in dieser Form erst möglich machte.

Anschließend wird es in Kapitel 3. *Überwindungsversuche der Krise der Moderne in Berlin Alexanderplatz - über die Notwendigkeit neuer Romankonzepte und Rezeption* um die Überwindungsversuche eben dieser Krisensituation und um die Notwendigkeit neuer Romankonzepte gehen. In diesem Zusammenhang wird neben der Aufarbeitung der Krise des Romans Döblins Romanpoetologie genauer untersucht, welche den Grundstock für die Überwindungsversuche der Krise des Romans legt. Hierbei werden auch die Kennzeichen des ‚neuen Romans‘ - die Montagetechnik, Polyphonie und der Kinostil diskutiert. In Auseinandersetzung mit der Forschungsliteratur zu *Berlin Alexanderplatz* wird schließlich die These entwickelt, dass es sich bei Döblins Roman zwar um eine innovative Form handelt, er aber dennoch mit der klassischen Romanform nicht endgültig bricht.

Kapitel 4. *Multiperspektivische und interdisziplinäre Verfahren der Romanrezeption I:*

⁴⁸ Aus Platzgründen werden in diesem Forschungsstand nur die prominentesten und für diese Arbeit relevanten Beiträge in Kürze dargestellt. Eine weitere kritische Beschäftigung mit der Forschungsliteratur und Diskussionspunkten, wie die Frage ob *Berlin Alexanderplatz* eine geschlossene Form hat, werden im weiteren Argumentationsverlauf dieser Arbeit diskutiert.

Raumtheoretische und Poststrukturalistische Lesarten von Berlin Alexanderplatz beschäftigt sich mit einer poststrukturalistischen, raumtheoretischen, soziologischen und semiologischen Rezeption von *Berlin Alexanderplatz* und veranschaulicht, dass gerade diese theoretischen Implikationen zu einer produktiven Lesart des Romans beitragen, welche für ein tieferes Verständnis von *Berlin Alexanderplatz* sorgen. In diesem Zuge werden de Certeaus *Kunst des Handelns* und die Mechanismen der Raumproduktion in seiner Theorie und in Döblins Roman untersucht. Die *Sprachräume* in *Berlin Alexanderplatz* lassen nicht nur die Metropole im Roman entstehen, sondern brechen in Teilen mit der klassischen Romanform und eröffnen der Sprache und dem Genre neue Spielräume. Weiterhin wird in diesem Kapitel auch Roland Barthes' Intertextualitätstheorie im Zusammenhang mit *Berlin Alexanderplatz* diskutiert und es wird gezeigt, dass man Döblins Text auch als ein ‚Gewebe von Zitaten‘ wahrnehmen kann, in dem der Leser zum Zielpunkt der Lektüre wird. Abschließend zu den poststrukturalistischen und raumtheoretischen Betrachtungen wird Deleuzes und Guattaris Theorie des *Rhizoms* kurz diskutiert. Hierbei erfolgt ein Rückgriff auf *Berlin Alexanderplatz* und es wird veranschaulicht, dass Döblins Roman auch als Rhizom funktioniert, in dem vieles scheinbar Disparate zueinander in Beziehung gesetzt werden kann und ein tieferes Verständnis des Romans ermöglicht.

Im letzten Kapitel 5: *Interdisziplinäre Lesarten von Augés' Nicht-Orten zu Simon Evans Sprach-Kunstwerken* werden abschließend weitere interdisziplinäre Lesarten von *Berlin Alexanderplatz* zur Diskussion gestellt. Hier erfolgt zunächst eine Gegenüberstellung von Marc Augés Konzept der *Nicht-Orte* mit den Sprachräumen in *Berlin Alexanderplatz*. Während im Roman Sprachräume entstehen, die zu einer Öffnung der Sprache und ihrer Möglichkeiten führen, wird in den *Nicht-Orten* die Sprache durch ihre Phrasalität dekonstruiert. In einem weiteren Schritt wird *Berlin Alexanderplatz* im Zusammenhang mit den Sprachkunstwerken des britischen Künstlers Simon Evans kontrastiert. Der Sprachkritiker Evans schafft es durch seine Kunstwerke, die Grenzen der Sprache und des Raumes auszuloten und bietet daher eine weitere produktive Lesart im Zusammenhang mit Döblins Roman. Dies veranschaulicht wie Literaturwissenschaft interdisziplinär und kulturwissenschaftlich in Bezug auf die Döblin-Forschung betrieben werden kann.

2. Krisensituation der Moderne: Voraussetzungen von Döblins Schreibweise - eine sprachkritische, ideengeschichtliche und poetologische Verortung und Romanrezeption

„Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt.“⁴⁹

2.1 Die Moderne und ihre Krisenmomente

Die *Moderne*⁵⁰ ist gekennzeichnet durch eine Häufung an Krisenmomenten: eine Krise der Gesellschaft, des Individuums, der Sprache und der Literatur. In diesem Kapitel werden die Krisenmomente in den Anfängen des 20. Jahrhunderts, vor allem in Bezug auf Sprache und Literatur, genauer eruiert, um das Umfeld aufzuzeigen, in dem sich Döblins literarisches Schaffen bewegte. Hierbei werden auch Döblins geistige Wegbereiter in Bezug auf Sprache, Fritz Mauthner und Friedrich Nietzsche und ihre kritische Reflexion, besprochen und es wird gezeigt, dass Döblin vor allem in seinem Frühwerk in der Sprachkritiktradition der Jahrhundertwende verhaftet war. Fragen rund um die Tragfähigkeit von Sprache für das literarische Schaffen, den Zusammenhang von Sprache, Wirklichkeit und Erkenntnis werden in diesem Zusammenhang diskutiert.

Anschließend wird auch eine erste Analyse von Alfred Döblins Poetik und seine Einstellung zur Sprache erörtert. Hierbei werden konkrete literarische Textbeispiele nur am Rande beleuchtet. Eine detaillierte Analyse von *Berlin Alexanderplatz* und Wegen aus der Krise werden erst in Kapitel 3 erfolgen.

Methodisch wird in diesem Kapitel neben einer kurzen zeitgeschichtlich-soziologischen Betrachtung vornehmlich eine sprachphilosophische beziehungsweise sprachkritische, ideengeschichtliche und poetologische *Lesart* von Döblins Œuvre vorgenommen. Diese verschiedenen Lesarten zeigen Grundvoraussetzungen von Döblins Schaffen auf und veranschaulichen auch wie Literaturwissenschaft im Rahmen der Kulturwissenschaften beziehungsweise multipler Analyseansätze in Bezug auf die Döblin-Forschung betrieben werden kann.

⁴⁹ Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus. Frankfurt a. M. 2007³¹. S. 86 (Satz 5.6).

⁵⁰ Der Begriff der *Moderne* wird in diesem einleitenden Abschnitt des Kapitels genauer eruiert.

Um die soziologische Grundsituation zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu veranschaulichen, erfolgt zunächst ein kurzer Exkurs, bei dem vor allem Georg Simmels Text *Die Großstädte und das Geistesleben* und die Weimarer Republik im Fokus stehen. Hierdurch wird eine soziologische Perspektive des Zeitgeschehens geboten.

Mit der Jahrhundertwende (1900) fanden in Deutschland tiefgreifende gesellschaftliche und politische Veränderungen statt. Die Industrialisierung führt zur Landflucht und damit einhergehend zu einer zunehmenden Urbanisierung. Der Masse Mensch steht das Individuum, das „unrettbare Ich“⁵¹, gegenüber, dass sich in einer technisierten und beschleunigten Welt neu orientieren muss. Die Einheit von Mensch und Natur sowie von Ding und Sprache zerbricht und eine Suche nach Einheitsstiftung in einer fragmentierten Welt beginnt, vor allem für die Schriftsteller.

Die Großstädte und das Geistesleben

Georg Simmels Text *Die Großstädte und das Geistesleben*⁵² von 1903 beschreibt die Situation des Menschen in der modernen Stadt und wie dieser auf die zunehmenden Beschleunigungen, Veränderungen und Reizüberflutungen reagiert:

Die psychologische Grundlage, auf der der Typus grossstädtischer Individualitäten sich erhebt, ist die *Steigerung des Nervenlebens*, die aus dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äusserer und innerer Eindrücke hervorgeht.⁵³

Der Mensch ist nach Simmel zunächst daran interessiert, die „Selbstständigkeit und Eigenart seines Daseins“⁵⁴ gegenüber äußeren Einflussfaktoren, wie etwa Gesellschaft, Geschichte, Kultur und Technik zu behaupten und möchte in einer technisierten Gesellschaft nicht nivelliert werden:

So schafft der Typus des Großstädtlers, – der natürlich von tausend individuellen Modifikationen umspielt ist – sich ein Schutzorgan gegen die Entwurzelung, mit der die Strömungen und Diskrepanzen seines äußeren Milieus ihn bedro-

⁵¹ Vgl. Mach, Ernst: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. Jena 1918⁷.

⁵² Simmel, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben. In: Ders., Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908, Bd. 1, Gesamtausgabe, Bd. 7. Frankfurt a. M. 1995. Erstveröffentlichung in: Theodor Petermann (Hrsg.). Die Großstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung, Jahrbuch der Gehe-Stiftung zu Dresden, Bd. 9. Dresden 1903.

⁵³ Ebd., S. 147.

⁵⁴ Ebd.

hen: statt mit dem Gemüte reagiert er auf diese im wesentlichen mit dem Verstande [...].⁵⁵

Dieser Verstand wiederum lässt sich von der Reizüberflutung der Stadt nicht überwältigen und beschäftigt sich stattdessen lieber mit Geldwirtschaft und Wissenschaft. Hierbei steht die Sachlichkeit im Vordergrund, die allem Individuellen, was zunächst vom Menschen erstrebt wurde, gegenüber gleichgültig bleibt.

Und so wird dem Großstädter, der alles Irrationale und Impulsive negiert, gar vorgeworfen blasiert zu sein:

Es giebt vielleicht keine seelische Erscheinung, die so unbedingt der Grossstadt vorbehalten wäre, wie die Blasiertheit. Sie ist zunächst die Folge jener rasch wechselnden und in ihren Gegensätzen eng zusammengedrängten Nervenreize, aus denen uns auch die Steigerung der grossstädtischen Intellektualität hervorzugehen schien [...]. Das Wesen der Blasiertheit ist die Abstumpfung gegen die Unterschiede der Dinge, nicht in dem Sinne, dass sie nicht wahrgenommen würden, wie von dem Stumpfsinnigen, sondern so, dass die Bedeutung und der Wert der Unterschiede der Dinge und damit der Dinge selbst als nichtig empfunden wird.⁵⁶

Diese Blasiertheit führt auch zu einer Reserviertheit, gar einer Aversion, der Großstädter untereinander und zu einer Lockerung der inneren Einheit des sozialen Verbunds. Damit einher geht jedoch der Gewinn an persönlicher Freiheit für den einzelnen Großstädter im Vergleich zum Kleinstädter, der sich in engeren Bindungen mit den Stadtmitbewohnern befindet.

Die Großstädte sind auch Orte der Arbeitsteilung und erkennen die Notwendigkeit von Spezialisierung. In ihnen herrscht ein ‚objektiver Geist‘, dem der Mensch teilweise nicht gewachsen zu sein scheint. Dennoch bieten die Metropolen auch Annehmlichkeiten für ihre Bewohner:

Das Leben wird ihr [der Persönlichkeit] einerseits unendlich leicht gemacht, indem Anregungen, Interessen, Ausfüllungen von Zeit und Bewusstsein sich ihr von allen Seiten anbieten und sie wie in einem Strome tragen, in dem es kaum noch eigener Schwimmbewegungen bedarf. Andererseits aber setzt sich das Leben doch mehr und mehr aus diesen unpersönlichen Inhalten und Darbietungen zusammen, die die eigentlich persönlichen Färbungen und Unvergleichlichkeiten verdrängen wollen; so dass nun gerade, damit dieses Persönlichste sich rette, es ein äußerstes an Eigenart und Besonderung aufbieten muss; es muss

⁵⁵ Ebd., S. 148.

⁵⁶ Ebd., S. 150.

dieses übertreiben, um nur überhaupt noch hörbar, auch für sich selbst, zu werden.⁵⁷

Und so scheint das Individuum der Großstadt auf der einen Seite Mechanismen gefunden zu haben, um mit der Reizüberflutung umgehen zu können, auf der anderen Seite muss es stets seine Individualität verteidigen, um nicht in der Masse unterzugehen.

Während Simmels soziologische Analyse des Großstädtlers bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Gemütslage und Eigenheiten des Menschen in der Stadt schildert, zeichnet Döblin das Bild eines Großstädtlers in der Weimarer Republik. Der Protagonist Franz Biberkopf erscheint nicht blasé und schafft es nicht, sich mit dem Verstand gegen die Reizüberflutung der Metropole zu schützen. Er ist alles andere als ein objektiver und leistungsfähiger Geist und droht im Strudel der Stadt unterzugehen.

Weimarer Republik

Die Weimarer Republik (1918–1933) manifestiert sich en passant in Döblins Œuvre. Einige seiner literarischen Werke wurden vor dieser Zeit veröffentlicht, wie etwa *Der schwarze Vorhang* (1912), der im Zuge der Auseinandersetzung mit Döblins Sprachkritik und Poetik genauer diskutiert wird, oder *Der Kaplan* (1914) und *Sprünge des Wang-lun* (1915). *Wadzecks Kampf mit der Dampfturbine* (1918), *Wallenstein* (1918), *Berge, Meere und Giganten* (1922) und natürlich *Berlin Alexanderplatz* (1928/1929) fallen jedoch in die Zeit der Weimarer Republik. So zeigen sich etwa in *Wadzecks Kampf mit der Dampfturbine* die zunehmende Technisierung der Moderne, der Aufstieg der Metropolen und der Kampf des Individuums mit den Veränderungen der Zeit. Passend zu der veränderten Zeitgeschichte wird auch die traditionelle Romanform in Frage gestellt und Döblin arbeitet bereits hier mit Bildmontagen und Kinostil.

Auch in *Berlin Alexanderplatz* wird ein stark beschleunigtes, technisiertes Großstadtleben gezeigt, in dem sich der Protagonist Franz Biberkopf nicht zurechtfinden kann. Neben seinem persönlichen Scheitern in der Metropole wird nicht nur ein verändertes Freizeitverhalten der Massen durch die Einführung des Achtsturentages anhand von Kinobesuchen, dem Essen im Restaurant oder einer zunehmenden Konsumkultur illustriert, auch eine sich politisch verändernde Republik spiegelt sich hier wider. Propaganda aus dem rechten und linken Parteienspektrum reiht sich in die Polyphonie der

⁵⁷ Ebd., S. 156.

Großstadt ein und ist bereits Vorbote der Destabilisierung der ersten parlamentarischen Demokratie Deutschlands. Während die Zeit von 1924 bis 1929 durch eine relative wirtschaftliche und politische Stabilität gezeichnet war, begann mit der Weltwirtschaftskrise 1929 Massenarbeitslosigkeit und eine Blockade des parlamentarischen Systems durch verfassungsfeindliche Parteien, die schließlich 1933 in die Machtergreifung der Nationalsozialisten mündete.

Während sich die politische Situation in Deutschland immer weiter aufheizte, blühte hingegen das kulturelle Leben in den Metropolen auf. Die Blütezeit der ‚Goldenen Zwanziger‘ (1924-1929) brachten Freiheit für Kultur und Kunst und manifestierten sich in der *Avantgarde-Bewegung*⁵⁸: Expressionismus, Dadaismus, Kubismus, Surrealismus und Futurismus standen für Radikalität und Fortschritt und den Bruch mit ästhetischen Normen, ob in bildender Kunst, Musik, Film oder Literatur. Auch das Aufkommen neuer Massenmedien, wie Film und Rundfunk, veränderten die Wahrnehmung und das kulturelle Leben. Döblins *Berlin Alexanderplatz* veranschaulicht all diese Veränderungen, ob soziologischer oder kultureller Natur, und erprobt neue Schreibweisen, die einer veränderten Welt gerecht zu werden versuchen.

Literarische Moderne

Die Moderne hat mit Baudelaire begonnen als Symbiose verschiedener Moderne-Konzepte und sie endet auch - zumindest bezogen auf die Zeit bis 1933 - in Form einer solchen Zusammenführung, die sodann den Zweifel an ihr, aber auch die Begeisterung für eine Zivilisation und Kultur der Moderne erlaubt: Denn die nach 1920 bis zum Ende der Weimarer Republik [...] wirkende Ästhetik der Neuen Sachlichkeit darf im Hinblick auf die Integration avantgardistischer Verfahrensweisen - wie Montage, Collage, assoziatives Schreiben, Intermedialität, Entgrenzung und Vermischung - in traditionelle Erzählkonzepte und konventionelle Schreibformen als Synthese von avantgardistischer und klassischer Moderne und mit Blick auf diese synthetisierende Dimension als eine reflektierte Form der Moderne gelten. Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* [...] dürfte das wohl gelungenste Beispiel einer solchen produktiven Symbiose der heterogenen Moderne-Konzepte sein.⁵⁹

Becker spricht hier einen entscheidenden Punkt in der Auseinandersetzung mit der literarischen Moderne an, den Stilpluralismus, welcher in der Moderne vorherrschte. Die literarische Moderne ist insofern eher als ein Sammelbegriff für verschiedene ästhetische Bewegungen und Verfahren anzusehen: Symbolismus, Expressionismus, Surrealismus,

⁵⁸ Die Avantgarde wird im Zuge der Auseinandersetzung mit Döblins Poetik und Sprachkritik zu einem späteren Zeitpunkt in diesem Kapitel genauer erläutert.

⁵⁹ Becker, Sabina/Kiesel, Helmuth (Hrsg.): Literarische Moderne. Begriff und Phänomen, Berlin/ New York 2007. S. 31.

Dadaismus und Futurismus sind allesamt geistige Bewegungen und Stile der Avantgarde. Und so hinterfragt Becker den Epochenbegriff Moderne insgesamt: „Damit stünde zugleich der Terminus Moderne nicht nur als Epochenbegriff, sondern auch als Stilbegriff zur Disposition und seine Tragfähigkeit zur Diskussion.“⁶⁰ Hier soll jedoch der Begriff Moderne an sich nicht zur Diskussion stehen, sondern als Sammelbecken für verschiedene geistige und ästhetische Verfahren der Moderne, die auch in der Literatur zum Tragen kommen, angenommen werden. Hierbei wird unter Moderne auch eine Umbruchszeit verstanden, die einerseits geprägt ist von einem Weltbild, das durch neue wissenschaftliche Erkenntnisse erschüttert wurde, wie beispielsweise Einsteins Relativitätstheorie oder Freuds Entdeckung des Unbewussten, und andererseits eine Aufbruchsstimmung, die sich im Spiel mit den literarischen Traditionen manifestiert. Da keine Orientierung an der Poetik der Antike mehr stattfindet, werden neue literarische Techniken vor allem im modernen Großstadtroman erprobt.

Die Autoren realisierten,

[...] that something fundamental had changed in the literary representation of social space and regimes of perception in the city. [...] A new urban imaginary took shape characterized by unstable subject positions, the breakup of plot, discontinuous narrative, hallucinatory imaginaries, and fragmented spaces of perception.⁶¹

Während auf der einen Seite die Moderne durch Rationalisierung, Verwissenschaftlichung, Technisierung und Ausdifferenzierung gekennzeichnet ist und somit die Welt auf den ersten Blick ‚stabiler‘ erscheinen mag, führen gerade diese Prozesse zu einer Verunsicherung der menschlichen Seele. Die Welt wird nicht mehr als Einheit, sondern als fragmentiert wahrgenommen. Dies wiederum führt zu einer Erkenntnis- und Sprachkrise der Autoren der Moderne. So spricht Nietzsche etwa von der Unerkennbarkeit von Wahrheit und, dass diese lediglich ein „bewegliches Heer von Metaphern“⁶² sei. Wahrnehmung und Erkenntnis werden relativiert und neue Perspektiven auf die Wirklichkeit werden möglich.

Doch was bedeutet das für neue Schreibweisen in der Moderne? Die literarische Moderne tritt „als kritische Gegenstimme zur Einseitigkeit der rationalistisch-technisch-

⁶⁰ Ebd., S. 29.

⁶¹ Huyssen, Andreas Bathrick, David (Hrsg.): *Modernity and the Text. Revision of German Modernism*. New York 1989. S. 9 f..

⁶² Vgl.: Nietzsche, Friedrich: *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*. In: Ders.: *Werke in drei Bänden*. Bd. 3. Hrsg. von Schlechta, Karl. Passau 1965.

ökonomischen Moderne“⁶³ auf. Die Grenzen zwischen Kunst, Realität und Literatur werden überschritten. Die Literatur wird selbstreflexiv, heterogen, polyperspektivisch und der autonome Status des literarischen Werks wird in Frage gestellt. Der Autor versucht nicht mehr, die Erwartungen des Lesers zu erfüllen, strebt keine Harmonie mehr an und lässt den Erzähler vielfach hinter dem Text verschwinden. Die Gattungsgrenzen werden gesprengt und Dissonanz prägt den modernen Roman. Die italienischen Futuristen forderten gar die Zerstörung der Syntax. So weit ging Döblin in seinem Roman *Berlin Alexanderplatz* nicht, auch wenn eine fragmentierte Welt und die Übermacht der Großstadt in seinem Roman dargestellt werden. Als literarisch gestalterische Mittel dienten ihm hierbei Kinostil, Simultanität und die Montagetechnik.

Neben der inhaltlichen Ausrichtung der Moderne ist auch die zeitliche Festsetzung dieser Epoche umstritten: Während eine Unterscheidung von Antike und Moderne natürlich zu weit gegriffen ist, markieren viele Literaturwissenschaftler den Beginn der Moderne um 1890 und mit der Industrialisierung. Vietta⁶⁴ stellt sich die Frage, ob die Moderne schon mit der Renaissance im 15./16. Jahrhundert oder erst im 19. Jahrhundert mit der Industriellen Revolution einsetzt. Nicht nur der zeitliche Startpunkt der Moderne ist umstritten, auch das Ende wird unterschiedlich datiert. Sehen manche⁶⁵ wie Vietta bereits 1914 als das Ende der Moderne an, so wird es teilweise auf 1920/1925 oder gar bis auf die Jahre nach 2000 verlegt. Um diese Diskussion hier zu einem ‚Ende‘ zu führen, soll in diesem Forschungsbeitrag die Postmoderne als Abgrenzungskriterium herangezogen werden. Der Beginn der Postmoderne wird meist mit dem Ende der 1950er Jahre oder sogar erst nach dem Mauerfall datiert. Neben einer geschichtlichen Einordnung der Postmoderne, die vor allem durch das Ende des 2. Weltkrieges und seine weitreichenden Folgen gekennzeichnet ist, lässt sich auch eine veränderte Literaturlandschaft als Abgrenzungskriterium zur Moderne festlegen. So prägen unter anderem Sinnverlust, Pessimismus und die Suche nach Identität als Folge der Vergangenheitsbewältigung die postmoderne Literatur. Darüber hinaus spielten subjektive Wahrnehmung, unzuverlässiges Erzählen, Intertextualität, Stilmischungen und Ironie eine Rolle für das dichterische Schaffen. Auch wenn hier einige Gemeinsamkeiten zur literarischen Moderne zu erkennen sind, wie beispielsweise die

⁶³ Vietta, Silvio: Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. Stuttgart 1992. S. 28.

⁶⁴ Vgl.: Ebd., S. 17ff.

⁶⁵ Vgl. zu dieser zeitlichen Diskussion der Moderne auch: Becker, Sabina/ Kiesel, Helmuth (Hrsg.): Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. Berlin/New York 2007.
Huysen, Andreas/Bathrick, David (Hrsg.): Modernity and the Text. Revision of German Modernism. New York 1989.

Änderung der Erzählerrolle, der Gebrauch von Intertextualität oder die Einbeziehung anderer Gattungen, so ist in der Postmoderne zunehmend der Trend zu beobachten, dass Literatur auch der (einfachen) Unterhaltung dienen soll. Hierbei sind Mehrfachcodierungen möglich, in dem Sinne, dass verschiedene Lesarten von Texten möglich sind: auf der Oberfläche oder tiefergehend kann der Rezipient auf unterschiedlichen Ebenen und gemäß seines/ihrer Wissenshorizonts, die Texte wahrnehmen.

In diesem Forschungsbeitrag wird die Moderne folgendermaßen datiert: Der Beginn wird um das Jahr 1890 angesetzt und das Ende in die 1950er-Jahre gelegt. Zur Begründung dienen hier neben der geschichtlichen und soziologischen Eingrenzung die Veränderungen in der Literatur. Die Industrielle Revolution und damit verbunden die Urbanisierung brachte viele soziokulturellen Veränderungen, die direkten Einfluss auf die Wahrnehmung und das dichterische Schaffen hatten. Beschleunigung und Fragmentierung der Welt und der sozialen Zusammenhänge spiegeln sich in Großstadtromanen wie *Berlin Alexanderplatz* in Form von neuen literarischen Verfahren wider. Zu nennen wäre hier beispielsweise der Kinostil, Simultanität des Erzählens, ein ‚unzuverlässiger‘ Erzähler und die Montagetechnik.

Als Endpunkt der Moderne und Beginn der Postmoderne sollen hier die 1950er Jahre angesetzt werden, denn das Ende der Moderne bereits 1914 oder 1920 anzusetzen erscheint verfrüht. Gerade historische und soziologische Entwicklungen, und damit verbunden auch Veränderungen in der Literatur, machen vor den 1920er Jahren nicht halt, sondern gewinnen noch an Intensität, bis schließlich mit dem zweiten Weltkrieg und der Nachkriegszeit neue tiefgreifende Veränderungen stattfinden. So würde *Berlin Alexanderplatz*, 1929 erschienen, bereits zur Postmoderne⁶⁶ gehören. Auch wenn es einige Überschneidungen der literarischen Kennzeichen von Moderne und Postmoderne gibt, so ist die Moderne durch eine Unsicherheit der gesamten Umstände einerseits und andererseits durch eine Aufbruchsstimmung gekennzeichnet, in der versucht wird, die Grenzen des Mediums Sprache und der Gattung Epik neu zu ziehen und zu erweitern. In der Postmoderne hingegen spielen zunächst vor allem Vergangenheitsbewältigung und Pessimismus eine Rolle. Insofern soll in diesem Forschungsbeitrag die Moderne und ihre Entwicklungen noch bis in die 1950er Jahre verfolgt werden, bevor sich die Postmoderne mit ihrer Vergangenheitsbewältigung anschließt.

⁶⁶ Zur weiteren Lektüre vgl.: Birnstiel, Klaus, Schilling, Erik (Hrsg.): Literatur und Theorie seit der Postmoderne. Stuttgart 2012.

Nachdem die literarische Moderne und ihre Krisen dargestellt und ihre Datierung und inhaltliche Ausprägung veranschaulicht wurde, werden nun die Sprache der Moderne und ihre Krisenmomente im Mittelpunkt stehen. Hierbei wird in einem weiteren Schritt Fritz Mauthners und Friedrich Nietzsches Sprachauffassung beleuchtet, um im Abschluss Döblins Sprachkritik und Romanpoetik genauer zu untersuchen.

Sprache

„Sprechen heißt in Tautologien verfallen“⁶⁷, heißt es in *Jorges Luis Borges*‘ Erzählung *Die Bibliothek von Babel*. In Borges‘ Erzählung stellt eine unendliche Bibliothek eine mögliche Welt dar, in der jedoch die Inhalte der Bibliothek endlich sind, aber immer wieder neu kombiniert werden können. Trotz dieser scheinbar unendlichen Möglichkeit an Text- und Sprachkombinationen durch die Intertextualität sieht Borges‘ die Sprache als begrenzt an:

Daher haftet der Sprache, Borges‘ Meinung nach, etwas Artifizielles, Literarisches, Falsches an. Erst wenn es dem Menschen gelänge, in einem einzigen Satz, besser noch, in einem einzigen Wort alles zugleich zum Ausdruck zu bringen, hätte er das Problem der Sprache bewältigt.⁶⁸

Diese Bemühungen sind natürlich zum Scheitern verurteilt und so ringen einige Autoren mit der Sprache und suchen einen Ausweg aus den ‚babylonischen Sprachverwirrungen‘ und der scheinbaren Unbrauchbarkeit von Sprache für das literarische Schaffen.

In der Sprachkritik wird vor allem das brüchige Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit diskutiert und die Erkenntnisfähigkeit der Sprache in Frage gestellt. Unter *Sprache* versteht man zunächst:

Auf kognitiven Prozessen basierendes, gesellschaftlich bedingtes, historischer Entwicklung unterworfenen Mittel zum Ausdruck bzw. Austausch von Gedanken, Vorstellungen, Erkenntnissen, und Informationen sowie zur Fixierung und Tradierung von Erfahrung und Wissen.⁶⁹

⁶⁷ Borges, Jorge Luis: *Die Bibliothek von Babel*. Erzählungen. Stuttgart 1974. S. 55.

⁶⁸ Ebd., Nachwort. S. 80.

⁶⁹ Bußmann, Hadumod (Hrsg.): *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Stuttgart 2002³. Seite 616.

In dieser Definition wird der Sprache die Fähigkeit zugesprochen, Mittel von Erkenntnis⁷⁰ zu sein. Seit *Johann Gottfried Herder*⁷¹ wird bereits eine Wechselwirkung von Sprache und Erkenntnis angenommen. Das menschliche Denken und die Erkenntnisfähigkeit sind an die Sprache gebunden, da diese Artikulation von Erkenntnis erst möglich macht. Dennoch hat die Sprache gerade für die Dichter Grenzen, an denen ihre Tragfähigkeit auf die Probe gestellt wird.

Nicht erst mit der Jahrhundertwende begann der Zweifel an der Tragbarkeit der Sprache für Philosophie und Literatur.⁷² Platons Schrift *Kratylos* markiert den Beginn der abendländischen Sprachkritiktradition. In Platons Dialog *Kratylos* zwischen Sokrates, Hermogenes und Kratylos wird der Zusammenhang von Namen und Dingen und die Erkenntnisfähigkeit von Sprache diskutiert. Die Frage war, ob nach der *Nomos-These* die Zeichenbedeutung lediglich auf Konventionen einer Sprachgemeinschaft beruht und somit arbiträr ist, oder ob nach der *Physis-These* die Zeichen wirklich den Dingen entsprechen, die sie bezeichnen. Die Konsequenz aus dem Dialog lautet: „Die Wörter taugen nicht zur Erkenntnis, denn sie sind Mischgebilde aus sachlicher (natürlicher) und konventioneller (verabredeter, gewohnheitsmäßiger) Richtigkeit.“⁷³ Zu einer ursprünglichen Richtigkeit der Namen, wenn man diese überhaupt annehmen kann, hat der Mensch keinen Zugriff. Der ‚Wortgläubigkeit‘ wurde somit eine Absage erteilt.

⁷⁰ Unter *Erkenntnis* wird hier der Erwerb von Wissen verstanden. In der Philosophie gibt es verschiedene Ansichten darüber, wie Erkenntnis zustande kommt. Der *Empirismus* beispielsweise geht davon aus, dass Erkenntnis von der Sinneserfahrung abgeleitet wird. Im *Rationalismus* hingegen sind Verstand/Begriffe/Urteile Ursache von Erkenntnis. Kant versuchte in der *Kritik der reinen Vernunft* (KrV), diese beiden Positionen zu verknüpfen. In seiner Transzendentalphilosophie beschäftigte er sich mit den Bedingungen von Erkenntnis und stellte zunächst fest, dass der Gegenstand von Erkenntnis die sinnlich wahrnehmbare Welt der Erscheinungen ist. Die Verstandesbegriffe (Kategorien) geben der Wahrnehmung die Struktur und machen sie dadurch erst erkennbar. Hierbei richten sich die Gegenstände nach den Strukturen der Erkenntnis, nicht umgekehrt. Kant vollzog mit dieser Feststellung die so genannte „Kopernikanische Wende“. Wichtig für die Erkenntnis ist, dass Erfahrung keine Erkenntnis liefert. Erst die Erkenntnis *a priori* schafft einen Zusammenhang zur Erfahrungserkenntnis. Die Sinnlichkeit hingegen ist wichtig für die Erkenntnis, denn sie macht zusammen mit dem Verstand erst Erkenntnis möglich: „Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe blind.“ (KrV, B75). Ein weiterer wichtiger Punkt sind bei Kant die *Urteile*, denn sie bilden die Vermittlung zur Einheit von einzelnen Begriffen zu einem höheren Begriff. Der Verstand hat mithilfe der Begriffe einheitsstiftende Funktion. Durch die Verstandesbegriffe wird Erfahrung erst möglich. Die Bestimmung des Mannigfaltigen, wie es bei Kant heißt, durch die Begriffe liefert uns die Erkenntnis. - Vgl.: Kant, Immanuel: Werke in zwölf Bänden. Frankfurt a. M. 1977.

⁷¹ Vgl. hierzu: Herder, Johann Gottfried: Abhandlung über den Ursprung der Sprache (1769). Stuttgart 1986.

⁷² Hier erfolgt nur ein kurzer Exkurs in die Sprachkritiktradition, der keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt und nur einzelne prägnante Beispiele der Geschichte der Sprachkritik aufgreift, da vornehmlich die *literarische Sprachkritik* um die Jahrhundertwende bis in die 1920er Jahre für diese Arbeit von Belang ist.

⁷³ Schiewe, Jürgen: Die Macht der Sprache. Eine Geschichte der Sprachkritik von der Antike bis zur Gegenwart. München 1998. S. 47.

Im Mittelalter und der frühen Neuzeit steht vor allem der *Universalienstreit* in der Scholastik zwischen Realismus und Nominalismus im Fokus der Sprachkritiktradition. Hierbei geht es um die Frage, ob Allgemeinbegriffe grundsätzlich vorhanden sind oder ob sie bloße Konstrukte durch den Menschen sind. Während der Realismus von der Natürlichkeit der Zeichen ausgeht, sieht der Nominalismus in ihnen rein arbiträre Konstrukte. Diese Problemkonstante ist in der Gegenwart noch eine Kontroverse in der Philosophie. So wird etwa im *linguistic turn*⁷⁴ ein nominalistischer Ansatz verfolgt, der die Sprache als arbiträr und konventionalistisch ansieht und die Bedeutung von Begriffen der Erfahrung entspringt.

Im 17. und 18. Jahrhundert, mit der Vereinheitlichung der Deutschen Sprache zum Hochdeutschen (weitestgehend) ohne dialektalen Einfluss, traten die ‚Sprachgesellschaften‘ auf den Plan, die sich der Spracharbeit widmeten. Diese Vereine strebten eine Förderung und Erforschung der Deutschen Sprache an und wollten sie vom Einfluss von Fremdwörtern befreien. Ferner wurde im 18. Jahrhundert vermehrt Sprachkritik als Text- und Stilkritik betrieben. Die Leistungsfähigkeit von Sprache wurde erneut zur Diskussion gestellt und ihre Verbesserungswürdigkeit wurde beispielsweise durch Leibniz hervorgehoben. Auch Kritik am Sprachgebrauch und der empfundenen Diskrepanz zwischen Sprechen und Denken waren Themen der Sprachkritik der Zeit.

Die Sprachkritik der Jahrhundertwende ist vor allem erkenntnistheoretisch und moralisch konnotiert und wird neben der Philosophie für die Literaturschaffenden zu einer Problemkonstante.

Sprachkritik der Jahrhundertwende

Die Literatur hat auf diese mediale Anforderung⁷⁵ meist verschreckt, mit Sprachkrisen oder Legitimationszwängen reagiert. Die ursprünglich geforderte Kraft des Fabulierens hat nur bei denen überlebt, die sich dem Delirium auch in seiner wesentlichen Einsamkeit der Schrift überlassen haben. Die großen Werke der neueren Literatur sind das Ergebnis der großen Maniker [...].⁷⁶

Und so ist der Dichter prinzipiell fähig, einen Weg aus der Sprachkrise zu finden, wie es auch Döblin schaffte, die Krise der Sprache produktiv zu wenden, wie im weiteren Verlauf

⁷⁴ Definition siehe Fußnote folgende Seite.

⁷⁵ Gemeint ist hier das Aufkommen des Kinos. Natürlich war nicht dezidiert das Kino dafür verantwortlich, dass Autoren in eine Sprachkrise verfielen. Die Gründe werden im Folgenden dieses Kapitels noch eruiert.

⁷⁶ Wetzel, Michael: ‚mal vu – mal dit‘. Urszenen poetischen Sprechens im Werk von Marianne Fritz. In: Nullgeschichte, die trotzdem war. Neues Wiener Symposium über Marianne Fritz. Hrsg. von Kartberger, K. Wien 1995. S. 108.

veranschaulicht werden soll.

Unter *Sprachkritik* kann „ganz allgemein die positive wie negative Würdigung der menschlichen Sprache und ihrer Leistungen sowie des Gebrauchs, der von ihr gemacht wird, verstanden werden.“⁷⁷ Ferner wird in der Sprachkritik der Zusammenhang von Sprache und Wirklichkeit sowie Sprache und Erkenntnis diskutiert und versucht, die Grenzen der Sprache auszuloten. Mit dem *linguistic turn*⁷⁸ wiederum versuchte die Philosophie, die Probleme derselben auf die Sprache zurückzuführen.

Wäre die Sprache akkurat, würden sich die Ungenauigkeiten in der Philosophie erübrigen. Auch wenn eine logische Sprache, wie sie *Ludwig Wittgenstein* anstrebte, für die Philosophie gewinnbringend wäre, so ist die Sprachkrise der Literaten nicht so ‚einfach‘ zu lösen. Für Dichter wie Alfred Döblin wird vor allem seit der Jahrhundertwende⁷⁹ im Zuge großer gesellschaftlicher Umbrüche und einer allgemeinen empfundenen Krisensituation der Zusammenhang zwischen Sprache, Ding und Welt brüchig. Das Vertrauen in die Tragbarkeit der Worte ist gebrochen und der Autor fürchtet die leeren Sprachhüllen. Gleichzeitig kommt die Sehnsucht nach einer ‚Universalsprache‘⁸⁰, wie sie einst in der Romantik angestrebt wurde, wieder auf. Auch wird der Sprachverfall, die Phrasenhaftigkeit der Sprache und der Sprachmissbrauch von Autoren wie beispielsweise *Karl Kraus*⁸¹ kritisiert. Die literarische Sprachkritik war auch ein Aspekt des „Zweifel[s] an den

⁷⁷ Kilian, Jörg/Niehr, Thomas/Schiewe, Jürgen: Sprachkritik. Ansätze und Methoden der kritischen Sprachbetrachtung. Berlin/ New York 2010. (Germanistische Arbeitshefte 43). S. 1.

⁷⁸ Unter *linguistic turn*, oder auch „sprachkritische Wende“, versteht man verschiedene Entwicklungen vor allem in der Philosophie des 20. Jahrhunderts, bei denen eine generelle Skepsis gegenüber der Leistungsfähigkeit von Sprache in Bezug auf ihre Möglichkeit Wirklichkeit zu beschreiben, vorherrschte. Diese Sicht wird abgelöst durch die Annahme von Sprache als „unhintergehbare Bedingung des Denkens“. (Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe. Hrsg. von Nünning, Ansgar. Stuttgart/Weimar 2013. S. 447.) Folgen dieser Annahme sind, dass Erkenntnis nur durch Sprache strukturiert sein kann, und dass die Wirklichkeit an Sprache gebunden ist: „Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt.“ (Wittgenstein: Tractatus logico-philosophicus. S. 86 (Satz 5.6). Alle Reflexion, wie etwa die Philosophie wird somit zur Sprachkritik und diese Reflexion kann wiederum nur durch die Sprache geschehen (Sprachparadoxon).

⁷⁹ Auch wenn die Sprachkrise schon vor der Jahrhundertwende eine Problemkonstante für Autoren war, so stehen in diesem Forschungsbeitrag die Entwicklungen der Jahrhundertwende (1890–1910) und in der Moderne bis in die 1920er Jahre hinein im Fokus. Im historischen Abriss wird hingegen am Rande auf die Sprachkritiktradition vor der Jahrhundertwende eingegangen. Weitere Phänomene der Jahrhundertwende wie etwa der Naturalismus und Expressionismus werden im Zuge von Döblins Sprachkritik und Romanpoetik näher besprochen.

⁸⁰ Universalsprache: „Künstliches, meist am Vorbild der Mathematik orientiertes Zeichensystem als Verständigungs- und Erkenntnismittel in Philosophie und Wissenschaft. Besonders bekannt wurde die Idee einer »Characteristica universalis« von Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716); in ihr sollte die logische Verbindung einfacher Vorstellungen zu komplexen Gedanken durch entsprechende Zeichenkombinationen abgebildet werden. In den modernen Notationssystemen von Mathematik, formaler Logik, Physik, Chemie usw. ist die Idee der Universalsprache teilweise verwirklicht.“ Vgl.: Lexikon der Sprachwissenschaft. Hrsg. von Bußmann, Hadumod. Stuttgart 2002³. S. 724.

⁸¹ Vgl.: Kraus, Karl: Die Sprache. (1937) Berlin 1997.

Denkmustern der Moderne“⁸². Die Sprache wird von den Autoren als Täuschung erlebt und ihre Arbitrarität lässt den Zusammenhang zwischen Wort und Ding willkürlich erscheinen. Der ‚Unsagbarkeitstopos‘ – die Annahme, dass sich nichts mehr mit der vorgefundenen Sprache ausdrücken lässt – wird zu einem Phänomen der Epoche. Dennoch war das endgültige Verstummen der dichterischen Stimme meist keine Konsequenz aus der Sprachkrise.

Die Gründe für die wahrgenommene, erfahrene oder reflektierte Unzulänglichkeit der Sprache können ebenfalls nicht systematisch gegliedert werden: dazu gehören [...] die Dürftigkeit der sprachlichen Äußerung gegenüber dem erlebten Reichtum einer Erfahrung, die Bedrohung einer individuellen Aussage durch das allgemeine Sprachsystem, unterschiedliche Strukturierungen und Grenzen von Sprache und Wahrnehmung, der Abstraktionsgrad der Sprache, das Versagen der Sprache als Medium der literarischen Kommunikation oder die Erwartungen an die Sprache, die intensive oder mythische Erfahrungen mitzuteilen.⁸³

Das Finden neuer literarischer Schreibweisen war ein Weg aus der Sprachkrise. Hierzu gehörten unter anderem Wortspiele, die Montagetechnik, das Verwenden von Metaphern oder auch Wort- und Syntaxzertrümmerung wie sie beispielsweise im Futurismus und Dadaismus stattfand. Auch sollte die ‚Wörtlichkeit‘ der Sprache durch „Erlebniserweiterung“⁸⁴ relativiert werden. Die defizitäre Sprache wurde zur Chance und Produktivkraft und der literarische Text zu einem „Wandelraum“⁸⁵, in dem die Grenzen der Sprache überschritten werden konnten.

Im Folgenden werden ein paar prägnante Ansätze der Sprachkritik vorgestellt unter anderem auch der in dieser Arbeit vertretenen Ansatz der *literarischen Sprachkritik*.

Ansätze der Sprachkritik

Die *Sprachkritik* ist ein vielfältiges Phänomen und so lassen sich verschiedene Ansätze unterscheiden. Diese können folgenden Bereichen zugeordnet werden: Unter Wissenschaft kann man die *philosophische Sprachkritik*⁸⁶ subsumieren. In der Kunst ist es die *literarische*

⁸² Kacianka, Reinhard/Zima, Peter V. (Hrsg.): Krise und Kritik der Sprache. Literatur zwischen Spätmoderne und Postmoderne. Tübingen/Basel 2004. S. 10.

⁸³ Fromm, Waldemar, An den Grenzen der Sprache. Über das Sagbare und das Unsagbare in Literatur und Ästhetik der Aufklärung, der Romantik und der Moderne. Berlin 2006. (Rombach Wissenschaften. Reihe LITTERAE. Band 135). S. 19.

⁸⁴ Vgl. Deubzer, Franz: Methoden der Sprachkritik. München 1980. (Münchener Germanistische Beiträge. Bd. 27). S. 244.

⁸⁵ Ebd., S. 232.

⁸⁶ Vgl. Einteilung: Kilian, Jörg/ Niehr, Thomas/ Schiewe, Jürgen: Sprachkritik. Ansätze und Methoden der kritischen Sprachbetrachtung. Berlin/New York 2010. (Germanistische Arbeitshefte Bd. 43).

Sprachkritik und unter die alltägliche Lebenswelt fallen die *Kritik der alltäglichen Sprache*⁸⁷, die *philologische* und *moralische Sprachkritik*.

Bei der *philosophischen Sprachkritik* stehen vor allem die Frage nach der Erkenntnisfähigkeit von Sprache und der Zusammenhang von Sprache und Wirklichkeit im Fokus. Die Sprache macht Erkenntnis zwar erst möglich, doch schränkt sie diese durch ihre Ungenauigkeit auch ein. Wobei die Ungenauigkeit auch im Auge des Betrachters liegt. Mag die Sprache für die alltägliche Kommunikation nicht defizitär erscheinen, so kann sie für philosophische Erörterungen oder den Autor eines Romans sehr wohl ungenügend sein. Für den Zweig der philosophischen Sprachkritik stehen beispielsweise Platon und Fritz Mauthner, der im nächsten Abschnitt dieses Kapitels eingehender besprochen wird.

Bei der *moralischen Sprachkritik* hingegen geht es nicht so sehr um den Erkenntniswert von Sprache, sondern um die Sprachverwendung. Hierbei geht es vor allem um Sprachmissbrauch durch Politik und Propaganda, wie es beispielsweise im Nationalsozialismus geschah. Oder das Verkommen der Sprache zu leeren phrasalen Sprachhüllen, die nur als Mittel und nicht als Zweck benutzt wurden, wie es der österreichische Autor Karl Kraus kritisierte.

Der *philologischen Sprachkritik* geht es vor allem um die grammatikalische Richtigkeit und die sprachliche Reinheit. In diesen Zweig der Sprachkritik fällt auch die ‚Fremdwortproblematik‘, der ‚Sprachpurismus‘ der eine Sprache, zum Beispiel die Deutsche, von jeglichen Fremd- und Lehnwörtern befreien will. Ein solcher Ansatz ist natürlich nicht unkritisch zu sehen und kann auch für politische Zwecke missbraucht werden.

Der Ansatz, der in diesem Forschungsbeitrag verfolgt werden soll, ist die *literarische Sprachkritik*. Hierbei geht es vor allem um die Tragfähigkeit der Sprache für den dichterischen Ausdruck: „Da die Sprache das materielle Medium der Dichtung ist, steht sie stets vor der Frage, wie sich die Wörter der Sprache, die als ‚pures Material‘ schon immer ‚unvermeidbar Sinn‘ tragen, zu der in der Dichtung entworfenen Wirklichkeit verhalten.“⁸⁸ Dabei steht nicht nur die praktische Tragfähigkeit der Sprache auf dem Prüfstand, die es dem Autor/Dichter erlauben soll, die richtigen Worte zu finden und eine Brücke zwischen Wort und Ding zu schlagen, sondern auch die Ästhetik der Worte: „Literatur [...] sagt mit

⁸⁷ Eine Besprechung der Kritik an der alltäglichen Sprache soll hier ausgespart werden, da sie nicht relevant für diese Arbeit ist. Vgl. zu dieser Thematik: Ebd..

⁸⁸ Kilian, Jörg/ Niehr, Thomas/ Schiewe, Jürgen: Sprachkritik. Ansätze und Methoden der kritischen Sprachbetrachtung. S. 4.

und durch Sprache ‚auf schöne Weise etwas *Wichtiges*‘, und sie muss sich – kritisch – immer wieder die Frage stellen, wie dieses Wichtige sprachlich zum Ausdruck gebracht werden kann.“⁸⁹

War es im 17./18. Jahrhundert bei Joseph Eichendorff das Zauberwort, das gefunden werden musste, um die Grenzen des Möglichen zu übersteigen:

Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort.⁹⁰

wurde in der Literatur der Jahrhundertwende und in Döblins Frühwerk die Kluft zwischen Wort und Ding immer größer und die Suche nach neuen Schreibweisen begann.

In der Literatur der Jahrhundertwende ist *Hugo von Hofmannsthal*s *Der Brief des Lord Chandos* zu einem programmatischen Text in Bezug auf die Sprachskepsis beziehungsweise die Sprachkritik Tradition geworden.

Mein Fall ist, in Kürze, dieser: es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen. [...] die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgend welches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze.⁹¹

In dem 1902 erschienen literarischen Text berichtet der fiktive Lord Chandos in einem Brief an seinen Mentor Francis Bacon von seinem allmählichen, scheinbaren Sprachverlust. Die einstige Einheit zwischen Wort und Ding ist gebrochen und es ist ihm unmöglich, noch an alltäglicher Kommunikation zu partizipieren: „Dies alles erschien mir so unbeweisbar, so lügenhaft, so löcherig wie nur möglich. [...] Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen.“⁹² Dennoch gibt es für Chandos Momente der Epiphanie, wie eine Gießkanne oder eine Egge auf dem Feld, die zu einer Offenbarung für ihn werden können, sprachlich aber nicht erfassbar sind. Chandos sieht nur einen Ausweg aus seinem Schweigen, das Finden einer neuen (utopischen) Sprache.

Der österreichische Schriftsteller und Sprachskeptiker Hugo von Hofmannsthal verfiel

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Vgl. Joseph Eichendorffs Gedicht *Wünschelrute* (1835).

⁹¹ von Hofmannsthal, Hugo: *Der Brief des Lord Chandos*. Schriften zur Literatur, Kunst und Geschichte Hrsg. von Mathias Mayer. Stuttgart 2000. S. 50f.

⁹² Ebd., S. 52.

nicht ins Schweigen und *Der Brief des Lord Chandos* ist kein Selbstzeugnis, sondern eine poetologische Reflexion über die Tragfähigkeit der Sprache für das literarische Schaffen. Auffällig ist hierbei die Diskrepanz zwischen der Sprachkrise des Chandos und der Eloquenz der Darstellung dieser Krise. Dieses ‚Sprachparadoxon‘ zeigt jedoch auch, dass Sprachkritik immer nur im Medium der fraglich gewordenen Sprache möglich ist.

„Man bilde sich nicht ein, sagen zu können, was man meint. Vor der machtvoll präsenten gewachsenen Realität der Sprache zerfließen die meisten Träume“, so Döblin in *Die Dichtung, ihre Natur und ihre Rolle*⁹³. Döblins Sprachkritik wird zu einem späteren Zeitpunkt in diesem Kapitel genauer beleuchtet. Zunächst werden Döblins geistige Wegbereiter *Fritz Mauthner* und *Friedrich Nietzsche* und ihre Sprachauffassung diskutiert.

2.2 Fritz Mauthners Sprachkritik – *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*

Im Anfang war das Wort. Mit dem Worte stehen die Menschen am Anfang der Welterkenntnis und sie bleiben stehen, wenn sie beim Worte bleiben. Wer weiter schreiten will, auch nur um den kleinwinzigen Schritt, um welchen die Denkarbeit eines ganzen Lebens weiter bringen kann, der muß sich vom Worte befreien und vom Wortaberglaube, der muß seine Welt von der Tyrannei der Sprache zu erlösen versuchen.⁹⁴

Dieses Zitat verdeutlicht bereits zu Beginn von *Fritz Mauthners Beiträgen zu einer Kritik der Sprache*,⁹⁵ die im Fokus dieser Untersuchung stehen, wie radikal seine Sprachkritik und Sprachauffassung war. Und weiter heißt es später:

[...] die Sprache ist die Teufelin, die der Menschheit das Herz genommen hat und Früchte vom Baum der Erkenntnis dafür versprochen. [...] aber statt der Erkenntnis hat sie dem Menschen nichts geschenkt als Worte zu den Dingen, Etiketten zu leeren Flaschen [...] Die Sprache hat die Menschheit aus dem Paradies vertrieben.⁹⁶

⁹³ Döblin, Alfred: Vom Einfall zur Dichtung. Die Rolle der Sprache. *Die Dichtung, ihre Natur und ihre Rolle*. In: Ders.: Aufsätze zur Literatur. Hrsg. von Walter Muschg. Freiburg 1963. S. 241.

⁹⁴ Mauthner, Fritz: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. Bd. 1. Hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Wien/Köln/Weimar 1999 (nach der 3., um Zusätze vermehrten Auflage von 1923, Leipzig). S. 1.

⁹⁵ Mauthner, Fritz: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* (1901/1902). Der Fokus wird hier vor allem auf dem ersten Band liegen, da er für diese Arbeit und die Betrachtung der Sprachkritik, später auch im Zusammenhang mit Alfred Döblins Sprachkritik, am entscheidendsten ist. Hierbei erfolgt zum generellen Verständnis von Mauthners Sprachkritik eine kurze Einführung, die keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt.

⁹⁶ Mauthner, Fritz: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. Bd. 1. S. 87.

Mauthners Kritik an der Sprache ist erkenntnistheoretisch motiviert, für ihn ist die Sprache als Erkenntniswerkzeug untauglich. Erkenntniskritik wird zur Sprachkritik und die Möglichkeit einer Vermittlung von Wirklichkeit durch die Sprache wird kritisch hinterfragt. Während die Verbindung von Sprache, Wirklichkeit und Erkenntnis angezweifelt wird, so ist nach Mauthner die Sprache dennoch Bedingung für das menschliche Denken (Sprachabhängigkeitsthese).

Der deutschsprachige Schriftsteller, Philosoph und Publizist lässt sich ideengeschichtlich in verschiedenen philosophischen Strömungen verorten: Zum einen sieht Mauthner Sprach- und Wortkritik als ‚Ideologiekritik‘ an, worunter eine Kritik der unzulänglichen Übereinstimmung von Sein und Denken verstanden wird. Zum anderen, wenn es um den Zusammenhang von Denken und Sprache geht, folgt er dem ‚Sprachrelativismus‘⁹⁷, der davon ausgeht, dass die Sprache das Denken formt.

Darüber hinaus folgt er, als Schüler *Ernst Machs*, dem *Empiriokritizismus*⁹⁸, einer erkenntnistheoretischen/kritischen Theorie, bei der allein Erfahrungen, Anschauungen und Sinneswahrnehmungen als Grundlage von Wissenschaft dienen und die Metaphysik abgelehnt wird. In Bezug auf die Begriffsbildung steht Mauthner dem *skeptischen Nominalismus*⁹⁹ nahe, der von einer arbiträren Bezeichnung für die Dinge ausgeht. Er spricht in diesem Zusammenhang von Wortaberglaube: „Der wichtigste Impuls seiner Untersuchung ist es, den verzerrenden Einfluß von Worten auf die Betrachtung und Untersuchung von Welt darzustellen.“¹⁰⁰ Somit ist Mauthner als Fürsprecher des skeptischen Nominalismus gleichzeitig ein Gegner des naiven Realismus und der *Abbildtheorie*. Bei diesem erkenntnistheoretischen Ansatz ist die Erkenntnis ein Abbild der Wirklichkeit. Gegenstände der Erkenntnis sind dieser Theorie zufolge unabhängig von einem erkennenden Subjekt.

Für Mauthner ist Sprachkritik vor allem: „Die Kritik der Sprache muß Befreiung von der Sprache als höchstes Ziel der Selbstbefreiung lehren. Die Sprache wird zur Selbstkritik der

⁹⁷ Vgl. *Sapir-Whorf-Hypothese*: Untersucht den Zusammenhang von Denken und Sprache. Vor diesem Hintergrund ist auch die Frage, inwiefern Sprache Welterfahrung determiniert, zu verstehen.

⁹⁸ Vgl. auch *subjektivistischer Positivismus*: Abkehr von Metaphysik und Hinwendung zu wissenschaftlich nachvollziehbaren Erkenntnissen (z.B. durch Experimente). Vgl. auch Eschenbacher, Walter: Fritz Mauthner und die deutsche Literatur um 1900. Eine Untersuchung zur Sprachkrise der Jahrhundertwende. Frankfurt a. M. 1977.

⁹⁹ Vgl.: Fromm, Waldemar: An den Grenzen der Sprache. Über das Sagbare und das Unsagbare in Literatur und Ästhetik der Aufklärung, der Romantik und der Moderne. Berlin 2006. S. 456.

¹⁰⁰ Ebd.

Philosophie.¹⁰¹

Das Vorgehen Fritz Mauthners in den *Beiträgen zu einer Kritik der Sprache* ist nicht so einfach nachzuvollziehen, da seine Sprachkritik, die er in drei Bänden entfaltet, keine geschlossene Systematik aufweist. Seine radikale Sprachkritik untersucht unter anderem das Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit und changiert zwischen Sprachverzweiflung, Sprachhass und einer Kritik an Abstrakta, Wortfetischismus und an journalistischem ‚Geschwätz‘, aber auch dem Glauben an die Sprache und ihrem Nutzen beispielsweise für die Poesie. Sein Stil ist zwar aphoristisch, bildreich und vielseitig, verstrickt sich jedoch auch häufig in Widersprüche.

Er wechselt die Formen und Rollen: die Seriosität des Forschers mit den Lizenzen des frei schaffenden Essayisten, den Philosophen mit dem Poeten, den Propheten einer paradoxen neuen negativen Wahrheit [...] mit dem Ketzer, der keinen Respekt mehr kennt, auch nicht den vor sich selber.¹⁰²

Im Folgenden werden Mauthners Thesen zum Wesen der Sprache und ihrer Funktion und Begrenzung genauer eruiert. Bei der Betrachtung von Mauthners wichtigsten Argumenten im Zusammenhang mit seiner Sprachkritik werden im Anschluss einige Thesen unter Themenkomplexen subsumiert, um diese besser und sinnvoller erläutern zu können.

Sprache ist:

- *kein* Werkzeug der Erkenntnis
- Weltansicht bestimmend
- arbiträr
- Denken
- Sprachgebrauch
- ein Kommunikationsmittel
- Gesellschaftsspiel
- Gedächtnis – Worte sind Erinnerungszeichen
- ein herrliches Kunstmittel/Stimmungszeichen
- metareflexiv

¹⁰¹ Mauthner, Fritz: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. Bd.1. S. 713.

¹⁰² Ebd., Einleitung XV.

1) Sprache ist kein Werkzeug der Erkenntnis – Sprache ist arbiträr – Sprache bestimmt Weltsicht

Die wichtigste Erkenntnis im Zusammenhang mit Mauthners Sprachkritik ist seine These, dass die Sprache kein Werkzeug der Erkenntnis ist. Die Sprache kann nach Mauthner nicht erkenntnisfähig sein, noch die Welt eins zu eins abbilden. Sie kann nach ihm nur ein verzerrtes Bild der Wirklichkeit liefern, da auch die Sinne des Menschen nur ‚Zufallssinne‘ sind, welche die Welt nicht richtig erfassen können. Sprache und Subjekt sind nach Mauthner defizitär und können daher kein Schlüssel für die Welterkenntnis sein, bestimmen die Weltsicht aber andererseits.

Die Worte sind konventionalistische Vereinbarungen zwischen den Sprachteilnehmern, aber auch arbiträr. Signifikant (das Lautbild) und Signifikat (das Bezeichnete) beruhen, wie auch bei *Ferdinand de Saussure*, auf einer willkürlichen Übereinkunft und keiner natürlichen Verbindung zwischen den beiden Elementen des sprachlichen Zeichens. „Die meisten Menschen leiden an dieser geistigen Schwäche, zu glauben, weil ein Wort da sei, müsse es auch das Wort für Etwas sein; weil ein Wort da sei, müsse dem Worte etwas Wirkliches entsprechen.“¹⁰³ Für Mauthner ist dies im Sinne des skeptischen Nominalismus reiner ‚Wortaberglaube‘. Des Weiteren kritisiert er erstens den Gebrauch von Abstrakta, da ihnen nichts in der Wirklichkeit entspreche, und zweitens die abgenutzte Sprache im Allgemeinen, die einer sich stets ändernden Welt nicht gerecht werden könnten. Hier könnte man jedoch kritisch einwenden, dass sich sprachliche Begrifflichkeiten sehr wohl mit der Zeit ändern. Man denke nur an den Bedeutungswandel¹⁰⁴ von Wörtern im Laufe der Zeit oder den Gebrauch von Modewörtern¹⁰⁵, die eine neue veränderte Welt reflektieren können. Auch wenn Mauthners Skepsis gegenüber der Erkenntnisfähigkeit von Sprache und ihrer Arbitrarität nachvollziehbar ist, so geht er mit der Sprache zu Beginn zu hart ins Gericht, wenn er nicht an ihren produktiven Wandel in der Zeit glaubt. Doch diese Ansicht entsprach dem Zeitgeist der Jahrhundertwende und ihrem Sprachzweifel: „An die Stelle des Modells einer vermittelnden, welterschließenden Funktion der Sprache ist nun das Bild vom unüberbrückbaren Gegensatz zwischen Sprache und Realität, Wort und

¹⁰³ Mauthner, Fritz: Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Bd.1. S. 159.

¹⁰⁴ Ein Beispiel für einen Bedeutungswandel eines Wortes wäre das mittelhochdeutsche Wort *bôchgezît*, was im Mittelalter nicht nur ‚Hochzeit‘ bedeutete, sondern auch für andere kirchliche oder weltliche Feste stand. Die Bedeutung des Wortes Hochzeit entspricht heutzutage nur noch der Feierlichkeiten zur Eheschließung.

¹⁰⁵ Beispiele für derzeitige *Modewörter* (neue Wörter, die in veränderter Form oder mit einer neuen Bedeutung ausgestattet sind, jedoch nur eine begrenzte Zeit lang in Mode sind): zum Beispiel: Fake-News, #me too oder Obergrenze (Stand Dezember 2019). Hier noch ein paar Beispiele für ältere Modewörter: post-faktisch, Globalisierung, Big Data.

Ding, Begriff und Gegenstand getreten.“¹⁰⁶

2) Sprache ist Denken

[...] es gibt kein Denken ohne Sprechen [...]. Es gibt gar kein Denken, es gibt nur Sprache. [...] Worte sind eingesalzene Heringe, konservierte alte Ware. [...] Das Anthrotoxikon oder Menschengift ist das Sprechen. Ein Denken über dem Sprechen, eine Logik über die Sprachlehre hinaus, eine Logik über die Worte hinaus, Ideen über die Dinge hinaus gibt es so wenig wie eine Lebenskraft über dem Lebendigen [...].¹⁰⁷

In diesem Zitat wird Fritz Mauthners Einstellung zur Verbindung von Sprache und Denken deutlich. Im Sinne des Sprachrelativismus formt die Sprache das Denken, und damit verbunden, auch die Wirklichkeit beziehungsweise wie der Mensch die Welt wahrnimmt und seine Weltsicht. Andererseits stellt er fest: „Nicht auf meine Sprache besinne ich mich, wenn ich ein Wort suche, sondern auf meine Erkenntnis, das heißt auf mein subjektives Bild von der Wirklichkeit.“¹⁰⁸ Doch sind Sprache und Welt bei Mauthner verbunden. Des Weiteren setzt er auch Denken und Sprechen gleich, da sich nach ihm Denken in Begriffen vollzieht. Begriffe wiederum bestehen nach Mauthner aus Erinnerungen und „Denken besteht im vergleichen [sic!] von Erinnerungen untereinander.“¹⁰⁹

Aber nicht einmal denken können wir, wie wir wollen. Wir können nur denken, was die Sprache uns gestattet, was die Sprache und ihr individueller Gebrauch uns denken läßt. Wir können nur denken, was wir gewollt haben und was unsere Vorfahren gewollt haben.¹¹⁰

Das Denken ist somit auch nicht frei und unterliegt der sprachlichen Tradition. Denken ist für Mauthner Abstraktion, die aus „menschlichen Wortaberglaube entstanden sei“¹¹¹. Und weiter heißt es: „Nicht zwischen der Sprache und dem Denken ist eine Brücke zu schlagen, sondern zwischen dem Denken und der Wirklichkeit.“¹¹²

Mauthners Argumentation erscheint auf den ersten Blick schlüssig, doch verfährt er

¹⁰⁶ Eschenbacher, Walter: Fritz Mauthner und die deutsche Literatur um 1900. Eine Untersuchung zu Sprachkrise der Jahrhundertwende. Frankfurt a. M. 1977. S. 30.

¹⁰⁷ Mauthner, Fritz: Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Bd.1. S. 176.

¹⁰⁸ Ebd., S. 194 f..

¹⁰⁹ Ebd., S. 188.

¹¹⁰ Ebd., Bd. 2. S. 548.

¹¹¹ Vgl. Eschenbacher, Walter: Fritz Mauthner und die deutsche Literatur um 1900. Eine Untersuchung zu Sprachkrise der Jahrhundertwende. S. 69.

¹¹² Mauthner, Fritz: Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Bd. 1. S. 193.

vielfach ungenau und könnte eine klarere und fundiertere Definition seiner Begrifflichkeiten liefern. Während sein Gedankengang Sprache und Denken in ein unumstößliches Abhängigkeitsverhältnis bringt und damit auch mit unserer Wirklichkeitswahrnehmung verknüpft, was auf den ersten Blick logisch erscheint – denn ein Denken ohne sprachlichen Ausdruck erscheint schwierig – übersieht Mauthner hier die Möglichkeit Welt wahrzunehmen ohne sprachlichen Ausdruck, wie es beispielsweise in den ephiphanen Momenten des Lord Chandos in Hofmannsthals *Der Brief* geschah. Dort konnte ein alltäglicher Gegenstand zur ‚wortlosen Offenbarung‘ von Welterkenntnis werden.

3) Sprache ist Gesellschaftsspiel, soziale Macht, dialogisch, Kommunikationsmittel für den Alltag und Sprachgebrauch

„Weil die Sprache zwischen den Menschen eine soziale Macht ist, darum übt sie eine Macht aus auch über die Gedanken des einzelnen. Was in uns denkt, das ist die Sprache; was in uns dichtet, das ist die Sprache.“¹¹³

Mauthner beschreibt die Sprache als soziale Macht zwischen den Menschen. Während er der Sprache Erkenntnisfähigkeit abspricht, erkennt er sie dennoch als mögliches Mittel der Alltagskommunikation an.

Auf der einen Seite kann die Sprache hier als Ordnungsmacht gesehen werden, die eine gesellschaftliche Funktion ausübt und einer Gesellschaft Kommunikation ermöglicht. Auf der anderen Seite sind Begriffsinhalte ständigem Wandel unterworfen und Menschen verstehen unter Begriffen nicht immer das Gleiche, was zum Nichtverstehen in der Kommunikation führen kann. Dennoch kann die Sprache als Gebrauchsgegenstand in den meisten Fällen als dialogisches Kommunikationsmittel funktionieren. Die Sprache ist nach Mauthner ein Gesellschaftsspiel. Die Wirklichkeit, auch wenn diese von der Sprache abhängig ist, wird als soziales Phänomen angesehen: „durch ihre sprachliche Gemeinschaft haben alle Menschen denselben Anteil an der Wirklichkeit.“¹¹⁴ In diesem Sinne ist für Mauthner eine Sprache, die rein funktional auf alltägliche Kommunikation beschränkt ist und keine (philosophische) Erkenntnis anstrebt, nicht defizitär. Dieser Aspekt seiner Sprachkritik ist pragmatisch im Vergleich zu seinen Überlegungen zu Sprache und Denken,

¹¹³ Ebd., S. 42.

¹¹⁴ Gustafsson, Lars: Sprache und Lüge. Drei sprachphilosophische Extremisten. Friedrich Nietzsche, Alexander Bryan Johnson, Fritz Mauthner. München/Wien 1980. S. 142.

Sprache und Gedächtnis, die eher metaphysisch anmuten, auch wenn Mauthner die Metaphysik ablehnte¹¹⁵.

4) Sprache ist Gedächtnis – Worte als Erinnerungszeichen

Die Worte der Sprache sind endlich ungeeignet zum Eindringen in das Wesen der Wirklichkeit, weil die Worte Erinnerungszeichen sind für die Empfindungen unserer Sinne und weil diese Zufallssinne sind, die von der Wirklichkeit wahrlich nicht mehr erfahren als eine Spinne von dem Palaste, in dessen Erkerlaubwerk sie ihr Netz gesponnen hat.¹¹⁶

Für Mauthner spielt das Gedächtnis eine zentrale Rolle in seiner Sprachtheorie. Sprache ist für ihn Gedächtnis und Worte sind Erinnerungszeichen. Sprache ist „schon-Gewusstes“¹¹⁷, dass auch eine Verbindung zum Bewusstsein schafft. Allerdings werden in diesem Konzept sowohl das Gedächtnis als auch die Sinne problematisch: „[...] weil unsere Sprache gar nichts anderes ist als unser Gedächtnis, weil unser wesenhaft falsches Gedächtnis für eine richtige Welterkenntnis also ebenso ungeeignet sein muß wie unsere Sprache.“¹¹⁸ Und weiter heißt es im dritten Band seiner *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*: „Alle Worte unserer Sprache, sie sind ja doch nur die Erinnerungszeichen an die Vorstellungen, die uns unsere Sinne vermittelt haben. Was aber haben unsere Sinne mit der Erkenntnis der Wirklichkeit zu schaffen?“¹¹⁹

Insofern vermitteln die Sinne, beziehungsweise die Zufallssinne ein verfälschtes Bild der Wirklichkeit und sind ungeeignet, Welterkenntnis zu liefern. Wirklichkeitsauffassung ist wiederum auf die Sinne reduziert, da sie unsere Verbindung zur Weltwahrnehmung sind. Da die Zufallssinne mit den Erinnerungszeichen/Worten verbunden sind, liefern diese, wie auch das gesamte Gedächtnis und damit verbunden die Sprache, die nach Mauthner Gedächtnis ist, keine verlässliche Welterkenntnis. Denken, dass nach Mauthner Sprache ist, müsste somit auch als Erinnerungszeichen funktionieren.

Mauthners Verbindung von Sprache und Gedächtnis und der damit verbundenen Vorstellung von Wörtern als Erinnerungszeichen ist nachvollziehbar, wenn man

¹¹⁵ Mauthner war, wie schon vorab erwähnt, ein Anhänger des *Empirio-kritizismus*, einer erkenntnistheoretischen/kritischen Theorie, welche nur die Erfahrung, Anschauung, und Sinneswahrnehmung als Grundlage von Wissenschaft annimmt und die Metaphysik abgelehnt. Vgl. hierzu auch: Eschenbacher, Walter: Fritz Mauthner und die deutsche Literatur um 1900. Eine Untersuchung zur Sprachkrise der Jahrhundertwende. Frankfurt a. M. 1977.

¹¹⁶ Mauthner, Fritz: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. Bd.3. Hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Wien/Köln/Weimar 1999 (3., um Zusätze vermehrte Auflage Leipzig 1923). S. 641.

¹¹⁷ Vgl.: Kühn, Joachim: *Gescheiterte Sprachkritik*. Fritz Mauthners Leben und Werk. Berlin/New York 1975.

¹¹⁸ Mauthner, Fritz: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. Bd.1. S. 522.

¹¹⁹ Ebd., Bd. 3. S. 638.

beispielsweise Sprache auch als (kollektives)kulturelles Gedächtnis¹²⁰ ansieht, in dem die Erinnerungen einer Sprachgemeinschaft inhärent sind. Auf der anderen Seite mutet Mauthners Terminologie recht statisch an. Sobald eine Sprache sich wandelt, würde sich auch ihr Gedächtnis wandeln. Würden damit alte Erinnerungszeichen überschrieben werden und für immer aus dem kulturellen Gedächtnis verschwinden?

Insofern sind Mauthners Überlegungen zu Sprache und Gedächtnis nicht unproblematisch. Auch erscheint seine Sprachkritik hier eher utopisch und seine Gedanken zum Zusammenhang von Erinnerungszeichen und den Sinnen erinnern teilweise an Kants Metaphysik¹²¹, die Mauthner eigentlich ablehnte.

5) Sprache ist herrliches Kunstmittel, Stimmungszeichen

„Nebel bedecken alle Worte, Nebel alle Wortgruppen – und der Wahnsinn lauert an der Aufdeckung dieser Nebelschleier.“¹²²

Auch wenn für Mauthner die Sprache als Erkenntniswerkzeug und Vermittler von Welterkenntnis untauglich ist, so sieht er die Sprache wie schon vorab erwähnt, als taugliches Kommunikationsmittel an. Aber erst in der Wortkunst kann die Sprache ihr wahres Potential erfüllen: „[...] darum kann nur derjenige ein Sprachschöpfer sein, ein Mehrer der Poetensprache, der für die neuen Stimmungen Worte findet, besondere Worte von scheinbar historischer Prägung, Worte von symbolischer Fülle.“¹²³ Der Dichter erzeugt nach Mauthner durch die Alltagssprache Stimmung, gesteigerte Sinnesreize. Die Worte als ‚Stimmungszeichen‘ erzeugen wiederum subjektive Anschauungen und Bilder. Die Sprache ist ein gutes Werkzeug für die Kunst: „In der Dichtung findet die Sprache ihre eigentliche Erfüllung. Die „geheimnisvolle Beziehung von Namen und Dingen“ wird in ihr spürbar,

¹²⁰ Das Konzept des *kollektiven Gedächtnisses* stammt aus den 1920er Jahren von dem Franzosen Maurice Halbwachs. Vgl.: Halbwachs, Maurice: *La mémoire collective*. Presses Universitaires de France, Paris 1939. Bei diesem ‚kollektiven Gedächtnis‘ geht es um gemeinsam tradiertes Wissen einer Gruppe von Menschen, wie beispielsweise Riten, bestimmte Praktiken, Zeichen und Symbole, Bilder, Orte und Monumente oder Erzählungen über ein vergangenes Geschehen, welches nachhaltigen Einfluss auf die betreffende Gemeinschaft hatte. Ein Beispiel hierfür ist etwa der 11. September 2001. Vgl. auch: Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis, Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München 1997; Zur weiteren Lektüre: Assmann, Aleida: *Wie wahr sind Erinnerungen?* In: Welzer, H. (Hrsg): *Das soziale Gedächtnis, Geschichte, Erinnerung, Tradierung*. Hamburg 2001; Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München 2006.

¹²¹ „Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind“ heißt es in Kants „Kritik der reinen Vernunft“. Während bei Kant eine Einheit von Sinn und Verstand gefordert wurde, um zur Erkenntnis zu kommen, ist bei Mauthner die Sprache an die Sinne gekoppelt. In diesem Bild fehlt der Verstand, der die sinnlichen Data strukturiert und zu Erkenntnis führen kann. Sprache und Sinne bleiben erkenntnislos.

¹²² Mauthner, Fritz: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. Bd.1. S. 94.

¹²³ Ebd., S. 108.

die Trennung von Sprache und Wirklichkeit überwunden.“¹²⁴ Sprache wiederum ist nach Mauthner aus Metaphern entstanden und entwickelt sich durch diese weiter. Das Eigentliche muss in Metaphern ausgedrückt werden¹²⁵. Sie können die Grenze der Sprache überschreiten und somit einen anderen Zugang zur Welt bieten.

Literatur ist nach Mauthner durch Offenheit, Lebendigkeit, Transparenz und prinzipiell Oralität gekennzeichnet. Der optimale Dichter ist, „dessen Individualsprache reicher, stärker oder tiefer ist als die Gemeinsprache.“¹²⁶

Literatur ist bei Mauthner eine Unabhängigkeitserklärung der Sprache von der Wirklichkeit. Literatur ist eine Unabhängigkeitserklärung des individuellen Empfindens von der Wahrheit und der Individualsprache von der Sprache der sozialen Übereinkunft.¹²⁷

6) Sprache ist metareflexiv

„Denn auch die radikalste Sprachkritik kann nicht über die Sprache hinaus.“¹²⁸

Ein weiteres Merkmal von Mauthners Sprachkritik ist die Reflexivität von Sprache. Sprachkritik kritisiert die Sprache zwar und sieht sie als ein untaugliches Werkzeug zur Weltvermittlung/Erkenntnis an oder kritisiert den konkreten Sprachgebrauch, dennoch ist Sprachkritik selber auch immer nur im Medium der Sprache möglich. *Kurzreiter* spricht in diesem Zusammenhang von „Zirkel der Sprache“¹²⁹. Man könnte diese Tatsache auch als ‚Sprachparadoxon‘ bezeichnen, gerade wenn man beispielsweise an Hofmannsthals *Ein Brief* und die Eloquenz der dort vorgetragenen Sprachskepsis denkt. Ein Sprechen über die Sprache ist trotz Sprachskeptizismus möglich. Ein Reflektieren über die Möglichkeiten und Grenzen von Sprache ist metareflexiv und wird bereits seit der Antike praktiziert. Da sich die Sprache stets wandelt, ist auch die Sprachkritik nicht abschließbar und neue Generationen von Sprachkritikern werden ähnliche oder weitere Zweifel an der Sprache hegen in dem Medium, das ihnen unzulänglich erscheint.

¹²⁴ Kühn, Joachim: Gescheiterte Sprachkritik. Fritz Mauthners Leben und Werk. Berlin/New York 1975. S. 63.

¹²⁵ Vgl.: Eschenbacher, Walter: Fritz Mauthner und die deutsche Literatur um 1900. Eine Untersuchung zu Sprachkrise der Jahrhundertwende. S. 52.

¹²⁶ Mauthner, Fritz: Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Bd.1. S. 108.

¹²⁷ Fromm, Waldemar: An den Grenzen der Sprache. Über das Sagbare und das Unsagbare in Literatur und Ästhetik der Aufklärung, der Romantik und der Moderne. S. 464.

¹²⁸ Kurzreiter, Martin: Sprachkritik als Ideologiekritik bei Fritz Mauthner. Frankfurt a. M. 1993. (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 1361). S. 109.

¹²⁹ Ebd.

Fassen wir es kurz zusammen: „die“ Sprache gibt es gar nicht, auch die Individualsprache ist nichts Wirkliches; Worte zeugen nie Erkenntnis, nur ein Werkzeug der Poesie sind sie; sie geben keine reale Anschauung und sind nicht real. Dennoch können sie eine Macht werden. Vernichtend wie ein Sturmwind [...]. Leicht kann das Wort stärker werden, als eine Tat war; Leben aber fördert das Wort nie.¹³⁰

Mauthners Sprachkritik ist geprägt durch ein Misstrauen gegenüber der Sprache, vor allem als Werkzeug der Erkenntnis. Sprache ist für ihn Denken, Sprachgebrauch, Kunstmittel, Kommunikationsmittel, Gesellschaftsspiel, bestimmt die Weltsicht, ist Gedächtnis, metareflexiv und arbiträr. Mauthner wollte das Wesen der Sprache erklären und dennoch war die Befreiung von der Sprache als höchstes Ziel seiner Sprachkritik eine Illusion.¹³¹ Seine erkenntnistheoretische Sprachkritik ist auch als eine praktische Kritik am Wort zu verstehen.

Auch wenn Kurzreiter kritisch zu Mauthner anmerkt: „Ist es schon eine Streitfrage der Forschung, ob und inwieweit Fritz Mauthner überhaupt als Sprachphilosoph bezeichnet werden kann (Mauthner selbst hat [...] jene Etikettierung strikt abgelehnt), so ist der Terminus „Sprachphilosophie“ an sich problematisch.“¹³² Mauthners *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* müssen durchaus kritisch gelesen werden, dennoch soll hier kein genereller Zweifel an Mauthners Funktion als Kritiker der Sprache erhoben werden. Stattdessen sollen einzelne kritische Punkte seiner Theorie beleuchtet werden.

Antiwissenschaftlich, widersprüchlich, provokativ oder systemlos, lauten die Vorwürfe gegenüber Mauthners Theorie zur Sprachkritik in seinen *Beiträgen zu einer Kritik der Sprache* – und viele scheinen berechtigt zu sein: Es ist nicht einfach, Mauthners wissenschaftliches Vorgehen einzuordnen: „[...] es ist schwierig zu entscheiden, wann Mauthner als Erkenntnistheoretiker, Psychologe oder gar als Gesellschaftskritiker zu Wort kommt.“¹³³ Seine Thesen zum Wesen der Sprache und der Kritik an der selbigen muten vielfach systemlos und widersprüchlich an, wenn er beispielsweise die Termini ‚Sprache‘ und ‚Denken‘ nicht klar genug definiert, oder nicht die Veränderlichkeit der Sprache annimmt und daher nicht offen für mögliche Wege aus der Sprachkrise ist. Darüber hinaus ist Mauthners Verhältnis zur Metaphysik problematisch: „Mauthner ist von der Sprache enttäuscht und verfällt damit in den Fehler der Metaphysik, der Sprache Leistungen

¹³⁰ Mauthner, Fritz: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. Bd.1. S. 151.

¹³¹ Vgl. Kühn, Joachim: *Gescheiterte Sprachkritik. Fritz Mauthners Leben und Werk*. S. 54: „Zwei Tatsachen scheinen eine radikale Skepsis ad absurdum zu führen: die Unmöglichkeit, sie anders als sprachlich zu vermitteln und das gute Funktionieren der Sprache in der Praxis. Der Skeptiker selbst gebraucht sie ja täglich und in der Regel mit Erfolg.“

¹³² Kurzreiter, Martin: *Sprachkritik als Ideologiekritik bei Fritz Mauthner*. S. 9.

¹³³ Ebd., S. 87.

abzuverlangen, die sie nicht erfüllen kann.“¹³⁴ Er ‚verachtete‘ die Metaphysik, dennoch ist seine Sprachskepsis „erwachsen aus der Sehnsucht nach einer metaphysischen Erkenntnis.“¹³⁵ Diese Tatsache ist ein Grund für Widersprüche in Mauthners Überlegungen.

Mauthner hatte mit Sicherheit „überhöhte Spracherwartungen“¹³⁶ und nahm eine Sonderstellung in der Forschung zur Sprachkritik der Zeit ein. Nach *Eschenbacher* schaffte er es auch nicht, eine „lebensnähere Begrifflichkeit“¹³⁷ zu finden und scheiterte an dem Versuch, eine Lösung der Sprachkrise zu liefern. Als Ausweg aus der Sprachkrise sah Mauthner eine ‚gottlose Mystik‘, praktisches Handeln oder Schweigen an.

Dass Mauthner per se antiwissenschaftlich arbeitete, soll hier nicht konstatiert werden. Seine Thesen enthalten Schwächen und er stellte keine revolutionäre Theorie der Sprachkritik auf, dennoch lieferte er provokante Ansichten, war vielseitig und bot Anregungen für zukünftige Forschergenerationen. Er schlug eine Brücke zwischen Sprachkritik und zeitgemäßer Sprachauffassung und kann als Endstufe der Sprachkritiktradition des späten 19. /frühen 20. Jahrhunderts gesehen werden.¹³⁸

Mögliche Lösungen für Mauthners Sprachkritik, die zwischen praktischen und theoretischen Überlegungen changierte, könnten beispielsweise eine Überprüfung des Sprachgebrauchs sein, wo dieser defizitär erscheint oder eine Hierarchisierung von Sprachfunktionen wie er es auch andachte:

1. Sprache als Werkzeug der Mitteilung des täglichen Lebens
2. Sprache als Werkzeug des Dichters
3. Sprache als Werkzeug der Erkenntnis¹³⁹.

Darüber hinaus ist die Produktivkraft der Sprache, vor allem im Bereich der Poesie, in dem Metaphern Sprach-Grenzen zu überschreiten vermögen, ein Weg aus dem Sprachpessimismus:

Zwischen Poesie und Wissenschaft besteht ein Gegensatz, der sich am besten am Wesen der Sprache erkennen läßt. In drei starken Bänden bin ich nicht fertig geworden mit der Ausführung, daß die Sprache, gerade wegen der Unsicherheit der Wortkonturen, ein ausgezeichnetes Werkzeug der Wortkunst oder Poesie ist; daß aber Wissenschaft als Welterkenntnis immer unmöglich ist, eben

¹³⁴ Kühn, Joachim: Gescheiterte Sprachkritik. Fritz Mauthners Leben und Werk. S. 58.

¹³⁵ Ebd., S. 71/72.

¹³⁶ Vgl.: Eschenbacher, Walter: Fritz Mauthner und die deutsche Literatur um 1900. S. 42.

¹³⁷ Ebd., S. 50.

¹³⁸ Vgl.: Ebd., S. 111.

¹³⁹ Vgl.: Kühn, Joachim: Gescheiterte Sprachkritik. Fritz Mauthners Leben und Werk. S. 55.

weil die feine Wirklichkeit mit den groben Zangen der Sprache nicht zu fassen ist. [...] In der Wissenschaft verrät die Sprache ihre Ohnmacht; in der Poesie zeigt sie die Macht ihrer Schönheit [...].¹⁴⁰

Fritz Mauthner und Alfred Döblin

Döblin rezipierte Mauthners Werk, vor allem seine *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. So finden sich in Döblins Frühwerk *Der schwarze Vorhang*¹⁴¹. *Roman von den Worten und Zufällen* deutliche Bezüge¹⁴² zu Mauthners Sprach- und Metaphysikkritik. Der Autor bat in einem Brief¹⁴³ Mauthner sogar um eine Kritik seines Romans. In *Der schwarze Vorhang*¹⁴⁴ berühren die Worte nicht mehr die Wirklichkeit. Der Protagonist Johannes will die Welt erkennen und stellt fest, dass die Sprache kein Erkenntniswerkzeug ist. Auch die Liebe wird zur Illusion und so scheitert am Wortaberglauben nicht nur die Sprache, sondern auch Johannes' Beziehung.

Der Versuch einer Vereinigung durch Sprache scheitert und die Einheitssehnsucht bleibt ein unerfüllter Wunsch für Protagonist und Autor. Als Konsequenz muss der Verfasser neue epische Formen finden, welche eine Brücke zwischen Sprache und Wirklichkeit schlagen können.

In Alfred Döblins *Berliner Programm*¹⁴⁵ scheint das ‚Metaphysikdilemma‘ überwunden, denn nach ihm sollte die Sehnsucht nach dem Absoluten überwunden werden. Er wollte die Sprachskepsis nutzbar machen; der Autor soll auf der einen Seite skeptisch gegenüber der Sprache sein, andererseits auch ihre Produktivkraft anerkennen. In *An Romanautoren und ihre Kritiker* fordert Döblin eine radikale Romanpoetik, die als literarische Mittel Montagetechnik, Kinostil und Depersonation des Autors einsetzt, um zu versuchen, die Einheit von Welt und Ich wiederherzustellen. Dabei sind das Streben nach Totalität einerseits und das Fragmentarische andererseits Momente einer neuen Romanpoetik.

¹⁴⁰ Mauthner, Fritz: Die Sprache. In: Die Gesellschaft. Sammlung Sozialpsychologischer Monographie. Hrsg. von Buber, Martin. Bd. 9. Frankfurt a. M. 1906. S. 19.

¹⁴¹ Döblins Roman *Der schwarze Vorhang*. *Roman von den Worten und Zufällen* wird im Folgenden verkürzt als *Der schwarze Vorhang* angegeben.

¹⁴² Auf den Zusammenhang von Fritz Mauthners Sprachkritiktheorie und seinen Einfluss auf Alfred Döblins Schaffen wird in Kapitel 2.4 genauer eingegangen. Vgl. auch Hoock, Birgit: Modernität als Paradox. Der Begriff der ‚Moderne‘ und seine Anwendung auf das Werk Alfred Döblins (bis 1933). In: Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte Bd. 93. Tübingen 1997.

¹⁴³ Döblin, Alfred: Briefe. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Muschg, Walter. Freiburg 1970. S. 21/121.

¹⁴⁴ *Der schwarze Vorhang* wird in Kapitel 2.4.1 Döblins Sprachkrise und Kritik eingehender besprochen.

¹⁴⁵ Vgl.: Döblin, Alfred: *An Romanautoren und ihre Kritiker*. *Berliner Programm* (1913) In: Ders.: Aufsätze zur Literatur. Hrsg. von Walter Muschg. Freiburg 1963. S. 15 ff.

2.3 Friedrich Nietzsche – Wahrheit ein bewegliches Heer von Metaphern

Was also ist Wahrheit? Ein bewegliches Heer an Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauch einem Volke fest, kanonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, daß sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen, in Betracht kommen.¹⁴⁶

Nachdem Fritz Mauthners Sprachkritik zuvor besprochen wurde, wird nun *Friedrich Nietzsches* Sprachkritik und Einstellung zur Sprache eruiert. Hierbei wird zunächst ein kurzer Exkurs in Mauthners Kritik an Nietzsches Sprachkritik¹⁴⁷ und Philosophie erfolgen, um anschließend Nietzsches Sprachkritik und seine Methodik zu hinterfragen. Da Nietzsches Werk sehr umfangreich ist und seine Sprachkritik immer wieder in seinem Schaffen aufgegriffen wird, kann hier nur ein kleiner Bereich dessen beleuchtet werden. Daher konzentriert sich dieser Forschungsbeitrag auf den für die Sprachkritik prägnanten Text *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*. Abschließend wird ein Bogen zu Alfred Döblin und seiner Nietzsche-Rezeption gespannt. Auch wenn Nietzsche keinen direkten Einfluss auf Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* hatte, so ist er dennoch für Döblins ideengeschichtlichen Hintergrund wichtig und findet daher auch Eingang in diese Überlegungen.

Fritz Mauthner und Friedrich Nietzsche

Nietzsche wäre mit der Sprache fertig geworden, wenn er zwischen der Sprache als Kunstmittel und der Sprache als Erkenntniswerkzeug deutlich genug unterschieden hätte. Er hat uns keine Sprachkritik geschenkt, weil er sich von seiner eigenen Dichtersprache zu sehr verlocken ließ.¹⁴⁸

Der Nietzsche Rezipient Mauthner geht hier in seinen *Beiträgen zu einer Kritik der Sprache* hart mit Nietzsche ins Gericht. Nietzsche wollte nach Mauthners Ansicht Denker und Sprachkünstler sein¹⁴⁹ und hätte seine Aphorismen nicht zu Ende gedacht. Generell sieht

¹⁴⁶ Nietzsche, Friedrich: *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*. In: Ders.: *Werke in drei Bänden*. Bd. 3. Hrsg. von Schlechta, Karl. Passau 1965. S. 314.

¹⁴⁷ Da Nietzsches Werk sehr umfangreich ist und seine Sprachkritik immer wieder in seinem Schaffen aufgegriffen wird, kann hier nur ein kleiner Bereich dessen beleuchtet werden. Daher wird sich dieser Forschungsbeitrag auf den für die Sprachkritik prägnanten Text *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* konzentrieren.

¹⁴⁸ Mauthner, Fritz: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. S. 367.

¹⁴⁹ Ebd., S. 366.

Mauthner Nietzsche als Aphoristiker, Dichter und Mythologen der zwischen Wortanbetung- und -verachtung changiert und so ist sein Verhältnis zu Nietzsche ambivalent:

Oft genug äußert Nietzsche ja seinen Haß gegen die Sprache, seine Verachtung gegen sich selbst sogar als Wortemacher. Aber nicht als Erkenntniswerkzeug¹⁵⁰ verwirft er die Sprache, immer nur als Werkzeug zum Ausdruck einer Stimmung. Der Dichter Nietzsche erhebt unerfüllbare Ansprüche an die Sprache.¹⁵¹

An anderer Stelle kritisiert er Nietzsches Einstellung zum Nominalismus: „[...] er ist einfach auf dem Standpunkt der mittelalterlichen Nominalisten stehen geblieben und hat ihren Gründen materialistische Gründe unserer Zeit hinzugefügt.“¹⁵² Hierbei ist anzumerken, dass Mauthner ebenfalls der Position des Nominalismus nahestand, wenn auch eher einem skeptischen Nominalismus, wie schon weiter oben erwähnt. So übernimmt Mauthner Nietzsches Sprachkritik nicht, sondern verfolgt neue, eigene Ansätze.¹⁵³

Dennoch gibt es auch Überschneidungspunkte der beiden Denker:

Mauthners Destruktion des Subjektbegriffs, seine Genealogie des Bewußtseins, aber auch seine vehemente Kritik am Dualismus von Erscheinung und Ding-an-sich weisen eine Reihe deutlicher Konformitäten zu Nietzsches erkenntnis-kritizistischen Modellen auf.¹⁵⁴

Der Einfluss Nietzsches auf Mauthner ist vor allem im Bereich der kritischen Geschichtsschreibung¹⁵⁵ zu erkennen. Auch finden sich Parallelen der beiden in Bezug auf die Subjektkritik: „Sowohl für Nietzsche als auch für Mauthner ist die auf der Subjekt-Objekt-Struktur basierende Erkenntnis die Ursache einer durchwegs fingierten Welt.“¹⁵⁶ Zugleich nehmen beide auch eine gleiche Position in Bezug auf die scheinbar unhintergehbare A-priori-Struktur der Erkenntnis¹⁵⁷ ein.

Während Nietzsche die Sprache im Sprechen überwinden¹⁵⁸ wollte und seiner Auffassung nach Erkenntnis lediglich dem ‚Gefühlsvollzug‘ vorbehalten sei, wollte Mauthner in seiner

¹⁵⁰ Nietzsche spricht gerade in seinem Text *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* der Sprache sehr wohl die Erkenntnisfähigkeit ab.

¹⁵¹ Mauthner, Fritz: Beiträge zu einer Kritik der Sprache. S. 368.

¹⁵² Ebd., S. 367.

¹⁵³ Vgl.: hierzu Kapitel 2.2. *Fritz Mauthners Sprachkritik - Beiträge zu einer Kritik der Sprache*.

¹⁵⁴ Kurzreiter, Martin: Sprachkritik als Ideologiekritik bei Fritz Mauthner. S. 184.

¹⁵⁵ Vgl.: Ebd.

¹⁵⁶ Ebd., S. 191.

¹⁵⁷ Vgl.: Ebd.

¹⁵⁸ Vgl.: Thalken, Michael: Ein bewegliches Heer von Metaphern. Sprachkritisches Sprechen bei Friedrich Nietzsche, Gustav Gerber, Fritz Mauthner und Karl Kraus, Frankfurt am Main 1999. S. 375.

radikalen Sprachkritik durch sprachliche Bilder die fehlende Erkenntnisleistung der Sprache illustrieren, jedoch tat er durch sein metaphorisches Sprechen das Gegenteil.¹⁵⁹ Sind es bei Mauthner die Mystik oder das Schweigen, die einen Ausweg aus der Sprachkrise weisen können, war es bei Nietzsche die Musik,¹⁶⁰ die Zeit seines Lebens eine große Rolle spielte.

Einblicke in Nietzsches Methodik und Sprachphilosophie

Mangelt es Fritz Mauthners komplexen Erläuterungen zur Sprachkritik teilweise an Kohärenz, ist eine globale Systematisierung seiner Sprachkritik dennoch ein leichteres Unterfangen, als in Nietzsches Œuvre eine einheitliche Sprachphilosophie zu etablieren.

Der deutsche Philosoph, Philologe und Dichter Nietzsche verwehrt sich einem systematischen Zugang und eine Einordnung in eine bestimmte Philosophietradition ist erschwert. Nietzsche ist nach *Kaufmann*¹⁶¹ eher als ‚Problemdenker‘ denn als ‚Systemdenker‘ zu bezeichnen, was sich auch in seinem Stil des Aphorismus niederschlägt. Die aphoristische Form – ein geistreicher Sinnspruch – „[...] erlaubt es ihm, die Gegenstände seines Nachdenkens in einem Verfahren der Einkreisung aus den verschiedenen Perspektiven in den Blick zu nehmen.“¹⁶² Ein Denken in Gegensätzen und die Verbindung verschiedener Ansätze (Sprache und Moral) werden durch den Aphorismus möglich. Diese vereinzelt philosophischen Einsichten im pathetisch prosaischen Gewand, können methodisch im „Stil der *décadence*“¹⁶³ verortet werden. Die Vereinzelung von Gedanken und eine vergebliche Suche nach Einheit entsprechen dem Zeitgeist. Die einzelnen Aphorismen wiederum können zwar für sich stehen, aber auch „monadologisch“¹⁶⁴ rezipiert werden.

Gustafsson bezeichnet Nietzsches Philosophie als „[...] eher Ausdruck einer *Lebensstimmung* als eine deduktive Entwicklung bestimmter Schlußfolgerungen aus bestimmten angenommenen Prämissen.“¹⁶⁵ Auch, wenn diese Sicht zu reduktionistisch erscheint und Nietzsche durchaus philosophisch argumentiert, so hinterlassen seine Texte vielfach den

¹⁵⁹ Vgl.: Ebd. S. 376.

¹⁶⁰ Die Musik hatte einen großen Stellenwert in Nietzsches Leben. So setzte er sich nicht nur intellektuell mit der Musik auseinander wie etwa in seinen Ausführungen zu Wagner (*Richard Wagner in Bayreuth* (1876), *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem* (1888) und *Nietzsche contra Wagner* (1895), sondern komponierte auch selbst musikalische Werke (*Manfred-Meditation* (1872), *Hymnus an die Freundschaft* (1874)).

¹⁶¹ Vgl. Kaufmann, Walter: Nietzsche. Philosoph – Psychologe – Antichrist. Darmstadt 1982.

¹⁶² Himmelmann, Beatrix: Nietzsche. Leipzig 2006. S. 21.

¹⁶³ Vgl.: Kaufmann, Walter: Nietzsche. Philosoph – Psychologe – Antichrist. S. 92.

¹⁶⁴ Vgl.: Ebd. S. 88.

¹⁶⁵ Gustafsson, Lars: Sprache und Lüge. Drei sprachphilosophische Extremisten. Friedrich Nietzsche, Alexander Bryan Johnson, Fritz Mauthner. München/Wien 1980. S. 40.

Eindruck des Prozesshaften. Nietzsche arbeitete philosophisch und poetisch und wollte eine andere Perspektive bieten. Dabei unterliegt seinen ‚Gedankenexperimenten‘ eine erkenntnistheoretische Skepsis, die auch in seiner Sprachphilosophie und bei seiner Suche nach einer wahren Welt manifest wird.

Ideengeschichtlich lässt sich Nietzsche nur schwer verorten. Der „Philosoph der Krise“¹⁶⁶ brach mit der Tradition des Denkens und stellte Kategorien wie Freiheit, Wahrheit, Identität, Kausalität oder Gut und Böse in Frage. Auch stand er Metaphysik, Moral und Religion kritisch gegenüber und begegnete diesen Diskursen als Philosoph, Wissenschaftler oder Künstler. Für Nietzsche war Erkenntnis und Moral nicht mehr metaphysisch begründbar. Beeinflusst, ob negativistisch oder positivistisch, wurde er in seinem Schaffen von *Schopenhauer*, dem deutschen Idealismus, *Kleists* Sprachproblematik, der französischen Aufklärung und der Metaphysikkritik unter Einbeziehung von *Descartes*, *Leibniz* oder *Kant*.

Seine Sprachphilosophie, die hier im Fokus steht, ist in seinem gesamten Œuvre manifest und so soll im Zuge dieses Kapitels vor allem auf seinen Text *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* eingegangen werden, da dieser einen prägnanten Überblick über seine Sprachphilosophie bietet. Auch in seiner Basler Vorlesung von 1872/1873 zur *Darstellung der antiken Rhetorik* steht die Sprache beziehungsweise eine kritische Auseinandersetzung mit derselben im Mittelpunkt. Hier radikalisiert Nietzsche *Gustav Gerbers* Sprachauffassung¹⁶⁷ und kommt zu dem Schluss, dass Sprache Rhetorik sei:

Dagegen erkennt Nietzsche das sprach- und erkenntniskritische Potential der antiken Rhetorik und stellt es konsequent in den Dienst seiner fundamentalen Kritik der Begriffe der abendländischen Philosophie und ihrer Denksysteme, die er trotz aller Differenzen in denselben grammatischen Strukturen gefangen sieht, aus denen sie nicht entkommen können.¹⁶⁸

Damit gehen ein Ende der traditionellen Form der Philosophie und eine Rehabilitierung der Rhetorik für die philosophische Theoriebildung einher.

¹⁶⁶ Himmelfmann, Beatrix: Nietzsche. S. 7.

¹⁶⁷ Vgl. Gustav Gerber: Die Sprache als Kunst (1885). Bromberg 1871. - Gerber leitet die Sprache aus einem Kunsttrieb ab. Die Erkenntnis ist wiederum durch die Sprache, den Verstand und die Sinnlichkeit bedingt. Der Mensch gestaltet sich seine Welt, indem er sich die Dinge bloß einbildet. Nietzsche radikalisiert diesen Ansatz, indem nach ihm der Mensch nicht die Dinge wahrnimmt oder gar gestaltet, sondern lediglich Reize wahrnehmen kann. Hiermit wendet er sich zum einen von der semantischen Kontrolle (Sprache) und von der Korrespondenztheorie ab und betont die Rhetorizität von Sprache.

¹⁶⁸ Flatscher, Matthias/Posseit, Gerald: Sprachphilosophie. Eine Einführung. Wien 2016. S. 83.

Für Nietzsche ist die Sprache allgemein ein irreführendes, begrenztes, arbiträres System, das nur Illusionen erzeugt und Erkenntnis und Wahrheit einschränkt. „Unsere Fähigkeit zur Interpretation der Wirklichkeit ist biologisch begrenzt [...] diese Begrenzung ist identisch mit den Grenzen unseres Begriffsapparates.“¹⁶⁹

Die Entstehung von Sprache ist nach Nietzsche ein metaphorischer Prozess und der ‚Trieb zur Metaphernbildung‘, der an späterer Stelle eruiert werden soll, somit ein semiotischer Prozess. Hierbei ist Wahrheit nur eine sprachliche (arbiträre) konventionelle Setzung, nach nominalistischer Sprachkonzeption, wobei ein Gleichsetzen von Nicht-Gleichem geschieht. Ding und Bezeichnetes entsprechen sich nicht und erzeugen daher eine vermeintliche Ordnung der Welt. Die Metapher ist auch nichts Eigentliches, aber ein Erkennen ist nur durch sie möglich. Der genaue Zusammenhang von Begriff und Metapher und die Bildung der selbigen und ihre Implikationen für den Erkenntnisprozess und die Subjektkonzeption sollen in der Auseinandersetzung mit Nietzsches Text genauer erläutert werden.

Mit dieser Erkenntniskritik geht eine radikale Skepsis gegenüber der Sprache als Instrument geglückter Selbstreflexion, -erkenntnis und -kritik einher, sind wir mit ihr doch Gefangene einer Struktur, »die noch jeder Reflexion als Bedingung ihrer Möglichkeit voraus liegt, sowohl der Reflexion auf diese Struktur selbst als auf einen Gegenstand des Bewußtseins als auch der Reflexion auf Relationen zwischen Gegenständen des Bewußtseins«¹⁷⁰

Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne – eine kritische Rezeption

„Was weiß der Mensch eigentlich von sich selbst! Ja, vermöchte er auch nur sich einmal vollständig, hingelegt wie in einen erleuchteten Glaskasten, zu perzipieren? Verschweigt die Natur ihm nicht das allermeiste [...]“.“¹⁷¹

Nietzsches *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* aus dem Jahre 1873 entstand im Zusammenhang mit seiner Basler Vorlesung *Darstellung der antiken Rhetorik* und einem geplanten Philosophiebuch. Der Text wurde erst in seinem Nachlass veröffentlicht. Im Folgenden erfolgt eine Textbesprechung,¹⁷² um im Anschluss die daraus gewonnenen

¹⁶⁹ Gustafsson, Lars: Sprache und Lüge. Drei sprachphilosophische Extremisten. Friedrich Nietzsche, Alexander Bryan Johnson, Fritz Mauthner. S. 67. Vgl. auch Wittgenstein: „Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt.“

¹⁷⁰ Ottmann, Henning (Hrsg.): Nietzsche Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe. Stuttgart/Weimar 2011. S. 331. Vgl. Simon, 1972. S. 15.

¹⁷¹ Nietzsche, Friedrich: *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*. S. 310.

¹⁷² Hierbei werden aus Platzgründen lediglich die wichtigsten Stellen aus *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* kurz vorgestellt, um einen Eindruck von Nietzsches Sprachauffassung zu gewinnen.

Erkenntnisse und Rückschlüsse für den Themenkomplex zu untersuchen.

Nietzsches Text setzt mit einer Fabel der Tiere ein:

In irgend einem abgelegenen Winkel des in zahllosen Sonnensystemen flimmernd ausgegossenen Weltalls gab es einmal ein Gestirn, auf dem kluge Tiere das Erkennen erfanden. Es war die hochmütigste und verlogenste Minute der ‚Weltgeschichte‘: aber doch nur eine Minute. Nach wenigen Atemzügen der Natur erstarrte das Gestirn, und die klugen Tiere mußten sterben.¹⁷³

Illustriert wird hier die Fehlbarkeit des menschlichen Intellekts, der ein reines Hilfsmittel darstellt und daher bei der Gewinnung von Erkenntnis nur versagen kann. Zu denken ist in diesem Zusammenhang an Arthur Schopenhauers *Über das metaphysische Bedürfnis des Menschen*.¹⁷⁴

Aus der Ruhe des Blickes der Tiere spricht noch die Weisheit der Natur, weil in Ihnen der Wille und der Intellekt noch nicht weit genug auseinandergetreten sind, um bei ihrem Wiederbegegnen sich über einander wundern zu können. So hängt hier die ganze Erscheinung noch fest am Stamme der Natur [...].

Wo bei Schopenhauer noch eine ‚Art‘ von Einheitsgedanken besteht, herrscht bei Nietzsche ein erkenntniskritischer Zweifel in Bezug auf die menschliche Erkenntnisfähigkeit und seine Weltperzeption.

Im weiteren Verlauf des Textes geht es um den Themenkomplex Wahrheit: „Woher, in aller Welt [...] der Trieb zur Wahrheit!“¹⁷⁵ Da der Mensch in einer Gesellschaft existiert, muss er einen „Friedensschluss“¹⁷⁶ mit den anderen Individuen schließen. Damit verbunden wird zugleich fixiert was Wahrheit bedeutet und eine verbindliche Bezeichnung der Dinge wird festgelegt: „[...] die Gesetzgebung der Sprache gibt auch die ersten Gesetze der Wahrheit: denn es entsteht hier zum ersten Male der Kontrast von Wahrheit und Lüge.“¹⁷⁷ Neben der Möglichkeit einer gewollten Lüge, ist es aber auch die Sprache, welche zugespitzt im Sinne Nietzsches als Lüge angesehen werden kann. Durch sie kann der Mensch nicht zur wahren Erkenntnis gelangen: „Wenn er sich nicht mit der Wahrheit in der Form der Tautologie, daß heißt mit leeren Hülsen begnügen will, so wird er ewig Illusionen für Wahrheiten halten.“¹⁷⁸ Im Folgenden erläutert Nietzsche die

¹⁷³ Nietzsche, Friedrich: Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne. S.309.

¹⁷⁴ Schopenhauer, Arthur: Über das metaphysische Bedürfnis des Menschen. In: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. II. Leipzig 1844. Kapitel 17.

¹⁷⁵ Nietzsche, Friedrich: Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne. S. 311.

¹⁷⁶ Vgl. Ebd.

¹⁷⁷ Ebd., S. 311.

¹⁷⁸ Ebd.

Konventionalität der Sprache, die Begriffsbildung und den Zusammenhang von Wahrheit und Metaphernbildung.

„Was ist ein Wort? Die Abbildung eines Nervenreizes in Lauten. Von dem Nervenreiz aber weiter zuschließen auf eine Ursache außer uns, ist bereits das Resultat einer falschen und unberechtigten Anwendung des Satzes vom Grunde.“¹⁷⁹ Die Zeichen sind nach Nietzsche arbiträr – willkürliche Übertragungen.

Er [der Sprachbildner] bezeichnet nur die Relationen der Dinge zu den Menschen und nimmt zu deren Ausdrücke die kühnsten Metaphern zu Hilfe. Ein Nervenreiz, zuerst übertragen in ein Bild! Erste Metapher. Das Bild wird nachgeformt in einem Laut! Zweite Metapher. Und jedesmal vollständiges Überspringen der Sphäre, mitten hinein in eine ganz andre und neue.¹⁸⁰

Während bei Herder die Sprachentstehung der Leistung des Menschen zu verdanken ist, manifestiert sich bei Nietzsche die Sprache als menschliche Beschränktheit. „Wir glauben etwas von den Dingen selbst zu wissen [...] und besitzen doch nichts als Metaphern der Dinge, die den ursprünglichen Wesenheiten ganz und gar nicht entsprechen.“¹⁸¹

Hier sieht Nietzsche das *Ding an sich* als ‚kühnste Metapher‘ an. Auf der einen Seite scheint nach Nietzsches Überlegungen ein Erkennen ohne Metaphern unmöglich, aber Metaphern sind nichts Eigentliches. Dennoch besteht beim Menschen der Trieb zur Metaphernbildung und zur Wahrheit. Wobei Metapher hier nicht rhetorisch gemeint ist, sondern als „semantisches Welt-Generierungs-/Interpretationsverfahren“¹⁸².

Die Bildung von Begriffen wiederum geht nach Nietzsche wie folgt vonstatten:

Jedes Wort wird sofort dadurch Begriff, daß es eben nicht für das einmalige ganz und gar individualisierte Urerlebnis, dem es sein Entstehen verdankt, etwa als Erinnerung dienen soll, sondern zugleich für zahllose, mehr oder weniger ähnliche, das heißt streng genommen niemals gleiche, also auf lauter ungleiche Fälle passen muß. Jeder Begriff entsteht durch Gleichsetzen des Nichtgleichen.¹⁸³

Das Wort wird zum Begriff beziehungsweise zum Bild verflüchtigt, zu einem symbolischen Schemata. Der Begriff wiederum kann als Metapher einer Metapher einer Metapher angesehen werden. Das menschliche Denken wird durch Begriffe erst möglich. Für den Wahrheitscharakter der Sprache folgt aus alledem:

¹⁷⁹ Ebd., S. 312.

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Ebd., S. 312f.

¹⁸² Ottmann, Henning (Hrsg.): Nietzsche Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. S. 280.

¹⁸³ Nietzsche, Friedrich: Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne. S. 313.

Was also ist Wahrheit? Ein bewegliches Heer an Metaphern, Metonymien, An-
thromorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch
und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem
Gebrauch einem Volke fest, kanonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten
sind Illusionen, von denen man vergessen hat, daß sie welche sind, Metaphern,
die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verlo-
ren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen, in Betracht kommen.¹⁸⁴

Durch das Vergessen werden die Metaphern schließlich zur Wahrheit – einer Wahrheit die
wiederum dem Gebrauch von Begriffen und Namen nach Konventionen entspricht. Nach
Nietzsche entspricht dies einem „Lügen nach Konventionen“¹⁸⁵.

Denn Wahrheit kann im Grunde genommen nur die Tautologie beanspruchen,
d.h. das Wort, das sich selbst bezeichnet. Jeder referentielle Anspruch, der dar-
über hinausgeht, hat ein Vergessen zur Voraussetzung und entlarvt sich deshalb
als Illusion. Es ist das Vergessen des Umstands, daß jedes Wort die Metapher
einer Metapher ist. An seinem Ursprung steht ein Nervenreiz, den die Wahr-
nehmung eines Dings in uns weckt und den wir in ein Vorstellungsbild übertra-
gen; das ist die erste Metapher, die Nachformung dieses Vorstellungsbildes in
einem Lautbild ist die zweite Metapher.¹⁸⁶

Das menschliche Handeln unterliegt somit lediglich Abstraktionen und der Mensch bindet
seine Existenz an die Vernunft und ihre Begriffe.

Zum Abschluss macht Nietzsche noch die Unterscheidung zwischen intuitivem und ver-
nünftigem Menschen auf:

Es gibt Zeitalter, in denen der vernünftige Mensch und der intuitive Mensch
nebeneinander stehn, der eine in Angst vor der Intuition, der andere mit Hohn
über die Abstraktion; der letztere ebenso unvernünftig, als der erstere unkünst-
lerisch ist. Beide begehren über das Leben zu herrschen; dieser, indem er durch
Vorsorge, Klugheit, Regelmäßigkeit den hauptsächlichsten Nöten zu begegnen
weiß, jener, indem er als ein, »überfroher Held« jene Nöte nicht sieht und nur
das zum Schein und zur Schönheit verstellte Leben als real nimmt. [...] Wäh-
rend der von Begriffen und Abstraktionen geleitete Mensch durch diese das
Unglück nur abwehrt, ohne selbst aus den Abstraktionen sich Glück zu erzwin-
gen, während er nach möglichster Freiheit von Schmerzen trachtet, erntet der
intuitive Mensch, inmitten einer Kultur stehend, bereits von seinen Intuitionen,
außer der Abwehr des Übels, eine fortwährend einströmende Erhellung, Auf-
heiterung, Erlösung.¹⁸⁷

Der intuitive Mensch, der auch als Künstler gesehen werden kann, soll in der Untersu-
chung der Beziehung von Nietzsche und Döblin weiter betrachtet werden.

¹⁸⁴ Ebd., S.314.

¹⁸⁵ Vgl. Ebd.

¹⁸⁶ Ottmann, Henning (Hrsg.): Nietzsche Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. S. 330.

¹⁸⁷ Nietzsche, Friedrich: Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne. S. 321f.

Fazit zu Nietzsches Sprachkritik

Erst bei Nietzsche tritt eine Sprachskepsis in den Vordergrund, welche die Sprache als solche erfasst: sowohl die Sprache des Philosophen als auch die des Dichters. Bekanntlich analysiert Nietzsche als erster die rhetorischen Grundlagen metaphysischer Wahrheiten und antizipiert den *linguistic turn* der zeitgenössischen Semiotiker und Dekonstruktivisten.¹⁸⁸

Nietzsches Sprachkritik hat „ästhetische und erkenntniskritische Qualität“¹⁸⁹. Er stellt philosophische Begriffe in Frage, verneint Identitäten und sieht in der Sprache ein begrenztes, arbiträres und irreführendes System, was lediglich Illusionen erzeugt. Auch wenn die Sprachkritik nicht das grundlegendste Problem seiner Philosophie darstellt, klingt bei ihm ein eindeutiger Sprachpessimismus an. Die Sprache ist nach Nietzsche in ihrem Wesen unlogisch und er wollte die Sprache im Sprechen überwinden und „[...] die Sprachstruktur zugunsten des Unsagbaren sprengen.“¹⁹⁰ In Nietzsches semiotischen und genealogischen Verfahren in *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*, verfolgt er die Herkunft und Entwicklung des sprachlichen Zeichens und zeigt, dass Sprachreflexion kein Selbstzweck ist, sondern „letztlich auf die Dekonstruktion der metaphysischen Begriffe und Glaubenssätze zielt“.¹⁹¹ Auch wenn die Sprache für die Philosophie, wie auch bei Mauthner ungenügend erscheint, so kann sie als Alltagssprache funktionieren. Dennoch stellen „Unsere Empfindungen [...] für Nietzsche die einzigen und *endgültigen* Fakten über die Welt dar.“¹⁹² Auf die mögliche Tauglichkeit von Sprache für den Dichter wird im Zuge mit Döblins Nietzsche Auseinandersetzung noch eingegangen werden.

Eng verbunden mit einer Kritik der Sprache bei Nietzsche ist auch die Kritik am Subjekt:

„Die Sprache setzt derart prinzipiell nur subjektive Empfindungen, vermeintlich außersubjektive Gegenstände in Worte um.“¹⁹³ Subjekt und Objekt werden hier als Täuschung der Sprache angesehen:

Für Nietzsche steht und fällt mit der Aufgabe des Subjektbegriffs auch der mögliche Wahrheitsanspruch jeglicher Erkenntnis, denn mit der Destruktion

¹⁸⁸ Kacianka, Reinhard/Zima, Peter V. (Hrsg.): Krise und Kritik der Sprache. Literatur zwischen Spätmoderne und Postmoderne. Tübingen/Basel 2004. S. 7.

¹⁸⁹ Nies, Karl-Dieter: Sprache und Moral. Untersuchungen zu Nietzsches Theorie von Genese und Entwicklung der Sprache, insbesondere im Zusammenhang seiner späten Moralphilosophie. Frankfurt a. M. 1991. S. 23.

¹⁹⁰ Thalken, Michael: Ein bewegliches Heer von Metaphern. Sprachkritisches Sprechen bei Friedrich Nietzsche, Gustav Gerber, Fritz Mauthner und Karl Kraus. S. 99.

¹⁹¹ Flatscher, Matthias/Posseit, Gerald: Sprachphilosophie. Eine Einführung. S. 85.

¹⁹² Gustafsson, Lars: Sprache und Lüge. Drei sprachphilosophische Extremisten. Friedrich Nietzsche, Alexander Bryan Johnson, Fritz Mauthner. S. 67.

¹⁹³ Kurzreiter, Martin: Sprachkritik als Ideologiekritik bei Fritz Mauthner. S. 66.

des Subjekts fällt sein Korrelat, der Objektbegriff und damit naturgemäß jede Form der Erkenntnis als Relation zwischen erkennendem Subjekt und erkanntem Objekt. [...] Nietzsche erweitert seine sprachkritischen Analysen nun dahingehend, daß er diese vom Bewußtsein ‚interpretierte‘ Welt nicht zuletzt als sprachlich vermitteltes Scheinkonstrukt versteht.¹⁹⁴

Eine objektive Welt außerhalb des Subjekts ist bei Nietzsche nicht möglich.

„Aber nicht nur inhaltlich, sondern auch stilistisch ist Nietzsches Text bemerkenswert, insofern er sich selbst gezielt rhetorischer Verfahren, Tropen und Figuren bedient und so die strikte Trennung von Inhalt und Form, Objekt- und Metasprache unterläuft.“¹⁹⁵

Auch wenn Nietzsches aphoristische Form und seine metaphorische Schreibweise den Rezipienten an den Text binden, so darf man trotz aller ‚blumigen Rhetorik‘ ein paar Schwächen nicht übersehen:

[...] Sprachskeptizismus als Grundprämisse das implizieren müßte, was es eigentlich zu negieren versucht: nämlich den Dualismus einer erscheinenden und einer an sich seienden Welt. Wird den Zeichen jede Form einer wirklichkeitsadäquaten Erkenntnis abgesprochen, so kann ein dermaßen radikaler Nominalismus sich selbst nur unter der Voraussetzung halten, daß er hinter der Zeichenfolge eine, zwar nicht sprachlich zugängliche, so dennoch selbstverständlich gegebene, an sich seiende Wirklichkeit postuliere.¹⁹⁶

Für *Gustafsson*¹⁹⁷ ist Nietzsches Philosophie demnach nicht beweisbar. Möchte man nicht ganz so weit gehen, kann man wie *Himmelman* dennoch weiter Nietzsches Erörterungen zum Zusammenhang von Ding an sich und Erkenntnis in Zweifel ziehen. Steht im Text die Erkennbarkeit des *Dinges an sich* im Hintergrund seiner Argumentation, so kann der Mensch es nicht erkennen. „Dennoch vermeidet er es, alle Konsequenzen dieser Einsicht zu ziehen. Denn er hält in diesem frühen Text daran fest, die Idee von einer Erkenntnis der Dinge, wie sie an sich selbst betrachtet sind, als Maßstab für ihr Gelingen zu setzen.“¹⁹⁸ Hier stimmt dieser Forschungsbeitrag mit *Himmelman* überein, dass das Wesen der Dinge, als metaphysisches Konstrukt, ein unbrauchbarer Maßstab für die Erkenntniskritik ist.¹⁹⁹

¹⁹⁴ Ebd., S. 65.

¹⁹⁵ Flatscher, Matthias/Posseit, Gerald: Sprachphilosophie. Eine Einführung. S. 88.

¹⁹⁶ Kurzreiter, Martin: Sprachkritik als Ideologiekritik bei Fritz Mauthner. S. 68.

¹⁹⁷ Vgl.: Gustafsson, Lars: Sprache und Lüge. Drei sprachphilosophische Extremisten. Friedrich Nietzsche, Alexander Bryan Johnson, Fritz Mauthner.

¹⁹⁸ Himmelman, Beatrix: Nietzsche. Leipzig 2006. S. 40.

¹⁹⁹ Vgl.: Ebd.

Ein weiterer Kritikpunkt im Zusammenhang mit Nietzsches Sprachphilosophie wäre das Problem der Trennung von Sprache als Kunstmittel und Erkenntniswerkzeug²⁰⁰ in seinem Text *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*, den schon Mauthner erkannte. Hier scheinen die Grenzen zwischen Erkenntnis- und Sprachzweifel und dem rhetorischen Gebrauch derselben zu verschwimmen. Nietzsches eigene Ansicht, wonach Sprache sich nicht selbst kritisieren könne, wird mit seinem eloquenten Text ad absurdum²⁰¹ geführt.

Nietzsche und Döblin

„Atemlos verfolgte ich, was er [Nietzsche] trieb und hörte auf seine Äußerungen. Ich nahm seine Gedanken weder an, noch lehnte ich sie ab. Sie bedeuteten eine Aufhellung und Erschütterung.“²⁰²

Auch wenn Nietzsche keinen direkten Einfluss auf Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* hatte, so stellt „[...]“ das Werk Nietzsches einen bedeutenden Ausgangspunkt für Döblins geistige Entwicklung dar. Nietzsche wirke mit seiner Umwertung der moralischen Werte auf den jungen Döblin ein und löste bei ihm Sprach- und Bewusstseinskritik aus.“²⁰³ Dementsprechend wird auch der Annahme in der Forschung widersprochen, dass Nietzsche keinen Einfluss auf Döblin ausübte:

Nicht, daß Döblin in einer hervortretenden Weise denkerisch und schöpferisch von Nietzsche beeinflusst war [...] Nietzsche wird also von Döblin philosophisch behandelt und nicht künstlerisch amalgiert. Darum geht Nietzsche nicht nennenswert in das künstlerische Werk Döblins ein [...].²⁰⁴

Döblin setzte sich in zwei Abhandlungen von 1902/03 analytisch und kritisch mit der Philosophie Nietzsches auseinander: In *Der Wille zur Macht als Erkenntnis bei Friedrich*

²⁰⁰ Vgl.: Thalken, Michael: Ein bewegliches Heer von Metaphern. Sprachkritisches Sprechen bei Friedrich Nietzsche, Gustav Gerber, Fritz Mauthner und Karl Kraus. S. 48.

²⁰¹ Vgl.: In diesem Punkt lassen sich wieder Parallelen zu Hofmannsthals *Ein Brief* ziehen, in dem wie schon vorab erwähnt, der Sprachzweifel auch in einer Eloquenz vertreten wird, das man dem Zweifel nicht ganz glauben mag.

²⁰² Döblin, Alfred: Schicksalsreise. Bericht und Bekenntnis. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Riley, Anthony W. Solothurn/Düsseldorf 1993. S. 130.

²⁰³ Kuttig, Beat: Die Nietzsche-Aufsätze des jungen Alfred Döblin. Eine Auseinandersetzung über die Grundlagen von Erkenntnis und Ethik. Bern/Berlin/Frankfurt a.M. u. a. 1995. (Tausch. Textanalyse in der Universität und Schule. Bd. 8). S. 11. Vergleiche hierzu auch: Keller, Otto: Döblins Montageroman als Epos der Moderne. Die Struktur der Romane *Der schwarze Vorhang*, *Die drei Sprünge des Wang-lun* und *Berlin Alexanderplatz*. München 1980. S. 228f. Da in diesem Punkt nur kurz auf Döblins Nietzsches Rezeption eingegangen werden kann, wird zur weiterführenden Lektüre der Forschungsbeitrag von Kuttig empfohlen.

²⁰⁴ Ottmann, Henning (Hrsg.): Nietzsche Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe. Stuttgart/Weimar 2011. S. 458.

Nietzsche und *Zu Nietzsches Morallehre* bietet Döblin eine kurze und reflektierte Abhandlung über Nietzsches Morallehre, den Nihilismus und das Problem der Auflösung der Metaphysik, wie auch den Glauben an eine wahre Welt. Döblin kritisierte Nietzsche vor allem als ‚Lebensphilosophen‘, der zur Übertreibung und Verallgemeinerung²⁰⁵ neige. Auch warf der Denker Döblin, wie schon viele andere Interpreten, Nietzsche einen Mangel an Systematik vor. Nietzsche betreibe einen „Tanz des aphoristischen Denkens“²⁰⁶, so Döblin in *Der Wille zur Macht als Erkenntnis bei Friedrich Nietzsche*.

Als nächstes werden vor allem die Schwerpunkte Denken, Sprache und die daraus resultierenden Konsequenzen und Möglichkeiten für die Dichtung erörtert. Hierbei erfolgt eine Fokussierung auf Döblins Nietzsche Abhandlung *Der Wille zur Macht als Erkenntnis bei Friedrich Nietzsche*. Darüber hinaus bietet eine kursorische Lektüre von *Kuttnigs* Forschungsbeitrag zu Döblins Nietzsche Abhandlungen eine gute Ergänzung zu dem Themenkomplex.

Sprache – Denken

Denn das Denken, das die Falschheit der Begriffe aufweist, geschieht selbst in diesen Begriffen. Nichts soll wahr sein, aber dieser Satz selber soll wahr sein; mithin ist dieser Satz falsch. [...] Wir wissen von keiner Wahrheit hinter unseren Begriffen und Anschauungen, und müssen jede derartige Behauptung als Theismus und Irrtum bezeichnen. Jede Verzweiflung über die Unwahrheit unserer Begriffe erscheint als kindisch und unbedacht. Ich kann nicht von mir, meinen Begriffen und meiner Anschauung abstrahieren und loskommen.²⁰⁷

Während Nietzsche in seinen aphoristischen und metaphorischen Erörterungen einen starken Zweifel an der Erkenntnisfähigkeit und Weltperzeption durch die Sprache hat und sie als arbiträr, lügenhaft ansieht und Wahrheit nach ihm nur eine Illusion ist, argumentiert der Denker Döblin sehr sachlich. Auch wenn der *Dichter Döblin* die Sprache kritisiert, so erkennt der *Denker Döblin* zwar ihre Beschränktheit, möchte darüber jedoch nicht verzweifeln. Der Mensch ist an die Sprache gebunden und durch sie wird seine Perzeption von Welt strukturiert. „Deshalb sind nicht neue Symbole für neue Wahrheiten aufzustellen, sondern die Sprache soll genutzt werden, um neue Beziehungen und damit Spannungsfelder zwischen den verfestigten Begriffen und Anschauungen zu schaffen.“²⁰⁸

²⁰⁵ Döblin, Alfred: *Der Wille zur Macht als Erkenntnis bei Friedrich Nietzsche*. In: *Kleine Schriften I. Ausgewählte Werke in Einzelbänden*. Hrsg. von Riley, Anthony W. Freiburg 1985. S. 14.

²⁰⁶ Ebd., S. 14f.

²⁰⁷ Ebd., S. 22/25.

²⁰⁸ Kuttnig, Beat: *Die Nietzsche-Aufsätze des jungen Alfred Döblin. Eine Auseinandersetzung über die*

Die Sprache sollte nach Döblin produktiv werden um die Diskrepanz zwischen Zeichen und Ding auszugleichen.

Nietzsche übte vor allem auf Döblins frühe Schriften wie *Gespräche mit Kalypto* ein: „Zentral ist das Thema der Neutralisierung oder gar der Biologisierung der Kultur und die daraus resultierende Instabilität der Werte.“²⁰⁹ Döblin interessierte sich in seiner Nietzsche-Rezeption für die Moralsituation der Zeit und das Denken in antihierarchischen offenen Relationen. Diese Gedanken, verbunden mit dem *linguistic turn*, der auch bei Nietzsche vollzogen wird, seine Subjektkonzeption und ein befreites Denken stellen mit Sicherheit auch Impulse für Döblins späteres literarisches Schaffen dar: „Auch in Döblins Epik finden wir das befreite Denken, welches das Leben bejaht. Die Montagetechnik, die Subversion des Helden, und die gestische Gestaltung befreien den Leser zu einer neuen Sicht auf die Welt und sich selbst.“²¹⁰

Dichtung

Jenes ungeheure Gebälk und Bretterwerk der Begriffe, an das sich klammernd der bedürftige Mensch sich durch das Leben rettet, ist dem freigewordenen Intellekt nur ein Gerüst und ein Spielzeug für seine verwegenen Kunststücke: und wenn er es zerschlägt, durcheinander wirft, ironisch wieder zusammensetzt, das Fremdeste paarend und das Nächste trennend, so offenbart er, daß er jene Notbehelfe der Bedürftigkeit nicht braucht und daß er jetzt nicht von Begriffen, sondern von Intuitionen geleitet wird.²¹¹

Auch wenn die Sprache für den Philosophen Nietzsche ‚gescheitert‘ ist und nicht zur Erkenntnis führen kann, so bietet sie dennoch Chancen für die Dichtung nutzbar zu sein. Wenn die Sprache nach Nietzsche arbiträr und sich in ihr nur Lügen manifestieren, welche Konsequenz hat dies für die Dichtung? In diesem Zusammenhang führt Nietzsche am Ende seines Textes *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* den intuitiven Menschen – den Künstler ins Feld. Dieser ist ein „überfroher Held“²¹², der Abstraktionen verhöhnt, das Leben beherrschen will, aber dennoch in einer Scheinwelt lebt. Der intuitive Mensch ist in der Kultur verankert und erlebt Erhellung, Aufheiterung und Erlösung. Der Künstler, der durch seinen freien Intellekt und seine Intuition mit den Konventionen der Sprache bricht, macht sie so für die Kunst nutzbar.

Grundlagen von Erkenntnis und Ethik. S. 64f.

²⁰⁹ Ebd., S. 12.

²¹⁰ Ebd., S. 73.

²¹¹ Nietzsche, Friedrich: *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*. S. 321.

²¹² Vgl.: Ebd.

Wie der Philosoph Nietzsche zum Unsagbaren strebte und die Sprache sprengen wollte, so ist dies genau die Chance des Dichters, das Bretterwerk der Begriffe zu zerschlagen.

Auch der Dichter Döblin löst sich in seinem Roman *Berlin Alexanderplatz* teilweise von der festen, traditionellen Romanform und spielt mit dem Bretterwerk der Sprache:

In seinen epischen Werken verwirft er den festen Charakter, das feste Ich, als strukturelle Grundlage und schafft den traditionellen Helden wie den allwissenden auktorialen Erzähler ab. Stattdessen treten bei ihm ein von Figuren unabhängiges Motivnetz und eine gestische Gestaltung neu auf, welche anstelle des Helden und des Erzählers ins Zentrum rücken.²¹³

Sowohl was das Denken in offenen Relationen, die Durchbrechung von Hierarchien und die Sprach- und Subjektkritik betrifft, gibt es Parallelen zwischen Nietzsche und Döblin. Abstrakte Begrifflichkeiten werden in der Folge hinterfragt und neue Perspektiven und komplexere Organisationsformen von epischen Texten entstehen.²¹⁴ In diesem Kontext ist vor allem an Döblins *Montagetechnik* zu denken, die im Zusammenhang mit seinem Roman *Berlin Alexanderplatz* noch eingehend diskutiert wird. Doch schon in Döblins Frühwerk ist Nietzsches Einfluss auf seine Epik zu spüren, auch wenn er Nietzsches Sprachkritik nicht explizit diskutiert:

Im 5. Gespräch der *Kalypso* zieht er [...] die Konsequenzen für das Kunstwerk. Die Kunst solle nicht mehr mimetisch sein, weil die uns zugängliche Welt bereits eine Interpretation sei. [...] Die Innovation eines Kunstwerks besteht also nicht darin, eine neue Wirklichkeit zu fixieren, sondern sie zeigt Möglichkeiten auf, die fixierte Wirklichkeit zu dynamisieren.²¹⁵

Auch wenn die Forschung teilweise die Bedeutung Nietzsches für Döblins Schaffen bagatellisiert, so wird hier gezeigt, dass diese reduktionistische Sicht zu kurz greift, und dass sowohl Gedanken über die Subjektkonzeption, als auch die Sprache in Döblins literarischem Schaffen zum Tragen kommen. Wie der intuitive Mensch mit der Sprache spielen kann, so eröffnet sie auch Döblin in *Berlin Alexanderplatz* neue Möglichkeiten für einen künstlerischen Ausdruck:

Bei Döblin treten an die Stelle der symbolischen Imagination als neuartige Gestaltungsformen der Tiefenstruktur der Gestus, die Verfremdung und die Montage. Die gestische Gestaltung ersetzt die zentrale Funktion des festen Ich als Helden [...]. Der Leser soll nicht eine schicksalhafte Entwicklung verfolgen,

²¹³ Kuttig, Beat: Die Nietzsche-Aufsätze des jungen Alfred Döblin. Eine Auseinandersetzung über die Grundlagen von Erkenntnis und Ethik. S. 38.

²¹⁴ Vgl. Ebd., S. 160.

²¹⁵ Ebd., S. 27f.

sondern sich selbst kritisch mit den dargestellten Denk- und Verhaltensweisen auseinandersetzen. Die Konventionalität der Sprache erweist sich nach Döblin auch im Sprachstil und in der Sprachebene als eigene Produktivkraft. Der Autor, der sich dessen bewußt ist und sich dem Zwangscharakter der gewählten Sprache widersetzt, betätigt sich als Genealoge dieser Kräfte.²¹⁶

Im weiteren Verlauf wird Döblins Sprachkritik- und Sprachauffassung und Poetik, vor allem in seinem Frühwerk genauer eruiert. So wird sein Frühwerk *Der schwarze Vorhang* und *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine* diskutiert. Neben der Analyse von einzelnen Texten und einer Aufarbeitung von Döblins poetologischen Standpunktes wird auch eine ideengeschichtliche Verortung, in der literarischen Moderne wie im Naturalismus und Expressionismus stattfinden.

2.4 Alfred Döblins Sprachkritik, ideengeschichtliche Verortung und poetologische Ausrichtung

„Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt.“²¹⁷

Das diesem Wittgenstein-Zitat, wenn es um Döblins Sprachkritik geht, nur teilweise entsprochen werden kann, wird im weiteren Verlauf dieses Kapitels erörtert. Eine Unsicherheit der Gesamtzustände berührt auch das literarische Schaffen und die poetologische und philosophische Reflexion von Alfred Döblin. „Döblins gesamtes Leben und Schreiben lässt sich als eine Auseinandersetzung mit der Kontingenzproblematik der Moderne begreifen.“²¹⁸

2.4.1 Döblins Sprachkrise und Kritik: *Der schwarze Vorhang. Roman von den Worten und Zufällen*

Seltsam, - was zieht mich das Wort an. Es klingt mir so bekannt, so vertraut. [...] Und rührt an etwas in mir; wie ein verschwimmendes Lächeln. Immer wieder klingt es in meinem Ohr; ich hasche danach. Nichts ist da - - Summ, summ. - Langsam will es auftauchen. [...] ²¹⁹

²¹⁶ Ebd., S. 160f.

²¹⁷ Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus. Frankfurt a.M. 2007³¹ S. 86 (Satz 5.6).

²¹⁸ Weidenfeld, Christiane: Poetiken des Zufalls in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* und Wolfgang Koeppens *Tauben im Gras*. Würzburg 2013. (EPISTEMATA Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Bd. 775-2013) S. 29.

²¹⁹ Döblin, Alfred: Der schwarze Vorhang. Roman von den Worten und Zufällen. In: Ders.: Jagende Rosse. Der schwarze Vorhang und andere frühe Erzählwerke. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. In Verbindung mit den Söhnen des Dichters. Hrsg. von Riley, Anthony W. Freiburg 1981. S. 124.

Wie der Protagonist Johannes in *Der schwarze Vorhang* nach Worten sucht, die ihm vertraut vorkommen und sich dennoch zu verflüchtigen scheinen, so sind die Worte und ihr Erkenntniswert für Döblin in seinem Frühwerk nicht immer zu fassen, und markieren den Beginn seiner Sprachskepsis respektive Sprachkritik. Dennoch manifestieren sich Sprachskepsis und Erkenntniszweifel sprachgewaltig und metaphernreich in seinem frühem, 1912 veröffentlichten und recht handlungsarmen Roman. Diese Skepsis offenbart sich philosophisch in Döblins Mauthner- und Nietzsche-Rezeption. „[...] er hatte Furcht vor der unerbittlichen Bestimmtheit der Worte, wo er stumm den Dingen lauschte und sich ihnen hingab.“²²⁰ Johannes hat Zweifel an den Worten und dem Zusammenhang von Wort und Ding. Doch nicht nur die Verbindung von Wort und Ding ist in Döblins Roman fraglich, das Dasein des Protagonisten scheint rein durch den Zufall determiniert zu sein:

Die Zufälle wirbeln und reiten durch alle Welt und sind an jedem Orte. [...] Die Zufälle herrschen nicht allein im Leben. Vieles verbündet sich ihnen. Ihnen dienen seit altersher starke Trabanten, die Worte, große und kleine Worte, die sie stützen. Sie halten und bewahren dem Zufall die Macht, die er sich mit leichten Sprung und Sturz aus dem weißen Ungefähr und Unausdenkbaren ergriffen hat. [...] Die Worte schwärmen aus [...]. Sie locken Zufall zu Zufall und verbinden sie ihrem Herrn, aus dem Nichts beginnt es emporzusteigen.²²¹

Diese Ansicht ist Döblins Mauthner Rezeption geschuldet, der nachweislich dessen *Beiträge zur einer Kritik der Sprache* kannte:

[...] Ich besitze von Ihnen einige Romane, die Sprachkritik, die beiden Atheismusbände; mich soll jeder Gruß erfreuen, denn ich weiß, daß Sie, der viel Ältere, im Geistigen mein Kamerad sind. Ob man uns kennt oder ob wir uns kennen: wir halten die Continuität der Klarheit und Skepsis fest [...].²²²

Döblin bat in einem Brief Mauthner um eine Durchsicht seines Romans *Der schwarze Vorhang*.²²³ Bei Mauthners sprach- und erkenntniskritischen Beiträgen ist es auch der Zufall,

²²⁰ Ebd., S. 117.

²²¹ Ebd., S. 126/150.

²²² Postkarte an Fritz Mauthner aus dem Jahre 1922. In: Döblin, Alfred: Briefe. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Muschg, Walter. Freiburg 1970. S. 121.

²²³ *Brief Döblin an Mauthner*. An Fritz Mauthner, Berlin 24. Oktober 1903: „Sehr geehrter Herr Mauthner, gestatten Sie mir die ergebene Anfrage, ob ich mir erlauben darf, Ihnen einen Roman »Worte und Zufälle« zur Beurteilung vorzulegen. Vielleicht, daß den Sprachkritiker eine Arbeit interessiert, die den Widerspruch zwischen dem durchschauten Blendwerk eines Wortes, - »Liebe« -, und der verführenden Kräfte zum Gegenstand hat, welche es auf den metaphysisch versessenen Helden übt. Wollen Sie mich günstigst benachrichtigen, ob ich das Manuskript Ihnen einschicken oder auch selbst vorlegen darf, - gesetzt daß Sie überhaupt gegenwärtig Zeit für dergleichen haben. Meinen Dank für Ihre liebenswürdige Antwort voraus. Ergebenst, Alfred Döblin.“ In: Döblin, Alfred: Briefe. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Muschg, Walter. Freiburg 1970. S. 21. - Eine Antwort auf Döblins Brief von Seiten Mauthners ist nicht bekannt.

beziehungsweise sind es die Zufallssinne, die zu einer unzuverlässigen Wahrnehmung der Welt führen. Da die Sprache mit den Sinnen verbunden ist, wird auch die Sprache unzuverlässig und kann nicht als Erkenntniswerkzeug dienen. Darüber hinaus sind die Zeichen arbiträr und die Verbindung zwischen Ding und Sprache, die dem Protagonisten Johannes auch zweifelhaft wird, lediglich zufällig. Immer wieder schwankt Johannes zwischen Sprachverzweiflung, gar Verachtung, und einer positiven Sprachauffassung:

[...] schwere Wolke der Worte senkt sich auf ihn. An die Wörtchen, diese Angeln der Verschwätzten, wollte er nicht anbeißen, nicht er, der Wortlose, Einsame. [...] In einem Wort lagen tausend kleine Freuden und Winke eingepackt, als wenn andere für ihn vorgesorgt hatten. [...] Ja, wie reich machte ihn mit einem Schläge dieses Wort. Seine Lust wurde, je mehr er das Wort recht bedachte, unbändig und springend [...].²²⁴

Genau wie Mauthner lehnt Johannes eine phrasale ‚schwätzerische‘ Sprache ab, die ohne jeglichen Erkenntnisgewinn ist. Auch das Wort ‚Liebe‘ und das dahinterstehende Konzept, entpuppt sich für den Protagonisten nur als Blendwerk im Sinne Mauthners²²⁵ und ist nicht fähig, die verlorene Einheit wiederherzustellen. In dem Roman manifestiert sich der Widerspruch des durchschauten Blendwerks des Wortes Liebe und der verführenden Kräfte, die auf den „metaphysisch versessene[n] Held“²²⁶ einwirken. Und so bleibt Johannes das Glück in der Liebe verwehrt. Sein Dasein ist bestimmt von Ohnmacht/Zufall, Sprachmisstrauen, Verführung durch die Sprache, Einheitssehnsucht und Totalitätsverlust, die schließlich in sein Verstummen und seinen Suizid führen.

Ich habe nie gelebt; soll nie leben. Worte und Zufälle lebten für mich, starre Gewalten. [...] Meine Stummheit hat in Ehrfurcht und Inbrunst vor den Worten gelegen [...]. [...] Die großen Worte, der erhabene Irrsinn der Worte: alle Schönheit und Entsetzen haben sie doch über mein Leben gebreitet. [...] Das Wort ging um ihn herum immerfort. Tiefer versank er in sich, immer wortloser.²²⁷

Als Ausweg aus der Sprach- und Erkenntniskrise wählt Döblin hier das Schweigen, wie es auch Mauthner in seinen *Beiträgen zu einer Kritik der Sprache* vorschlägt.

In Döblins seit 1902/03 begonnenem und 1912 veröffentlichtem Roman *Der schwarze Vorhang* manifestiert sich seine Sprach- und Erkenntniskritik in seiner schöpferischen Frühphase. Die metaphysische Sehnsucht nach Einheit auf der einen Seite und die Erkenntnis über den Verlust dieser Gewissheit auf der anderen Seite bestimmen nicht nur

²²⁴ Döblin, Alfred: Der schwarze Vorhang. Roman von den Worten und Zufällen. S. 154/152.

²²⁵ Wortaberglaube

²²⁶ Döblin, Alfred: Briefe. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Muschg, Walter. Freiburg 1970. S. 21.

²²⁷ Döblin, Alfred: Der schwarze Vorhang. Roman von den Worten und Zufällen. S. 190/193/197.

den Roman, sondern das philosophische und literarische Dasein der Moderne. Dennoch zeigt sich in Döblins sprachkritischem Roman, der ihn eindeutig in dieser Traditionslinie verankert, eine sprachliche Eloquenz, die an Hofmannsthals *Brief des Lord Chandos* erinnert. „Seine eigenen Worte stießen gegen die Spiegel, fuhren entzückt zurück und fielen wie gerollte Igel vor seine Füße.“²²⁸ Gefühl, Wortzauber, personifizierte Worte und die breite Darstellung des Innenlebens des Protagonisten Johannes durch die inneren Monologe, verorten Döblins frühen Roman nicht nur im Naturalismus, sondern auch im Symbolismus und Impressionismus.²²⁹ Tewarson geht in der Auslegung von Döblins Roman noch einen Schritt weiter:

Auf dieser Grundlage der naturwissenschaftlichen Einheitslehre stellt sich das Geist-Leben-Problem für Johannes nicht als psychologisch-gesellschaftliches, ethnisches oder künstlerisches dar wie dies bei Thomas Mann, Kafka und Hofmannsthal der Fall war, sondern als endgültiger Kampf zwischen freiem Willen und biologischem Determinismus. [...] Bei Döblin fehlt der historische und gesellschaftliche Blickpunkt ganz. Nicht Menschen wirken auf sein Leben ein, sondern Zufälle, Triebe und Worte.²³⁰

Döblin verfolgt in seinem frühen Roman keine Erzählweise, die nah an die Realität herangehen soll, wie es in *Berlin Alexanderplatz* der Fall ist, oder stellt ein bestimmtes gesellschaftliches Milieu dar, sondern überlässt den Protagonisten seinem ‚ontologischen Chaos‘.

Die Welt erscheint als ein Chaos beziehungsloser Einzelheiten und Einzelwesen, deren etwaige Berührung nur zufällig, nicht sinnvoll ist: „[...] Zufälle sind die gespenstigen Schritte des Lebens.“ Die Herrschaft der Zufälle wird durch die Worte gestützt, durch die Begriffe, die das Flüchtige, Herangewehte verfestigen und ihm einen Zwangscharakter verleihen.²³¹

Hierin spiegelt sich auch Döblins Sprach- und Erkenntniskepsis wider. Welt und Sprache sind durch Zufälle bestimmt, ebenso wie erstarrte, arbiträre Begrifflichkeiten, mit denen sich der Autor auseinandersetzen muss. Wie Döblin stellenweise auf seine Sprachkepsis beziehungsweise Sprachkritik reagierte, veranschaulicht folgende Stellungnahme aus einem Bericht von 1928: „Ich habe die Gabe des Dichters - zu schweigen! [...] Was ich sprach, war alles schief und falsch. Verzerrt.“²³² Dennoch blieb Döblin, der seiner Zeit voraus war,

²²⁸ Ebd., S. 180.

²²⁹ Vgl. Thomann Tewarson, Heidi: Alfred Döblin. Grundlagen seiner Ästhetik und ihre Entwicklung 1900-1933. Bern 1979. (Europäische Hochschulschriften Reihe I Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 286).

²³⁰ Ebd., S. 21/23.

²³¹ Müller-Salget, Klaus: Alfred Döblin. Werk und Entwicklung. Bonner Arbeiten zur Deutschen Literatur. Hrsg. von von Wiese, Benno. Bonn 1972. S. 47. Vgl. auch *Der schwarze Vorhang*.

²³² Ebd., S. 51.

nicht bei dieser Aussage stehen, sondern sah, indem er die Situation der Moderne begriff und die Sehnsucht nach dem Absoluten und einer metaphysischen Weltdeutung überwand, welche Produktivkraft in der Sprache als literarisches Material steckte.

2.4.2 Döblins sprachkritische Position

„[...] das W[o]rt, die Silbenverbindung hat nichts mit dem gemeinsam, das sie bezeichnet.“²³³ (1910)

„Ich bin mit der Sprache zufrieden. Sie leistet mir außerordentlich nützliche Dienste, und sie ist mir die allernützlichste Helferin bei der Arbeit.“²³⁴ (1928)

Der Dichter möchte, was er in sich trägt, fühlt und denkt, in die Sprache überführen [...]. Aber die Sprache ist kein Spiegel, in den einer blicken kann, um sich zu erkennen. Man bilde sich nicht sagen zu können, was man meint. Vor der machtvoll präsenten gewachsenen Realität der Sprache zerfließen die meisten Träume.²³⁵ (1950)

In diesen drei poetologischen Äußerungen von Alfred Döblin manifestiert sich bereits seine sprachkritische Haltung von 1910 bis in die 1950er Jahre. Die Entwicklung wird im Zuge dieser Untersuchung chronologisch anhand von einigen poetologischen Texten Döblins nachvollzogen, wie es in dieser Deutlichkeit bisher in der Döblin-Forschung²³⁶ nicht geschehen ist. Oft werden lediglich einzelne prägnante Positionen von Döblin genannt, ohne sie in seiner gesamten sprachkritischen Entwicklung zu verorten. Dies führt oft zu einer verkürzten oder gar falschen Evaluation von Döblins Auffassung zur Sprachkritik. So wird vor allem Döblins 1928 getätigte Aussage im *Bau des epischen Werks* „Ich bin mit der Sprache zufrieden“²³⁷ als Indiz für eine nicht vorhandene oder überwundene Sprachkrise herangezogen. „Döblin, wie er sich selbst dazu äußerte, konnte sich auf die Sprache verlassen und in dieser Hinsicht unterscheidet er sich von den Sprachkritikern, die für ihre Werke keine adäquate Sprache zu finden glauben.“²³⁸ Zalubska argumentiert hier reduktionistisch, indem Döblin unterstellt wird, er könne sich auf die

²³³ Döblin, Alfred: Gespräche mit Kalypso. In: Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Kleinschmidt, Erich. Freiburg 1989. S. 60.

²³⁴ Döblin, Alfred: Der Bau des epischen Werks. In: Ders.: Aufsätze zur Literatur. Hrsg. von Walter Muschg. Freiburg 1963. S. 128.

²³⁵ Döblin, Alfred: Vom Einfall zur Dichtung. Die Rolle der Sprache. In: Die Dichtung ihre Natur und ihre Rolle. In: Ders.: Aufsätze zur Literatur. S. 241.

²³⁶ Im Folge der Auseinandersetzung mit Döblins sprachkritischer Position wird lediglich an kritischen Stellen auf die Forschungsliteratur zu diesem Themenkomplex eingegangen, da eine dezidierte Aufbereitung der Forschung nur Redundanzen erzeugt, wie es sie schon zu genüge in der Forschungsliteratur gibt. Daher sollen hier vor allem Döblins eigene poetologische Aussagen im Fokus stehen.

²³⁷ Döblin, Alfred: Der Bau des epischen Werks. S. 128.

²³⁸ Zalubska, Cecylia: Döblins Reflexionen zur Epik im Spiegel ausgewählter Romane. Poznan 1980. (Seria Filologia Germanska Nr. 21). S. 135.

Sprache verlassen, obwohl sich von seinem Früh- bis Spätwerk eindeutige Anzeichen für seine sprachkritische Haltung finden, in denen er sich nicht mit der Sprache zufrieden gibt. Auch wenn Döblin sich beispielsweise in *Der Schwarze Vorhang* sehr eloquent ausdrückte, manifestiert sich in seinem Roman ein starker erkenntniskritischer Zweifel an der Tragfähigkeit der Worte für die Literatur.

Auch Hoock und Salget unterstellten Döblin im Zusammenhang seiner 1928 getätigten Aussage: „Die sprachskeptische Position ist damit ebenso überwunden wie die Wirklichkeitsauffassung der ‚entseelten Realität‘ oder die Theorie der Depersonation.“²³⁹

Döblin war tatsächlich unmodern genug, an ein sinnvolles Weltganzes zu glauben und obendrein noch der Darstellungs- und Aussagekraft der Sprache zu vertrauen. Lapidar bekannte er in dem Vortrag *Der Bau des epischen Werks*: „Ich bin mit der Sprache zufrieden.“²⁴⁰

Wenn Döblin nach der Veröffentlichung seines *Berlin Alexanderplatzes* angibt, mit der Sprache zufrieden zu sein, wie es oft in der Forschungsliteratur beschrieben wird, so werden seine weiteren Aussagen nach dem bekannten Zitat oft übersehen:

Man kann aber die Sprache auch anders erleben und sie kann etwas anderes sein. [...] Es gibt Einfälle, die sprachlos sind. Man soll sich hüten, sie rasch aufzuschreiben, denn eben erlebt man jene Desillusionierung. Die Dinge wollen reifen, die Idee wird sich schon ihren Sprachkörper bauen.²⁴¹

Hier zeigt sich ein differenzierteres Bild seiner Sprachauffassung, die auch die Defizite der Sprache wie auch in seinem Frühwerk, berücksichtigt.

Martini machte bereits in den 1950er Jahren weniger reduktionistische Aussagen zu Döblins Sprachkritik, als die nachfolgenden Forschergenerationen:

Döblin besitzt jene Freude an dem überquellenden Reichtum der Sprache, jenen Spieltrieb mit den Worten und jene Leidenschaft zu ihrer chaotisch erscheinenden Unerschöpflichkeit, die auf einen elementaren Erzählimpuls zurückdeutet. [...] Aber Döblin weiß auch gut um die Not der Sprache; daß sie, vor die Aufgabe gestellt, eine unmittelbare und eigene Weltbegegnung einzufangen, nicht ausreicht, vielmehr die Dinge zu früh im Formelhaften und Konventionellen absterben läßt und derart destruiert.²⁴²

²³⁹ Hoock, Birgit: *Modernität als Paradox. Der Begriff der ›Moderne‹ und seine Anwendung auf das Werk Alfred Döblins (bis 1933)*. Tübingen 1997. (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte Bd. 93). S. 258/259.

²⁴⁰ Müller-Salget, Klaus: *Alfred Döblin. Werk und Entwicklung*. S. 344.

²⁴¹ Döblin, Alfred: *Der Bau des epischen Werks*. S. 128.

²⁴² Martini, Fritz: *Das Wagnis der Sprache. Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn*. Stuttgart 1954. S. 352.

Und *Keller* bemerkt zu Döblins Sprachskepsis: „Döblin hat sich zeitlebens mit der Sprache selbst und ihren Möglichkeiten auseinandergesetzt, und sein Ringen um eine Erneuerung des Epischen ist letzten Endes auch ein Sprachproblem.“²⁴³

Döblin macht es den Forschern mit einer Verortung seiner literarischen Sprachkritik nicht ganz einfach. Er changiert in den Jahren von 1910 bis 1950 zwischen Sprachskepsis hinsichtlich der Erkenntnisfähigkeit von Sprache im Sinne von Fritz Mauthner und Friedrich Nietzsche, der Sehnsucht nach einer Universalsprache bis hin zur Annahme die Sprache habe eine in sich wohnende Produktivkraft, die für die Literatur nutzbar gemacht werden kann.

Erstes veröffentlichtes Dokument seiner Sprachkritik ist der Text *Gespräche mit Kalypso*, auch wenn sein Roman *Der schwarze Vorhang*²⁴⁴, schon seit 1902/03 angefangen, jedoch erst 1912 veröffentlicht wurde.

„Der Ton ist etwas anderes als die Luft und die Dinge. Wie aber sind die Töne mit den Dingen verbunden?“²⁴⁵ Hier wird Döblins Zweifel an dem Zusammenhang von Ton und Ding, beziehungsweise Wort und Ding sichtbar. „Bereits in einer seiner frühesten ästhetischen Schriften, den 1910 veröffentlichten *Gesprächen mit Kalypso*, negiert Döblin die Identität von Wort und Realität und postuliert die Unmöglichkeit einer Abbildbarkeit von Welt durch das Medium Sprache.“²⁴⁶ Damit zeigen sich in Döblins hier geäußelter Sprachkritik deutliche Anklänge an Mauthners Sprachskepsis. Die Sprache ist nicht erkenntnisfähig und kann die Welt nicht abbilden.

Während Döblin in diesen ersten beiden Dokumenten seiner Sprachkritik einen erkenntnistheoretischen Zweifel an der Sprache für den dichterischen Ausdruck hegt, ist es in seinem 1913 veröffentlichten Text *Futuristische Worttechnik* eine Kritik am Wort- und Syntaxgebrauch:

[...] wo sie der Syntax zu Leibe gehen, der Schlachtenplastik zuliebe. Diese Verallgemeinerung finde ich horribel. Wie verstehen Sie das Adjektiv, Adverb! Es gibt in einem kompletten Satz verschiedene Valenzen; es dominieren verschiedene Satzfunktionäre, bald Subjekt, bald Verb, bald Adverb; Sie können die Wucht eines Wortes erhöhen, abschwächen, Sie können Sätze kürzen, können in Perioden rollen, können ein einzelnes Wort, Substantiv, Adjektiv, Verb, Adverb, einzeln setzen, gerade so können Sie außerordentlich nahe an die Realität

²⁴³ Keller, Otto: Döblins «Berlin Alexanderplatz». Die Grossstadt im Spiegel ihrer Diskurse. S. 147.

²⁴⁴ Auf diesen Text wird im Folgenden nicht erneut eingegangen werden, da dieser bereits zu Beginn der Betrachtungen zu Döblins Sprachkritik eingehender besprochen wurde.

²⁴⁵ Döblin, Alfred: Gespräche mit Kalypso. In: Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur. S. 23.

²⁴⁶ Weidenfeld, Christiane: Poetiken des Zufalls in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* und Wolfgang Koeppens *Tauben im Gras*. S. 154.

heran. [...] und wozu auf einmal diese Amputation? Wir wollen doch nicht alle brüllen, schießen, knattern, Marinetti.²⁴⁷

Döblin spricht sich hier gegen eine ‚wahllose‘ Zertrümmerung der Syntax aus, die nach seiner Ansicht keinen Ausweg aus der Sprachskepsis der Zeit bietet. Vielmehr kann der richtige Gebrauch von Worten und Syntax, wie er es obenstehend beschreibt, die Sprache für die Kunst/Literatur produktiv machen. Auch in *An Romanautoren und ihre Kritiker* von 1913 übt er direkte Kritik am Sprachgebrauch, in dem er für eine Sparsamkeit der Worte plädiert: „Die Wortkunst muß sich negativ zeigen, in dem was sie vermeidet, ein fehlender Schmuck.“²⁴⁸

Ein Jahr später drückt Döblin seine Sprachkritik noch drastischer aus, in dem er in *Stilistisches* die Phrasenhaftigkeit von Sprache und den Stil kritisiert:

In der Prosa darf auf keine Weise ein Stil hervortreten; ein Autor, der den geringsten Wert auf die Sprache legt, - auf die Sprache als solche - , taugt nichts. Es kommt auf die Sache an. [...] Ein Autor muß von der Vorstellung ausgehen, daß es ein Material, wie Stein für den Bildhauer, für ihn nicht giebt. Es giebt keine Sprache, es giebt nur Sachen und Vorstellungen.²⁴⁹

Diese Einschätzung unterscheidet sich von seiner erkenntniskritischen Sprach- oder Wortkritik und sieht hier nicht mehr die Sprache im Fokus, sondern die Sache oder die Vorstellung, über die geschrieben wird. Diese Analogisierung erinnert an Döblins Jahre später entwickelten ‚steinernen Stil‘²⁵⁰. 1917 in *Über Roman und Prosa* greift Döblin noch entschiedener als zuvor die Sprache an:

Man muß wissen, was mit Worten nicht zu leisten ist, dies vermeiden. Die Worte haben nicht mitzureden, die Sprache hat zu schweigen; man muß auf der Hut sein, überall liegen Fallen, Reminiszenzen, alte Einflüsse, Werte, die eine zwin- gende Dunstschicht um die Worte legen, vom Wege führen. Das ist der alte Kampf des Autors gegen die Worte um sein Werk. Größte Skepsis gegen die Sprache; der Prosautor muß sein Material ansehen wie der Chemiker seine Stoffe: sie müssen sauber, rein sein, bestimmbar quantitativ und qualitativ; müssen genau das sein, was sie an Ort und Stelle sein sollen. Unendlich viel dünne, leere Worte, Wendungen sind im Gebrauch. [...] Der Autor sucht das Spezielle, Spezifische der jeweiligen Situation sprachlich einzufangen.²⁵¹

²⁴⁷ Döblin, Alfred: Futuristische Worttechnik. In: Ders.: Aufsätze zur Literatur. Hrsg. von Walter Muschg. Freiburg 1963. S. 12. - Eine genauere Auseinandersetzung mit den Futuristen und Döblin wird im weiteren Verlauf dieses Kapitels erfolgen.

²⁴⁸ Döblin, Alfred: *An Romanautoren und ihre Kritiker*. In: Ders.: Aufsätze zur Literatur. Hrsg. von Walter Muschg. Freiburg 1963. S. 17/18.

²⁴⁹ Döblin, Alfred: *Stilistisches*. In: Ders.: *Kleine Schriften I. Ausgewählte Werke in Einzelbänden*. Hrsg. von Riley, Anthony W. Freiburg 1985. S. 219.

²⁵⁰ Der ‚steinernen Stil‘ wird in der Auseinandersetzung mit Döblins Poetik und *Berlin Alexanderplatz* in den Kapiteln 2.4.4 und 3 genauer erläutert.

²⁵¹ Döblin, Alfred: *Über Roman und Prosa*. In: Ders.: *Kleine Schriften I. Ausgewählte Werke in Einzelbänden*. Hrsg. von Riley, Anthony W. Freiburg 1985. S. 229.

Und wenig später heißt es:

Die Prosa soll nun das Zeichen überwinden, muß etwas anderes tun als die Verkehrssprache, die nur andeuten kann, muß in ganz origineller Weise an einer besonderen Art Sprache arbeiten [...]. Gefordert ist Sprachwerdung eigentümlicher Situationen und Personen. Es ist bequem und schlecht, sich an wichtigen Punkten mit den dünnen Wortzeichen der Verkehrssprache zu begnügen [...].²⁵²

Hier fordert Döblin eine radikale Skepsis gegenüber der Sprache, die verbraucht, manipulativ und leer/phrasenhaft sei. Die Verkehrs- beziehungsweise Alltagssprache reicht 1917 nicht für den dichterischen Gebrauch. Mit *Berlin Alexanderplatz* änderte sich diese Einstellung erneut und Döblin nutzte Alltagssprache und Dialekt explizit in seinem Großstadtroman, um nah an die Realität heran zu kommen. Auch finden sich in diesen beiden Äußerungen Anklänge an Mauthners und Nietzsches Sprachkritik. Für Mauthner war die Sprache nicht nur unfähig, Erkenntnis zu stiften, sondern auch abgenutzt und sinnentleert: „Worte sind eingesalzene Heringe, konservierte alte Ware.“²⁵³ Bei Nietzsche wird die Sprache ebenfalls als begrenzt angesehen, erzeugt bloße Illusionen und ist schlussendlich eine Lüge.

Drei Jahre später, 1920 in *Die Selbstherrlichkeit des Wortes* hat sich Döblins Sprachauffassung erneut weiterentwickelt: „Die Sprache ist die Mutter aller menschlichen höheren Leistungen. Sie ist auch die Mutter der Künste.“²⁵⁴ Argumentiert Döblin hier zunächst, dass die menschlichen Leistungen wie Denken und Handeln an die Sprache gebunden sind, ebenso wie die Kunst/Literatur, so ergänzt er wenig später, dass die Kunst der Worte wiederum eine Kunst der Ideen und Bilder ist, die Zeichen diesen jedoch nicht entsprechen: „Die Kunst der Worte ist keine Kunst mit Worten und an Worten. Sie ist eine Kunst der Ideen und Bilder in Zeichen. Die Zeichen haben mit den Ideen und Bildern keinen inneren Zusammenhang.“²⁵⁵

Obwohl anfangs die Sprache als ‚Mutter der Künste‘ beschrieben und somit angenommen wird, dass Kunst ohne Sprache nicht möglich ist, so wird ihr im nächsten Moment wieder ein Teil ihrer Handlungsfähigkeit entzogen; Sprache und Ideen/Bilder entsprechen sich nicht. Wie auch Ding und Sprache²⁵⁶ sich in der Sprachkritiktradition nicht entsprechen.

²⁵² Ebd., S. 230.

²⁵³ Mauthner, Fritz: Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Bd. I. S. 176.

²⁵⁴ Döblin, Alfred: Selbstherrlichkeit des Wortes. In: Ders.: Kleine Schriften I. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Riley, Anthony W. Freiburg 1985. S. 267.

²⁵⁵ Ebd., S. 269.

²⁵⁶ Vgl. hierzu auch Saussures Ansatz nachdem Zeichen arbiträr sind, wobei Ding und Sprache sich nicht naturgemäß entsprechen, sondern lediglich auf konventionellen Festlegungen beruhen. - Ferdinand de

Weiter unterstellt Döblin der Sprache selbstherrlich zu sein und so ordnet er die Sprache dem dichterischen Schaffen unter: „Der Dichter ist wesentlich Träger einer Phantasie, Hervorbringer, Entwickler und Ordner von Visionen. Als weniger wesentlich kommt beim Dichten hinzu die Bemühung um die Worte.“²⁵⁷ Döblin hegt in seinen Überlegungen nicht eine Sprachverzweiflung wie noch in seinem Frühwerk, sondern erkennt die Sprache als Mittel der Kunst an, obwohl Ding und Sprache im erkenntnistheoretischen Sinne nicht eins sind. Während die Sprache also eine untergeordnete Rolle spielen soll, liegt es nun am Dichter seine Visionen darzustellen. Hier zeigt sich im Gegensatz zu Döblins frühen Überlegungen zur Sprachkritik eine selbstbewusste Haltung des Dichters, der sich nicht von der Selbstherrlichkeit der Worte von seinem Schaffen abbringen lässt.

Einige Jahre später, im *Der Bau des epischen Werks* von 1928/29, veröffentlicht nach dem Erscheinen seines Großstadtromans *Berlin Alexanderplatz*, attestiert Döblin, er sei mit der Sprache zufrieden. Dass dies nur mit Einschränkungen gilt, wurde eingangs schon diskutiert. Differenzierter führt Döblin weiter aus:

[...] so liegt dem Autor an nichts mehr als an der Innigkeit der Verbindung zwischen seinen Einfällen, Ideen und der Sprache. Wie ihm die schlecht getroffene Sprache als Konzept verderben kann, so kann die gut gewählte Sprache, die gut konzipierte Sprache ihm die halbe Arbeit abnehmen, sogar beim Phantasieren und Erfinden. Denn die gut getroffene Sprache führt richtig, führt im Sinne der Ausgangskonzeption zu neuen Einfällen, ist eine Produktivkraft an sich. Die größte formale Gefahr für den epischen Autor liegt darin, wenn er auf ein falsches Sprachniveau springt.²⁵⁸

Die Sprache, wenn sie richtig gewählt ist, was hier jedoch nicht näher definiert wird, ist eine Produktivkraft für den Autor. Auch wenn in diesen Äußerungen Döblins Sprachkritik für die meisten Forschungsbeiträge überwunden ist, so muss dies, wie schon vorab diskutiert, differenzierter gesehen werden. Döblin ist nach Abschluss seines *Berlin Alexanderplatzes* zufriedener mit der Sprache, mit der er in seinem Großstadtroman experimentierte, um den Krisen der Moderne Herr zu werden:

Ich konnte mich auf die Sprache verlassen: die gesprochene Berliner Sprache; aus ihr konnte ich schöpfen, und die Schicksale, die ich gesehen und miterlebt hatte, und meines dazu garantierten mir sichere Fahrt. [...] Die lebende Sprache, die mich umgibt, ist mir genug, und meine Vergangenheit liefert mir alles erdenkliche Material.²⁵⁹

Saussure: *Cours de linguistique générale*. 1916.

²⁵⁷ Döblin, Alfred: Selbstherrlichkeit des Wortes. S. 269.

²⁵⁸ Döblin, Alfred: *Der Bau des epischen Werks*. S. 130.

²⁵⁹ Nachwort *Berlin Alexanderplatz* DDR Ausgabe. In: Döblin, Alfred: *Schriften zu Leben und Werk*.

Dennoch bleibt er weiterhin vorsichtig: „[...] man glaubt zu sprechen und man wird gesprochen, oder man glaubt zu schreiben und man wird geschrieben.“²⁶⁰

Seine Sprachkritik ist Ende der 1920er Jahre nicht mehr so absolut wie noch in seinem Frühwerk. Mit der Zeit entwickelte er, ausgehend von einer eher sprachver zweifelten Ausgangsposition über die ‚Unsagbarkeit‘ der Welt und dem Graben zwischen Ding und Sprache, eine differenzierte Betrachtung der Sprache, die, wenn sie ‚richtig‘ gebraucht wird, zur Produktivkraft werden kann.

Im Jahr 1950 äußerte sich Döblin in *Vom Einfall zur Dichtung. Die Rolle der Sprache* erneut skeptischer gegenüber der Sprache:

Der Dichter möchte, was er in sich trägt, fühlt und denkt, in die Sprache überführen [...]. Aber die Sprache ist kein Spiegel, in den einer blicken kann, um sich zu erkennen. Man bilde sich nicht sagen zu können, was man meint. Vor der machtvoll präsenten gewachsenen Realität der Sprache zerfließen die meisten Träume.²⁶¹

Auch wenn er in seinen Erörterungen zunächst der Sprache wieder Produktivkräfte zuspricht wie auch 1928/29 und die Literatur aus „dem Geist des Dichters und dem der Sprache“²⁶² entsteht, so scheint nun die Macht bei der Sprache nicht mehr beim Dichter zu liegen. Die Sprache wird hier nicht als Gegenstand, sondern als Erscheinung des Geistes, als ein Stück Natur angesehen: „[...] so arbeitet die Sprache an den Stoffen, die das Innere anbietet. So erscheint der Dichter Anhängsel der mächtigen Sprache, welche den Geist von Generationen fortträgt.“²⁶³ Schreiben ist nach Döblin kein willentlicher Akt, sondern ein psychischer Prozess. Der einstige „Zwangsscharakter der Sprache“²⁶⁴ und der daraus resultierende Wunsch einer Sprachsprengung scheint überwunden und ihr Potential für die Literatur wird deutlich:

Die Sprache ist nicht nur ein stilisierend formendes Mittel, das sich über den Gegenstand legt, sondern sie ist selbst die unmittelbar auslösende und erzeugende Kraft. Sie ist als Melodie und Rhythmus der elementare und zwingende Impuls nicht nur der Formgebung, sondern der Schöpfung selbst, die in dem Erzählwerk geschieht.²⁶⁵

Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Kleinschmidt, Erich. Freiburg 1986. S. 463/465.

²⁶⁰ Döblin, Alfred: Der Bau des epischen Werks. S. 131.

²⁶¹ Döblin, Alfred: Vom Einfall zur Dichtung. Die Rolle der Sprache. S. 241.

²⁶² Ebd., S. 236.

²⁶³ Ebd., S. 240.

²⁶⁴ Keller, Otto: Döblins Montageroman als Epos der Moderne. Die Struktur der Romane Der schwarze Vorhang, Die drei Sprünge des Wang-lun und Berlin Alexanderplatz. München 1980. S.222.

²⁶⁵ Martini, Fritz: Das Wagnis der Sprache. Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn. S. 352.

2.4.3 Konsequenzen für die Gestaltung von Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz*

„Berlin Alexanderplatz“ illustriert innerhalb der deutschen Literatur wohl am besten dieses Entstehen von Text als „lebende(m) Wortkunstwerk“ aus einer „Produktivkraft“ der „lebenden Sprache“, die „keine »Worte« wie die Welt keine einzelnen Gegenstände kennt“ und die, in Worten und Sätzen anschaulich und gedankenerfüllt, erlebt und durchfühlt“ dahinfließt.²⁶⁶

Diese Äußerung veranschaulicht die These, die hier vertreten wird, dass Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* in dieser innovativen Erzählweise nicht ohne die durchlebte Sprachkrise des Autors möglich gewesen wäre.

Wie im Verlauf dieses Kapitels gezeigt wurde, lässt sich Döblin in der Sprachkritiktradition der Jahrhundertwende verorten. Seine sprachkritische Haltung²⁶⁷ ist auch nach *Berlin Alexanderplatz* nicht endgültig überwunden, denn seine Einstellung zur Sprache war stetigem Wandel unterworfen. Während die Sprache in seinem Frühwerk arbiträr, nicht erkenntnistiftend ist und nicht den Dingen entspricht, ändert sich diese Haltung mit seinem Großstadtroman, in dem neue Schreibweisen zur Erweiterung der Grenzen der Sprache erprobt werden.

Das »Schöne« mußte dem rücksichtslosen Willen zur Wahrhaftigkeit des Wortes weichen, da sein Anspruch, in sich eine Wahrheit zu sein, vor dem Übermaß dieser modernen Wirklichkeit zusammenfiel und ebenso vor ihrer und dem in sie eingeschlossenen menschlichen Leiden wie vor dem kritischen Blick des gespannten Intellekts nicht standhielt.²⁶⁸

Die Grenzerweiterung und Erneuerung der Sprache geschieht durch eine Sprengung der „alten Sprache“, um deren Produktivkräfte freizusetzen und ihre Sinngebungsstrukturen zu öffnen. Die Sprachskepsis respektive Sprachkritik führt zu neuen, freien Formen wie beispielsweise dem *Dadaismus*, vertreten etwa durch den deutschen Künstler und Dichter *Kurt Schwitters*, der in seinem Gedicht *An Anna Blume*²⁶⁹ (1919) mit der lyrischen und

²⁶⁶ Kleinschmidt, Erich: *Gleitende Sprache. Sprachbewußtsein und Poetik in der literarischen Moderne*. München 1992. S. 183.

²⁶⁷ Hierbei ist die *literarische Sprachkritik* gemeint.

²⁶⁸ Martini, Fritz: *Das Wagnis der Sprache. Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn*. S. 341.

²⁶⁹ Oh Du, Geliebte meiner 27 Sinne, ich liebe Dir!
Du, Deiner; Dich Dir, ich Dir, Du mir, - - - wir?
Das gehört beiläufig nicht hierher!
Wer bist Du , ungezähltes Frauenzimmer, Du bist, bist Du?
Die Leute sagen, Du wärest.
Laß sie sagen, sie wissen nicht, wie der Kirchturm steht.
Du trägst den Hut auf Deinen Füßen und wanderst auf die
Hände,
auf den Händen wanderst Du.
Halloh, Deine roten Kleider, in weiße Falten zersägst,

syntaktischen Form bricht und ein Liebesgedicht als Sprach- und Wortcollage erschafft.

Anstelle der Schönheit trat die „Intensität [des] Stils“²⁷⁰ und die „Entliterarisierung [der] Sprache“²⁷¹

Sie muß unmittelbar zupackend, höchst elastisch und mimisch nuanciert, atomisiert und im nur und ganz Augenblicklichen gegenwärtig, flutend von Assoziationen, von Reizen und Provokationen, die sich von außen und innen andrängende Wirklichkeit mit einer lückenlosen Genauigkeit in das Wort umzusetzen sein.²⁷²

Die Sprache verschließt nun die Welt nicht mehr, sondern öffnet sie und bietet somit auch einen neuen Zugang des Ichs zur Welt. Dennoch soll nach Döblin der Autor skeptisch gegenüber der Sprache bleiben, Abstraktionen vermeiden, keine Bilder verwenden und Sachlichkeit walten lassen.²⁷³

Neben einer Transformation der Sprache beziehungsweise der Zeichen, sollte die Sprache von Metaphysik befreit werden.²⁷⁴ Der Mensch sollte nach Döblin die Sehnsucht nach dem

Rot liebe ich, Anna Blume, rot liebe ich Dir.
Du, Deiner, Dich Dir, ich Dir, Du mir, - - - - wir?
Das gehört beiläufig in die kalte Glut!
Anna Blume, rote Anna Blume, wie sagen die Leute?
Preisfrage:
1.) Anna Blume hat ein Vogel,
2.) Anna Blume ist rot.
3.) Welche Farbe hat der Vogel.
Blau ist die Farbe Deines gelben Haares,
Rot ist die Farbe Deines grünen Vogels.
Du schlichtes Mädchen im Alltagskleid,
Du liebes grünes Tier, ich liebe Dir!
Du Deiner Dich Dir, ich Dir, Du mir, - - - wir!
Das gehört beiläufig in die - - - Glutkiste.
Anna Blume, Anna, A - - - - N - - - -N- - - -A!
Ich träufle Deinen Namen.
Dein Name tropft wie weiches Rindertalg.
Weißt Du es Anna, weißt Du es schon,
Man kann Dich auch von hinten lesen.
Und Du, Du Herrlichste von allen,
Du bist von hinten und von vorne:
A - - - - - N - - - - - N - - - - -A.
Rindertalg träufelt STREICHELN über meinen Rücken.
Anna Blume,
Du tropfes Tier,
Ich - - - - - liebe - - - - - Dir!

(Schwitters, Kurt: An Anna Blume. In: Die Blume Anna: die neue Anna Blume; eine Gedichtsammlung aus den Jahren 1918 - 1922. Berlin 1922.)

²⁷⁰ Martini, Fritz: Das Wagnis der Sprache. Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn. S. 341.

²⁷¹ Ebd., S. 342.

²⁷² Ebd.

²⁷³ Döblin, Alfred: An Romanautoren und ihre Kritiker. S. 121.

²⁷⁴ Vgl.: Keller, Otto: Döblins «Berlin Alexanderplatz». Die Grossstadt im Spiegel ihrer Diskurse.

Absoluten überwinden. Mit dieser Forderung verbindet sich auch die Sprengung der alten Erzählform, vor allem des Berichts. Das menschliche Dasein wird zum Erzählgegenstand und es galt, sich nah an die Realität ‚heranzuschreiben‘.

Hierbei konnten, wie zum Beispiel in *Berlin Alexanderplatz*, die Darstellung der Totalität der erzählten Welt und das Fragment in Form von Montagen zugleich im Textkörper existieren.

Mit der Sprengung der klassischen Erzählform, auf die in Kapitel 3 noch genauer eingegangen wird, wurde auch die Instanz des Autors und Erzählers in Frage gestellt:

Döblins Problematisierung und Infragestellung der Erzählerfigur des traditionell-bürgerlichen Romans wurzelt in einer sprachkritischen Haltung mit welcher der junge Autor an der die Jahrhundertwende erfassenden, allgemeinen Sprachkrise partizipiert.²⁷⁵

Infolge dessen musste auch die Rezeption von Literatur eine Revision erfahren, die im Falle von Döblins *Berlin Alexanderplatz* nicht ohne Probleme vonstatten ging:

Der Verwandlungswille der ‚neuen‘ Dichtung zielt auf Sprengung der gewohnten Verknüpfungs- und Erfahrungsmechanismen. Den Lesern gelingt es nicht mehr, die phänomenologische Gesamtheit der jeweiligen Texte durch selektives Erfassen der Darstellungsteile und ein darauf aufbauendes Zusammenfügen zu verstehen.²⁷⁶

Wurde Döblins Großstadtroman nicht von allen Lesern angenommen, sondern gar als niedere Literatur ‚verschrien‘, so kann eine retrospektive Re-lecture im Sinne der Poststrukturalisten, wie es in Kapitel 4 geschehen soll, zur Erhellung des Textes und der Rolle des Rezipienten beitragen.

Im Folgenden werden weitere Konsequenzen aus der Sprachkrise für Döblins Poetologie im Verlauf dieses Kapitels eruiert.

Bern/Frankfurt a.M./New York/Paris 1990. S. 148.

²⁷⁵ Weidenfeld, Christiane: Poetiken des Zufalls in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* und Wolfgang Koeppens *Tauben im Gras*. S. 154.

²⁷⁶ Kleinschmidt, Erich: Gleitende Sprache. Sprachbewußtsein und Poetik in der literarischen Moderne. S. 239.

2.4.4 Döblins kultur- und literaturgeschichtliche Verortung

Charakteristisch für die jetzige Epoche muß sein das Einheitsgefühl, stammend aus der Einsicht von der verlorenen zentralen Stellung in der Welt, und das der Einsicht in die Belanglosigkeit des tierisch-menschlichen Einzelwesens. Daneben steht das Freiheits- und Unabhängigkeitsgefühl, stammend aus der Gewißheit, nicht für ein Jenseits zu leben und alles von sich aus leisten zu müssen.²⁷⁷

Döblins Einsicht stammt aus seinem 1924 veröffentlichten Text *Der Geist des naturalistischen Zeitalters* und gibt eine Antwort auf die Frage, wie ein „Leben ohne letzte Begründung möglich“²⁷⁸ ist. Die Moderne ist durch eine Reihe an Krisenmomenten gekennzeichnet: Dem Verlust einer metaphysisch erklärbaren Welt, der Dekonstruktion des Subjekts oder der Erkenntnis, dass Wahrheit nur noch ein ‚bewegliches Heer an Metaphern‘ ist. Dieser Totalitätsverlust wird bei Alfred Döblin zur Chance; in der Umbruchszeit manifestiert sich die Suche nach Neuorientierung, Subjekt und Welt beziehungsweise Wahrheit werden neu definiert und die avantgardistischen Bewegungen bieten durch Fortschritt, Radikalität und Bewegung neue Konzepte für den künstlerischen Umgang mit einer neuempfundenen Realität.

In diesem Abschnitt wird Döblins ideengeschichtliche Verortung kurz vorgestellt und es wird geklärt, inwiefern er ein Anhänger des Naturalismus, Futurismus und Expressionismus war, da diesbezüglich keine eindeutige und fundierte Meinung in der Forschungslandschaft besteht. Des Weiteren wird Döblins Natur- und Lebensphilosophie eruiert, um im Anschluss Konsequenzen dieser Anschauungen in Bezug auf seine Poetik und seinen Roman *Berlin Alexanderplatz* vorzustellen.

2.4.4.1 Döblin und der Naturalismus

Um es stark, herausfordernd auszudrücken: Ich bekenne mich zum Naturalismus Ich will nicht mich, sondern die Welt erobern. Mich an ihr bereichern, Bresche schlagen in ihre Geheimnisse: darin unterscheide ich mich nicht vom Wissenschaftler. Ausweiten die Fühl- und Denkweise; im engsten Andrang an die Natur, an die herumliegenden und mit mir wachsenden Realitäten selber wachsen [...].²⁷⁹

²⁷⁷ Döblin, Alfred: *Der Geist des naturalistischen Zeitalters*: 1924. In: Ders.: *Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur*. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Kleinschmidt, Erich. Freiburg 1989. S. 66.

²⁷⁸ Hooock, Birgit: *Modernität als Paradox. Der Begriff der »Moderne« und seine Anwendung auf das Werk Alfred Döblins (bis 1933)*. S. 34.

²⁷⁹ Döblin, Alfred: *Bekenntnis zum Naturalismus*, 1920. In: Ders.: *Kleine Schriften I. Ausgewählte Werke in Einzelbänden*. Hrsg. von Riley, Anthony W. Freiburg 1985. S. 293/294.

In diesem *Bekenntnis zum Naturalismus* von 1924 spricht sich Döblin für eine „naturalistische, realitätsbezogene Schreibweise“²⁸⁰ aus: „Die Intensität und Tiefe des Gefühls, die Stärke des Temperaments bewährt sich in der Bewältigung der Welt. Wo diese Flamme durchschlägt, hat der Künstler gesiegt.“²⁸¹ Neben der Ablehnung der „Darstellungsmittel der älteren Künstler“²⁸² ging es Döblin in seiner Kunstauffassung um eine „Seelen- und Lebensübermittlung“²⁸³ durch den Künstler. Ferner sollte sich der Dichter auf das Beschreiben und Beobachten von Natur konzentrieren, die veränderten Lebensverhältnisse in Betracht ziehen und stilistische Ausschmückungen meiden.

Verbunden mit einer neuen Wirklichkeitserfahrung und Wahrnehmung mussten im Naturalismus, der ganz Europa betraf und 1880 bis in das 20. Jahrhundert hinein seine Wirkung entfaltet, auch Dichtung und Sprache eine Revision erfahren, wie Döblin 1930 in *Vom alten zum neuen Naturalismus* feststellt:

Die vergangene bürgerliche Literatur hatte diese Sprachformen und Sprachformen für ihre Inhalte ausgebaut und festgehalten durch Epigonen zweiten und dritten Grades, die soziale Gärung konnte in diesen Sprachformen nicht zum Ausdruck kommen. Wie sich im Sozialen neue Massen neuen Lebensraum suchten, so suchte die mit ihr verbündete Literatur neuen Gedankenraum und dazu gehört der neue Sprachraum.²⁸⁴

Der Bruch mit dem *Realismus* und die Überwindung der alten Poetik ebnete neuen künstlerischen Bewegungen, wie dem *Naturalismus*, den Weg. Während im Realismus zwar auch eine künstlerische Darstellung der Welt im Mittelpunkt stand, so werden im Naturalismus auch die negativen Seiten des Daseins in der Darstellung nicht ausgespart.

So gerät im Zuge großer gesellschaftlicher Veränderungen auch die Arbeiterbewegung ins Blickfeld der Literatur und auch die Großstadt wird zum Spielfeld der Dichter wie etwa bei *Gerhard Hauptmanns Vor Sonnenaufgang* oder bei dem Lyriker *Arno Holz*.

„Die Städte sind Hauptorte und Sitze der Gruppe Mensch. Sie sind der Korallenstock für das Kollektivwesen Mensch.“²⁸⁵ Und weiter heißt es bei Döblins *Geist des naturalistischen Zeitalters* die Städte sind „Brennpunkte des Gesellschaftstriebes“²⁸⁶. Eine zunehmende

²⁸⁰ Vgl. Becker, Sabina: Zwischen Frühexpressionismus, Berliner Futurismus, „Döblinismus“ und „neuem Naturalismus“: Alfred Döblin und die expressionistische Bewegung. In: Expressionistische Prosa. Aisthesis Studienbuch Bd.1. Hrsg. von Fähnders, Walter. Bielefeld 2001. S. 26.

²⁸¹ Döblin, Alfred: *Bekenntnis zum Naturalismus*, 1920. S. 293.

²⁸² Ebd.

²⁸³ Ebd., S. 294.

²⁸⁴ Döblin, Alfred: *Vom alten zum neuen Naturalismus*. Akademie-Rede über Arno Holz. In: Ders.: *Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur*. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Kleinschmidt, Erich. Freiburg 1989. S. 265.

²⁸⁵ Döblin, Alfred: *Der Geist des naturalistischen Zeitalters*. S. 74.

²⁸⁶ Ebd.

Verstädterung, Technisierung der Welt und Orientierung an den Naturwissenschaften führt zu einer „epistemologischen Neuorientierung“²⁸⁷ und zu einer Kritik an der Metaphysik, die nun als „Relikt vorwissenschaftliches Zeitalter[s]“²⁸⁸ angesehen wird.

Auch die Stellung des Autors änderte sich im Naturalismus: „Kunstwerk gleich Natur minus technisches Vermögen des Autors“,²⁸⁹ paraphrasiert Döblin den deutschen Dichter Arno Holz in seinem Text *Vom alten zum neuen Naturalismus*. Die naturalistische Strömung richtet sich gegen die Subjektivität und die Persönlichkeit des Dichters. Diese Ansicht wird auch im weiteren Verlauf von Döblins Schaffen entscheidend sein.

Insgesamt ist der Naturalismus in der Forschung eher umstritten und gerade Döblins Einordnung in diese Strömung nicht eindeutig. So konstatiert etwa *Stöckmann*: „Bis heute gilt der Naturalismus als Exempel einer Moderne, die an ihren eigenen Ansprüchen gescheitert ist.“²⁹⁰ Auch, wenn diese Feststellung etwas radikal anmutet, und mit Sicherheit Döblin einige wichtige Impulse aus dem Naturalismus für sein literarisches Schaffen zog, so kann diese Strömung als Übergangsperiode angesehen werden, in der neue Formen und Schreibweisen erprobt wurden. Es handelt sich um eine „eigentümliche Zwischenidentität“,²⁹¹ die einem „mehrschichtige[m] Transformationsprozess“²⁹² unterlag und schließlich als „Feld synchroner Teilentwicklungen“²⁹³ angesehen werden kann.

*Schramke*²⁹⁴ attestiert Döblin einen ‚radikalen Naturalismus‘, was jedoch zweifelhaft ist, da Döblin in seinen Ausführungen zum Naturalismus vielerorts selber kritisch gegen diese Strömung argumentiert, wie etwas in seinem Text *Vom alten zum neuen Naturalismus* und schon 1924 die Nachfolge des Naturalismus diskutierte. *Tewarson*²⁹⁵ verweist auch darauf, dass Döblin nicht immer positiv dem Naturalismus gegenüberstand und macht darauf aufmerksam, dass hier der Naturalismusbegriff des Theologen und Philosophen *Diltheys* verwendet wird, also als kunstgeschichtliche Erscheinung, nicht als

²⁸⁷ Stöckmann, Ingo: Naturalismus. Lehrbuch Germanistik. Stuttgart/Weimar. 2011. S. 43. - Vgl. auch: Becker, Sabina: Zwischen Frühexpressionismus, Berliner Futurismus, „Döblinismus“ und „neuem Naturalismus“: Alfred Döblin und die expressionistische Bewegung. - Zur weiteren Lektüre: Bahr, Hermann: *Die Überwindung des Naturalismus*. 1891.

²⁸⁸ Ebd.(Stöckmann), S. 53.

²⁸⁹ Döblin, Alfred: Vom alten zum neuen Naturalismus. Akademie-Rede über Arno Holz. S. 263/264.

²⁹⁰ Stöckmann, Ingo: Naturalismus. Lehrbuch Germanistik. 2011. S.1.

²⁹¹ Ebd., S. 3.

²⁹² Ebd.

²⁹³ Ebd.

²⁹⁴ Vgl.: Schramke, Jürgen: Zur Theorie des modernen Romans. München 1974.

²⁹⁵ Vgl.: Thomann Tewarson, Heidi: Alfred Döblin. Grundlagen seiner Ästhetik und ihre Entwicklung 1900-1933. Bern 1979. (Europäische Hochschulschriften Reihe I Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 286).

literaturgeschichtlicher Begriff²⁹⁶. Der Naturalismus setzt sich hierbei von überholten Kunstformen ab und wendet sich vom Subjektivismus ab.

Auch Döblins Einstellung zum Naturalismus ändert sich im Laufe der Zeit, in seinen von 1920 bis 1930 veröffentlichten Ausführungen zum Naturalismus gibt er sich mal kämpferisch und spricht sich für diese Bewegung aus, mal erteilt er dem überformten Naturalismus eine Absage: „Man gab stückweise alles wieder weg, was die literarische Revolution errungen hatte, die neuen Inhalte und dann auch die neuen Formen.“²⁹⁷

Nach Döblin hatte der Naturalismus die Natur verlassen und befand sich nur noch in einem Überwinterungszustand. Für ihn galt immer noch Arno Holz' Schlachtruf: „[...] die Natur, die Realität! Mit allen Mitteln der Kunst die Wahrheit! Für das wirkliche Leben und für ein wirkliches Volk!“²⁹⁸ Diese Einsicht implizierte auch die Absage an eine elitäre Literatur, die nur das Bildungsbürgertum miteinbezieht, wohingegen im Naturalismus gerade andere soziale Schichten in den Fokus gerieten. So ist es kein Zufall, dass in *Berlin Alexanderplatz* der Protagonist nicht aus dem Bildungsbürgertum stammt, sondern ein ehemaliger Strafgefangener ist.

Bereits 1924 im *Geist des naturalistischen Zeitalters* diskutierte Döblin die Nachfolge des Naturalismus:

Nach der naturalistischen Periode kam die Literatur in rascheren Fluß. Die alberne Jambensprache, der edle Stil, wurde endlich als ekelhaft empfunden: Vehemenz, Frische, auch Dialektisches lockerte die Kunstsprache auf. Einige Literaten zertrümmerten die Syntax selbst; sie waren der nicht unrichtigen Meinung, daß in solchen Formelementen sich Altes verkapsele und die Bewegung störe. Da ihnen die alten Worte über waren, konstruierten sie neue.²⁹⁹

Hier spielt Döblin auf die Bewegung des *Futurismus* an, die im Anschluss diskutiert wird und neben dem *Expressionismus* auch in seinen Schriften zum Naturalismus indirekt Eingang fand. Becker sieht in Döblins *Bekenntnis zum Naturalismus* gar ein „antiexpressionistisches Dokument“³⁰⁰.

Wenn Döblin die Rückkehr zu den stilistischen Mitteln des ‚Beschreibens‘ und ‚Schilderns‘ postuliert, so setzt er damit der expressionistischen ‚Vergeistigung‘

²⁹⁶ Ebd., S. 53.

²⁹⁷ Döblin, Alfred: Vom alten zum neuen Naturalismus. Akademie-Rede über Arno Holz. S. 267.

²⁹⁸ Ebd., S. 270.

²⁹⁹ Döblin, Alfred: Der Geist des naturalistischen Zeitalters. S. 79.

³⁰⁰ Becker, Sabina: Zwischen Frühexpressionismus, Berliner Futurismus, „Döblinismus“ und „neuem Naturalismus“: Alfred Döblin und die expressionistische Bewegung. S. 26.

die ‚Materialisierung‘ der Literatur entgegen, deren Durchsetzung er mittels der epischen Techniken des ‚Beschreibens‘ und ‚Schilderns‘ einlösen zu können glaubt.³⁰¹

Eine genauere Auseinandersetzung mit Döblins Verbindung zum Expressionismus wird jedoch zu einem späteren Zeitpunkt erfolgen.

Insgesamt hatte der Naturalismus Auswirkungen auf Döblins literarisches Schaffen und ebnete auch der Entstehung von *Berlin Alexanderplatz* den Weg. So finden sich sowohl die Darstellung realer Situationen und anderer sozialer Schichten im Roman, wie auch die Großstadt als Ort der Handlung, die in der Moderne immer wichtiger wird, als auch eine filmische Erzählweise, die an den ‚Sekundenstil‘³⁰² von Arno Holz erinnert.

Darüber hinaus wird im Roman die Rolle des Autors hinterfragt und der Berlinerische Dialekt an vielen Stellen von *Berlin Alexanderplatz* verwendet, was erst mit dem Naturalismus in der Literatur üblich wurde.

2.4.4.2 Döblin und der Futurismus

Wenn Döblins Einordnung in die Strömung des Naturalismus nicht ohne Vorbehalte geschieht, so gilt dies auch für den *Futurismus*. Döblin ist ein „Kenner, Widersacher und Verbündeter futuristischer Ideen und Schreibarten.“³⁰³ War er anfangs von der futuristischen Malerei beeindruckt: „Der Futurismus ist ein großer Schritt. Er stellt einen Befreiungsakt dar. Er ist keine Richtung, sondern eine Bewegung. Besser: er ist die Bewegung des Künstlers nach vorwärts“³⁰⁴, so rechnet er später in seinem offenen Brief an Marinetti mit dem Futurismus ab: „Wir wollen doch nicht alle brüllen, schießen, knattern, Marinetti. [...] in dem heißen Wirklichkeitsdrang sind wir Kameraden. [...] ich verteidige nicht nur meine Literatur, sondern greife auch Ihre an.“³⁰⁵ „Man erzielt Plastik, Konzentration und Intensität auf viele Weisen; Ihre Weise ist sicher nicht die beste, kaum

³⁰¹ Ebd.

³⁰² Bei dem ‚Sekundenstil‘ handelt es sich um eine literarische Darstellungsmethode die im Naturalismus aufkam. Hierbei sind erzählte Zeit und Erzählzeit deckungsgleich. Durch die zeitgleiche Darstellung jeglicher Geschehnisse wird der Eindruck von Authentizität erzeugt. Diese Technik erinnert auch an die Medien Fotografie und Film. Ein prägnantes Beispiel für den Sekundenstil ist Arno Holzs und Johannes Schlafs *Papa Hamlet*.

³⁰³ Demetz, Peter: Worte in Freiheit. Der italienische Futurismus und die deutsche literarische Avantgarde (1912-1934). Mit ausführlichen Dokumentationen. München 1990. S. 114.

³⁰⁴ Döblin, Alfred: Bilder der Futuristen. In: Ders.: Kleine Schriften I. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Riley, Anthony W. Freiburg 1985. S. 116.

³⁰⁵ Döblin, Alfred: Futuristische Worttechnik. Offener Brief an F. T. Marinetti. In: Ders.: Aufsätze zur Literatur. Hrsg. von Walter Muschg. Freiburg 1963. S. 12.

eine gute. [...] Pflegen Sie Ihren Futurismus. Ich pflege meinen Döblinismus.“³⁰⁶

Die avantgardistische Bewegung des Futurismus nahm 1909 ihren Anfang mit dem futuristischen Manifest des italienischen Schriftstellers Filippo Tommaso Marinetti. Der Schriftsteller forderte darin: „Die Hauptelemente unserer Poesie werden der Mut, die Kühnheit und die Empörung sein. [...] Kein Meisterwerk ohne aggressives Moment. Die Dichtung muß ein heftiger Ansturm gegen unbekannte Kräfte sein, um sie aufzufordern sich vor den Menschen zu legen.“³⁰⁷

Marinettis Forderung nach einer neuen Literatur entspricht einer veränderten Lebenswelt, die durch technische Innovationen, Schnelligkeit, soziale Veränderung und Verstädterung gekennzeichnet war. Der Futurismus, der sich gegen das Kulturestablishment, das Bürgertum, die christliche Moral und die Klassik richtete, strebte eine Befreiung der Worte an. Durch die Zerstörung der Syntax, die Beseitigung von Adjektiven, Adverbien, Konjunktionen und Interpunktion, die Anordnung von Substantiven nach Art ihrer Entstehung beziehungsweise ihre Analogisierung³⁰⁸ oder die Nutzung des Verbs lediglich im Infinitiv, sollten die Wörter aus ihren grammatikalischen Bezügen gelöst werden.

Neben der Sprache sollte auch die Poetik eine Revision erfahren. Das Ich sollte in der Literatur zerstört werden, womit auch eine Psychologisierung im Roman abgelehnt wurde. Eine beschleunigte Lebenswelt sollte sich im Erzähltempo des Romans niederschlagen, beispielsweise durch Simultanität. Darüber hinaus wurden in der Literatur Techniken wie Bewusstseinsstrom, Collage und Montage eingesetzt.

In Deutschland war es vor allem der Autor, Verleger und Gründer der Zeitschrift *Der Sturm* Hermann Walden, der den Futurismus etablierte. Becker sieht auch Döblin als Wegbereiter des Futurismus: „[...] setzen Döblin und Walden gemeinsam in Deutschland den italienischen Futurismus durch und läuten damit den Beginn der (literarischen)Moderne in Deutschland des 20. Jahrhunderts ein, an deren Ende [...] Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* stehen wird.“³⁰⁹ Döblin folgte durchaus in einigen Punkten dem Futurismus: „[...] Döblins Polemik gegen die Subjektivität des Autors, die

³⁰⁶ Ebd., S. 15. - Der Aspekt des *Döblinismus* wird im Laufe dieser Arbeit noch eingehender besprochen.

³⁰⁷ Demetz, Peter: Worte in Freiheit. Der italienische Futurismus und die deutsche literarische Avantgarde (1912-1934). S. 174f..

³⁰⁸ Substantive sollten im Futurismus eine neue Verwendung erfahren. Anstatt mit traditionellen Analogien in der Literatur zu arbeiten, sollten diese stark verkürzt werden. Hierbei werden Konjunktionen ganz ausgespart und zwei oder mehrere Substantive treten direkt hintereinander auf. Wie beispielsweise *Menge-Brandung*. Diese Verkürzung entspricht der neuen Wahrnehmung der Zeit mit ihren schnellen fragmentierten Bildern, die auf den Rezipienten einströmen. Vgl. hierzu auch Demetz.

³⁰⁹ Becker, Sabina: Zwischen Frühexpressionismus, Berliner Futurismus, „Döblinismus“ und „neuem Naturalismus“: Alfred Döblin und die expressionistische Bewegung. S. 27.

Psychologie und das Erotische in der Literatur haben ihre genaue Entsprechung in Marinettis »Technischem Manifest« [...].³¹⁰ Am Futurismus faszinierte Döblin auch der Wirklichkeitsdrang und der originelle, kraftvolle Stil. Er machte den Futurismus für seine epische Schreibweise nutzbar, übernahm diesen jedoch nicht ohne Vorbehalte und wehrte sich gegen die Zerstörung der Syntax und gegen die Analogietechnik:

Marinettis Analogietechnik, die die Realität auf Symbole, bzw. ‚Dinge‘, auf ‚Bilder‘, Analogien, Gleichnisse reduzierte, lehnt er als eine ‚lütte Verwechslung‘ von ‚Realität‘ mit ‚Dinglichkeit‘ ab; durch Marinettis ‚Amputation‘ syntaktischer Strukturen sieht der Epiker Döblin sein Konzept des ‚historischen Naturalismus‘ und einer modernen epischen Schreibweise in Gefahr [...].³¹¹

Auch in seinem offenen Brief an Marinetti zur futuristischen Worttechnik setzte sich Döblin genauer mit der Sprache im Futurismus auseinander:

[...] wo Sie der Syntax zu Leibe gehen, der Schlachtenplastik zuliebe. Diese Verallgemeinerung finde ich horribel. Wie verstehen Sie das Adjektiv, Adverb! Es gibt in einem kompletten Satz verschiedene Valenzen; es dominieren verschiedene Satzfunktionen [...] Sie können die Wucht eines Wortes erhöhen, abschwächen, Sie können Sätze kürzen, können in Perioden rollen, können ein einzelnes Wort, Substantiv, Adjektiv, Verb, Adverb, einzeln setzen, gerade so können Sie außerordentlich nahe an die Realität heran. [...] wozu auf einmal diese Amputation? Wir wollen doch nicht alle brüllen, schießen, knattern, Marinetti [...].³¹²

Marinetti wollte die Sprache zertrümmern, wohingegen es Döblin darum ging wieder näher an die Realität heran zu kommen. Seine Literatur sollte im Gegensatz zu Marinetti durch eine epische Schreibweise gekennzeichnet sein, die sich jedoch gegen die Reduzierung von Symbolen, die Nutzung von Bildern, Analogien und fehlende Interpunktion richtet, sondern für eine intakte kausale Syntax aussprach.

Bei allen neuen Einflüssen durch den Futurismus gab er jedoch nicht seine Nähe zum Naturalismus auf:

Es ist uns klar, Marinetti, Ihnen wie mir: wir wollen keine Verschönerung, keinen Schmuck, keinen Stil, nichts Äußerliches, sondern Härte, Kälte, Feuer, Weichheit, Transzendentes und Erschütterndes, ohne Packpapier. Die Emballage gehört den Klassikern. [...] Was nicht direkt, nicht unmittelbar, nicht gesättigt von Sachlichkeit ist, lehnen wir gemeinsam ab; das Traditionelle,

³¹⁰ Demetz, Peter: Worte in Freiheit. Der italienische Futurismus und die deutsche literarische Avantgarde (1912-1934). S. 117.

³¹¹ Becker, Sabina: Zwischen Frühexpressionismus, Berliner Futurismus, „Döblinismus“ und „neuem Naturalismus“: Alfred Döblin und die expressionistische Bewegung. S. 31.

³¹² Döblin, Alfred: Futuristische Worttechnik. Offener Brief an F. T. Marinetti. S. 12.

Epigonäre bleibt der Hilflosigkeit reserviert. Naturalismus, Naturalismus; wir sind noch lange nicht genug Naturalisten. Bis dahin gehen wir zusammen.³¹³

Später distanzierte sich Döblin von Walden und dem Sturmkreis und entwickelte in Auseinandersetzung mit dem Futurismus seinen *Döblinismus*: „Pflegen Sie Ihren Futurismus. Ich pflege meinen Döblinismus“³¹⁴ entgegnet er Marinetti in seinem Futuristischen Manifest. In seinem *Berliner Programm*, dass er in seinem Text *An Romanautoren und ihre Kritiker* vorstellte, finden sich einige Parallelen zum Futurismus. So spricht er sich beispielsweise gegen eine Psychologisierung im Roman aus, wie es auch im Futurismus geschah. Darüber hinaus sollte die Hegemonie des Autors gebrochen werden, was sich in der *Depersonation* der Autorinstanz in der Literatur widerspiegeln sollte. Die Literatur sollte sich durch einen ‚steinernen Stil‘, fehlenden Schmuck und ‚Tatsachenphantasie‘ auszeichnen. Die Beschleunigung sollte durch den *Kinostil* dargestellt werden. All diese Entwicklungen werden im Laufe dieser Arbeit noch genauer anhand von Döblins *Berlin Alexanderplatz* nachvollzogen.

„Futurismus und Döblinismus sind nicht durch einen eisernen Vorhang getrennt, sondern oft nicht voneinander zu unterscheiden.“³¹⁵ Auch wenn sich Döblin, was etwa die Zertrümmerung der Sprache betraf, gegen den Futurismus richtete, so gibt es dennoch einige Kernpunkte wie die Depersonation, die Entpsychologisierung des Romans, die Geschwindigkeit oder die Nähe zur Wirklichkeit, in denen er dieser Bewegung entsprach.

In der älteren Forschung wird dem Futurismus in Döblins Schaffen eine zentralere Rolle zugeschrieben, wohingegen die neuere Forschung³¹⁶ eher davon ausgeht, dass vieles, was sich im Futurismus manifestierte, schon in Döblins Frühwerk angelegt war. So zeigen sich nach Demetz³¹⁷ bereits in *Der schwarze Vorhang*, der eingangs besprochen wurde, Anklänge an den Futurismus. Die Sprachkrise in Döblins frühem Roman und seine Sprachauffassung ist hingegen nicht mit den Futuristen vereinbar, denn diese sahen in der Syntax die Ursache für die Unbrauchbarkeit der Sprache, nicht in den Worten an sich, wie Döblin und die Sprachkritiktradition.

³¹³ Ebd., S. 11.

³¹⁴ Ebd., S. 15

³¹⁵ Demetz, Peter: Worte in Freiheit. Der italienische Futurismus und die deutsche literarische Avantgarde (1912-1934). S. 114.

³¹⁶ Vgl. hierzu auch Ebd. S. 122/123.

³¹⁷ Vgl. Ebd.

So hat der Futurismus zwar deutliche Spuren in Döblins Werk hinterlassen, doch da seine Poetik und sein literarisches Werk stetigem Wandel unterworfen waren, blieb er nicht bei diesem stehen und fand im *Döblinismus* seine eigene Bewegung.

2.4.4.3 Döblin und der Expressionismus

[...] Noch in seinem 1948 verfassten *Epilog* wehrte er sich gegen die Qualifikation seines Frühwerks als expressionistisch und distanzierte sich von diesen frühen Werken mit einer generellen Absage an seine expressionistischen Ambitionen [...]. Sie entwickelten sich [...] zu Wortkünstlern, überhaupt zu Künstlern. Ich ging andere Wege. Ich verstand die drüben gut, die mich nicht.³¹⁸

Während die Nähe zum Naturalismus und Futurismus bei Döblin eindeutiger zu belegen ist, ist seine Verbindung zum Expressionismus, gerade in Bezug auf *Berlin Alexanderplatz*, nicht eindeutig. Döblin äußerte sich selbst nicht so dezidiert zum Expressionismus wie es etwa beim Futurismus oder Naturalismus der Fall war.

Der Forschungsmeinung, beispielsweise vertreten durch *Walter Muschg*, *Armin Arnold*, *Fritz Martini* oder *Viktor Žmegar*,³¹⁹ wonach Döblin ein bedeutender Vertreter des Expressionismus war, muss hier widersprochen werden.

Ohnehin lassen sich Döblins Werke mit den für die expressionistische Literatur erarbeiteten Aspekten, Motiven und Topoi nur bedingt beschreiben: Dissoziation, Verdinglichung des Ich, Personifizierung der Dinge sind seine frühen Werke kaum angemessen zu analysieren, typisch expressionistische Sujets und Motive, Vater-Sohn-Konflikt, Wahnsinn und Selbstmord, Menschheitserneuerung bzw. Proklamation des neuen Menschen oder die Kritik des Bildungsphilisters z.B., dürfen kaum zentrale Komponenten seiner zwischen 1912 und 1924 entstandenen Romane sein. [...]³²⁰

Wenngleich sich Döblin später selbst gegen eine Teilhabe am Expressionismus aussprach und viele der oben aufgeführten Aspekte tatsächlich nicht in seinem Œuvre auszumachen sind, so können dennoch in seinem Frühwerk *Die Ermordung einer Butterblume* expressionistische Züge erkannt werden. In der Titelerzählung des gleichnamigen 1910/11 erschienen Bandes werden Ich-Verlust, Wahnsinn und Personifizierung als Merkmale der

³¹⁸ Becker, Sabina: Zwischen Frühexpressionismus, Berliner Futurismus, „Döblinismus“ und „neuem Naturalismus“: Alfred Döblin und die expressionistische Bewegung. S. 22/23.

³¹⁹ Žmegar, Viktor: Alfred Döblins Poetik des Romans. In: Deutsche Romantheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Romans ins Deutschland. Hrsg. von Reinhold Grimm. Frankfurt a. M. / Bonn 1968. - Vgl. hier zu auch: Thomann Tewarson, Heidi: Alfred Döblin. Grundlagen seiner Ästhetik und ihre Entwicklung 1900-1933. S. 9.

³²⁰ Becker, Sabina: Zwischen Frühexpressionismus, Berliner Futurismus, „Döblinismus“ und „neuem Naturalismus“: Alfred Döblin und die expressionistische Bewegung. S. 23.

expressionistischen Strömung manifest. Der Protagonist Michael Fischer ‚tötet‘ auf einem Spaziergang eine Butterblume und wird seitdem von seiner Schuld an dem vermeintlichen Mord geplagt. Dies veranlasst ihn beispielsweise dazu an den ‚Ort des Verbrechens‘ zurückzukehren und nach seiner Blume ‚Ellen‘ zu suchen. Später will er sich selbst verletzen, richtet geldliche Opfergaben an die ermordete Blume und kehrt schließlich am Jahrestag des ‚Verbrechens‘ an den Ort des Geschehens zurück um dort eine Butterblume auszugraben, die fortan in seinem Schlafzimmer steht, bis sie von seiner Haushälterin entsorgt wird. Daraufhin macht sich Fischer wieder auf den Weg nach St. Ottilien, wo er einst die Butterblume tötete: „Laut lachte und prustete er. Und so verschwand er in dem Dunkel des Bergwaldes.“³²¹

Gehörten zum Expressionismus, der sich wie die anderen Strömungen der Avantgarde auch aus einer Krisensituation und neuen Lebenswelt heraus entwickelte, wie etwa in Döblins Erzählung *Die Ermordung einer Butterblume* der Verlust des Ichs, die Darstellung von Wahnsinn oder Personifikation, so ist die Strömung noch durch viele weitere Merkmale gekennzeichnet. Die Literaten des Expressionismus wendeten sich sowohl formal als auch inhaltlich von der Tradition ab. Die Großstädte, vor allem Berlin, wurden zum Zentrum des Expressionismus und waren durch Beschleunigung, Dynamik und eine veränderte soziale Situation optimale Brutstätten für eine experimentelle neue Literatur. Dies beinhaltete auf der einen Seite die Thematisierung von Aufbruchsstimmung, Pathos, Ekstase, Liebe in der Literatur und auf der anderen Seite Ich-Verlust, Wahnsinn, Leid, Ängste, apokalyptische Vorahnungen und Tod. Auch die ‚Ästhetik des Hässlichen‘, wie sie beispielsweise bei Gottfried Benn und seinen *Morgue Gedichten*³²² zum Tragen kommt, brach absichtlich mit bisherigen Moralvorstellungen und ist Kennzeichen des Expressionismus³²³.

Vor allem die Lyrik wurde zum Experimentierfeld des Expressionismus. Hier herrschte eine stark bildhafte Sprache, Metaphern, Ellipsen, Enjambements, Personifikation oder die Parataxe vor. Die bisherige Sprache wurde wie auch schon im Futurismus einer Revision unterzogen und die klassische Syntax aufgebrochen. Die Epik, die weit weniger stark im Expressionismus vertreten war, spielte auch mit den Formen und inkorporierte beispielsweise Montage, Collage oder auch Simultanität.

Was Döblins *Berlin Alexanderplatz* betrifft, so wurde dieser Roman vielfach als

³²¹ Döblin, Alfred: *Die Ermordung einer Butterblume*. Ausgewählte Erzählungen 1910-1950. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Walter Muschg. Freiburg 1962. S. 54.

³²² Vgl. hierzu: Benn, Gottfried: *Morgue und andere Gedichte*. Berlin 1912.

³²³ Zur weiteren Lektüre: Anz, Thomas: *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart 2002.

expressionistisch ausgewiesen und auch *Becker* findet Evidenzen für diese These, die hier jedoch, wie schon anfangs erwähnt, nur mit Einschränkungen gelten kann, zumal sich Döblin selbst vom Expressionismus distanzierte. So sieht *Becker*³²⁴ expressionistische Bezüge in Döblins Kinostil, steinernen Stil und einer sich wandelnde Lebens- und Erfahrungswelt. Auch die Montagetechnik, die Darstellung der Großstadt, der Ich-Verlust, die Simultanität, der Bruch mit Traditionen und das Aufbrechen von Sprachformen können als expressionistisch angesehen werden. Genauso jedoch auch futuristisch. Worin wieder die Problematik einer Trennschärfe der einzelnen Strömungen der Zeit deutlich wird, denn diese Zuordnungen sind idealtypisch und es finden sich immer Werke oder Kennzeichen, die für mehrere Genres, Epochen oder Strömungen gelten.

Becker argumentiert weiter: „Sein Ziel ist eine gegenstandsbezogene Sachlichkeitsästhetik, deren zentrale Elemente Antisubjektivismus und Antipsychologismus sind [...] damit legt er den Grundstein für die expressionistische Ästhetik und Bewegung.“³²⁵ Auch hierzu gibt es wieder Einwände.

Während ‚Antisubjektivismus‘ und ‚Antipsychologismus‘ eher auf den Futurismus verweisen³²⁶, steht eine ‚Sachlichkeitsästhetik‘ im Zeichen des Naturalismus, der wiederum als Gegengewicht zum Expressionismus gelesen werden kann. Auch findet sich in *Berlin Alexanderplatz* keine apokalyptische Grundstimmung wie stellenweise in expressionistischen Gedichten wie beispielsweise *Jakob van Hoddis’* Gedicht *Weltende*.³²⁷ Zwar spielen vereinzelt der späte Wahnsinn des Protagonisten Biberkopf, der Tod in Form des Liedes vom Schnitter und auch die Figur der Hure Babylon eine Rolle in Döblins Großstadtroman, die als expressionistisch gedeutet werden können, doch ist die Grundstimmung des Romans weitaus naturalistischer anzusiedeln mit einer wirklichkeitsgetreuen Darstellung der Großstadt der 1920er Jahre.

³²⁴ Vgl. Becker, Sabina: Zwischen Frühexpressionismus, Berliner Futurismus, „Döblinismus“ und „neuem Naturalismus“: Alfred Döblin und die expressionistische Bewegung. S. 28.

³²⁵ Ebd., S. 28/29.

³²⁶ Vgl.: Demetz, Peter: Worte in Freiheit. Der italienische Futurismus und die deutsche literarische Avantgarde (1912-1934). S. 117.

³²⁷ van Hoddis, Jakob: Weltende. Gesammelte Dichtungen. Hrsg. von Pörtner, Paul. Zürich 1958:

Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut,
In allen Lüften hallt es wie Geschrei,
Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei
Und an den Küsten – liest man – steigt die Flut.
Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen
An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken.
Die meisten Menschen haben einen Schnupfen.
Die Eisenbahnen fallen von den Brücken.

So gehen Döblin und die Expressionisten zwar ein Stück des Weges gemeinsam; als repräsentativer Vertreter des Expressionismus jedoch läßt sich Döblin schwerlich reklamieren. Vielmehr arbeitet er seit Beginn der zehner Jahre an seinem Programm des „Döblinismus“ [...] ³²⁸

stellt Becker schließlich fest.

Lässt sich der Autor und Theoretiker Döblin oft nicht eindeutig einer epochalen Strömung zuordnen, so etabliert er im *Döblinismus* seine eigene Literaturtheorie, die auch als Grundlage für *Berlin Alexanderplatz* angesehen werden kann.

2.4.3 Döblins Natur- und ‚Lebensphilosophie‘

Neben Döblins Verortung im ideengeschichtlichen Kontext der Avantgarde ist auch ein kurzer Blick ³²⁹ auf seine Natur- und ‚Lebensphilosophie‘ erhellend für eine Einordnung des Literaten und Theoretikers sowie für eine Beurteilung der Auswirkungen seiner Philosophie auf die Gestaltung von *Berlin Alexanderplatz*.

Als primäre Textgrundlage werden in diesem Zusammenhang Döblins Texte *Das Ich über der Natur* von 1927 und *Unser Dasein* ³³⁰ aus dem Jahr 1933 herangezogen.

Döblin war nicht nur als Schriftsteller sehr aktiv und hinterließ der Welt ein großes Korpus an Romanen und Erzählungen, sondern arbeitete neben seinem literarischen Schaffen auch an seinen theoretischen und poetologischen Schriften. Diese oftmals philosophischen Ausführungen reagieren auf die Krisensituation der Zeit: Den erkenntnistheoretischen Zweifel, den Verlust einer scheinbaren Totalität, die Fragmentierung der Welt und die Sehnsucht nach Einheit.

In seiner Naturphilosophie findet der verunsicherte Autor eine Möglichkeit, der metaphysischen Skepsis eine neue Totalitätsvorstellung entgegenzusetzen, welche die ontologische und epistemische Unsicherheit der modernen Existenz zu überwinden vermag. Vor dem Hintergrund dieser Annahmen erscheint es wie-

³²⁸ Becker, Sabina: Zwischen Frühexpressionismus, Berliner Futurismus, „Döblinismus“ und „neuem Naturalismus“: Alfred Döblin und die expressionistische Bewegung, S. 23.

³²⁹ Da in diesem Kapitel viele verschiedene Aspekte von Döblins ideengeschichtlichen Hintergrund vorgestellt werden, kann an dieser Stelle keine kritische Lektüre von Döblins naturphilosophischen Texten geschehen. Es soll lediglich ein Einblick in seine Philosophie geboten werden um anschließend Konsequenzen für sein literarisches Schaffen ziehen zu können.

³³⁰ Auch wenn Döblins *Unser Dasein* von 1933 nach *Berlin Alexanderplatz* veröffentlicht wurde, soll der Text hier dennoch für das Verständnis seiner Naturphilosophie herangezogen werden. Bereits in *Das Ich über der Natur* finden sich Gedanken zu dem Zusammenspiel von Mensch, Natur und Welt, die in *Unser Dasein* weiterentwickelt werden. In Bezug auf *Berlin Alexanderplatz* können Döblins Erkenntnisse von 1933 daher retrospektiv erhellend sein. Zumal die Entstehung von *Unser Dasein* in die Phase von 1928–1932 im Anschluss an *Berlin Alexanderplatz* fällt.

der möglich, ein ‚sicheres Weltgefühl‘ zu etablieren und das Dasein als eine sinnerfüllte und sinngetragene Ordnung zu betrachten.³³¹

Seine Erörterungen zur Naturphilosophie finden sich zunächst in *Das Ich über der Natur*. Hierin wird deutlich, dass die Natur eine große Rolle in seinen philosophischen Überlegungen spielt und er diskutiert den Zusammenhang von Natur, Mensch und Welt:

Es gibt nur beseelte Wesen in der Natur [...] Das Ich stellt sich dar in der äußeren Formung der organisierten Wesen, in der inneren, gesetzmäßigen Formung der anorganischen Wesen, in der Ordnung der Zusammenhänge. [...] Die Welt stellt im ganzen die vieldimensionale Äußerung eines Ur-Ichs, eines Ur-Sinns dar. [...] Die physikalische Welt ist unvollständig und daher nicht real. Die wirkliche Welt ist weder endlich noch unendlich, sondern bestimmt, das heißt charaktervoll geformt. Die Welt hält sich und wird real durch eine Überrealität, welche aus dem Ur-Ich, dem Ur-Sinn stammt.³³²

Der Mensch ist hier Teil der Natur und die Natur wiederum ist beseelt. Die Welt beruht auf dem sogenannten *Ur-Ich/Ur-Sinn* als sinnstiftendem Prinzip von allem Seienden. Des Weiteren unterscheidet Döblin zwischen verschiedenen ‚Ich-Zuständen‘: dem Natur-Ich, Passions-Ich, Privat-Ich, Aktions-Ich, Gesellschafts-Ich und dem Ur-Ich. Hierbei ist das *Natur-Ich* „abhängig von seinen tierischen, pflanzlichen, ja mineralischen Bestandteilen“,³³³ das *Passions-Ich* stellt die menschliche Umwelt, Tradition, Geschichte und Moral dar,³³⁴ das *Privat-Ich* meint das menschliche Individuum, das *Aktions-Ich* ist die handelnde Komponente, das *Gesellschafts-Ich* ist das Ich im Zusammenschluss mit anderen menschlichen Wesen und das *Ur-Ich* ist das weltbestimmende Prinzip. Der Mensch als Mängelwesen wird als unvollständig wahrgenommen und spaltet sich auf in „Welt, Natur, Geschichte, Ur-Geist/Ur-Sinn/Ur-Ich“.³³⁵ Es handelt sich dabei um eine Art ‚Doppelnatur‘³³⁶; der Mensch ist Naturwesen und Gesellschaftswesen und die verschiedenen Lebensbereiche sind miteinander verbunden. Dennoch ist der Mensch der Schlüssel zur Weltperzeption: „Nur durch das Tor des Ich betritt man die Welt.“³³⁷ Das Ich lebt und erlebt, denkt, empfindet, fühlt und hat Wünsche. Döblin versteht hierunter die

³³¹ Weidenfeld, Christiane: Poetiken des Zufalls in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* und Wolfgang Koeppens *Tauben im Gras*. S. 37.

³³² Döblin, Alfred: *Das Ich über der Natur*. Berlin 1928. S. 243f..

³³³ Müller-Salget, Klaus: Entselbstung und Selbstbehauptung. Der Erzähler Alfred Döblin. In: *Metamorphosen des Dichters. Das Selbstverständnis deutscher Schriftsteller von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Grimm, Gunter E.. Frankfurt a. M. 1992. S. 218.

³³⁴ Vgl. Ebd.

³³⁵ Weidenfeld, Christiane: Poetiken des Zufalls in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* und Wolfgang Koeppens *Tauben im Gras*. S. 37.

³³⁶ Döblin, Alfred: *Unser Dasein*. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Walter Muschg. Freiburg 1964. S. 30.

³³⁷ Ebd., S. 33.

„Mannigfaltigkeit des Daseins“³³⁸: „[...] ich fühle, leide, handle in diesem Dasein, ich erfahre und verändere es.“³³⁹ Das Ich ist Teil der Welt, dennoch findet bei Döblin eine „Hin-und-Herbewegung zwischen Person und Welt statt“.³⁴⁰ Die Welt wird durch den Menschen, das Ich erschlossen.

Doch wie wird bei Döblin das disparate Dasein zusammengehalten? „Die Formeln, Ich und Dingwelt‘ und ‚die Person ist Stück und Gegenstück der Natur‘ halten wir fest. Auf diesen beiden Pfeilern, Erleben und Gestalt ruht unser Dasein.“³⁴¹ Während das Ich in früheren Gedanken Döblins in der Natur aufging und die Natur allmächtig war, so zeigt sich nun eine Gleichstellung von Ich und Natur/Welt, indem das Ich als Stück und Gegenstück der Natur begriffen wird.

Eine weitere Komponente von Döblins Philosophie ist der Aspekt des Handelns: „Erleben und Handeln ist die Grundformel unseres Daseins. Das ist das Prinzip der Individuation: Es ist nur der Einzelne, der erlebt und handelt.“³⁴² Dennoch ist das Individuum mit den anderen Menschen in der Welt verbunden. Das Ich entsteht durch: „Formung, Ordnung, Gliederung der Person zu einem System und Verbindung dieses Systems mit der Umwelt.“³⁴³

Dem Ende einer „metaphysischen[n] Gewissheit“³⁴⁴, der Verabschiedung von Gott und der Suche nach einem einheitsstiftenden Prinzip begegnet Döblin mit seiner Philosophie: „Ich will keine Wahrheit und keine Erkenntnis übermitteln, sondern nur ein einfaches und ursprüngliches Gefühl.“³⁴⁵ In seinen theoretischen Überlegungen gibt es kein absolut Seiendes, kein ontologisches Prinzip, sondern die „Wahrheit des Lebens“³⁴⁶.

In seiner Philosophie mit klaren naturalistischen Einflüssen stehen die ‚Ich-Suche‘ und das Erleben und Handeln als Grundprinzipien des Daseins im Mittelpunkt.

Döblin verfolgt eine „dynamische Daseinsauffassung“³⁴⁷, die auch Mythisches inkorporiert und mit der Realität spielt. So manifestiert sich in *Berlin Alexanderplatz* der Einbruch des Mythischen in Biberkopfs Welt etwa durch die Hure Babylon.³⁴⁸

³³⁸ Ebd., S. 26.

³³⁹ Ebd.

³⁴⁰ Ebd., S. 30.

³⁴¹ Ebd., S. 31.

³⁴² Ebd., S. 69.

³⁴³ Ebd., S. 95.

³⁴⁴ Weidenfeld, Christiane: Poetiken des Zufalls in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* und Wolfgang Koeppens *Tauben im Gras*. S. 365.

³⁴⁵ Döblin, Alfred: *Das Ich über der Natur*. S. 16.

³⁴⁶ Elm, Ursula: *Literatur als Lebensanschauung. Zum ideengeschichtlichen Hintergrund von Alfred Döblins „Berlin Alexanderplatz“*. Bielefeld 1991. S. 54.

³⁴⁷ Ebd., S. 7.

³⁴⁸ Bei der *Hure Babylon* handelt es sich um eine biblische Allegorie, die sich vor allem in der Johannes-Offenbarung im Neuen Testament findet. Hier steht die *Hure Babylon* für die Laster der Welt und wird auch

Auch richtete sich Döblin gegen ein dogmatisches Menschenbild, indem er die vorab bereits erwähnten Ich-Zustände annimmt. Hierbei wird die verloren gegangene Ordnung durch das Ur-Prinzip des Ur-Ichs wiederhergestellt. Letzten Endes also durch das Ich, was neben anderen Ich-Zuständen auch das Ur-Ich miteinschließt. So bietet Döblins Philosophie eine Orientierung für eine aus den Fugen geratene Welt und kann bei seiner literarischen Lektüre als Verstehenshorizont Berücksichtigung finden.

Der Mensch als ‚Stück und Gegenstück der Natur‘ findet sich auch in seinem Roman *Berlin Alexanderplatz*. So changiert der Roman zwischen einer neuen technisierten Welt, in der der Mensch zum Kollektivwesen in der Großstadt wird und seine ‚Naturwurzeln‘ überwunden zu haben scheint, und einer naturalistischen Darstellung des natürlichen Lebens eines Protagonisten aus dem Milieu.

„Naturalistisch‘ soll der Epiker schreiben, das heißt, er soll die Subjektivität freier, phantasievoller Gestaltung mit der Objektivität möglichst detailgetreuer Wirklichkeitserfassung vereinen.“³⁴⁹ Und weiter stellt Elm fest: „Der Künstler Döblin will die Natur nicht etwa nachahmen wie die Realisten oder Naturalisten, sondern er baut die Objektwelt direkt in seine Dichtung ein und befolgt in seinem Kunstschaffen die Gesetze der Natur und des Lebens.“³⁵⁰ Mit diesen philosophischen Implikationen ergeben sich Konsequenzen für sein literarisches Schaffen, die im nächsten Punkt zu Döblins Poetologie diskutiert werden. Hierbei werden alle bisherigen Überlegungen zu seinem ideengeschichtlichen Hintergrund in Hinblick auf seinen poetologischen Standpunkt dargelegt, und es werden erste Verbindungen zu seinem Roman *Berlin Alexanderplatz* aufgezeigt.

2.4.4 Döblins Poetologie als Konsequenz seines ideengeschichtlichen Standpunktes

„Wo Kontinuität, Zusammenhang und kausale Verknüpfung den Bedingungen einer Kontingenten Welt weichen, [...] muß sich die herkömmliche Art der Erzählung verbieten.“³⁵¹

in Zusammenhang mit der antiken Stadt Rom gebracht. Vgl.: Offenbarung des Johannes Kapitel 17 und 18. - Der Aspekt der Hure Babylon wird im Laufe dieses Forschungsbeitrages angedacht werden, bietet aber durchaus Potential für zukünftige Forschungsvorhaben.

³⁴⁹ Elm, Ursula: Literatur als Lebensanschauung. Zum ideengeschichtlichen Hintergrund von Alfred Döblins „Berlin Alexanderplatz“. S. 95.

³⁵⁰ Ebd., S. 141.

³⁵¹ Hoock, Birgit: Modernität als Paradox. Der Begriff der ›Moderne‹ und seine Anwendung auf das Werk

Die Krise der Moderne umfasst ein breites Spektrum an Veränderungen in Gesellschaft, Ideengeschichte und Literatur der Zeit. In einer beschleunigten Umbruchszeit, in der es keine Einheit mehr zu geben scheint, werden Grenzüberschreitungen in der Sprache und in literarischen Gattungen zur Notwendigkeit. So hegte Döblin, wie eingangs in diesem Kapitel beschrieben, gerade in seinem Frühwerk einen Zweifel gegenüber der Tragfähigkeit der Sprache für die Erkenntnis, die Welterschließung und die Literatur. Seine literarische Sprachkritik, die neben einem erkenntnistheoretischen Zweifel auch die Phrasenhaftigkeit und die verbrauchte Sprache kritisierte, forderte die Transformation und Erneuerung derselben. In seinem Text *Der Bau des epischen Werks* von 1928/29 sah er hingegen in der Sprache eine Produktivkraft, die für die Literatur nutzbar gemacht werden kann.

Neben der Sprachkritik, die Einfluss auf sein literarisches Schaffen ausübte, sind es auch die ideengeschichtlichen Strömungen der Avantgarde, die Spuren in seinem Werk hinterlassen. Da die einzelnen Bewegungen wie Futurismus, Naturalismus und Expressionismus schon eingehender beleuchtet wurden, soll an dieser Stelle nur eine kurze Zusammenfassung der Konsequenzen dieser Bewegungen für seine Schreibweise erfolgen.

Der *Naturalismus* übte neben dem Futurismus einen größeren Einfluss auf sein literarisches Schaffen aus als der Expressionismus. Im Naturalismus fand Döblin die Forderung nach der Darstellung realer Situationen und Milieus, was sich in *Berlin Alexanderplatz* in der Wahl des Protagonisten Biberkopf, einem einfachen Arbeiter und Ex-Sträfling im Berliner Osten widerspiegelt. Erzählt wird hier nicht eine Geschichte aus dem oberen Bürgertum, sondern von den Straßen Berlins und seinen Bewohnern. Das genaue Beobachten und Beschreiben von Situationen in der Großstadt wie beispielsweise das polyphone Treiben rund um den ‚Alex‘, aber auch die Fokussierung auf die Stadt als Handlungsraums des Romans sind dem Naturalismus geschuldet. Stilistisch schlägt sich die Bewegung in Döblins Großstadttroman durch die Vermeidung von Schmuck, die filmische Erzählweise und die Verwendung des Berlinerischen Dialektes nieder.

Die Beschleunigung der Lebenswelt durch technische Neuerungen faszinierte die *Futuristen* und findet auch Eingang in Döblins *Berlin Alexanderplatz*. Anhand der Darstellung der Großstadt Berlin, ihres geschäftigen Treibens in den Straßen, der Fahrzeugen und der ‚Elektrischen‘ (der Straßenbahn), der stetigen Werbung, welche die Menschen in der Stadt umgibt, zeigt sich die beschleunigte Zeit.

Alfred Döblins (bis 1933). S. 207.

Erzähltechnisch schlägt sich der Futurismus neben der Entpsychologisierung des Romans und der *Depersonation* der Autorinstanz auch in der Nutzung des Bewusstseinsstroms des Protagonisten Biberkopf wieder. Darüber hinaus zerstört Döblin zwar nicht die Syntax, wie es von den Futuristen gefordert wurde, bricht aber mit den Textmontagen von beispielsweise Lexikonartikeln, Zeitungsausschnitten oder dem Wetterbericht, den klassischen Erzählfluss auf. In Auseinandersetzung mit dem Futurismus entwickelte Döblin in seinem *Berliner Programm*³⁵² den *Döblinismus*.

Der *Expressionismus* hatte weniger Einfluss auf das dichterische Schaffen von Döblin.

Hier manifestiert sich vor allem der Ich-Verlust des Protagonisten Biberkopf, der aus der strengen Ordnung des Gefängnisses entlassen, Schwierigkeiten hat, sich in einer neuen beschleunigten Welt zu etablieren. Die Darstellung der Großstadt ist ebenfalls ein typisches Sujet des Expressionismus, denkt man an die zahlreichen Beispiele aus der Lyrik des Expressionismus wie etwa *Der Gott der Stadt* (1910) von Georg Heym. Darüber hinaus sind Collage und Montage Kennzeichen des Expressionismus, die sich auch in *Berlin Alexanderplatz* in Form der Montagetechnik manifestieren. Zuletzt ist auch der Kinostil, der in Döblins Roman Beschleunigung veranschaulicht, auf den Expressionismus zurückzuführen.

Auch Döblins (Natur)Philosophie hatte Einfluss auf sein schriftstellerisches Schaffen. Sein Daseinskonzept ist dynamisch, indem der Mensch als mehrschichtiges Wesen Stück und gleichzeitig Gegenstück der Natur ist und erleben und handeln die Grundprinzipien des Daseins darstellen. Die ‚Ich-Suche‘ des Menschen nimmt hierbei eine entscheidende Rolle ein. Sein dynamisches Daseinskonzept manifestiert sich auch in dem stetigen Wandel seiner Theorie und seiner schriftstellerischen Praxis. Ist sein Frühwerk *Der schwarze Vorhang* noch von dem Zweifel an die Tragfähigkeit der Sprache geprägt, erprobt er in *Berlin Alexanderplatz* mit der Montagetechnik neue grenzerweiternde Schreibweisen. Seine Grundprinzipien des Daseins, erleben und handeln, werden genauso wie die Ich-Suche und der Mensch als Stück und Gegenstück der Natur in Döblins Großstadtroman veranschaulicht. Der Protagonist Biberkopf erlebt und handelt in seinem Berlin und ist seit Beginn seiner Entlassung aus dem Gefängnis auf einer Suche nach einem ‚anständigen Leben‘, was ihm nicht zu gelingen scheint. Sein mehrmaliges Scheitern ist letztlich auch Ausdruck einer Ich-Suche.

³⁵² Vgl.: Döblin, Alfred: An Romanautoren und ihre Kritiker. In: Ders.: Aufsätze zur Literatur. Hrsg. von Walter Muschg. Freiburg 1963. - Eine Beschäftigung mit dem Berliner Programm wird im Folgenden mit der Diskussion von Döblins poetologischen Texten erfolgen.

Poetologische Schriften von 1913 bis 1929

Er selbst formte seine Theorien anhand seines dichterischen Werks. Da er aber mit jedem Werk zu neuen Erkenntnissen gelangte, die u.a. sein Weltbild, sein eigenes philosophisches Weltverständnis beeindruckten, unterliegen auch die theoretischen Überlegungen verschiedene Wandlungen, die aber mit der Zeit immer eindeutiger das Bild einer neuen modernen Romantheorie geben.³⁵³

Döblin reagierte aktiv auf die Krisen seiner Zeit und entwickelte seine Poetologie³⁵⁴ und sein schriftstellerisches Schaffen stets weiter. In *An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm* (1913) in der Zeitschrift *Der Sturm* erschienen, formuliert Döblin seine radikale Romanpoetik, die in Auseinandersetzung mit dem Futurismus in den *Döblinismus* mündet: „Die Hegemonie des Autors ist zu brechen. [...] Der Roman muß seine Wiedergeburt erleben als Kunstwerk und modernes Epos“³⁵⁵ sind zwei seiner großen Forderungen seines Berliner Programms.

Mit seinem Anspruch nach einer Erneuerung des Romans an sich verbinden sich einige Konsequenzen für die Gattung der Epik, die er in seinem *Döblinismus* verwirklicht sieht. Mit dem scheinbaren Aufbrechen der linearen Erzählung kommen auch andere Techniken wie der Kinostil, Simultanität und die Montagetechnik zum Tragen. Auch sollte die ‚Tatsachenphantasie‘, mit einer Annäherung an die Realität im Sinne des Naturalismus, und der ‚steinerne Stil‘ mit seinem fehlenden Schmuck dazu beitragen, die Kunst mehr zu rationalisieren. Darüber hinaus musste die Stellung des Autors und die Erzählhaltung eine Revision erfahren. Der *Döblinismus* richtet sich gegen eine Psychologisierung im Roman, die Erzählposition wird in Frage gestellt und die Depersonation des Autors wird gefordert. In *Über Roman und Prosa* (1917) geht Döblin noch einen Schritt weiter: „Gefordert ist Sprachwerdung eigentümlicher Situationen und Personen.“³⁵⁶ Dies manifestiert sich später in seinem Roman *Berlin Alexanderplatz*, in dem das Berliner Milieu gezeigt wird und der Protagonist Biberkopf ein verurteilter Mörder ist, der versucht ein anständiges Leben zu führen und an seinem Anspruch scheitern muss.

In seinem im gleichen Jahr erschienene Text *Bemerkungen zum Roman*, auf den im nächsten Kapitel noch weiter eingegangen wird, nähert Döblin sich weiter der Montagetechnik im

³⁵³ Zalubska, Cecylia: Döblins Reflexionen zur Epik im Spiegel ausgewählter Romane. Poznan 1980. (Seria Filologia Germanska Nr. 21). S. 41.

³⁵⁴ In diesem Kontext werden kurz einige poetologische Texte Döblins in Bezug auf seine Romanpoetik vorgestellt, die jedoch im folgenden Kapitel noch eingehender besprochen werden.

³⁵⁵ Döblin: *An Romanautoren und ihre Kritiker – Berliner Programm*. In: Ders.: Aufsätze zur Literatur. Hrsg. von Walter Muschg. Freiburg 1963. S. 18.

³⁵⁶ Döblin, Alfred: *Über Roman und Prosa*. In Ders.: *Kleine Schriften I. Ausgewählte Werke in Einzelbänden*. Hrsg. von Riley, Anthony W. Freiburg 1985. S. 230.

Roman an: „Im Roman heißt es schichten, häufen, wälzen, schieben [...].“³⁵⁷ Die klassische lineare Erzählung soll durch freiere neuere Formen abgelöst werden. Sein programmatischer Text *Der Bau des epischen Werks* von 1928 kann als Kommentar zu seinem Großstadtroman *Berlin Alexanderplatz* gelesen werden und soll hier zunächst nur anfänglich diskutiert werden, um in Kapitel 3 in Bezug auf Döblins Romankonzeption genauer untersucht zu werden. „Das epische Kunstwerk ist keine feste Form, sie ist wie das Drama ständig zu entwickeln, und zwar durchweg im Widerstand gegen die Tradition und ihre Vertreter.“³⁵⁸ Und weiter heißt es:

Was macht das epische Werk aus? Das Vermögen seines Herstellers, dicht an die Realität zu dringen und sie zu durchstoßen, um zu gelangen zu den einfachen großen elementaren Grundsituationen und Figuren des menschlichen Daseins. Hinzu kommt, um das lebende Wortkunstwerk zu machen, die springende Fabulierkunst des Autors. Und drittens ergießt sich alles im Strom der lebenden Sprache, der der Autor folgt.³⁵⁹

Hier spricht Döblin einige wichtige Punkte an, die sich in seinem Werk *Berlin Alexanderplatz* manifestieren. In seinem Großstadtroman richtet sich Döblin gegen die starren Normen der Romanpoetik, indem er die Gattung der Epik beispielsweise durch die Nutzung der Montagetechnik aufbricht. Die Epik hat für ihn keine endgültige Form, sondern entwickelt sich in seinem Schaffen stetig weiter. Der Krise des Erzählens begegnet Döblin hier mit einer ‚natürlichen‘ Darstellung des Lebens in der Großstadt Berlin anhand des Schicksals des „Mängelwesens“³⁶⁰ Biberkopf. Stilistisch hilft ihm bei der Darstellung die vorab erwähnte Montagetechnik, Simultanität durch den Kinostil, die Sachlichkeit der Darstellung, die Hinterfragung der Autor- und Erzählerinstanz und nicht zuletzt die Tatsache, dass Döblin zu dieser Zeit mit der Sprache zufriedener war. So schöpfte er beispielsweise aus dem „Strom der lebenden Sprache“³⁶¹ in Form des Berliner Dialektes.

Diese poetologischen und erzähltechnischen Aspekte seiner sich stets entwickelnden Schreibweise und die Folgen für die Gattung Epik, den Roman und die Autorschaft werden im Zuge der nächsten Kapitel im Rahmen einer Romananalyse von *Berlin Alexanderplatz* genauer eruiert werden. Doch zunächst erfolgt ein kurzer Exkurs zu Döblins

³⁵⁷ Döblin, Alfred: Bemerkungen zum Roman. In: Ders.: Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Kleinschmidt, Erich. Freiburg 1989. S. 20.

³⁵⁸ Döblin, Alfred: *Der Bau des epischen Werks*. S. 113.

³⁵⁹ Ebd., S. 132.

³⁶⁰ Mängelwesen spielt auf Döblins Naturphilosophie an, in welcher der Mensch als Mängelwesen und zugleich Stück und Gegenstück der Natur betrachtet wird.

³⁶¹ Döblin, Alfred: *Der Bau des epischen Werks*. S. 132.

1918 veröffentlichtem Roman *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine*, der eine textuelle Umsetzung des *Berliner Programms* darstellt und in dem sich bereits Anklänge an *Berlin Alexanderplatz* zeigen. Er kann daher als Vorbereitung auf das nächste Kapitel gesehen werden.

Exkurs: *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine*

Einen Schlüssel zum «Wadzek» liefern am allerwenigsten irgendwelche autobiographischen Details; wichtig sind vielmehr Döblins programmatische Forderung nach «Entselbstung, Entäußerung des Autors, Depersonation», sein «Fanatismus der Selbstverleugnung», wodurch die «Hegemonie des Autors» zu brechen sei, und vor allem sein neuartiger, radikaler Naturalismus.³⁶²

In dem Roman rund um die zwei im Konkurrenzkampf stehenden rücksichtslosen Fabrikdirektoren Rommel und Wadzek – letzterer muss sich schließlich geschlagen geben und flüchtet mit Rommels Geliebter Gaby nach Amerika – manifestieren sich nicht nur viele Forderungen des Berliner Programms, sondern einige Kennzeichen von *Berlin Alexanderplatz* sind bereits hier abgebildet. Wie einst von Döblin gefordert findet sich in dem Roman keine Psychologisierung. Der personale Erzähler³⁶³ liefert hier keinen Einblick in die Psyche der Figuren.³⁶⁴ Die Figuren werden wie bei einer Kamerafahrt von außen wahrgenommen. Der Depersonation der Autorinstanz folgt der ‚steinerne Stil‘, eine nüchterne Schreibweise mit wenig Schmuck, welche eine entseelte technisierte Realität im Vorkriegs-Berlin zeigt. Mit Döblins Forderung im Sinne des Naturalismus nah an die Realität heran zu gehen und Situationen genau zu schildern, ergibt sich beispielsweise folgende Szene aus dem Roman:

Wasser sprudelte aus der Leitung in den Kaffeekessel; als der Kessel über dem Feuer zu singen anfang, drehte Frau Wadzek dicht an der Tür auf einem Schmel die Kaffeemühle; das Knacken, Brummen, Knattern dauerte drei Minuten. Das dampfendheiße Wasser warf seinen Deckel ab. Brühend wurde er ausgegossen über das braune Kaffeepulver, das die Frau in einen blaubemalten vierkantigen Topf ausgeschüttet hatte. [...].³⁶⁵

³⁶² Döblin, Alfred: *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine*. München 1987. S. 377f. (Nachwort des Herausgebers). - Ob man bei Döblin von ‚radikalem Naturalismus‘ sprechen kann, wurde bereits zuvor angezweifelt.

³⁶³ In diesem Zusammenhang wird die Begrifflichkeit des *personalen Erzählers* genutzt anstatt der Begrifflichkeit *personale Erzählsituation* (Vgl. Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*. Göttingen 1979.), da im Zusammenhang mit der Auseinandersetzung mit der gängigen Forschungsliteratur zu Döblin sich dieser Terminus durchgesetzt hat und hier auch beibehalten werden soll.

³⁶⁴ Döblin, Alfred: *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine*. S. 379.

³⁶⁵ Ebd., S. 179.

Neben der Umsetzung seiner Poetologie in *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine* finden sich ein paar Parallelen zu seinem späteren Roman *Berlin Alexanderplatz*. Auch wenn *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine* nicht so ‚experimentell‘ wie *Berlin Alexanderplatz* ist und es kaum Textmontagen gibt, findet sich beispielsweise eine Einteilung in einzelne Bücher (hier 1–4) wie auch in *Berlin Alexanderplatz*. Diese sind ebenfalls mit Überschriften versehen: „Erstes Buch: Die Verschwörung“, „Viertes Buch: Man sammelt seine Glieder und geht nach Hause“, jedoch nicht so detailliert wie in *Berlin Alexanderplatz*. Des Weiteren findet sich im Roman, wie auch später in *Berlin Alexanderplatz* der Gebrauch von Lautmalerei:

„Bumm - bumm kra-a-a!“³⁶⁶ - „«Kriki, kikeriki»“³⁶⁷ - „Fimibe, fimibe, miamam, bam!“³⁶⁸

Auch die Verwendung des Dialekts wie sie seit dem Naturalismus in der Literatur zu finden ist, manifestiert sich später in *Berlin Alexanderplatz*, wie er auch in diesem Roman seinen Ausschlag findet: „«Die Brieder, Ihr kennt jetzt gehen, verstande wu?»“³⁶⁹ Hierdurch findet auch eine Annäherung an die Realität im Sinne von Döblins Poetologie statt.

Eine weitere Parallele ist die Beschreibung der Großstadt Berlin, die als Handlungsort von *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine* dient:

Rechts bog der Wagen in die Chausseestraße ein, dann über das Oranienburger Tor in die Friedrichstraße. [...] Zwischen den Steinmassen der Häuser, den fensteraufsperrenden Fronten der Friedrichstraße. Eingesenkt zwischen die steilen Wände die langgedehnte Friedrichstraße. [...] Menschen zwischen den Häusern, über den Granitplatten, Menschen neben den Wagenrädern, Menschen auf den Sicherheitsinseln. [...] Die Donnertürme der Autobusse torkeln heran; um ihre Galerien ziehen sich weithin sichtbare Plakatschilder: Manolizigaretten, Luhn's Seife, Niveakreme, die beste Glühlampe der A.E.G. [...] Über den Köpfen der wimmelnden Tiere und Menschen, über den aufgeregten Schädeln, den flatternden Schalen, dem Wust von Flüstern, Schreien, Zeitungsrufen und Schimpfwörtern, Polizeipfeifen: die alabasterweißen Lichtkugeln unter winzigen schwarzen Hüten.³⁷⁰

Neben der Nennung von Berliner Straßennamen wie auch in *Berlin Alexanderplatz* manifestiert sich in dieser Beschreibung das ganze Stadtpanorama als Folie für die Romanhandlung.

Zwei weitere Aspekte der Romangestaltung, die sich auch später in *Berlin Alexanderplatz*

³⁶⁶ Ebd., S. 157.

³⁶⁷ Ebd., S. 274.

³⁶⁸ Ebd., S. 290.

³⁶⁹ Ebd., S. 176.

³⁷⁰ Ebd., S. 314.

zeigen werden, sind die Intertextualität und die Verwendung des Mythos: „Gaby, das Schicksal steht über unserem Haus. Agamemnon ist nichts gegen uns.“³⁷¹ Hier finden sich Anspielungen an Agamemnon und die Orestie. Die Intertextualität³⁷² und die Verwendung des Mythos gehen hier Hand in Hand. Doch es finden sich noch weitere Anspielungen:

Anklänge an Aischylos (Orestie, griechische Tragödie), an die Bibel oder biblische Gestalten [...], die häufigsten allerdings zumeist unkorrekt wiedergegebenen Zitate aus Werken klassischer deutscher Dichter (Wadzek bevorzugt Schiller [...]) - sie alle begleiten Wadzeks Schicksal [...].³⁷³

So wird in *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine* nicht nur Döblins Poetik in seinem vorab entwickelten Berliner Programm verwirklicht, sondern es manifestieren sich einige Stilistika, die auch in *Berlin Alexanderplatz* die tradierte Romanform herausfordern und auf eine veränderte Welt reagieren.

2.5 Fazit

„Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt.“³⁷⁴

Dass diese Aussage nicht uneingeschränkt für Alfred Döblin gelten kann, wurde in diesem Kapitel illustriert. Der Theoretiker und Dichter Döblin reagierte auf die Krisen seiner Zeit reflektiert und kreativ und entwickelte sein Œuvre dementsprechend stets weiter. *Zalubka* spricht in diesem Zusammenhang von einer „langsame[n] Evolution des Dichters“³⁷⁵. Döblin kann eher als Praktiker bezeichnet werden, da er seine poetologischen Aussagen meist nach der Abfassung eines großen Werks tätigte. Auch ist nicht klar, ob Döblin die zeitgenössische Literaturtheorie rezipierte.³⁷⁶ Gerade seine theoretischen Stellungnahmen zur Literatur zeichnen sich durch einen persönlichen Stil aus, indem er sich dennoch um Objektivität bemühte und versuchte, eine „Systematisierung seiner ästhetischen Überlegungen“³⁷⁷ zu schaffen. So ist es seinem breiten Schaffensrepertoire zu verdanken, dass nicht nur seine Romane wie *Berlin Alexanderplatz* analysiert werden können, sondern Döblin gibt mit seinem poetologischen Texten dem Rezipienten eine Art ‚Lesefolie‘ zur Hand, die bei Bedarf Berücksichtigung finden kann.

³⁷¹ Ebd., S. 40.

³⁷² Die Intertextualität im Zusammenhang mit *Berlin Alexanderplatz* wird in Kapitel 4.2 genauer diskutiert.

³⁷³ Döblin, Alfred: *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine*. S. 387.

³⁷⁴ Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt a.M. 2007³¹ S. 86 (Satz 5.6).

³⁷⁵ Zalubka, Cecylia: *Döblins Reflexionen zur Epik im Spiegel ausgewählter Romane*. S. 41.

³⁷⁶ Ebd.

³⁷⁷ Ebd., S. 60.

Da sich dieses Kapitel vorrangig auf die zeitgenössischen Krisen und Strömungen konzentrierte, wird hier die These aufgestellt, dass ohne eine (Sprach)krise in Döblins Frühwerk sein Roman *Berlin Alexanderplatz* in dieser Form nicht möglich gewesen wäre. Die Krise soll hier als eine Grundvoraussetzung für die Entstehung seines Großstadtromans angesehen werden. Döblin schrieb gegen die Krisen, ob gesellschaftlich oder sprachlich, an und fand immer wieder Wege, seine Schreibweise neu zu erfinden. Beeinflusst durch die zeitgenössischen Strömungen wie den Naturalismus, Futurismus und am Rande dem Expressionismus gab es bei ihm keinen schriftstellerischen Stillstand, sondern eine stetige Entwicklung seines Werkes. Hierbei zeigt sich eine Fülle an verschiedenen Schreibweisen, die er erprobte: Von der stringenten, aber schon von seinem *Döblinismus* geprägten Roman *Wadzecks Kampf mit der Dampfturbine* bis hin zu seinem Montageroman *Berlin Alexanderplatz* in dem die Grenzen des Romans teilweise gesprengt werden, schaffte es Döblin, produktiv mit den Krisen der Zeit und des Dichterdaseins umzugehen.

Dieses Kapitel dient als Fundament für den weiteren Verlauf dieses Forschungsbeitrages. Hierbei wurde Döblins Sprachkritik und Teile seiner Poetik kompakt und konsequent dargestellt, wie es in dieser Ausführlichkeit bis jetzt in der Forschung noch nicht geschehen ist. Darüber hinaus wurde der zeit- und ideengeschichtliche Kontext berücksichtigt, um einen größeren Verstehenshorizont zu Döblins Werk zu ermöglichen. Während in diesem Kapitel sein Œuvre bis *Berlin Alexanderplatz* und die Krisensituationen, ob soziologisch, ideengeschichtlich oder sprachlich, im Fokus stand, werden im 3. Kapitel die Konsequenzen aus diesen Beobachtungen gezogen und anhand von *Berlin Alexanderplatz* Wege aus der Krise aufgezeigt.

Bei all diesen Überlegungen und Analysen dienen als roter Faden die *Gattung Epik* und die *Lösungsversuche der Krisensituation* der Moderne. Hierbei soll gezeigt werden, wie vielschichtig Döblins Schaffen war und dass ihm und seinem Werk auch eine vielschichtige und interdisziplinäre Lesart gerecht wird. Dem *dynamischen Schreibmodell* von Döblin soll sich in diesem Forschungsbeitrag ein *dynamisches Rezeptionsmodell* anschließen, dass in diesem 2. Kapitel in Form von sprachphilosophischen, ideengeschichtlichen und soziologischen Lesarten von Döblins Œuvre bereits erprobt wurde. Es wurde gezeigt, dass der Einbezug seines ideengeschichtlichen Hintergrundes, der avantgardistischen Strömungen und der kritischen Auseinandersetzung mit dem Medium Sprache eine breitere Rezeption von Döblins Schaffen ermöglicht und auch im Kontext einer Literaturwissenschaft die sich als

Kulturwissenschaft versteht funktioniert. Eine interdisziplinäre Lesart von Döblins Œuvre und der Zeitgeschichte stellt eine produktive und tiefergehende Auseinandersetzung mit dem Dichter und Theoretiker da und wird in den folgenden Kapiteln weiter ausgeführt.

3. *Berlin Alexanderplatz*: Überwindungsversuche der Krise der Moderne – über die Notwendigkeit neuer Romankonzepte und -rezeptionen

„Der Roman muß seine Wiedergeburt erleben als Kunstwerk und modernes Epos.“³⁷⁸

Die Moderne und die literarische Moderne sahen sich mit vielfältigen Veränderungen der Lebenswelt konfrontiert. In einer beschleunigten, technisierten und urbanen Welt, die von Kriegserfahrung, einer veränderten Wahrnehmung, dem Aufkommen neuer Medien und einem neuen Verständnis des Subjekts gekennzeichnet war, wurde auch die Sprache und das literarische Schaffen an sich zum Moment der Krise.

„Die Realität der industrialisierten Moderne entzieht sich der Abbildbarkeit mittels traditioneller Erzählstrukturen, und umgekehrt erweisen sich die herkömmlichen Darstellungsmittel für die Erfassung einer veränderten Realität als unzulänglich.“³⁷⁹

Dem Bruch mit der Erzähltradition und der Auflösung der traditionellen Romanform folgte die Suche nach einem neuen dichterischen Ausdruck, welcher der neuen Erfahrungswelt gerecht wurde. Hierbei wird die Großstadt vermehrt zum Sujet der Autoren, und mit der Hinwendung zur Realität wird nicht nur das Erzähltempo angezogen, sondern werden auch Erzählposition und Autorschaft an sich hinterfragt. Im Zuge dessen werden die genauen poetologischen Verfahren wie die Montagetechnik, Depersonation oder Tatsachenphantasie in der Auseinandersetzung mit Döblins Romanpoetologie noch genauer diskutiert.

Das Finden neuer Schreibweisen und die stete Weiterentwicklung in Döblins Œuvre bis hin zu *Berlin Alexanderplatz* wäre ohne die Erfahrung einer Krisensituation, vor allem in Bezug auf die Sprache, nicht möglich gewesen, so die hier vertretende These. Die Krise zwingt den Autor, neue Wege in der Literatur zu bestreiten, schafft die Grundlage für die Entstehung seines Großstadtromans und ermöglicht die Wiedergeburt des Romans als Kunstwerk und Epos³⁸⁰.

³⁷⁸ Döblin: An Romanautoren und ihre Kritiker - Berliner Programm. In: Ders.: Aufsätze zur Literatur. Hrsg. von Walter Muschg. Freiburg 1963. S. 18.

³⁷⁹ Becker, Sabina: Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadtwahrnehmung in der deutschen Literatur 1900–1930. St. Ingbert 1993. (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft Bd. 39). S. 10.

³⁸⁰ Döblin: An Romanautoren und ihre Kritiker - Berliner Programm. S. 18.

Während Kapitel 2 das ideengeschichtliche Fundament für diesen Forschungsbeitrag anlegt und dort die Sprache im Mittelpunkt stand, ist es in diesem Kapitel die Gattung *Epik* und der *Roman*. Im Zuge dieses Kapitels, mit dem Schwerpunkt auf dem Roman und seiner konkreten Manifestation in Döblins *Berlin Alexanderplatz*, werden Überwindungsversuche der Krise des modernen Romans illustriert und die Frage nach einer Notwendigkeit neuer Romankonzepte beantwortet. Hierbei wird zunächst die Krise des Romans anhand von Walter Benjamins Rezension von *Berlin Alexanderplatz* genauer eruiert. Des Weiteren wird Döblins Romanpoetik mithilfe seiner zahlreichen poetologischen Aussagen nachvollzogen, um im Anschluss die Kennzeichen seines ‚neuen Romans‘ zu bestimmen. Hierzu zählen beispielsweise die Montagetechnik, die Polyphonie oder der Kinostil.

Fragestellungen, die im Kontext dieses Kapitels erörtert werden sollen umfassen: Ist *Berlin Alexanderplatz* als moderner Roman Dokument des Umbruchs oder steht er erst an der Schwelle? Kann *Berlin Alexanderplatz* als Entwicklungsroman oder als Großstadtroman gelesen werden? Wie überwindet Döblin in seinem Roman *Berlin Alexanderplatz* die Krisensituation der Moderne? Wie setzt Döblin seine eigene Romanpoetik in *Berlin Alexanderplatz* um, und welche poetologischen Verfahren wendet er an?

Methodisch wird in diesem Kapitel neben einer Betrachtung von Döblins Poetologie in Bezug auf den Roman und einer kritischen Beleuchtung der Fülle an Forschungsliteratur auch eine Textarbeit in Bezug auf *Berlin Alexanderplatz* und die Problemkonstanten stattfinden. Darüber hinaus werden Konsequenzen aus der Krise für die Gattung Epik und die Romanrezeption im Fazit diskutiert. Es wird auch die dieser Arbeit inhärente Verfahrensweise, bei der Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft verstanden wird, anhand von Döblins Roman veranschaulicht und die Frage eruiert, inwiefern multiperspektivische Interpretationsansätze und Rezeptionsmöglichkeiten von *Berlin Alexanderplatz* diesem Vorhaben Rechnung tragen.

3.1 Der Roman - Krise und Wandel

„An die Stelle der Einheit und Ganzheit des Textes tritt die Unabgeschlossenheit und das Fragment, an die Stelle der Sinnhaftigkeit die Leere, an die Stelle des roten Fadens das unstrukturierte Chaos.“³⁸¹

³⁸¹ Förster, Nikolaus: Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er- und 90er-Jahre. Darmstadt 1999, S. 135.

Diese Worte berühren den Kern von Döblins *Berlin Alexanderplatz* und entziehen sich ihm zugleich. Dass der Roman der Moderne einen Erneuerungsprozess durchläuft, der auch bis jetzt noch nicht abgeschlossen ist, ist nicht zu bestreiten. Offenheit und stetiger Wandel treten der geschlossenen Regelpoetik entgegen und werden zur Herausforderung für Autor und Rezipient. Inwieweit sich in Döblins Großstadtroman diese Krise manifestiert und ob die Einheit des Erzählens einem unstrukturierten Chaos weichen musste, wird im Folgenden geklärt. Doch zunächst wird ein genauerer Blick auf den Roman und seine krisenhafte Entwicklung in der Moderne geworfen.

Auch wenn der Roman³⁸² lange Zeit in der Theoriebildung vernachlässigt wurde, es an Tradition und poetologischen Regeln mangelte und eine formale Bestimmung meist nur durch inhaltliche Zuweisungen wie Bildungsroman³⁸³ oder Liebesroman stattfand, so ist der Roman an sich schon seit der Antike bekannt. Allerdings war in dieser frühen Phase das Epos die entscheidendere Kategorie in der Dichtung. Als das *Epos* unter ging stieg der Roman auf. Dennoch sind beide Formen als eine Parallelentwicklung anzusehen, wobei der Roman nicht als Weiterentwicklung des Epos angesehen werden soll.

Prosaromane wiederum sind in Deutschland seit dem Mittelalter bekannt, hierbei handelte es sich vor allem um Versromane, in denen Liebes- und Abenteuergeschichten eines Helden geschildert wurden. Beispiele hierfür sind etwa die höfischen Romane *Iwein* von Hartmann von Aue, *Tristan* von Gottfried von Straßburg oder Wolfram von Eschenbachs *Parzival*. Im 16. Jahrhundert waren die *Volksbücher* bestimmend für die Gattung Epik. Bei dieser Form handelt es sich vor allem um Legenden, volkstümliche Sagen oder Abenteuergeschichten. Die Bezeichnung *Roman* für die Prosagattung kam allerdings erst um 17. Jahrhundert auf. In diesem Zuge wurde der Roman durch einen Ich-Erzähler, unterschiedliche Erzählebenen, den Leser als Kommunikationspartner und nicht zuletzt die Selbstreflexivität der Gattung gekennzeichnet. Im 18. Jahrhundert erfolgte zwar der Aufstieg des Romans, bedingt durch den Anstieg der Buchproduktion, allerdings wurde der Roman in dieser Zeit oft geringgeschätzt. Eine Aufwertung erfuhr die Gattung Epik später durch die Romantiker, deren *progressive Universalpoesie*³⁸⁴ und Mischung von verschiedenen Gattungen im Roman der Prosaform einen Universalitätsanspruch bescherten. Durch die

³⁸² Vgl. zu den Ausführungen zur Geschichte des Romans: Literaturwissenschaftliches Lexikon: Grundbegriffe der Germanistik. Hrsg. von Brunner, Horst/Moritz, Reiner. Berlin 1997, S. 293 ff.

³⁸³ Der Bildungsroman wird im Laufe dieses Kapitels noch eruiert werden. Zur weiteren Lektüre vgl. Selbmann, Rolf: Der deutsche Bildungsroman. Stuttgart/Weimar 1994².

³⁸⁴ Vgl. zur Universalpoesie.: Schlegel, Friedrich: Kritische Schriften. Hrsg. von Rasch, Wolf Dietrich. München 1964².

Änderung und Stärkung des Urheberrechts im 19. Jahrhundert wurde die Position des Autors gestärkt und neue Formen bestimmten die Gattung. So entstanden neben der so genannten *Trivallliteratur*³⁸⁵, auch der Geschichts-, Gesellschafts- und Zeitroman. Vor allem aber der *Bildungsroman*, wie etwa *Goethes Wilhelm Meisters Lehrjahre* oder *Gottfried Kellers Der grüne Heinrich*, waren für die Entwicklung der Gattung Epik bedeutend. Mit der Zeit wurde die psychologische Entwicklung des Protagonisten immer wichtiger für den Roman, bis schließlich im 20. Jahrhundert das Individuum ‚unrettbar‘³⁸⁶ wurde und zunehmend die ganze Gesellschaft in den Fokus des Interesses rückte und eine Psychologisierung im Roman, wie etwa bei Alfred Döblin, abgelehnt wurde. Das Ende der ‚Erzählbarkeit der Welt‘³⁸⁷ besiegelt die Krise des Romans und veranlasste Autoren wie *Döblin*, *Kafka* oder *Musil*, mit dessen Form zu experimentieren. So zeichnet sich beispielsweise Kafkas Umgang mit der Krise in seinem eigentümlichen und nüchternen Sprachstil, der Wiederholung von Motiven (zum Beispiel Tür), dem Experiment mit der Erzählposition, der Infragestellung der Welt, scheiternden Protagonisten oder kurz dem ‚Kafkaesken‘ aus.³⁸⁸

„Der Roman ist die Epopöe eines Zeitalters, für das die extensive Totalität des Lebens nicht mehr sinnfällig gegeben ist, für das die Lebensimmanenz des Sinnes zum Problem geworden ist, und das dennoch die Gesinnung zur Totalität hat.“³⁸⁹

Der Philosoph und Literaturwissenschaftler *Georg Lukács* spricht hier bereits zentrale Probleme des modernen Romans an: Die Brüchigkeit der Welt manifestiert sich in der Formenwelt der Gattung Epik. Innen und außen, Ich und Welt und Seele und Tat³⁹⁰ stehen sich gegenüber und eine Totalität ist nicht mehr gegeben, auch wenn der Roman nach Einheit strebt. Er spricht in diesem Zusammenhang auch von einer „transzendente[n] Obdachlosigkeit“³⁹¹ des Romans.

Nach *Lukács* sollte die Epik die Totalität des Lebens³⁹² darstellen, Gegenstand der Epik sei das Leben und das Subjekt der Epik sei der Mensch. Doch mit dem „Zusammenbrechen

³⁸⁵ Unter *Trivallliteratur* soll hier die einfache Literatur verstanden werden, welche der Hochliteratur entgegensteht. Hierzu zählen beispielsweise Volksdramen, Groschenromane oder Abenteuerromane. Zur weiteren Lektüre: Nusser, Peter: *Trivallliteratur*. Stuttgart 1991.

³⁸⁶ Vgl. Mach, Ernst: *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. Jena 1918⁷.

³⁸⁷ *Literaturwissenschaftliches Lexikon: Grundbegriffe der Germanistik*. Hrsg. von Brunner, Horst/Moritz, Reiner. Berlin 1997. S. 295.

³⁸⁸ Vgl. hierzu beispielsweise Kafkas Werke *Die Verwandlung*, *Der Prozess*.

³⁸⁹ Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans*. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. München 1994. S. 47.

³⁹⁰ Ebd., S. 21.

³⁹¹ Ebd., S. 32.

³⁹² Vgl. Ebd., S. 37.

der Objektwelt ist auch das Subjekt zum Fragment geworden.“³⁹³ In diesem Zusammenhang wurde bereits auf *Machs*‘ ‚unrettbares Ich‘ verwiesen. Daraus ergibt sich für *Lukács* als Konsequenz:

Alle Risse und Abgründe, die die geschichtliche Situation in sich trägt, müssen in die Gestaltung einbezogen und können und sollen nicht mit Mitteln der Komposition verdeckt werden. So objektiviert sich die formbestimmende Grundgesinnung des Romans als Psychologie der Romanhelden: sie sind Suchende.³⁹⁴

Zwar scheint der Protagonist von *Berlin Alexanderplatz*, Franz Biberkopf, auch ein Suchender im Chaos der modernen Welt zu sein, mit dem Anspruch an sich selbst, anständig zu bleiben, doch richtet sich Döblin in seiner Poetologie gegen eine Psychologisierung im Roman. Die „[...] psychologisierende Prosa des bürgerlichen Romans [ist] unglaublich geworden [...].“³⁹⁵

Neben der ‚transzendentalen Obdachlosigkeit‘ des Romans und der Frage nach dem Status des Subjekts für die Gattung Epik, sieht *Lukács* auch die Gefahr, der Roman könne ins Lyrische oder Dramatische transzendiert werden oder gar zur Unterhaltungslektüre herabsinken. „Und bekämpft kann sie nur werden, indem das Unabgeschlossene, Brüchige und Übersichhinausweisende der Welt bewußt und konsequent als letzte Wirklichkeit gesetzt wird.“³⁹⁶

Die Dissonanz wird hier zum Merkmal des Romans und mit dem Bruch traditioneller Schreibverfahren, die nicht mehr adäquat sind, um eine neue Wirklichkeit abzubilden, erfolgt die Suche nach neuen Erzähltechniken, Themen, Ausdrucksmöglichkeiten und Romankonzepten: Das „Experiment als Abbild der Rätselhaftigkeit und Vielschichtigkeit des Daseins“³⁹⁷ wird diesem Streben gerecht. Aus der Krise des Romans erwächst auch eine Chance für die Epik an sich: „[...] wird dann dem Roman eine bevorzugte Stellung zuerkannt, weil er als die wandlungs- und anpassungsfähigste Gattung dazu berufen scheint, die ganze Zeitproblematik zu verarbeiten und ihr authentischen Ausdruck zu verleihen.“³⁹⁸ Der Roman kann so seinen Geltungsbereich erweitern und wenn es nach Döblins poetologischer Anschauung geht, seine Wiedergeburt als Epos feiern.

³⁹³ Ebd., S. 44.

³⁹⁴ Ebd., S. 51.

³⁹⁵ Hooock, Birgit: Modernität als Paradox. Der Begriff der ‚Moderne‘ und seine Anwendung auf das Werk Alfred Döblins (bis 1933). Tübingen 1997. (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 93). S. 208.

³⁹⁶ Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. S. 61.

³⁹⁷ Helmut Becker: Untersuchungen zum epischen Werk Alfred Döblins am Beispiel seines Romans „Berlin Alexanderplatz“. Frankfurt a. M. 1962. S. 3.

³⁹⁸ Schramke, Jürgen: Zur Theorie des modernen Romans. München 1974. S. 14.

Doch welche Konsequenzen ergeben sich aus der Krise des Romans für die Gattung Epik an sich?

Zunächst lässt sich konstatieren, dass eine literarische Gattung kein statisches System ist, sondern Wandel unterworfen ist³⁹⁹. Dies trifft gerade für die Gattung Epik und den Roman zu, der wie bereits diskutiert, sich stetig gewandelt hat. Neben der Gattung ist auch die Konzeption von Autorschaft dynamisch. Daraus ergibt sich gerade für den modernen Roman sowohl eine neue Ära der Romanproduktion als auch der Rezeption.

Insofern der moderne Roman eine spezifische Weiterentwicklung der Romanform darstellt, kennzeichnet ihn aber auch und vor allem eine tiefgreifende Verschiedenheit vom traditionellen Roman. Die wichtigsten Säulen im Romanaufbau, Handlung und Charaktere, selbst die epische Grundkategorie, das Erzählen, werden radikal in Frage gestellt [...].⁴⁰⁰

Mit dem Obsoletwerden des Bildungsromans, der Abgrenzung vom bürgerlichen Realismus und der Auseinandersetzung mit dem Naturalismus⁴⁰¹ wandelt sich der Roman und richtet sich gegen bloße ‚Mimesis‘. Selbstreflexivität, Individualisierungsbestrebungen, Darstellung der Realität und eine Öffnung hin zur ‚Violdimensionalität des Lebens‘⁴⁰² werden zu Kennzeichen der Gattung. In diesem Zusammenhang finden Veränderungen auf verschiedenen Ebenen des Romans statt.

Was das Individuum im Roman betrifft, so wird eine ‚psychologische-subjektivistische Erzählweise‘⁴⁰³ abgelehnt und „Entpersönlichung und Entfabelung werden so zu zentralen Gestaltungsprinzipien einer erneuerten Romanform [...]“.⁴⁰⁴ Dennoch werden innere Vorgänge von Figuren durch *inneren Monolog* oder *erlebte Rede* dargestellt, wie dies auch in *Berlin Alexanderplatz* der Fall ist.

Eine weitere Veränderung im Roman betrifft die Zeitgestaltung:

Seitdem der Roman nicht mehr auf einer ‚Fabel‘, einer vorwärtsschreitenden Handlung basiert, ist die epische Zeit, einst das wichtigste Agens der ‚Entwicklung‘, vor allem als Vehikel der Komposition wirksam. Die von der epischen Zeit geschaffenen Sinnzusammenhänge haben eine neue Qualität erlangt: an die

³⁹⁹ Vgl. hierzu: Juri Tyjanow: Das literarische Faktum (1924). In: Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen formalen Schule. Hrsg. von Fritz Mierau. Leipzig 1991. S. 361–383.

⁴⁰⁰ Schramke, Jürgen: Zur Theorie des modernen Romans. S. 34 f.

⁴⁰¹ Vgl.: Hooock, Birgit: Modernität als Paradox. S. 222: Auf Döblins Einstellung zum Naturalismus wurde bereits im vorigen Kapitel eingegangen, daher soll an dieser Stelle keine erneute Diskussion stattfinden.

⁴⁰² Helmut Becker: Untersuchungen zum epischen Werk Alfred Döblins am Beispiel seines Romans „Berlin Alexanderplatz“. S. 4.

⁴⁰³ Vgl.: Hooock, Birgit: Modernität als Paradox. S. 214.

⁴⁰⁴ Ebd.

Stelle von *linearen Entwicklungszusammenhängen* sind im modernen Roman *simultane Verweisungszusammenhänge* getreten.⁴⁰⁵

Mit der Abkehr von einer chronologischen Erzählweise, wobei dieser Punkt in Bezug auf *Berlin Alexanderplatz* vorerst strittig bleibt und im Laufe dieses Kapitels noch besprochen wird, rückt die Simultanität, wie sie sich beispielsweise in Döblins Roman in Form des *Kinostils*⁴⁰⁶ manifestiert, in den Mittelpunkt der zeitlichen Gestaltung. *Schramke*⁴⁰⁷ geht sogar so weit, die Zeit im Roman nicht mehr als Linie, sondern als Fläche zu beschreiben. Diese Zeitgestaltung nimmt keine Einzelperspektive mehr ein, sondern zeigt die Vielfalt der erzählten Welt und seiner Figuren.

Ein weiterer wichtiger Punkt in Bezug auf die Veränderungen im modernen Roman betrifft die Kategorien Autor, Erzähler und die Erzählweise an sich. Der Autor wird zunehmend vom Erzähler verdrängt, wobei auch dieser, gerade der personale⁴⁰⁸ und auktoriale Erzähler mehr und mehr verschwindet. Der Erzähler wird vielmehr zum Beobachter und auch die Distanz zwischen Erzähler und Protagonist wird geringer. Das Erzählerische schwindet zunehmend, um die neue Wirklichkeit darzustellen. „Für den Roman folgt daraus die Anweisung: nicht Erzählung, sondern Reflexion, nicht Fabulieren, sondern Entwicklung von Gedanken ist die aktuelle Aufgabe.“⁴⁰⁹

Darüber hinaus versucht Döblin mit der scheinbaren Abschaffung einer traditionellen Erzählweise, der Wirklichkeit nahezukommen und sie im Roman zu durchstoßen.

In diesem Zuge soll nicht nur der Roman zum Epos werden, sondern auch der Mythos wiedergenutzt werden, um die Einheit der Welt wiederherzustellen⁴¹⁰. Auch kann Döblins Nutzung der Montage⁴¹¹ in seinem Großstadtroman zum einen die Vielschichtigkeit der

⁴⁰⁵ Schramke, Jürgen: Zur Theorie des modernen Romans. S. 137.

⁴⁰⁶ Die zeitliche Gestaltung im Roman durch den *Kinostil* wird in Kapitel 3.4 genauer diskutiert.

⁴⁰⁷ Vgl.: Schramke, Jürgen: Zur Theorie des modernen Romans. S.137.

⁴⁰⁸ In diesem Zusammenhang wird die Begrifflichkeit des *personalen Erzählers* genutzt anstatt der Begrifflichkeit *personale Erzählsituation* (Vgl. Franz K. Stanzel: Theorie des Erzählens. Göttingen 1979.), da im Zusammenhang mit der Auseinandersetzung mit der gängigen Forschungsliteratur zu *Berlin Alexanderplatz* sich dieser Terminus durchgesetzt hat und hier auch beibehalten werden soll.

⁴⁰⁹ Schramke, Jürgen: Zur Theorie des modernen Romans. S. 38.

⁴¹⁰ Dieser Aspekt, der Annäherung an das Epos in *Berlin Alexanderplatz*, soll in diesem Forschungsbeitrag nicht dezidiert besprochen werden, könnte aber für zukünftige Forschungsprojekte rund um Döblins *Berlin Alexanderplatz* interessant sein. In diesem Zusammenhang sollte ein Augenmerk auf dem Mythos liegen, welcher in Döblins Roman auch von Bedeutung ist und letztlich zur Restituierung des Epos beitragen kann. Der Mythos als Grundlage des Epos stellt in *Berlin Alexanderplatz* eine Art *Metaebe* dar, welche nicht nur das Schicksal des Protagonisten Biberkopf zu determinieren scheint, sondern auch durch seine überreale Sphäre die Gattung Roman aufbricht und in einem weiteren Schritt zur Sprachtanzendierung beiträgt. Die babylonischen Sprachverwirrungen (Sprachskepsis) finden in der überrealen Sphäre, im Roman verkörpert durch mythische und biblische Montagen, ihr Ende, denn die Sprache findet hier zu einer klaren Einheit zurück – dem unhintergehbaren Wort (Gottes). Der Mythos als Welt ohne Widersprüche (Vgl. Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Frankfurt a.M.1964.) soll die in der Moderne verloren gegangene Einheit wiederherstellen.

⁴¹¹ Die Montagetechnik wird in Kapitel 3.3 eingehender besprochen.

Realität widerspiegeln, zum anderen das „Aufbrechen der längst nicht mehr geglaubten Geschlossenheit des Weltbilds“⁴¹² zeigen und einen „Weg zu einer neuen Einheit“⁴¹³ im Roman weisen.

Im Folgenden erfolgt eine Besprechung von Walter Benjamins Berlin-Alexanderplatz-Rezension und es wird die Frage diskutiert, ob und inwiefern Döblins Roman wirklich mit der Erzähltradition bricht.

3.1.1 Die Krise des Romans: Walter Benjamins *Berlin-Alexanderplatz*-Rezension

Denn das ist ja das Gesetz der Romanform: kaum hat der Held sich selber geholfen, so hilft uns sein Dasein nicht länger. Und wenn diese Wahrheit am großartigsten und am unerbittlichsten in der »Education sentimentale« an den Tag tritt, so ist die Geschichte dieses Franz Biberkopf die »Education sentimentale« des Ganoven. Die äußerste, schwindelnde, letzte, vorgeschobenste Stufe des alten bürgerlichen Bildungsromans.⁴¹⁴

Ist *Berlin Alexanderplatz* ein Dokument der Krise und des Umbruchs und ergibt sich daraus die Notwendigkeit für neue Romankonzepte oder steht er erst an der Schwelle? Bricht Döblin schlussendlich mit der Romantradition oder handelt es sich bei *Berlin Alexanderplatz* wie nach Walter Benjamin doch um die „letzte, vorgeschobenste Stufe des alten bürgerlichen Bildungsromans?“⁴¹⁵ Kann *Berlin Alexanderplatz* als Entwicklungsroman oder als Großstadtroman gelesen werden? Alle diese Fragen sollen im Zusammenhang mit Walter Benjamins Rezension von *Berlin Alexanderplatz* und in diesem Kapitel diskutiert werden.

Walter Benjamins 1930 in ‚Der Gesellschaft‘ erschienene Rezension *Krisis des Romans. Zu Döblins ‚Berlin Alexanderplatz‘* beginnt mit der grundsätzlichen Unterscheidung von Epos und Roman. Während das Epos in der mündlichen Tradition verhaftet ist und im direkten Kontakt mit den Menschen steht und ihrer Unterhaltung dient, so hat sich nach Benjamin der Romancier vom Menschen abgewendet:

Der Romancier hat sich abgeschieden vom Volk und von dem, was es treibt. Die Geburtskammer des Romans ist das Individuum in seiner Einsamkeit, das sich über seine wichtigsten Anliegen nicht mehr exemplarisch aussprechen kann, selbst unberaten ist und keinem Rat geben kann. Einen Roman schreiben heißt, in der Darstellung des menschlichen Daseins das Inkommensurable auf

⁴¹² Hoock, Birgit: Modernität als Paradox. S. 216.

⁴¹³ Ebd., S. 217.

⁴¹⁴ Benjamin, Walter: *Krisis des Romans. Zu Döblins »Berlin Alexanderplatz«*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften III*. Hrsg. von Tiedemann-Bartels, Hella. Frankfurt a. M. 1991. S. 236.

⁴¹⁵ Ebd.

die Spitze treiben. Was den Roman vom eigentlichen Epos trennt, fühlt jeder, der an die homerischen Werke oder an das dantesche denkt. Das mündlich Tradierbare, das Gut der Epik, ist von anderer Beschaffenheit als das, was den Bestand des Romans ausmacht.⁴¹⁶

Daraus folgt für den Philosophen und Literaturkritiker Benjamin, dass der Roman den „Geist des Erzählens“⁴¹⁷ töte und rekuriert dabei auf Alfred Döblins Aussage „Das Buch ist der Tod der wirklichen Sprache. Dem Epiker, der nur schreibt, entgehen die wichtigsten formbildenden Kräfte der Sprache.“⁴¹⁸ Dies bringt Benjamin direkt zur Krisis des Romans bei Alfred Döblin: „Der Theoretiker Döblin, weit entfernt, mit dieser Krisis sich abzufinden, eilt ihr voraus und macht ihre Sache zu seiner eigenen. Sein letztes Buch zeigt, daß Theorie und Praxis seines Schaffens sich decken.“⁴¹⁹ Hierbei spricht Benjamin von Döblins Großstadtroman *Berlin Alexanderplatz*, dem seine Rezension gewidmet ist. Sogleich erkennt Benjamin in der *Montage*⁴²⁰ das Stilprinzip von Döblins Roman. Mit der Montage wird nicht nur die „Gemütlichkeit des Lesers“⁴²¹ in Frage gestellt, sondern auch die klassische Romanform aufgebrochen. Sie eröffnet dem Roman neue Möglichkeiten. Darüber hinaus schafft die Montage Authentizität im Roman: „Die Bibelverse, Statistiken, Schlagertexte sind es, kraft deren Döblin dem epischen Vorgang Autorität verleiht. Sie entsprechen den formelhaften Versen der alten Epik.“⁴²² Während Benjamin zu Beginn von der Trennung des Romans von der Oralität spricht und auch Döblin die Nähe zur Mündlichkeit im Roman wieder anstrebt, so liegt in der Montage der Schlüssel, um den Roman dem Epos anzunähern. Die Nutzung von Montagen aus Schlagerliedern oder des Berliner Dialektes rücken den eigentlich von der Oralität getrennten Roman wieder in die Nähe des mündlichen Erzählers, der in direkten Kontakt mit seinem Publikum treten will und somit in die Nähe des Epos kommt.

Neben der Krise des Romans in der Moderne und den Möglichkeiten der Überwindung derselben durch beispielsweise das Strukturprinzip der Montagen in *Berlin Alexanderplatz*, treibt Benjamin auch noch die inhaltliche Ebene des Romans um. Er sieht die Geschichte rund um den Protagonisten Franz Biberkopf in der Großstadt Berlin als „soziologisches Negativ“⁴²³ an. Auch wenn es sich nach Benjamin nicht um einen sozialen Roman handelt,

⁴¹⁶ Ebd., S. 230 f.

⁴¹⁷ Ebd., S. 231.

⁴¹⁸ Döblin, Alfred: Der Bau des epischen Werks. In: Ders.: Aufsätze zur Literatur. Hrsg. von Walter Muschg. Freiburg 1963. S.132.

⁴¹⁹ Benjamin, Walter: Krisis des Romans. Zu Döblins »Berlin Alexanderplatz«. S. 231.

⁴²⁰ Der *Montagestil* wird in Abschnitt 3.3 eingehend erörtert und daher hier nicht weiter erläutert.

⁴²¹ Benjamin, Walter: Krisis des Romans. Zu Döblins »Berlin Alexanderplatz«. S. 232.

⁴²² Ebd., S. 233.

⁴²³ Ebd., S. 234.

schildert er dennoch eine Art ‚Elend‘, aber es ist eben nicht ‚so elend‘, wie man es von einem sozialen Roman erwarten würde, denn schließlich haben alle Figuren ein Dach über dem Kopf. Daraus folgt für Benjamin:

In diesem Sinn ist Döblins Geschichte bürgerlich, und zwar viel beschränkender als nach Tendenz und Absicht, nämlich nach Abkunft. [...] Die Welt dieser Ganoven ist der Bürgerwelt homogen; Franz Biberkopfs Weg zum Zuhälter bis zum Kleinbürger beschreibt nur eine heroische Metamorphose des bürgerlichen Bewußtseins.⁴²⁴

Nach Benjamin manifestiert sich in *Berlin Alexanderplatz* die Entwicklungsgeschichte des Protagonisten, die „Mannbarwerdung“⁴²⁵. Biberkopf, der vom Schicksal geplagte ‚Held‘, scheitert im Laufe des Romans immer aufs Neue, um am Schluss schließlich Läuterung zu erfahren:

Und jetzt ist Franz Biberkopfs irdischer Weg zu Ende. Es ist nun Zeit, daß er zerbrochen wird. [...] Der Mann ist kaputt. Es wird noch ein anderer Biberkopf gezeigt, dem der alte nicht das Wasser reicht und von dem zu erwarten ist, daß er seine Sache besser macht.⁴²⁶

In diesem Sinne verbirgt sich nach Benjamin hinter der Geschichte von Franz Biberkopf die „»Education sentimentale« des Ganoven“⁴²⁷ und damit auch die „äußerste, schwindelnde, letzte, vorgeschobenste Stufe des alten bürgerlichen Bildungsromans.“⁴²⁸

Kann dieser These wirklich entsprochen werden?

Der *Bildungsroman*, der im Zuge der Aufklärung entstand, schildert die Entwicklung eines Helden, welcher sich mit der Welt auseinandersetzen muss. Meist handelt es sich hierbei um eine dreiteilige Entwicklung über den Lauf des Romans mit einem harmonischen Ausgleich am Ende der Erzählung. Ein Beispiel für einen klassischen Bildungsroman ist Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Oft findet sich im Bildungsroman auch ein distanzierter und ironischer Erzähler.

In einigen Punkten entspricht Döblins *Berlin Alexanderplatz* tatsächlich dem Bildungsroman. So lässt sich im Roman durchaus eine dreiteilige Entwicklung des Protagonisten ausmachen, die sich in Biberkopfs dreimaligen Scheitern äußert und bereits im Vorwort

⁴²⁴ Ebd., S. 235.

⁴²⁵ Vgl. Ebd.

⁴²⁶ Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. Die Geschichte vom Franz Biberkopf. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Walter Muschg. Freiburg 1961. S. 453.

⁴²⁷ Benjamin, Walter: *Krisis des Romans*. Zu Döblins »Berlin Alexanderplatz«. S. 236.

⁴²⁸ Ebd.

dargestellt wird:

Dies Buch berichtet von einem ehemaligen Zement- und Transportarbeiter Franz Biberkopf in Berlin. Er ist aus dem Gefängnis, [...] entlassen und steht nun wieder in Berlin und will anständig sein. Das gelingt ihm auch anfangs. Dann aber wird er [...] in einen regelrechten Kampf verwickelt mit etwas, das von außen kommt, das unberechenbar ist und wie ein Schicksal aussieht. Dreimal fährt dies gegen den Mann und stört ihn in seinem Lebensplan. [...] Es ist eine Gewaltkur mit Franz Biberkopf vollzogen. Wir sehen am Schluß den Mann wieder am Alexanderplatz stehen, sehr verändert, ramponiert, aber doch zurechtgebogen.⁴²⁹

Dem dreimaligen Scheitern folgt eine Art Katharsis am Ende des Romans die dem Protagonisten Biberkopf zwar kein ‚Happy End‘ beschert, ihn aber verändert zurücklässt. In diesem Sinne kann Döblins Roman als Entwicklungsroman gelesen werden.

Darüber hinaus findet sich in *Berlin Alexanderplatz* ein distanzierter, aber auch ironischer Erzähler, der stellenweise die Biberkopf Handlung kommentiert: „Sieh auf der ganzen Linie! Franz Biberkopf kauft ein Kalbsfilet“⁴³⁰ heißt es hier in einer kommentierenden Zwischenüberschrift des Erzählers⁴³¹. Auch wenn die Zwischenüberschriften und Kapitelzusammenfassungen zu Beginn jedes Buches⁴³² den Roman strukturieren und an eine klassische stringente Erzählung erinnern, so gibt es einige Kennzeichen, die nicht zu einem klassischen Bildungsroman passen. So sind es vor allem die Montagen oder die Verwendung des Kinostils, welche die klassische Romanform sprengen und daher eben nicht die „letzte, vorgeschobenste Stufe des alten bürgerlichen Bildungsromans“ symbolisieren.

Während Benjamin in seiner Rezension einen kurzen Einblick in die Krise des Romans gibt und eher Döblins Ausweg aus der Krise schildert, so bietet sein Beitrag *Der Erzähler*⁴³³ (1936) noch weitere Einblicke in die Krise der Gattung Epik und des Erzählens per se. Hierbei geht er von der mündlichen Erzählpraxis aus, dem Keim der Erzählung und des

⁴²⁹ Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. Die Geschichte vom Franz Biberkopf. (Text der Erstausgabe) München 2009⁴⁸. S. 11. - Anmerkung: Da sich in der bereits zitierten Werkausgabe das Vorwort der Erstausgabe nicht findet, wird in diesem Fall diese Ausgabe als Quelle herangezogen.

⁴³⁰ Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. Die Geschichte vom Franz Biberkopf. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Walter Muschg. Freiburg 1961. S. 37.

⁴³¹ Vgl. hierzu Thomann Tewarson, Heidi: Alfred Döblin. Grundlagen seiner Ästhetik und ihre Entwicklung 1900-1933. Bern 1979. (Europäische Hochschulschriften Reihe I Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 286.) S. 106. - Die Erzählsituation in *Berlin Alexanderplatz* wird im Laufe dieser Arbeit am Rande weiter illustriert werden.

⁴³² Döblin teilt seinen Roman *Berlin Alexanderplatz* in neun Bücher auf.

⁴³³ Vgl.: Benjamin, Walter: *Der Erzähler*. In: Ders.: *Erzählen*. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa. Frankfurt a. M. 2007. - Hierbei beruft sich Benjamin auch auf Lukács *Die Theorie des Romans*.

sozialen Austauschs. Mit dem Schwinden der Oralität, dem Aufkommen des Buchdrucks und der Ausbreitung des Romans beginnt zugleich die Krise des Erzählens und später des Romans: „Die Kunst des Erzählens neigt ihrem Ende zu, weil die epische Seite der Wahrheit, die Weisheit ausstirbt.“⁴³⁴ Der Autor kann seinem Publikum keinen direkten Rat mehr geben, da er sich von der mündlichen Autorschaft gelöst hat und sich seiner selbst auch nicht mehr sicher ist. Ferner sorgt auch das Aufkommen von Massenmedien und der damit einhergehenden Informationsflut für die Krise des Romans.

Bei Benjamin, der entscheidende Beiträge zur Theorie der Kultur-, Literatur- und Medientheorie leistete, steht nicht der Text und seine Bedeutung im Mittelpunkt, sondern die gesellschaftlichen Produktionsbedingungen des Schreibens an sich. Dadurch werden nicht nur die Grenzen von Autor und Rezipient verschoben, sondern aus einer Literaturtheorie wird auch eine Sozial- und Medientheorie.

Döblin ist nicht nur Romancier, er ist auch ein scharfer Theoretiker, dessen Theorien in sein Œuvre eingeschrieben sind. Wie Walter Benjamin in seiner Rezension *Krisis des Romans. Zu Döblins »Berlin Alexanderplatz«* feststellt, gelingt Döblin in seiner Theorie ein „[...] meisterhafter und dokumentarischer Beitrag zu jener Krise des Romans.“⁴³⁵ In *Berlin Alexanderplatz* decken sich nach Benjamin Theorie und Praxis und sind nicht nur Dokument einer Krise des Romans, sondern zeigen auch Wege aus ihr heraus. Döblins Montagetechnik und seine sowohl cineastische, als auch polyphone Schreibweise brechen die traditionelle Form des Romans auf und eröffnen Möglichkeitsräume für den ‚neuen Roman‘ und die Sprache, die sich zu dieser Zeit ebenfalls in der Krise befand. Auch wenn Döblin nicht schlussendlich mit der Romantradition, beziehungsweise dem klassischen Romanaufbau bricht, so sollte nach ihm der Roman seine Wiedergeburt als Epos erleben.

Die Krise des Romans und der Umgang mit der selben, wie sie hier beschrieben wurde, werden bei Döblin zur Chance und Produktivkraft und verdeutlichen schließlich die Notwendigkeit neuer Romankonzepte und Rezeptionsmöglichkeiten.

⁴³⁴ Ebd., S. 106.

⁴³⁵ Benjamin, Walter: *Krisis des Romans. Zu Döblins »Berlin Alexanderplatz«*. S. 231.

3.2 Döblins Romanpoetik

„Der Erzählschlendrian hat im Roman keinen Platz; man erzählt nicht, sondern baut.“⁴³⁶

„Der wirklich Produktive aber muß zwei Schritte tun: er muß ganz nahe an die Realität heran, an ihre Sachlichkeit, ihr Blut, ihren Geruch, und dann hat er die Sache zu durchstoßen, das ist seine spezifische Arbeit.“⁴³⁷

„Der Roman muß seine Wiedergeburt erleben als Kunstwerk und modernes Epos.“⁴³⁸

Diese Aussagen aus Döblins poetologischen Schriften zeigen bereits einige wichtige Positionen in Bezug auf seine Einstellung zum modernen Roman: Der Roman soll *gebaut*, nicht erzählt werden; der Autor muss im Roman nah an die Realität herankommen und soll sie sogleich auch hin zu einer ‚überrealen Sphäre‘ durchstoßen und der Roman soll seine Wiedergeburt als Kunstwerk und Epos erleben. Weitere poetologische Implikationen von Döblin in Bezug auf den Roman werden im Folgenden anhand seiner programmatischen Texte⁴³⁹ *An Romanautoren und ihre Kritiker: Berliner Programm* (1913), *Über Roman und Prosa* (1917), *Bemerkungen zum Roman* (1917), *Reform des Romans* (1919), *Der Bau des epischen Werks* (1928) und *Schriftstellerei und Dichtung* (1928) nachvollzogen.

Fragestellungen und Themenschwerpunkte, die in diesem Zusammenhang und später auch in Hinblick auf seinen Großstadtroman *Berlin Alexanderplatz* diskutiert werden, sind:

Was sind die Kennzeichen des ‚neuen Romans‘ nach Döblin? Welche Konsequenzen ergeben sich aus seinen poetologischen Aussagen für die Gestaltung seines Romans *Berlin Alexanderplatz*? Wie setzt Döblin seine eigene Romanpoetik in *Berlin Alexanderplatz* um und welche literarischen Verfahren verwendet er? Kann *Berlin Alexanderplatz* als ein Entwicklungs- oder als ein Stadtroman gelesen werden? In diesem Zusammenhang ist vor allem die Erörterung der *Form* des Romans interessant und soll die Diskussion aus Kapitel 3.1 fortführen, ob Döblin wirklich mit der traditionellen Romanform bricht und sich hier eine neue ‚offene‘ Romanform manifestiert, oder ob es sich bei *Berlin Alexanderplatz* eigentlich um eine geschlossene chronologische Erzählung handelt. Hierbei werden

⁴³⁶ Döblin, Alfred: *An Romanautoren und ihre Kritiker: Berliner Programm*. In: Ders.: *Aufsätze zur Literatur*. Hrsg. von Walter Muschg. Freiburg 1963. S. 18.

⁴³⁷ Döblin, Alfred: *Der Bau des epischen Werks*. In: Ders.: *Aufsätze zur Literatur*. Hrsg. von Walter Muschg. Freiburg 1963. S. 107.

⁴³⁸ Döblin, Alfred: *An Romanautoren und ihre Kritiker: Berliner Programm*. S. 18 f.

⁴³⁹ Diese Textauswahl wurde gewählt, da hier Döblins poetologische Positionen am besten reflektiert werden und eine Entwicklungslinie erkennbar wird. Zur weiteren Lektüre vgl.: Döblin, Alfred: *Der Epiker sein Stoff und seine Kritik, Der historische Roman und wir, Die Dichtung, ihre Natur und ihre Rolle*.

zunächst Döblins poetologische Texte genauer gelesen und nachvollzogen, um im nächsten Schritt die Konsequenzen für die Romanform und die Anwendung in *Berlin Alexanderplatz* nachzuvollziehen, welche thematisch das ganze 3. Kapitel begleiten.

Wurden in Kapitel 2 bereits Einflüsse der Avantgardebewegung und der Naturphilosophie geschildert und die poetologischen Konsequenzen aus diesem ideengeschichtlichen Hintergrund angerissen, wird nun ein differenzierterer Blick auf seine Poetik erfolgen. In diesem Zusammenhang wird es auch um die Abgrenzung der Begrifflichkeiten *Roman*, *Epos*, *Drama* und *episches Wortkunstwerk* bei Döblin gehen, wie auch um die Frage nach Form und Aufbau des Romans, sowie den Auswirkungen seiner Poetik auf *Berlin Alexanderplatz* und die Überwindung der Krise des Romans im Allgemeinen.

3.2.1 Döblins poetologische Schriften zum Roman

„Döblins Aufsätze über das Wesen der großen Erzählkunst gehören ohne Zweifel zum Bedeutendsten, was über dieses Thema geschrieben wurde.“⁴⁴⁰

Auch wenn Alfred Döblins poetologische Ausführungen zum Roman eine wertvolle Quelle sind, interessante Erkenntnisse liefern und nicht zuletzt für eine Auseinandersetzung mit *Berlin Alexanderplatz* gewinnbringend sind, so müssen sie doch mit Vorsicht rezipiert werden. Seine Theorien entstanden in Auseinandersetzung mit seinem dichterischen Schaffen, wobei eine stete Progression seiner Ansichten zu beobachten ist. Ob der Psychiater und Nicht-Literaturwissenschaftler Döblin sich selbst mit der zeitgenössischen Literaturtheorie beschäftigte, ist nicht klar, dennoch manifestieren sich in seinen umfangreichen Reflexionen wichtige Erkenntnisse zum modernen Roman, die seiner künstlerischen Erfahrung entspringen.

Seine poetologischen Texte zeichnen sich durch einen persönlichen, apodiktischen und sprach- und bildreichen Stil aus. Auch wenn seine Überlegungen mit viel Engagement und Überzeugungskraft geäußert werden und er sich um Systematik bemühte, fehlt es ihm an „terminologischer Klarheit“⁴⁴¹. „Ihre Gedankenführung folgt keiner wissenschaftlichen Methode, ist oft lässig und lückenhaft, und der nicht selten unbekümmerte Bau der Sätze betont herausfordernd diese unakademische Einstellung zu den Problemen.“⁴⁴²

⁴⁴⁰ Döblin, Alfred: Aufsätze zur Literatur. Hrsg. von Walter Muschg. Freiburg 1963. Nachwort Herausgeber. S. 403.

⁴⁴¹ Zalubka, Cecylia: Döblins Reflexionen zur Epik im Spiegel ausgewählter Romane. S. 4.

⁴⁴² Döblin, Alfred: Aufsätze zur Literatur. Nachwort Herausgeber. S. 403.

Durch seinen eigenwilligen Stil und eine ebensolche Beweisführung, die stellenweise Disharmonie zwischen literarischem Werk und poetologischer Reflexion und das oft starke Schwanken seiner Ansichten, machen es schwierig, eine kohärente Theorie zum Roman zu extrahieren. Dennoch wird hier im Folgenden eine Systematisierung seiner poetologischen Erörterungen zum Roman angestrebt.

In *An Romanautoren und ihre Kritiker: Berliner Programm* (1913) setzt sich Döblin mit der Avantgardebewegung auseinander und verwirft den Rationalismus, Psychologismus und Erotismus für den Roman. Vor allem richtet er sich hierbei gegen eine Psychologisierung im Roman:

Ein Grundgebrechen des gegenwärtigen ernsten Prosaikers ist seine psychologische Manier. [...] Die Analysen, Differenzierungsversuche haben mit dem Ablauf einer wirklichen Psyche nichts zu tun; man kommt damit an keine Wurzel. [...] Psychologie ist ein dilettantisches Vermuten, scholastisches Gerede, spintierende Bombast, verfehlte, verheuchelte Lyrik. Immer war der Rationalismus der Tod der Kunst; der zudringlichste, meist gehätschelte Rationalismus heißt jetzt Psychologie.⁴⁴³

Dies führt nach Döblin zu dürftigeren Handlungen, Konflikten und der bloßen Analyse von Gedankengänge⁴⁴⁴ in der Erzählkunst. Stattdessen solle eine „entseelte Realität“⁴⁴⁵ Gegenstand des Romans sein, woraus sich wiederum einige Konsequenzen für die Erzählform ergeben:

Die Fassade des Romans kann nicht anders sein als aus Stein oder Stahl, elektrisch blitzend oder finster; sie schweigt. [...] Die Darstellung erfordert bei der ungeheuren Menge des Geformten einen Kinostil. In höchster Gedrängtheit und Präzision hat «die Fülle der Geschichte» vorbeizuziehen. Der Sprache das Äußerste der Plastik und Lebendigkeit abzurufen. Der Erzählschlendrian hat im Roman keinen Platz; man erzählt nicht, sondern baut. Der Erzähler hat eine bäurische Vertraulichkeit. Knappheit, Sparsamkeit der Worte ist nötig; frische Wendungen. [...] Rapide Abläufe, Durcheinander in bloßen Stichworten; wie überhaupt an allen Stellen die höchste Exaktheit in suggestiven Wendungen zu erreichen gesucht werden muß. Das Ganze darf nicht erscheinen wie gesprochen, sondern wie vorhanden. Die Wortkunst muß sich negativ zeigen in dem, was sie vermeidet, ein fehlender Schmuck: im Fehlen der Absicht, im Fehlen des bloß sprachlich Schönen oder Schwunghaften, im Fernhalten der Manieriertheit, Bilder sind gefährlich und nur gelegentlich anzuwenden; man muß sich an die Einzigartigkeit jedes Vorgangs heranspüren, die Physiognomie und das besondere Wachstum eines Ereignisses begreifen und scharf und sachlich geben; Bilder sind bequem. Die Hegemonie des Autors ist zu brechen.⁴⁴⁶

⁴⁴³ Döblin, Alfred: *An Romanautoren und ihre Kritiker: Berliner Programm*. S. 16.

⁴⁴⁴ Ebd.

⁴⁴⁵ Ebd., S. 17.

⁴⁴⁶ Ebd., S.18.

Kernpunkte seiner radikalen Romanpoetik im *Berliner Programm* sind auf der darstellerischen Ebene die Repräsentation der Totalität des Wirklichen beziehungsweise eine Annäherung an die Realität. Dies soll durch einen „steinernen Stil“⁴⁴⁷, „Tatsachenphantasie“⁴⁴⁸, Kinostil, Simultanität, Montage, „fehlenden Schmuck“⁴⁴⁹ und vorsichtigen Gebrauch von Bildern in der Literatur erzielt werden. Auf der Erzähler-, der Figuren- und der Autorebene manifestiert sich seine neue Romanpoetik beispielsweise in der Forderung nach einer dezentralen Erzählposition, in diesem Fall einer *personalen* statt einer auktorialen Erzählsituation. Auch wenn der Mensch der ‚Held‘ des Romans sein soll, so wird im Zuge von Döblins Ablehnung der Psychologisierung im Roman die Nivellierung des Protagonisten gefordert und schließlich soll die ‚Hegemonie des Autors‘ gebrochen werden.

Die *Depersonation* des Autors führt auch zu einer Emanzipierung des Lesers. Darüber hinaus fordert er in seinem *Döblinismus* die Wiedergeburt des Romans als Epos:

Der Psychologismus, der Erotismus muß fortgeschwemmt werden; Entselbstung, Entäußerung des Autors, Depersonation. Die Erde muß wieder dampfen. Los vom Menschen! Mut zur kinetischen Phantasie und zum Erkennen der unglaublichen realen Konturen! Tatsachenphantasie! Der Roman muß seine Wiedergeburt erleben als Kunstwerk und modernes Epos.⁴⁵⁰

Hierin zeigt sich seine Kritik an der klassischen Erzählform und des bürgerlichen Romans und sein Anspruch an die Gattung Epik. Das Epos soll der Verarmung der Kunst entgegenwirken und die verloren gegangene Einheit des Daseins restituieren:

[...] er sieht das Epos als zeitgemäßes Darstellungsmittel für die Totalität einer Welt, während er jedoch daran zweifelt, dass das Ganze noch in einer individuellen Handlung darstellbar sein könne. Diese Unvereinbarkeit vom Einzelschicksal und Weltganzen als Basis der modernen Welt scheint somit definitiv [...].⁴⁵¹

In seinem *Berliner Programm* ist bereits vieles angelegt, was sich später in *Berlin Alexanderplatz* manifestieren wird, wie beispielsweise der Kinostil, die Montagetechnik oder die veränderte Erzählsituation.

⁴⁴⁷ Ebd.

⁴⁴⁸ Ebd.

⁴⁴⁹ Vgl.: Ebd.

⁴⁵⁰ Ebd., S. 18 f.

⁴⁵¹ Luca Renzi: Alfred Döblin – das Bild der Moderne in seiner Epik Theorie. In: Sabina Becker/Helmuth Kiesel (Hrsg.): Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. Berlin 2007, S. 181–198. S. 183.

Döblins Text *Über Roman und Prosa*⁴⁵² (1917) führt einige bereits gehegte Gedanken über den Roman weiter aus und wendet sich nun der Gattung *Drama* zu. Nachdem er anfangs von einer Bevorzugung bestimmter Romanformen spricht, wie dem Zielroman, Spannungsroman oder dem Konfliktroman, und diese Formen als leicht durchschaubar und „dramatisch fortschreitend“⁴⁵³ beschreibt und seine Präferenz für den aus seiner Sicht höherstehenden *Seelenroman*⁴⁵⁴ darlegt, diskutiert er schließlich das Drama: „Der Roman hat kein Drama zu referieren oder der Gebärde und den Affekten des Dramas nachzuahmen. [...] Das Theater ist etwas für sich [...]. Der Roman hat seine Existenzberechtigung zu erweisen mit eigenen Mitteln.“⁴⁵⁵ Diese Ansicht wird er in späteren poetologischen Schriften⁴⁵⁶ wieder relativieren.

Neben der hier geforderten Trennung von Roman und Drama kommt wie schon im *Berliner Programm* die Forderung nach dem Verschwinden des Autors auf:

Der Autor verschwindet so total im Roman wie im Drama, in der Lyrik; im Roman muß alles sich selbst überlassen werden. Man schuldet das seinen Gestalten, seinen Geschöpfen. Unmittelbares Sprechen heißt hineinreden, unterbrechen; mittelbar spricht der Autor, das heißt: er gestaltet. Der Romanautor muß vor allem schweigen können [...] Man kann schildern, beschreiben, man hat sich jeder Äußerung der Teilnahme, des Wohlgefallens, Mißfallens zu enthalten [...].⁴⁵⁷

Auch diese Einstellung zur Autorschaft wird Döblin in seinen späteren poetologischen Ausführungen zum *Bau des epischen Werks* von 1928 revidieren und dafür plädieren, den Autor wieder im Werk mitsprechen zu lassen: „Darf der Autor im epischen Werk mitsprechen, darf er in diese Welt hereinsprechen? Antwort: ja, er darf und er soll und muß.“⁴⁵⁸

Was geschieht jedoch, wenn der Autor zunächst verschwinden soll, wie es Döblin in *Über Roman und Prosa* forderte? Zum einen muss der Rezipient nun Verantwortung übernehmen: „Der Leser allein gelassen, muß durch wirkliche Straßen gehen, in denen er sich zu orientieren, zurechtzufinden hat. Vor einer eisernen, stummen Front muß er stehen.“⁴⁵⁹

⁴⁵² Da in Kapitel 2 bereits auf den Aspekt der *Sprache* im Rahmen von Döblins sprachkritischen Betrachtungen eingegangen wurde, soll hier nun der Fokus auf der Romanform liegen.

⁴⁵³ Vgl.: Döblin, Alfred: *Über Roman und Prosa*. In: Ders.: *Kleine Schriften I. Ausgewählte Werke* in Einzelbänden. Hrsg. von Riley, Anthony W. Freiburg 1985. S. 226.

⁴⁵⁴ Im *Seelenroman* geht es Döblin um die Darstellung innerer Zustände und Stimmungen.

⁴⁵⁵ Döblin, Alfred: *Über Roman und Prosa*. S. 227.

⁴⁵⁶ Vgl. Döblin, Alfred: *Der Bau des epischen Werks* (1928).

⁴⁵⁷ Döblin, Alfred: *Über Roman und Prosa*. S. 227.

⁴⁵⁸ Döblin, Alfred: *Der Bau des epischen Werks*. S. 114.

⁴⁵⁹ Döblin, Alfred: *Über Roman und Prosa*. S. 228.

Und zum anderen muss die Darstellung im Roman eine Revision erfahren. Da Döblin nach wie vor einer psychologischen Erzählweise kritisch gegenübersteht, fordert er vielmehr die „Sprachwerdung eigentümlicher Situationen und Personen“⁴⁶⁰ und die Plastik der Darstellung wie bereits im *Berliner Programm*.

In den poetologischen Überlegungen *Bemerkungen zum Roman* aus dem gleichen Jahr, geht es wie im zuvor besprochenen Text erneut um die Kritik, die Epik könne der Gattung des Dramas zu nahekommen. In diesem Zusammenhang befürchtet Döblin, der Epiker könnte die Grenze zum Drama überschreiten und eine neue Romanform schaffen, die es nicht gibt und geben darf.⁴⁶¹ Hierbei spricht er auch polemisch von „verkappten Dramatikern“⁴⁶², dem „plagiatorischen Wesens“⁴⁶³ eines solchen Unterfangens oder von „erzählte Dramen auf Papier“⁴⁶⁴ und verleiht damit seiner Kritik Ausdruck.

Da Döblin das Drama mit Handlung assoziiert, stellt er in seinen Erörterungen klar, dass es im Roman nicht um Handlung gehe:

Der Roman hat mit Handlung nichts zu tun [...] Vereinfachen, zurechtschlagen und -schneiden auf Handlung ist nicht Sache des Epikers. Im Roman heißt es schichten, häufen, wälzen, schieben; im Drama, dem jetzigen, auf die Handlung hin verarmten, handlungsverbohrten: «voran!» Vorwärts ist niemals die Parole des Romans.⁴⁶⁵

Er fürchtet eine Vereinfachung des Romans auf eine fortschreitende Handlung hin, der es wie im Film nur um die Spannungserzeugung geht und die darüber hinaus lediglich auf den ‚Helden‘ fokussiert.

Es ist schon verkehrt, anzunehmen und unter dieser Annahme zu arbeiten und zu lesen: der Mensch sei Gegenstand des Dramas oder des Romans. Sie haben beide weder mit den Menschen noch der Wichtigkeit eines einzelnen Helden oder seiner Probleme etwas zu tun. Das alles überlasse man dem Pädagogen, Pfarrer, Psychologen, Psychiater; gedichtete Psychologie ist ein Unfug.⁴⁶⁶

Hierbei zeigt sich auch wieder Döblins Ablehnung gegenüber aller Psychologisierung im Roman. „Psychologie knallte das Pathos nieder. Mit «Entwicklung» wurde der Brei

⁴⁶⁰ Ebd., S. 230.

⁴⁶¹ Döblin, Alfred: *Bemerkungen zum Roman*. In: Ders.: *Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur*. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Kleinschmidt, Erich. Freiburg 1989. S. 19.

⁴⁶² Ebd.

⁴⁶³ Ebd.

⁴⁶⁴ Ebd.

⁴⁶⁵ Ebd., S. 19 f.

⁴⁶⁶ Ebd., S. 21.

verdünnt und schmackhaft serviert. Bestialisch hat der Begriff Handlung, Entwicklung aufgefressen, was sich stolz, von Gnaden der Kunst, auf Bühne und im Roman blähte.“⁴⁶⁷

Nachdem Döblin erörtert hat, was der Roman seiner Meinung nach nicht sein soll, wendet er sich seinen dichterischen Vorbildern *Homer*, *Cervantes*, *Dante* und *Dostojewski* zu: „Sie zeigen, daß Moment um Moment sich aus sich rechtfertigt, wie jeder Augenblick unseres Lebens eine vollkommene Realität ist, rund, erfüllt.“⁴⁶⁸ Daraus folgt für seine poetologischen Überlegungen, dass der Roman sich der Realität annähern soll, und zeigt zudem die Opposition des Romans gegenüber der Kunst auf, welche er im *Bau des epischen Werks* weiter fortführen wird.

Der Roman kann sich schwer als Kunstäußerung behaupten [...]. Das Leben dichtet unübertrefflich, Kunst hinzuzufügen ist da meist überflüssig. Diese Nähe zur alltäglichen Mitteilung diskreditiert den Roman, macht ihn für manche zur niedrigsten Kunstgattung. Das soll den Epiker nicht genieren. Er verachte überhaupt die Kunst. Er mache aus der scheinbaren Ungunst seiner Position einen Vorteil: er steht dem lebendigen Leben am nächsten kraft seines Materials, des Wortes. Zehn Schritte halte er sich Kunst vom Leibe.⁴⁶⁹

In seinem nächsten Text *Reform des Romans* aus dem Jahr 1919 argumentiert Döblin nicht sehr überzeugend und scheint von einem Gedanken zum nächsten zu springen, was auch die eingangs beschriebene Problematik seiner poetologischen Äußerungen veranschaulicht. Während einige Texte kohärenter argumentieren und auch eine Progression seiner Ideen erkennbar ist, lassen sich manche Texte nur schwer in seine Poetik einordnen. Die Einstellung *Blessings*⁴⁷⁰, wonach bei Döblin gar keine kohärente Poetik vorhanden sei, wird hier jedoch nicht geteilt.

In *Reform des Romans* stellt sich Döblin zunächst die Frage, was ein Roman ist. Ist Goethes *Werther* ein Konfliktroman, eine Liebesgeschichte, eine Spannungsaffäre oder lediglich ein „Sprengungsversuch, wo nichts zu sprengen ist. Denn der Roman ist schon lange keine Form mehr.“⁴⁷¹ Der Roman, der in diesem Text in seinen Grundfesten hinterfragt wird, soll nach Döblin reflexiv sein, keinem roten Faden folgen, sondern Gleichzeitigkeit darstellen. „Die «ruhende denkende Sphäre» ist nicht Ziel eines Kunstwerks.“⁴⁷² Ferner soll die Kunst

⁴⁶⁷ Ebd., S. 20.

⁴⁶⁸ Ebd., S. 21.

⁴⁶⁹ Ebd., S. 22.

⁴⁷⁰ Vgl. Blessing, Karl Herbert: Die Problematik des „modernen Epos“ im Frühwerk Alfred Döblins. Meisenheim am Glan 1972. S. 9.

⁴⁷¹ Döblin, Alfred: Reform des Romans. In: Ders.: Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Kleinschmidt, Erich. Freiburg 1989. S. 33.

⁴⁷² Ebd., S. 34.

Einfluss auf Gemütszustände nehmen. Während Döblin in *Bemerkungen zum Roman* eine klare Trennlinie zwischen Roman und Kunst zieht, scheinen hier die Grenzen zu verschwimmen. So spricht er in diesem Text auch nicht von einem Autor, sondern vom „Wortkünstler“⁴⁷³. Dennoch macht er sich Gedanken über eine Grenzziehung der Künste an sich: „Es ist zweifelhaft, ob es gut und fruchtbar ist, die Grenzen der Künste zu verwischen, es ist absolut schlecht und unfruchtbar, die Grenzen von Kunst und Wissenschaft zu verwischen.“⁴⁷⁴

Auch hier könnte man kritisch anmerken, dass der Psychiater Döblin sehr wohl der Wissenschaft nahesteht und seine Erkenntnisse auch in sein literarisches Schaffen eingeflossen sind, wie beispielsweise in *Berlin Alexanderplatz* in Form des Newtonschen Gesetzes oder seine naturphilosophischen Überlegungen.

Schließlich richtet er sich noch gegen den Gebrauch von abstrakten Begriffen im Roman, wie schon in seinen früheren Schriften zur Sprachkritik, und kommt zu einem Schluss, was der Roman nun sein soll: Der Epiker habe den vertiefenden Roman anzustreben und der Roman soll zu einer „Prosadichtung größten Stils“⁴⁷⁵ werden. Wie dies geschehen soll, führt er jedoch nicht aus. In einem guten Roman trage sich jede Seite von selbst.⁴⁷⁶ So bleibt diese poetologische Schrift recht vage und scheint mehr Fragen aufzuwerfen als zu beantworten.

Weitaus kohärenter und Döblins Poetologie zum Roman zuträglicher ist der programmatische Text *Der Bau des epischen Werkes* von 1928. Hierin manifestiert sich eine deutliche Weiterentwicklung seiner poetologischen Gedanken gegenüber seinen frühen Texten wie etwa dem *Berliner Programm* und eine „Rückkehr zu vornaturalistischen Positionen“⁴⁷⁷. Von einer strengen Verleugnung seiner früheren Thesen, wie es Renzi⁴⁷⁸ sieht, kann allerdings nicht die Rede sein. Es ist vielmehr ein ‚Döblinscher Zug‘, einige Gedanken weiter fortzuführen und andere nicht, oder einen ganz anderen Weg einzuschlagen. Zudem fließen in diese Ausführungen auch seine Erfahrungen mit dem Verfassen seines Romans *Berlin Alexanderplatz* ein.

⁴⁷³ Ebd., S. 35.

⁴⁷⁴ Ebd., S. 34.

⁴⁷⁵ Ebd., S. 48.

⁴⁷⁶ Ebd., S. 46.

⁴⁷⁷ Luca Renzi: Alfred Döblin – das Bild der Moderne in seiner Epik Theorie. S. 192.

⁴⁷⁸ Ebd.

Döblin beginnt seine Ausführungen mit der Frage: „Ist der Bericht die Grundform des Epischen, oder was ist eigentlich das entscheidende Merkmal des Epischen?“⁴⁷⁹ Während im Drama die Grundform der Dialog ist, werde nach ihm im Roman nur so getan, als ob berichtet würde. Vielmehr verlangt er:

Es sind da starke Grundsituationen, Elementarsituationen des menschlichen Daseins, die herausgearbeitet werden, es sind Elementarhaltungen des Menschen, die in dieser [wahren] Sphäre erscheinen und die, weil sie tausendfach zerlegt wirklich sind, auch so berichtet werden können.⁴⁸⁰

Döblin strebt in der Epik eine exemplarische, reiche und wahre ‚Sphäre‘ an. Diese wiederum trennt den „epischen Künstler“⁴⁸¹ von dem bürgerlich, gewerblichen „Romanschriftsteller“⁴⁸² und bringt mit dieser Unterscheidung zum ersten Mal die Kunst wieder mit der Romanform in Zusammenhang, die er einst in *Bemerkungen zum Roman* ablehnte. Aufgabe des epischen Künstlers, als den sich Döblin sehr wahrscheinlich auch begreift, sei es nun in die Realität einzudringen und sie zu durchstoßen: „Der wirklich Produktive aber muß zwei Schritte tun: er muß ganz nahe an die Realität heran, an ihre Sachlichkeit, ihr Blut, ihren Geruch, und dann hat er die Sache zu durchstoßen, das ist seine spezifische Arbeit.“⁴⁸³

Auch Renzi äußert sich zur Unterscheidung von *Epiker* und *Romanschriftsteller*:

Dieses Vermögen des »Eindringens« und des »Durchstoßens« der Realität, um sie exemplarisch darzustellen, unterscheidet den Epiker vom Romanschriftsteller. Der epische Autor hebt sich in der modernen Gesellschaft durch sein Durchschauungsvermögen ab, das ihn als Hellseher gegenüber dem Romanautor qualifiziert, welcher bloßer »Berichterstatter« im heutigen Sinne ist.⁴⁸⁴

In diesem Zusammenhang sieht Döblin auch die Berechtigung des Autors, die Berichtform im Roman zu nutzen. Dabei beruft er sich auf die Frühzeit der Dichtung in der „berichten hieß «Wahres berichten»“⁴⁸⁵. „Die Kunstwerke haben es mit der Wahrheit zu tun. Der epische Künstler kann auch heute noch in vollem Ernst die Berichtform gebrauchen.“⁴⁸⁶

Das Kunstwerk hat nun die Aufgabe, zu erkennen und zu erzeugen. Der Autor nutzt jetzt

⁴⁷⁹ Döblin, Alfred: Der Bau des epischen Werks. S. 103.

⁴⁸⁰ Ebd., S. 106.

⁴⁸¹ Ebd., S. 107.

⁴⁸² Ebd.

⁴⁸³ Ebd.

⁴⁸⁴ Luca Renzi: Alfred Döblin – das Bild der Moderne in seiner Epik Theorie. S. 191.

⁴⁸⁵ Döblin, Alfred: Der Bau des epischen Werks. S. 107.

⁴⁸⁶ Ebd., S. 109.

die Berichtform, die sonst nur im Bereich der „Fakta“⁴⁸⁷ verwendet wird, und verwendet diese für seine ‚Nichtfakta‘. Gerade dieser Vorgang erzeuge die „Souveränität des Epikers“⁴⁸⁸. Während Döblin Autoren kritisiert, die sich zu nah an der Realität befinden und dem Naturalismus verpflichtet sind, „glauben sie das Beste getan zu haben, was sie können, wenn sie möglichst echt und wie die Natur sind. Als wenn das einer könnte“, ⁴⁸⁹ so begrüßt er das Spiel mit der Realität.

In einem nächsten Schritt definiert er nun die beiden Säulen der Berichtform im Epischen:

1. die *überreale Sphäre*, welche eine neue Wahrheit und eine ganz besondere Realität erzeugt⁴⁹⁰ und
2. die *phantastische Sphäre / die Fabuliersphäre*, welche als Negation der realen Sphäre begriffen wird, und die mit der Realität spielt.

Döblin begrüßt auch die Restituierung der Berichtsform im epischen Gebrauch:

Jetzt also darf man wieder in der Form des Berichts sprechen. So wird diese Form wieder wahr in der Sphäre des epischen Kunstwerks, und hier ist nicht mehr die Rede von Schwindel, Phantasterei, die Dichtung ist nicht mehr eine unehrliche, verworrene und unglaubliche Angelegenheit, die Dichtung ist nicht mehr degradiert zu seiner subjektivistischen Spielerei, und wenn die wirkliche epische Dichtung das Imperfektum gebraucht und stolz berichtet, so zeigt sie damit, daß die weiß, wer sie ist und daß sie ihren Ort und ihren Rang im Geistesleben kennt.⁴⁹¹

Bei dem Gebrauch der Berichtform im Roman kann der Autor nach Döblin jedoch nicht nur das Imperfekt verwenden, sondern auch das Präsens oder Perfekt. Auch spricht er sich für eine Annäherung an das Drama aus, indem er dem Autor zugesteht, eine ablaufende Handlung wie im Drama zu nutzen. Die Berichtform könne sowohl dramatisch, als auch lyrisch sein: „Wir werden aus dem Roman machen, was uns dünkt.“⁴⁹²

Hiermit verwirft Döblin seine noch in *Über Roman und Prosa* gehegte Abwehr gegen die Einbeziehung des Dramas in den Roman.⁴⁹³ *Zalubaska*⁴⁹⁴ sieht darin ein widersprüchliches Wechselverhältnis zwischen Epik und Drama bei Döblin und auch *Blessing*⁴⁹⁵ erkennt hier

⁴⁸⁷ Ebd.

⁴⁸⁸ Vgl.: Luca Renzi: Alfred Döblin – das Bild der Moderne in seiner Epik Theorie. S. 191.

⁴⁸⁹ Döblin, Alfred: Der Bau des epischen Werks. S. 110.

⁴⁹⁰ Ebd., S. 111.

⁴⁹¹ Ebd.

⁴⁹² Ebd., S. 113.

⁴⁹³ Vgl.: Döblin, Alfred: Über Roman und Prosa. S. 227.

⁴⁹⁴ Vgl.: Zalubaska, Cecylia: Döblins Reflexionen zur Epik im Spiegel ausgewählter Romane. S. 11.

⁴⁹⁵ Blessing, Karl Herbert: Die Problematik des „modernen Epos“ im Frühwerk Alfred Döblins. S. 145.

eine Dramatisierung des Romans, wogegen dieser sich eigentlich gewehrt hatte. Auch wenn diese Wandlung überrascht, lässt sie sich doch aus seiner Erfahrung mit der Verfassung seines *Berlin Alexanderplatzes* erklären, in dem auch die Grenzen des Romans teilweise gesprengt werden und neue Formen, wie etwa die Montagetechnik, erprobt werden. Nun scheinen diese Gattungsgrenzen für Döblin durchlässiger geworden zu sein und er plädiert für eine offene Romanform:

Das epische Kunstwerk ist keine feste Form, sie ist wie das Drama ständig zu entwickeln, und zwar durchweg im Widerstand gegen die Tradition und ihre Vertreter. [...] wo die Berichtform ein eiserner Vorhang ist, der Leser und Autor voneinander trennt. Diesen eisernen Vorhang rate ich hochzuziehen. Ich gestehe selbst: ich habe unbändig gehuldigt dem Bericht, dem Dogma des eisernen Vorhangs. Nichts schien mir wichtiger als die sogenannte Objektivität des Erzählers.⁴⁹⁶

Hier manifestiert sich auch eine Weiterentwicklung von Döblins Gedanken seit dem *Berliner Programm*, in dem er sich noch für die Tatsachenphantasie und die Verabschiedung vom Autor aussprach.

In einem nächsten Schritt kommt Döblin erneut auf die Fakta zu sprechen:

Die Autoren haben keine Fakta aus den Zeitungen zu stehlen und in ihre Werke einzurühren, das genügt nicht. [...] Selber Faktum sein und sich Raum schaffen dafür in seinen Werken, das macht den guten Autor, und daher ermähne ich ihn heute, im Epischen die Zwangsmaske des Berichts fallen zu lassen und sich in seinem Werk zu bewegen, wie er es für nötig hält.⁴⁹⁷

Diese Überlegung ist in zweierlei Hinsicht problematisch und zu hinterfragen. Zum einen nutzt Döblin in seinem Roman *Berlin Alexanderplatz* selbst Fakten aus Zeitungen, die er in Form von Montagen⁴⁹⁸ in den Erzählfluss einbettet, und zum anderen sprach er sich im Laufe der Erörterungen zum epischen Werk für die Wahl der Berichtsform im Roman aus. Döblin scheint sich hier selbst nicht ganz im Klaren darüber zu sein, welche Kriterien seine neue Epik nun zu erfüllen hat, und so springt er gelegentlich von einem Gedanken zum nächsten und revidiert zuvor getätigte Äußerungen.

Zum Abschluss seiner Ausführungen geht Döblin noch auf den Autor und auf die Romanform an sich ein, die auch in 3.2.2 noch näher diskutiert werden soll. „Auf den

⁴⁹⁶ Döblin, Alfred: Der Bau des epischen Werks. S. 113.

⁴⁹⁷ Ebd., S. 115.

⁴⁹⁸ Der Aspekt der Montage soll in Kapitel 3.3 eingehender diskutiert werden und wird an dieser Stelle daher nicht weiter erörtert.

heutigen Autor ist das Unglück des Buchdrucks gefallen.“⁴⁹⁹ Während der Epiker einst im direkten Kontakt mit seinem Publikum stand, fehlt ihm nun sein „Hörerkreis“⁵⁰⁰ und das Ende der Mündlichkeit in der Epik ist besiegelt. Döblin fragt sich also folglich, für wen der Autor noch schreibt. Dichten bedeutet für ihn Gerichtstag über sich selbst zu halten.⁵⁰¹ „Man schreibt sich an sein Thema heran. *Der Leser macht also den Produktionsprozeß mit dem Autor mit.* Alle epischen Werke haben es mit dem Werden und Geschehen zu tun [...].“⁵⁰² Der Autor hat nun einen neuen Stellenwert als „integrativer Bestandteil [der] Fiktion“⁵⁰³ und darf wieder in der epischen Welt mitsprechen.

Was die Form des epischen Kunstwerks angeht, so spricht Döblin hier vom „Gesetz der Formlosigkeit“⁵⁰⁴, wonach das epische Werk unbegrenzt sei. Dennoch habe es die Tendenz zur geschlossenen Form:

Jedes einzelne epische Produkt will eben, wie Don Quichote, Abschluß, Ende und daher Geschlossenheit und schließende Form. Epik ist zwar unbegrenzt, formlos; das einzelne Werk aber macht der unbegrenzten Epik ein Ende und schafft sich für diesen konkreten Einzelfall besondere Formungsregeln und Prinzipien.⁵⁰⁵

Dieser Gedanke kommt auch in der allgemeinen Formdiskussion⁵⁰⁶ zu *Berlin Alexanderplatz* auf, nämlich ob es sich hierbei um einen Bruch mit der traditionellen Romanform handelt, oder ob Döblin sich hier nicht doch auf alte Formregeln im Sinne eines geschlossenen Werkes beruft.

Schlussendlich kommt Döblin zu dem Fazit seiner poetologischen Ausführungen:

Was macht das epische Werk aus? Das Vermögen seines Herstellers, dicht an die Realität zu dringen und sie zu durchstoßen, um zu gelangen zu den einfachen großen elementaren Grundsituationen und Figuren des menschlichen Daseins. Hinzu kommt, um das lebende Wortkunstwerk zu machen, die springende Fabulierkunst des Autors. Und drittens ergießt sich alles im Strom der lebenden Sprache, der der Autor folgt.⁵⁰⁷

⁴⁹⁹ Döblin, Alfred: Der Bau des epischen Werks. S. 117.

⁵⁰⁰ Ebd., S. 116.

⁵⁰¹ Ebd., S. 122.

⁵⁰² Ebd., S. 123.

⁵⁰³ Luca Renzi: Alfred Döblin – das Bild der Moderne in seiner Epik Theorie. S. 192.

⁵⁰⁴ Döblin, Alfred: Der Bau des epischen Werks. S. 124.

⁵⁰⁵ Ebd., S. 125.

⁵⁰⁶ Dieser Aspekt wird in Kapitel 3.2.2 fortgeführt.

⁵⁰⁷ Döblin, Alfred: Der Bau des epischen Werks. S. 132.

Schriftstellerei und Dichtung (1928) ist der letzte Text dieser Betrachtungen zu Döblins Romanpoetik, in dem er sich um eine Abgrenzung von Schriftstellerei und Dichtung einerseits und von Roman und epischem Wortkunstwerk andererseits bemüht.

Der Schriftsteller veredelt nun sein Material und entfernt sich von der Realität, indem er, was er an Realitätsdaten heranzieht und vorbringt, möglichst geistig durchdringt oder die Daten arrangieren läßt von seinem - je nachdem - philosophischen oder psychologischen oder biologischen oder sozialen oder ethischen Willen.⁵⁰⁸

Im epischen Wortkunstwerk veredelt der Schriftsteller sein Material und durchstößt die Realität, wie er es schon im *Bau des epischen Werks* vom epischen Künstler forderte. Da Döblins Terminologie hier nicht klar abgegrenzt ist, ist zu vermuten, dass er hier mit *Schriftsteller* den epischen Künstler meint, der eben weiter gehen muss als der ‚einfache‘ Romanautor, wie beispielsweise im Bildungsroman. Auch bezeichnet er hier den Romanautor als „Halbbruder des Dichters“⁵⁰⁹ und macht damit eine klare Unterscheidung zwischen *Romanautor* und *Dichter* auf, beziehungsweise zwischen Dichtung und der „rationalen Schriftstellerei“⁵¹⁰. Vom epischen Wortkunstwerk fordert er im Vergleich zum ‚einfachen‘ Roman, „Souveränität der Phantasie und Souveränität der Sprachkunst“⁵¹¹. Der Roman hingegen brauche Spannung. Die Dichtung vergleicht er wiederum mit der Musik.

In einem weiteren Schritt kommt er noch einmal auf die Arbeitsweise des Romanschriftstellers zu sprechen: „Es ist nicht uninteressant, zu bemerken, daß der Romanschriftsteller nach Art des Dramatikers arbeitet und keinen Sinn für das Anlagerungswachstum im Epischen hat.“⁵¹² Das Drama sei unbeweglich und entstehe aus einem Punkt heraus, wohingegen im epischen Wortkunstwerk seiner Auffassung nach anders verfahren werden sollte: „Im Epischen wächst die Handlung Stück um Stück durch Anlagerung.“⁵¹³ Dem Roman wird hier wieder die Nähe zum Drama attestiert, wie schon im *Bau des epischen Werks*, bei dem sich der Roman beziehungsweise das epische Wortkunstwerk dem Drama wieder annähern durfte.

Dieser Text veranschaulicht recht gut, dass es Döblin nicht immer gelingt, seine poetologischen Forderungen auf einen Punkt zu bringen und auch die Trennschärfe seiner Begrifflichkeiten beziehungsweise deren Verwendung ist in diesem Fall schwierig. So ist der

⁵⁰⁸ Döblin, Alfred: *Schriftstellerei und Dichtung*. In: Ders.: *Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur*. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Kleinschmidt, Erich. Freiburg 1989. S. 91.

⁵⁰⁹ Ebd., S. 92.

⁵¹⁰ Ebd., S. 94.

⁵¹¹ Ebd.

⁵¹² Ebd., S. 96.

⁵¹³ Ebd.

Bau des epischen Werks oder das *Berliner Programm* tendenziell besser dazu geeignet, Döblins poetologischen Standpunkt in Bezug auf den Roman nachzuvollziehen. Allerdings sollten hier auch andere Texte diskutiert werden, die ebenso Teil von Döblins theoretischem Schaffen sind. Dennoch ist in seinen Schriften zur Poetik trotz teilweiser inkohärenter Argumentation und der Diskrepanz von Werk und Theorie eine Progression seiner Ideen zu verzeichnen und es lässt sich sehr wohl ein Bild seiner poetologischen Theorien nachvollziehen:

Zwar hinterließ Döblin keine geschlossene Poetik einer Avantgardekunst; dennoch stellen seine theoretischen Schriften der 1910er und 1920er Jahre zusammen genommen die bedeutendste Romantheorie und vielleicht auch Poetologie dieser Moderne in Deutschland dar.⁵¹⁴

3.2.2. Konsequenzen aus Döblins Poetik – Die Kennzeichen des neuen Romans

Am Anfang der Betrachtungen zum Roman in der Moderne stand die Krisensituation in der sich selbiger befand und Lukács attestierte der Romanform gar eine „transzendente Obdachlosigkeit“⁵¹⁵. Während in Kapitel 3.1 bereits die Krise des Romans genauer erörtert wurde, geht es in diesem Unterkapitel um die Überwindungsversuche aus der Krise und daraus resultierend um die Notwendigkeit neuer Romankonzepte und poetologischer Strategien, die das ganze 3. Kapitel begleiten. Nachdem bereits ein Blick auf Döblins Romanpoetik geworfen wurde, soll es nun um die Konsequenzen seiner poetologischen Überlegungen für den ‚neuen‘ Roman gehen. Hierbei werden zuerst die Kennzeichen des ‚neuen‘ Romans nach Döblin anhand des *Berliner Programms* und des Textes *Der Bau des epischen Werks* besprochen, um in einem zweiten, abschließenden Schritt die Form des Romans *Berlin Alexanderplatz* (offen oder geschlossen) zur Diskussion zu stellen.

Döblin etablierte in seinem *Berliner Programm* von 1913 folgende Kennzeichen des ‚neuen‘ Romans: Er richtete sich gegen eine Psychologisierung im Roman, forderte eine entseelte Realität, einen steinernen Stil, einen Kinostil, den Verzicht auf Ausschmückung, eine Annäherung an die Realität beziehungsweise eine Tatsachenphantasie, keinen auktorialen, sondern einen personalen Erzähler, die Nivellierung des Protagonisten, die Hegemonie des

⁵¹⁴ Becker, Sabina: Berlin Alexanderplatz. Alfred Döblins Epos der städtischen Moderne. In: Moderne in den Metropolen. Roberto Arlt und Alfred Döblin. Internationales Symposium Buenos Aires. Berlin 2004. Hrsg. von Martinez de Richter, Marily. Würzburg 2007. S. 111–120. S. 111.

⁵¹⁵ Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. München 1994. S. 32.

Autors sollte gebrochen werden (Depersonation) und der Roman sollte seine Wiedergeburt als Epos erleben.⁵¹⁶

Im Bau des epischen Werks finden sich weitere Kennzeichen, wie Döblin den ‚neuen‘ Roman 1928 definierte: Hierbei liegt der Fokus nicht mehr unbedingt auf dem Stil der Erzählung, sondern auf der Form und auch die Rolle des Autors erfährt eine Weiterentwicklung. Im Bereich der Form spricht sich Döblin nun für die Berichtform im Epischen aus, die sich durch eine überreale / phantastische und eine Fabuliersphäre auszeichnet. Der epische Künstler soll in die Realität eindringen und sie durchstoßen und damit die wahre / reiche Sphäre erreichen. Des Weiteren soll im Roman zum einen das Gesetz der Formlosigkeit gelten, dennoch soll er die Tendenz zur geschlossenen Form haben. Auch spricht er sich hier für die Annäherung an das Drama⁵¹⁷ aus. Was den Autor betrifft, so fordert Döblin, nachdem er im *Berliner Programm* diesen verabschiedete, nun den ‚eisernen Vorhang‘ zwischen Autor und Leser wieder zu lüften und den Autor wieder im Werk mitsprechen zu lassen.⁵¹⁸

Welche Konsequenzen ergeben sich aus seinen poetologischen Aussagen für die Gestaltung seines Romans *Berlin Alexanderplatz*? Wie setzt Döblin seine eigene Romanpoetik in *Berlin Alexanderplatz* um und welche literarischen Verfahren verwendet er? Für die Gestaltung von *Berlin Alexanderplatz* und für die Umsetzung seiner Romanpoetik ergeben sich folgende Konsequenzen: Döblin bricht mit seinem Großstadtroman die klassische Romanform auf, auch wenn dies, wie später diskutiert werden soll, nur mit Einschränkungen gilt, und sucht nach einer Erneuerung des Epischen. Nicht alle Kennzeichen des ‚neuen‘ Romans, die vorab erläutert wurden, manifestieren sich in *Berlin Alexanderplatz*. Dennoch sollen hier die wichtigsten Impulse aufgezeigt werden.

⁵¹⁶ Vgl.: Döblin, Alfred: An Romanautoren und ihre Kritiker: Berliner Programm.

⁵¹⁷ Döblin sah im Drama eher ein narratives Konstruktionsprinzip, was er für seine Schreibweise nutzbar machen wollte, indem er eine nicht-logische und nicht-finalistische Literatur als ‚episch‘ bezeichnete. In diesem Zusammenhang findet auch eine Annäherung an Brecht statt: „Die Epik von Döblin wird durch die gestische Schreibweise dem epischen Theater Brechts nahe gerückt.“ (Dunz, Christoph: Erzähltechnik und Verfremdung. Die Montagetechnik und Perspektivierung in Alfred Döblin, „Berlin Alexanderplatz“ und Franz Kafka „Der Verschollene“. Bern/Berlin/Frankfurt a. M. u. a. 1995. (Europäische Hochschulschriften. Reihe I Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 1458.) S. 12). Hinter Brechts *epischem Theater* verbirgt sich die Abkehr von der strengen aristotelischen Trennung der Gattungen Epik und Drama, hin zu einer Vermischung dieser beiden Gattungen. Inhaltlich soll der Zuschauer eine kritische Betrachtung der Konflikte der Gesellschaft nachvollziehen können. Formal wird im epischen Theater mit der traditionellen Darstellung im Drama gebrochen und stattdessen neue Formen, wie beispielsweise Montagen, Publikumsansprachen, Verfremdungseffekte und das Experimentieren mit dem Bühnenbild, erprobt (vgl.: Brecht, Bertolt: Das epische Theater. In: Ders.: Schriften zum Theater 3, Frankfurt a. M. 1963).

⁵¹⁸ Vgl.: Döblin, Alfred: Der Bau des epischen Werks.

Die Hauptveränderungen in Döblins Großstadtroman – im Gegensatz zum traditionellen Roman – betreffen Änderungen in der epischen Berichtform, der Stil- und Figurenebene sowie der Autorschaft.

„Der Bericht wird als Funktion, überschaubare Zusammenhänge zu stiften, fallengelassen.“⁵¹⁹ Auch wenn Döblin sich im *Bau des epischen Werks* für die Berichtform im Roman ausspricht, so wird dieser in *Berlin Alexanderplatz* zum Teil gesprengt. Vor allem die vielen Montagen⁵²⁰ in *Berlin Alexanderplatz* sorgen trotz Vorhandensein eines Erzählers für das Aufbrechen der Berichtform im klassischen Sinne. Darüber hinaus erfüllt die Montagetechnik in Döblins Roman noch weitere Funktionen, die sich auch mit seinen poetologischen Forderungen decken. So sorgen die Montagen für eine Annäherung an die Realität (Tatsachenphantasie) und eine Verortung der Erzählung im Hier und Jetzt im Milieu der Großstadt. Die Nutzung der Montagen erzeugt ein Mehr an Bedeutung, integriert Fakten wie Lexikonartikel oder Zeitungsmeldungen in die Erzählung, erschafft ein Gefühl von Mündlichkeit und Simultanität und sorgt für eine Entsubjektivierung des Romans. Schlussendlich manifestiert sich in ihnen auch eine ‚Durchstoßung der Realität‘ hin zu einer ‚überrealen Sphäre‘ und damit eine Annäherung an das Mythische und das Epos, wie es Döblin forderte.

Der Erzähler, der sich in der dem Roman vorangesetzten Moritat, den Überschriften zu den Kapiteln und auch innerhalb des Textes äussert, befasst sich mit der überrealen Sphäre des Romans. Er ist es, der die Wirklichkeit „durchstösst“, um auf die elementaren Grundsituationen des Helden zu verweisen.⁵²¹

Nach Veit⁵²² soll der Roman durch das Mythische wieder zum Epos werden. „Genauer gesagt: er hat den rein diesseitig orientierten, weltgläubigen, sinnlich-wirklichen, mythischen Roman im Auge, der für ihn der einzig mögliche, der moderne Nachfahr des Epos ist.“⁵²³ Döblin wollte in diesem Zusammenhang einen ursprünglichen Stil und einen Anklang an das mündliche Berichten erreichen.

⁵¹⁹ Veit, Wolfgang: Erzählende und erzählte Welt im Werk Alfred Döblins. Schichtung und Ausrichtung der epischen Konzeption in Theorie und Praxis. Leipzig 1970. S. 182.

⁵²⁰ Döblin selbst benutzt den Begriff *Montage* in seinen poetologischen Äußerungen nicht. Dieser wurde hauptsächlich durch die Forschungsliteratur etabliert und beschreibt das Verfahren der Einmontierung fremder Textteile in den Erzählfluss. Genauer zur Montagetechnik: siehe Kapitel 3.3.

⁵²¹ Thomann Tewarson, Heidi: Alfred Döblin. Grundlagen seiner Ästhetik und ihre Entwicklung 1900–1933. S. 106.

⁵²² Veit, Wolfgang: Erzählende und erzählte Welt im Werk Alfred Döblins. Schichtung und Ausrichtung der epischen Konzeption in Theorie und Praxis. S. 2.

⁵²³ Döblin, Alfred: Aufsätze zur Literatur. Hrsg. von Walter Muschg. Freiburg 1963. Nachwort Herausgeber. S. 403 f.

Weitere Auswirkungen seiner Poetik auf die Verfahren im Roman betreffen die Figuren- und die Stilebene. Im Bereich der Figurenebene forderte Döblin eine Nivellierung des Protagonisten im Roman. Auf der einen Seite findet sich zwar in *Berlin Alexanderplatz* noch ein Protagonist in der Gestalt von Franz Biberkopf, einem ehemaligen Zement- und Transportarbeiter, der zu Beginn des Romans aus dem Gefängnis entlassen wird, doch nicht nur Biberkopf ist hier Protagonist, sondern auch die Großstadt Berlin. Die Bedeutung der Stadt für den Roman wird hingegen in Kapitel 4 genauer erläutert.

Auf der Stilebene sind es vor allem der *Kinostil*, der in Kapitel 3.4 noch eingehender diskutiert wird und die *Simultanität*, die er erzeugt, welche eine Veränderung der traditionellen Romanform bewirken. Döblins Forderung nach einer entseelten Realität, fehlendem Schmuck und einem ‚steinernen Stil‘ finden sich ebenfalls in *Berlin Alexanderplatz*. Vor allem die Darstellung der Großstadt und die Montagen tragen dazu bei, dass sich eine entseelte, an der Wirklichkeit orientierte Realität manifestiert.

Und schließlich zeigt sich in *Berlin Alexanderplatz* Döblins Einstellung zu Autor und Erzähler, die ebenfalls dem ‚neuen‘ Roman entsprechen. Einst forderte er im *Berliner Programm* die Hegemonie des Autors zu brechen – die Depersonation –, in seinem Großstadtroman hingegen darf der Autor, wie schon vorab erwähnt, wieder präsenter sein. Der Epiker richtet sich in seinen Präambeln an den Leser, bewertet das Geschehen im Roman und liefert Voraus- oder Rückblicke die Handlung betreffend. „Der Epiker ist in mehrschichtiger Fiktionalität Schöpfer und selbst entlassenes Geschöpf seiner epischen Welt. Er erzeugt sich mit dem Erzählprozess und reflektiert seine Präsenz und Erzählpotenz aus allen Perspektiven und Erzähllagen.“⁵²⁴ Er wird im Sinne Döblins selbst zum ‚Faktum‘. Durch die Kontaktaufnahme mit dem Leser wird der ‚eiserne Vorhang‘ zwischen Epiker und Rezipient gelüftet. Teilweise scheinen auch die Grenzen zwischen dem meist personalen Erzähler, wie ihn Döblin forderte, und dem Autor zu verschwimmen:

Hier weist sich der Erzähler ausdrücklich als Autor aus: „Ich habe ihn hergerufen zu keinem Spiel, sondern zum Erleben seines schweren, wahren und aufhellenden Dasein.“ Dieser Autor weist somit auch eine Fiktionalität zurück; Biberkopfs Dasein soll authentisch und für den Leser bedeutsam sein.⁵²⁵

⁵²⁴ Veit, Wolfgang: Erzählende und erzählte Welt im Werk Alfred Döblins. Schichtung und Ausrichtung der epischen Konzeption in Theorie und Praxis. S. 264.

⁵²⁵ Dunz, Christoph: Erzähltechnik und Verfremdung. Die Montagetechnik und Perspektivierung in Alfred Döblin, „Berlin Alexanderplatz“ und Franz Kafka „Der Verschollene“. Frankfurt a. M. 1995. S. 19.

Die Thematik der Autorschaft wird im Verlauf des 4. Kapitels noch einmal aufgegriffen. Im Anschluss geht es nun um die abschließende Diskussion der Formfrage (geschlossen oder offen) in *Berlin Alexanderplatz*.

Die ‚Formfrage‘ von *Berlin Alexanderplatz*

Die narrative Organisation des Romans ist ebenso ziellos wie zweckgerichtet. [...] Kein Telos, das sich in der Geschichte verwirklicht, sondern ein Erzählerarrangement, das seinen reinen Setzungs- und Konstruktionscharakter unverhüllt präsentiert.⁵²⁶

In Kapitel 3.1 wurde bereits diskutiert, ob es sich bei Döblins Roman um die „letzte, vorgeschobenste Stufe des alten bürgerlichen Bildungsromans“⁵²⁷ handelt oder nicht. Nun geht es um die Frage, ob es sich bei *Berlin Alexanderplatz* formalistisch um ein *offenes* oder ein *geschlossenes* Werk handelt. Und weiter, ob es sich um einen *Entwicklungs-* oder einen *Stadtroman* handelt. In diesem Zusammenhang wird auch der Aufbau des Romans von Interesse sein und die Frage, ob es sich um eine chronologische Erzählung handelt.

Seit langem wird in der Forschungsliteratur zu *Berlin Alexanderplatz* kontrovers über die Frage debattiert, ob es sich bei dem Roman um ein offenes oder klassisch geschlossenes Werk handelt: „Die These vom Chaos der Darstellung und des Dargestellten verfehlt den Sinn des Buches von Grund auf und ist völlig haltlos angesichts der Lehre von einem alles durchwaltenden Ursinn [...]“⁵²⁸

So ergibt sich im scheinbar Chaotischen der Erzählführung die Deckung von Inhalt und Form. Die Form erhält eine geradezu produktive Kraft. Sie schafft die Wirklichkeit des Chaos. [...] Döblin drückt das Flutend-Chaotische, das Treibend-Unabsehbare dadurch aus, daß er alle festen Konturen zum Gleite bringt, wozu auch der beständige Wechsel Erzählform des Autors wiederholt; das Zusammenhanglose, die mangelnde Sinneinheit der Welt wird sprachlich sichtbar. In dieser Großstadt gibt es keine innere Geschlossenheit und damit 'Gerechtigkeit' des Seins. [...] Döblin baut und gliedert seine Kapitel als kunstvoll geschlossene Sinneinheiten. Er schneidet sie durch, wie von ungefähr, und er läßt sie ähnlich beginnen. In jähem Umschlag, ohne kommentierende Zwischenrede, fängt jetzt dieses Leben mit einem neuen Aufschwung an.⁵²⁹

⁵²⁶ Weidenfeld, Christiane: Poetiken des Zufalls in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* und Wolfgang Koeppens *Tauben im Gras*. S. 80.

⁵²⁷ Benjamin, Walter: Krisis des Romans. Zu Döblins »Berlin Alexanderplatz«. In: Ders.: *Gesammelte Schriften III*. Hrsg. von Tiedemann-Bartels, Hella. Frankfurt a. M. 1991. S. 236.

⁵²⁸ Müller-Salget, Klaus: Alfred Döblin. Werk und Entwicklung. *Bonner Arbeiten zur Deutschen Literatur*. Hrsg. von von Wiese, Benno. Bonn 1972. S. 295

⁵²⁹ Martini, Fritz: *Das Wagnis der Sprache. Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn*.

Auch wenn manche Forscher in *Berlin Alexanderplatz* nur ein zusammenhangsloses Chaos vermuten, wie stellenweise Weidenfeld „War Döblin ‚tatsächlich unmodern genug, an ein sinnvolles Weltganzes zu glauben‘, das in einer teleologisch gebauten Narration zur Anschauung gelangt?“⁵³⁰, sehen Martini und Kobe⁵³¹ sehr wohl noch eine Einheit im scheinbaren ‚Erzählchaos‘.

Nun finden sich Argumente für einen klassischen, geschlossenen Aufbau des Romans *Berlin Alexanderplatz*, genau wie sich Argumente gegen diese These und für eine neue offene Romanform finden lassen. Gegen eine endgültige Auflösung der geschlossenen Berichtform in Döblins Roman sprechen folgende Argumente: *Berlin Alexanderplatz* kann als chronologische Erzählung gelesen werden, deren Handlung sich über anderthalb Jahre erstreckt. Die Vorreden und Vorausdeutungen des Erzählers geben dem Rezipienten eine klare Orientierung über den Handlungsverlauf und das Schicksal des Protagonisten Franz Biberkopf. „Hier im Beginn verläßt Franz Biberkopf das Gefängnis Tegel, in das ihn ein früheres sinnloses Leben geführt hat. Er faßt in Berlin schwer wieder Fuß, aber schließlich gelingt es ihm doch, worüber er sich freut, und er tut nun den Schwur, anständig zu sein.“⁵³²

Darüber hinaus sieht Ziolkowski⁵³³ in *Berlin Alexanderplatz* den Rhythmus der klassischen Tragödie verwirklicht. Dieser These entspricht auch die bereits in Kapitel 3.1 diskutierte Ansicht, bei Döblins Roman handele es sich auch um einen Entwicklungsroman, wenn man bestimmte Kriterien zur Untermauerung heranzieht. So manifestieren sich hier die Merkmale des traditionellen Entwicklungs- und Bildungsromans in Form einer dreiteiligen Entwicklung des Protagonisten Biberkopf bis hin zu seiner Katharsis am Ende des Romans, wie sie in Kapitel 3.1 geschildert wurde. „Der Protagonist hat eine [...] Einsicht gewonnen und kann ein neues Leben beginnen. Die These einer dem Roman inhärenten Teleologie scheint hier bestätigt.“⁵³⁴ Auch der gesamte Aufbau des Romans wie ihn Müller-Salget festhält, entspricht der These von einem geschlossenen Werk:

Stuttgart 1954. S. 359f.

⁵³⁰ Weidenfeld, Christiane: Poetiken des Zufalls in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* und Wolfgang Koeppens *Tauben im Gras*. S. 75.

⁵³¹ Vgl.: Kobel, Erwin: Alfred Döblin – Erzählkunst im Umbruch. Berlin/New York 1985.

⁵³² Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. Die Geschichte vom Franz Biberkopf. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Walter Muschg. Freiburg 1961. S. 11.

⁵³³ Ziolkowski, Theodore: *Berlin Alexanderplatz*. In: Ingrid Schuster (Hrsg.): *Zu Alfred Döblin*. Stuttgart 1980. S. 139.

⁵³⁴ Weidenfeld, Christiane: Poetiken des Zufalls in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* und Wolfgang Koeppens *Tauben im Gras*. S. 73.

Der Roman gliedert sich in neun Bücher, denen eine Aufteilung in vier Gruppen übergeordnet ist. Es gehören zusammen die Bücher I-III, IV und V, VI und VII sowie VIII und IX; dabei entsprechen einander die Bücher I, IV, VI und VIII und auf der anderen Seite II/III, V, VII und IX.⁵³⁵

Hierbei zeigen sich innerhalb der einzelnen Bücher auch Wiederholungen, Variationen und inhaltliche Themenschwerpunkte. So veranschaulichen die Bücher IV, VI, VIII, dass der Protagonist Biberkopf nichts aus seinen Schlägen lernt. Die Bücher IV/VIII widmen sich dem Hiob-Motiv, wohingegen die Bücher II, III, V, VI, IV den Großstadtkapiteln zuzuordnen sind. Durch die einzelnen Bücher ergeben sich ‚Sinnklammern‘ im gesamten Roman. All diese Faktoren tragen dazu bei, dass man *Berlin Alexanderplatz* als Entwicklungsroman lesen kann, dessen Form abgeschlossen ist.

Der Argumentation von der abgeschlossenen Form steht die These entgegen, dass es sich bei Döblins Roman um ein ‚offenes Werk‘ handle, dass schlussendlich mit der Tradition der Gattung Epik breche. Nach Döblin hat das epische Kunstwerk keine feste Form und er sprach sich für die „Aufhebung konventioneller Gattungsschranken in Epik und Dramatik“⁵³⁶ aus. Um Leben und Kunst wieder einander anzunähern, wurde die begrenzte Romanform abgelehnt.⁵³⁷ Der heterogene Roman zeichnet sich durch eine offene Schreibweise, einen lebendigen Schaffensprozess und verschiedene Stilebenen⁵³⁸ aus. Die Geschichte steht hierbei nicht mehr im Mittelpunkt, sondern die Erzählweise an sich. Der Roman ist dynamisch und seine Form wird durch die Montagen, den Kinostil und die veränderte Erzählsituation gesprengt.

Auch wenn sich die Forschungsliteratur was die Formfrage zu *Berlin Alexanderplatz* betrifft, nicht einig zu sein scheint und selbst innerhalb einzelner Beiträge die Ansichten stark schwanken,⁵³⁹ soll für diesen Forschungsbeitrag ein Fazit aus dieser Diskussion gezogen werden: „[...] Epik ist zwar unbegrenzt, formlos; das einzelne Werk aber macht der unbegrenzten Epik ein Ende [...]“⁵⁴⁰ In diesem Sinne soll hier auf Döblins ‚Gesetz der

⁵³⁵ Müller-Salget, Klaus: Alfred Döblin. Werk und Entwicklung. Bonner Arbeiten zur Deutschen Literatur. Hrsg. von von Wiese, Benno. Bonn 1972. S. 304.

⁵³⁶ Žmeger, Viktor: Alfred Döblins Poetik des Romans. In: Deutsche Romantheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Romans ins Deutschland. Hrsg. von Reinhold Grimm. Frankfurt a. M. / Bonn 1968. S. 305.

⁵³⁷ Veit, Wolfgang: Erzählende und erzählte Welt im Werk Alfred Döblins. Schichtung und Ausrichtung der epischen Konzeption in Theorie und Praxis. S. 315.

⁵³⁸ Die verschiedenen Stilebenen beziehungsweise die Polyphonie in *Berlin Alexanderplatz* werden in Kapitel 3.3 noch eingehend besprochen.

⁵³⁹ Vgl. hierzu Weidenfeld, Christiane: Poetiken des Zufalls in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* und Wolfgang Koeppens *Tauben im Gras*.

⁵⁴⁰ Döblin, Alfred: Der Bau des epischen Werks. S. 125.

Formlosigkeit‘ des Romans mit der gleichzeitigen Tendenz zur geschlossenen Form⁵⁴¹ verwiesen werden.

Auf der einen Seite manifestieren sich noch deutliche Kennzeichen einer geschlossenen Form und chronologischen Erzählung in *Berlin Alexanderplatz* mit der Tendenz zum Entwicklungsroman, wie dies bereits dargelegt wurde. Auf der anderen Seite zeigt sich im Roman auch eine deutliche Öffnung der Form, etwa durch den Gebrauch der Montagen oder des Kinostils. Auch kann *Berlin Alexanderplatz*, der mit seiner eigenen Form sichtbar experimentiert, als Stadtroman gelesen werden. Dieser Aspekt wird in Kapitel 4 noch eingehender diskutiert.

3.3 Kennzeichen neuer Roman I: Montagestil und Polyphonie in Döblins Großstadtroman

Der mitteldeutsche Kampf geht weiter, die Verhandlungen ergebnislos,
Attentat auf das Mieterschutzgesetz [...].⁵⁴²

Er ist ein Schnitter, der heißt Tod, hat Gewalt vom großen Gott. Heut
wetzt er das Messer, es schneidet schon viel besser, bald wird er drein
schneiden, wir müssen erleiden.⁵⁴³

Wrigley P.R. Kaubonbons bewirken gesunde Zähne, frischen Atem, bes-
sere Verdauung.⁵⁴⁴

In *Berlin Alexanderplatz* sind es die Montagen,⁵⁴⁵ welche den gesamten Roman aufzubrechen scheinen und seine moderne und innovative Erzählweise ausmachen. Textfragmente aus den unterschiedlichsten Bereichen, wie Zeitungsmeldungen, dem deutschen Volkslied *Der Schnitter Tod*⁵⁴⁶ oder aus der Werbung werden in den Erzählfluss eingebettet und brechen

⁵⁴¹ Vgl. ebd.

⁵⁴² Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. S. 185.

⁵⁴³ Ebd., S. 200 f.

⁵⁴⁴ Ebd., S. 195.

⁵⁴⁵ Auch wenn Döblin den Begriff der *Montage* selbst nicht benutzte, so steht er doch für die hier beschriebene Technik, welche Döblin in *Berlin Alexanderplatz* anwandte und die auch in der Forschungsliteratur als Montage bezeichnet wird. Vgl.: Scherpe, Klaus R.: Von der erzählten Stadt zur Stadterzählung. Der Großstadtdiskurs in Alfred Döblins »Berlin Alexanderplatz«. In: Hermann Broch. Das dichterische Werk. Hrsg. von Kessler, Michael / Lützel, Paul Michael. Tübingen 1987. S. 426.

⁵⁴⁶ Bei dem oft in *Berlin Alexanderplatz* auftauchenden Lied *Er ist ein Schnitter, heißt der Tod*, handelt es sich um ein deutsches Volkslied aus dem 17. Jahrhundert, dessen Verfasser allerdings unbekannt ist. Hierbei gibt es unterschiedliche Versionen des Liedes, welches die Vergänglichkeit des Menschen thematisiert und beispielsweise auf Flugblättern oder in katholischen Gesangsbüchern auftauchte. Durch die Veröffentlichung des Liedes in Bretanos und von Arnims Sammlung von Volksliedtexten *Des Knaben Wunderhorn* erlangte es zu größerer Bekanntheit (vgl. hierzu: Achim von Arnim, Clemens Brentano: *Des Knaben Wunderhorn*. Alte deutsche Lieder. 3 Bände. Heidelberg 1806/1808.). Döblin setzt dieses Lied ein, um das Schicksal des

diesen auf, kontrastieren, kommentieren, parallelisieren die Handlung oder zeichnen ein zeitgeschichtliches Panorama der Großstadt Berlin.

In diesem Kontext ist nicht nur die bereits oben diskutierte Formfrage des Romans wieder von Interesse, sondern auch die Notwendigkeit einer Systematisierung der Ummengen an Montagen im Roman und die Frage, wie Montage und Polyphonie in *Berlin Alexanderplatz* zusammenhängen und welche Funktionen sie für die ‚neue Romanform‘ erfüllen. Auch soll geklärt werden, inwiefern diese Verfahren mit Döblins Romanpoetologie in Zusammenhang stehen. Zunächst wird der Begriff der Montagetechnik genauer erläutert und die verschiedenen Montagetypen im Roman vorgestellt, bevor anhand von konkreten Textstellen aus *Berlin Alexanderplatz* die Techniken nachvollzogen werden sollen.

3.3.1 Die Montagetechnik

Als ‚literarische Montage‘ lässt sich in Anlehnung an Jürgen Stenzel die „unvermittelte Einfügung eines oder mehrerer in der außerfiktiven Welt vorgeformter Texte in den laufenden Erzählprozeß“ definieren. Bedeutsam ist der Gegensatz, den die Darstellungsform der Montage zur Zentralperspektive des klassischen Romans bildet, „dessen geschlossener illusionistischer und fiktiver Wirklichkeitsraum aufgelöst wird in einem Bild- oder Textraum, in den Fragmente aus grundsätzlich allen, auch den entlegensten wie zeitlich fernsten Bereichen hineinmontiert werden können.“ [...] In allgemeiner Perspektive gilt die Montage als kongeniale ästhetische Formulierung des postmetaphysischen Weltbildes in seinem Verlust von Totalität und seiner Akzentuierung von Zufälligkeit.⁵⁴⁷

Jähner spricht in seiner Montage-Definition bereits die wichtigsten Kennzeichen der Montagetechnik an: die Einfügung von heterogenem Material in den eigentlichen Erzählfluss, und damit verbunden wird die Geschlossenheit des Werkes aufgebrochen und die Montagetechnik wird zu einem Gestaltungsprinzip der Moderne.⁵⁴⁸

Das Verfahren der *Montage*, das an die künstlerische und literarische Bewegung des Dadaismus⁵⁴⁹ angelehnt ist, ist in Zusammenhang mit Döblins *Berlin Alexanderplatz* als literarische Technik zu verstehen. Ursprünglich kommt der Begriff der Montage aus dem handwerklichen Bereich beziehungsweise dem Film und der Fotografie und ermöglicht die

Protagonisten Biberkopf zu kommentieren.

⁵⁴⁷ Jähner, Harald: Erzählter, montierter und soufflierter Text. Zur Konstruktion des Romans »Berlin Alexanderplatz« von Alfred Döblin. Frankfurt a. M. 1984. (Europäische Hochschulschriften. Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 757). S. 87 f.

⁵⁴⁸ Neben *Berlin Alexanderplatz* ist auch der amerikanische Roman *Manhattan Transfer* von John Dos Passos ein klassisches Beispiel für die Verwendung der Montagetechnik in einem modernen Großstadtroman. Vgl.: Dos Passos, John: *Manhattan Transfer*. London 2000.

⁵⁴⁹ Für eine eingehendere Lektüre zum Dadaismus vgl. Korte, Hermann: *Die Dadaisten*. Hamburg 1994.

Darstellung von Gleichzeitigkeit – Simultanität.⁵⁵⁰ Während die Begriffe *Montage* und *Collage* in der Literatur oft gleichbedeutend genutzt werden und die aus der bildenden Kunst⁵⁵¹ kommende Technik des Aufklebens von Materialien bezeichnen (Collage), wird in der Literaturwissenschaft⁵⁵² vorrangig der Begriff der Montage verwendet. Bei der Montage stehen vor allem der Konstruktionscharakter und die Disparatheit im Vordergrund. Neben der Lust am Konstruieren ist es nun die Aufgabe des Lesers, den Sinn des Montagetextes zu erzeugen beziehungsweise ihn zu entschlüsseln.

Die Elemente der Montage, einst von den Dadaisten etabliert, umfassen beispielsweise alltägliche Materialien wie Zeitungen, aber auch die Verwendung von Redeweisen, Literaturanspielungen, Selbstbezügen und Zitaten⁵⁵³. Was die Verwendungsweise von Zitaten in der Montage betrifft, so lassen sich zwei Arten unterscheiden:

1. Das fremde Wortmaterial läßt keinen Rahmen mehr zu. Es geht nicht in einer größeren Struktur auf, sondern bildet, neu kombiniert und arrangiert, selbst die Struktur. Der Verfasser ist der Arrangeur.
2. Die herbeigeholten Textpartikel werden gezielt eingesetzt, um etwas zu verdeutlichen, zu entlarven oder zu kommentieren. [...]⁵⁵⁴

Hage unterscheidet nun folgende Formen der Montagetechnik:

1. *Die Kontrastmontage*: hierbei sind „zwei oder mehrere Textstellen so hintereinandergestellt, daß sie sich gegenseitig erhellen oder entlarven.“⁵⁵⁵
2. *Die Kommentarmontage*: „übernimmt die Funktion, die in der herkömmlichen Erzählweise die überleitenden oder erklärenden Worte des Autors haben.“⁵⁵⁶
3. *Die Parallelmontage*, welche von Döblin bevorzugt wurde, „verbindet verschiedene (zumeist zwei) Textstränge miteinander, ohne daß zwischen ihnen eine offensichtliche Verknüpfung im Sinne des Gegensatzes oder der Erläuterung [...] gegeben ist.“⁵⁵⁷
4. *Die Mosaikmontage*: welche aus vielen Einzelstücken besteht. „Ein Zusammenhang vieler dieser Textelemente untereinander muß nicht vorhanden sein, doch das fertige Mosaik

⁵⁵⁰ Auf den Aspekt der Simultanität wird im Zuge der Diskussion des Kinostils in Kapitel 3.4 genauer eingegangen.

⁵⁵¹ Beispiele für die Collagetechnik in der bildenden Kunst wären Kurt Schwitters' *Merzbilder*, welche er aus Abfall, Zeitungsausschnitten und Reklame herstellte. Vgl. hierzu: <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/merz>. (Stand: 3. 5. 2018)

⁵⁵² Hage, Volker: *Collagen in der deutschen Literatur. Zur Praxis und Theorie eines Schreibverfahrens*. Frankfurt a. M./Bern/New York 1984. (Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte. Bd. 5). S. 66.

⁵⁵³ Ebd., S. 32.

⁵⁵⁴ Ebd., S. 72.

⁵⁵⁵ Ebd., S. 76.

⁵⁵⁶ Ebd.

⁵⁵⁷ Ebd., S. 77.

sollte sich in seiner Gesamtheit zu einem Bild verdichten: etwa im Sinne von Lokal- oder Zeitkolorit.“⁵⁵⁸

5. *Die Additionsmontage*: Bei dieser Form der Montage sind die Einzelstücke in ihrer Anzahl beliebig und „ein gemeinsamer Nenner läßt sich nicht finden. Die Textstücke gehen untereinander und auch insgesamt keine Verbindung ein.“⁵⁵⁹

Welche dieser Montageformen in Döblins *Berlin Alexanderplatz* zum Einsatz kommen und wie sich Montagetechnik und Polyphonie im Roman manifestieren, wird im Folgenden genauer besprochen.

3.3.2 Montagetechnik und Polyphonie in *Berlin Alexanderplatz*

Loeser und Wolff, Berlin-Elbing, erstklassige Qualitäten in allen Geschmacksrichtungen, Brasil, Havanna, Mexiko, Kleine Trösterin, Liliput, Zigarre Nr.8, das Stück 25 Pfennig, Winterballade, Packung mit 25 Stück, 20 Pfennig, Zigarillos Nr. 10. unsortiert [...] Versand nach allen Ländern der Erde [...].⁵⁶⁰

In Döblins *Berlin Alexanderplatz* ist es vor allem die Montagetechnik, die als Kennzeichen des ‚neuen Romans‘ angesehen werden kann. Nachdem bereits definiert wurde, was unter Montagetechnik zu verstehen ist und welche Formen der Montage es im Roman gibt, wird hier nun zunächst eine Typologie zur Montage und Polyphonie in Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* aufgestellt, wie es sie in dieser systematischen Form bis jetzt in der Döblin Forschung noch nicht gegeben hat.

Zwar ist die Sekundärliteratur zur Nutzung der Montagetechnik in Döblins Roman mannigfaltig, doch fehlt es diesen Untersuchungen oft an Systematik und einer ausführlichen Untermauerung durch eine genaue Betrachtung von *Berlin Alexanderplatz*.⁵⁶¹

Nachdem zunächst eine Systematik von Montage und Polyphonie in Döblins Roman vorgestellt wird, geht es im Anschluss um eine genaue Erläuterung dieser Typologie anhand von konkreten Textstellen. Anschließend werden in Kapitel 3.3.3 Konsequenzen aus der Montagetechnik und der Polyphonie für die Romanform und der Zusammenhang zu Döblins Romanpoetik werden diskutiert.

⁵⁵⁸ Ebd., S. 77 f.

⁵⁵⁹ Ebd., S. 78.

⁵⁶⁰ Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. S. 180.

⁵⁶¹ Vgl. hierzu etwa: Keller, Otto: *Döblins Montageroman als Epos der Moderne. Die Struktur der Romane Der schwarze Vorhang, Die drei Sprünge des Wang-lun und Berlin Alexanderplatz*. München 1980. - Dunz, Christoph: *Erzähltechnik und Verfremdung. Die Montagetechnik und Perspektivierung in Alfred Döblin, „Berlin Alexanderplatz“ und Franz Kafka „Der Verschollene“*. Bern/Berlin/Frankfurt a.M. u.a. 1995. - Becker, Sabina: *Urbanität und Moderne*. St. Ingbert 1993.

Montage

erzeugt

Polyphonie

Montagetypen:

Parallelmontage
Mosaikmontage
Kommentarmontage
Kontrastmontage

Montagematerialien:

z.B.: Zeitungsmeldungen, Lieder,
Werbung, Plakate, Bibel,
Wetterbericht, Gerichtsurteile,
Briefe, Verkehrsschilder, Fahrpläne,
Literaturanspielungen

Daraus ergeben sich verschiedene Sprachstile:

Dialekt
Werbesprache
journalistischer Stil
Wissenschaftssprache
Ursprache (Bibel, Mythos)
Lied (direkte Mündlichkeit)

Daraus ergeben sich verschiedene Sprachkategorien:

Raumsprache (Stadt)
Figurensprache (Biberkopf)
Erzählersprache/Stimme
(Erzähler ist auch Teil der
Polyphonie, aber durch
seine kohärenzstiftende
Funktion im Roman steht
er den Montagen diametral
entgegen)

Konsequenzen

Montage

- bricht mit Roman-Form (in Teilen)
- Überwindung Romankrise/Sprachkrise
- nah an Realität/Tatsachenphantasie
- Bedeutungsverdichtung
- Simultanität
- Verortung im Hier und Jetzt der Stadt/
Darstellung Milieus

Polyphonie

- Intertextualität
- Netz/Rhizomstruktur
- Raum konstituierend (Sprachräume)
- Mündlichkeit/Annäherung an Epos –
Durchstoßen Realität hin zu
überrealen Sphäre
- vs. Sprachlosigkeit

Die Montagen in *Berlin Alexanderplatz* lassen sich in dieser Systematik in die Kategorien *Montagetypen* und *Montagematerialien* unterteilen. Die Montagen erzeugen die *Polyphonie* im Roman, welche weitreichende Folgen für die gesamte Romanstruktur hat. Diese Polyphonie wiederum setzt sich aus den verschiedenen *Sprachstilen* zusammen, welche durch die Vielzahl der verschiedenen Montagematerialien erzeugt werden. Aus diesen Sprachstilen ergeben sich drei *Sprachkategorien*, die hier angenommen werden sollen und eine weitere Systematisierung ermöglichen: die *Raumsprache*, welche den städtischen Raum konstituiert, die *Figurensprache*, die hauptsächlich an den Protagonisten Biberkopf geknüpft ist und die *Erzählersprache*. Die letzte Kategorie der Erzählersprache ist Teil der Polyphonie im Roman und somit auch Teil dieser Typologie, aber steht der Montage entgegen, da sie Kohärenz im Roman stiftet.

1. Montage

Das Verfahren der literarischen Collage gestattet es Döblin, seine Überzeugung, daß zum täglichen Brot des modernen Menschen auch die Medien gehören, poetologisch fruchtbar zu machen. Der Romanheld ist nicht länger der Handelnde, sondern ein von Einreden und Reizen überschütteter: ein Empfänger. [...] In „Berlin Alexanderplatz“ erweist sich die Zitatmontage als ein den Absichten des Autors präzise entsprechendes Stilmittel. Die Collage ist nicht Selbstzweck. Der Autor setzt seine Zitate erläuternd, kontrastierend und augenzwinkernd ein [...].⁵⁶²

Darüber hinaus entspricht die Montagetechnik der neuen Wahrnehmung der Zeit. Ein Nebeneinander von disparaten und heterogenen Bildern⁵⁶³ – die Simultanität –, Reizüberflutung und die Überwindung der traditionellen Anschauung von Raum und Zeit⁵⁶⁴ werden durch die Montagen evident. Doch manifestiert sich in ihnen nicht nur die Krise der Zeit, sondern sie weisen durch ihre Polyperspektivität⁵⁶⁵ und die teilweise Loslösung von der klassischen Erzählform Wege aus der Sprach- und Romankrise.

Um der eingangs aufgestellten Typologie der Montagetechnik in *Berlin Alexanderplatz* zu folgen, soll zuerst die Frage geklärt werden, welche Materialien Döblin für seine Montagen verwendete.

⁵⁶² Hage, Volker: Collagen in der deutschen Literatur. Zur Praxis und Theorie eines Schreibverfahrens. S. 108.

⁵⁶³ Becker, Sabina: Urbanität und Moderne. S. 271.

⁵⁶⁴ Ebd.

⁵⁶⁵ Ebd., S. 273.

Ein Blick in das im Literaturarchiv Marbach in fünf Mappen aufbewahrte Konvolut der ersten zusammenhängenden Niederschrift zeigt, dass es sich bei diesem Roman um eine synthetische Collage handelt: In schwer lesbarer Handschrift beschrieben, enthalten viele Oktavbogen des Manuskripts zahlreiche eingeklebte oder mit Büroklammern befestigte Supplementzettel, eine eingeklebte Ansichtskarte [...]; weiterhin einen Patientenbrief, ein Mädchentagebuch, Ausschnitte von Wetterberichten, Zeitungsausschnitte u. a. über den Berliner Fremdenverkehr, politische Zeitungskommentare, Auszüge aus einem Berliner Amtsblatt, einem Lesbierinnen-Roman, aus der Gärtnercke einer Zeitung; außerdem Gerichtsurteile, Einladungskarten, etwa von der Berliner Zionistischen Vereinigung, eine Postkarte der Berliner Physiologischen Gesellschaft und anderes mehr.⁵⁶⁶

Döblins 1200-seitige Handschrift verdeutlicht die Menge an Materialien, die in seinen Großstadtroman geflossen sind. Bei den montierten Dokumenten handelt es sich vielfach um Gebrauchstexte und Alltagsdokumente wie Zeitungsmeldungen von Oktober 1927 bis Januar 1928,⁵⁶⁷ Wetterberichte, Fahrpläne, Verkehrsschilder, Statistiken, Werbeplakate, aber auch medizinische oder physikalische Definitionen und literarische Montagen, wie das Lied vom Schnitter, Anspielungen auf Schiller, Kleist oder Hölderlin. Zudem finden sich noch Parodien und Dekonstruktionen von Schlagertexten oder Montagen aus dem Bereich des Mythos oder der Bibel (Adam, Eva, Hiob, Hure Babylon) in *Berlin Alexanderplatz*. Letztere geben dem Roman eine „metaphysische Tiefendimension“⁵⁶⁸.

Die Gebrauchs- und Alltagstexte verleihen dem Roman hingegen „Gegenwartsnähe und Authentizität“⁵⁶⁹, welche Döblins Forderung nach Realitätsnähe in der Epik entspricht. Zudem zeichnen sie auch ein zeitgeschichtliches Panorama, in dem sich der Roman bewegt. Was die Form der Zitatmontagen betrifft, so sind diese vielfach offene Montagen. Teilweise werden die Zitate durch Anführungszeichen kenntlich gemacht, teils werden sie sprachlich bearbeitet. Hierbei entstammen die Zitate entweder seinem Gedächtnis⁵⁷⁰ oder seiner handschriftlichen Vorlage. Bei allen Montagen dient ihm die ‚Anlagerung‘ als Arbeitsprinzip, wie er es schon in seiner Romanpoetologie forderte: „Im Epischen wächst die Handlung Stück um Stück durch Anlagerung.“⁵⁷¹

Der nächste Aspekt in der Typologie zu Döblins Montagetechnik betrifft die

⁵⁶⁶ Becker, Sabina: Sprachpolyphonie in der städtischen Moderne. Alfred Döblins „modernes Epos“ *Berlin Alexanderplatz*. Die Geschichte vom Franz Biberkopf. In: Polyglotte Texte Komparatistik Online. Heft 2. Hrsg. von Weertje Willms und Evi Zemanek. Berlin 2014. S. 4.

⁵⁶⁷ Sander, Gabriele: »Tatsachenphantasie«. Alfred Döblins Roman ‚Berlin Alexanderplatz‘. Die Geschichte von Franz Biberkopf. Marbach 2007. S. 24.

⁵⁶⁸ Ebd., S. 52.

⁵⁶⁹ Ebd., S. 27.

⁵⁷⁰ Becker, Sabina: *Berlin Alexanderplatz – Alfred Döblins Epos der städtischen Moderne*. In: *Moderne in den Metropolen*. Roberto Arlt und Alfred Döblin. Internationales Symposium Buenos Aires. Berlin 2004. Hrsg. von Martinez de Richter, Marily. Würzburg 2007. S. 123.

⁵⁷¹ Döblin, Alfred: *Schriftstellerei und Dichtung*. S. 96.

unterschiedlichen *Montagetypen* die in *Berlin Alexanderplatz* Anwendung finden. Hierbei finden sich bei Döblins Großstadtroman vor allem die Parallelmontage, Mosaikmontage, Kommentarmontage und die Kontrastmontage.

Bei der *Parallelmontage* werden verschiedene Textstränge miteinander verbunden, ohne dass diese offensichtlich miteinander verbunden sind. Ein Beispiel für diesen Montagetypus ist die folgende Stelle aus *Berlin Alexanderplatz*. Sie befindet sich in Buch I und zeigt Biberkopf nach der Haftentlassung in den Straßen von Berlin. Dieser Textstrang wird mit Statuten aus dem Gefängnis parallelisiert und zeigt, dass der Protagonist dem Gefängnis noch nicht ganz entkommen ist:

Er wanderte die Rosenthaler Straße am Warenhaus Tietz vorbei, nach rechts bog er ein in die schmale Sophienstraße. Er dachte, diese Straße sei dunkler, wo es dunkel ist, wird es besser sein. Die Gefangenen werden in Einzelhaft, Zellenhaft und Gemeinschaftshaft untergebracht. Bei Einzelhaft wird der Gefangene bei Tag und Nacht unausgesetzt von andern Gefangenen gesondert gehalten. Bei Zellenhaft wird der Gefangene in einer Zelle untergebracht, jedoch bei Bewegung im Freien, beim Unterricht, Gottesdienst mit andern zusammengebracht. Die Wagen tobten und klingelten weiter, es rann Häuserfront neben Häuserfront ohne Aufhören hin.⁵⁷²

Die *Mosaikmontage* hingegen besteht aus vielen Einzelteilen, die nicht miteinander verbunden sein müssen, allerdings manifestiert sich im Gesamtmosaik beispielsweise ein zeitliches Panorama der Stadt. Dieser Montagetypus dient nicht nur der Zeichnung eines orts- und zeitgeschichtlichen Rahmens, sondern vermittelt eine bestimmte Atmosphäre im Roman und wird auch in Verbindung mit dem Kinostil⁵⁷³ eingesetzt:

Vom Süden kommt die Rosenthaler Straße auf den Platz. Drüben gibt Aschinger den Leuten zu essen und Bier zu trinken, Konzert und Großbäckerei. [...] Damenstrümpfe, echt Kunstseide, [...] In der Elsasser Straße haben sie den ganzen Fahrweg eingezäunt bis auf eine kleine Rinne. Hinter dem Bauzaun pufft eine Lokomobile.⁵⁷⁴

Die *Komentarmontage* hat eine erklärende beziehungsweise überleitende Funktion im Erzählgeschehen. Hierunter fallen beispielsweise die Montagen in der Wissenschaftssprache, welche die Biberkopf-Handlung kommentieren und bewerten. In diesen Zusammenhang fällt auch folgende Stelle aus Buch I, welche Biberkopfs Impotenz bei dem Versuch mit einer Frau zu schlafen kommentiert:

⁵⁷² Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. S. 14 f.

⁵⁷³ Der *Kinostil* wird in Kapitel 3.4 genauer erläutert.

⁵⁷⁴ Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. S. 53.

Die sexuelle Potenz kommt zustande durch das Zusammenwirken 1. des innersekretorischen Systems, 2. des Nervensystems und 3. des Geschlechtsapparates. Die an der Potenz beteiligten Drüsen sind: Hirnanhang, Schilddrüse, Nebenniere, Vorsteherdrüse, Samenblase und Nebenhoden. [...].⁵⁷⁵

Der letzte Typus an Montage, der in *Berlin Alexanderplatz* zum Einsatz kommt, ist die *Kontrastmontage*. Bei dieser Art der Montage werden zwei oder mehrere Textstellen hintereinandergestellt, um sie gegenseitig zu erhellen oder einen Sachbestand zu entlarven. In diesem Zusammenhang erfolgt auch die Kontrastierung von höherer und niederer Literatur⁵⁷⁶ beziehungsweise verschiedener Textsorten:

So lässt der Erzähler einmal einem Wetterbericht, der „Erwärmung der Temperatur“ verheißt, ein Reklamezitat folgen, das die Assoziation eines abgewandelten Goethe-Zitats aus dem Italien-Gedicht der Mignon im *Wilhelm Meister* hervorruft: „Und wer den neuen NSU-6 Zylinder selbst lenkt, ist begeistert. Dahin, dahin laß mich mit dir, du mein Geliebter ziehn.“⁵⁷⁷

Dieser Montagetyp erlaubt es auch Simultanität im Roman zu produzieren, was im Zusammenhang mit dem Kinostil noch von Interesse sein wird und trägt unter anderem auch zur Polyphonie in *Berlin Alexanderplatz* bei.

Aus den unterschiedlichen Montagen im Text ergeben sich nach der vorab aufgestellten Typologie auch die *verschiedenen Sprachkategorien/Sprachstile*, welche die Polyphonie im Roman erzeugen. Hierzu zählen vor allem Dialekt, Werbesprache, journalistischer Stil, Wissenschaftssprache, Ursprache (Bibel, Mythos) und Lieder (Mündlichkeit). Mit diesem Aspekt sollen nun die unterschiedlichen Montagen von Werbetexten, Zeitungsmeldungen, Bibelstellen oder Liedern, die wiederum die Polyphonie im Roman entstehen lassen, mit einer allgemeinen Diskussion zur Polyphonie in *Berlin Alexanderplatz* zusammengeführt werden.

⁵⁷⁵ Ebd., S. 34 f.

⁵⁷⁶ Der Aspekt der Kontrastmontage und der damit auch zusammenhängenden Intertextualität wird im Zusammenhang mit *Berlin Alexanderplatz* in Kapitel 4 noch diskutiert.

⁵⁷⁷ Becker, Sabina: *Berlin Alexanderplatz – Alfred Döblins Epos der städtischen Moderne*. S. 128.

2. Polyphonie

„[...] ick mach es doch, ich muß hin, det jeht nicht so weiter, der hat mir bla-
miert, die Jacke hat er mir ausgestopft, ick kann det keenem Menschen sagen,
ist so wat vorgekommen.“⁵⁷⁸

„Das echte Engelhardt-Karamelmalz bier besitzt wie kaum ein anderes Getränk
die Eigenschaften des Wohlgeschmacks, der Nährkraft, Bekömmlichkeit, erfri-
schende Wirkung.“⁵⁷⁹

„[...] Krisenalarm im Reichstag, das Haus Hebbelstraße 17 geräumt wegen Ein-
sturzgefahr, Bluttat auf dem Fischdampfer, ein Meuterer oder ein Wahnsinni-
ger.“⁵⁸⁰

„Das erste Newtonsche(njutensche)Gesetz, welches lautet: Ein jeder Körper
verharrt im Zustande der Ruhe, solange keine Kraftwirkung ihn veranlaßt, sei-
nen Zustand zu ändern [...]“.“⁵⁸¹

„Es lebten einmal im Paradies zwei Menschen, Adam und Eva.“⁵⁸²

„Mit den Händchen klapp, klapp, klapp, mit den Füßchen trapp, trapp, trapp,
einmal hin, einmal her, ringsherum, es ist nicht schwer.“⁵⁸³

All diese verschiedenen montierten Sprachstile sind es, welche die Polyphonie im Roman ausmachen und so die Großstadt Berlin und den Protagonisten Biberkopf zu Wort kommen lassen. Doch was ist genau unter *Polyphonie* in der Literatur- und Literaturwissenschaft zu verstehen?

Der Roman ist ein Reflex auf die urbane Realität und Erfahrung, seine Ästhetik spiegelt die Gleichzeitigkeit und Dynamik der Ereignisse, fängt die Perspektiven, Stimmen und Sprachebenen in einer modernen Metropole ein und erfasst so die polyglotte und polyphone Dichte der Moderne. Entsprechend sind Döblins Duktus und Sprachrhythmus der Schnelligkeit des Großstadtlebens geschuldet, er muss eine Sprache für die dynamisierte Wahrnehmung, die fragmentierte Erfahrung und ein beschleunigtes Erleben in der modernen Welt finden – das ist die eigentliche Herausforderung einer der zivilisatorischen Moderne adäquaten Literatur.⁵⁸⁴

Die Polyphonie, die als ein strukturgebendes Prinzip im Roman angesehen werden kann, lässt den Autor in den Hintergrund treten und liefert eine dynamische und mehrstimmige Textkomposition, bei der verschiedene Perspektiven gezeigt werden können. Bei dieser

⁵⁷⁸ Döblin, Alfred: Berlin Alexanderplatz. S. 326.

⁵⁷⁹ Ebd., S. 131f.

⁵⁸⁰ Ebd., S. 170.

⁵⁸¹ Ebd., S. 105.

⁵⁸² Ebd., S. 49.

⁵⁸³ Ebd.

⁵⁸⁴ Becker, Sabina: Sprachpolyphonie in der städtischen Moderne. Alfred Döblins „modernes Epos“ Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf. S. 4

Form von ‚Mehrtextualität‘ treten im Falle von *Berlin Alexanderplatz* die Stadt und ihre Darstellung durch die Polyphonie und die Figur Biberkopf in den Vordergrund. Neben der adäquateren Darstellung der beschleunigten, modernen Lebenswelt und der Möglichkeit, Simultanität im Roman darzustellen, findet durch die Polyphonie auch eine Bedeutungsverdichtung im Text statt.

Wie schon vorab erwähnt, bedeutet die Polyphonie nicht nur einen Aufbruch der Erzählstruktur, sondern zeigt auch ein neues ‚Autorverständnis‘. So sprach sich Döblin in seinem *Berliner Programm*⁵⁸⁵ dafür aus, dass die Hegemonie des Autors gebrochen werden sollte, was einem polyphonen Roman entsprechen würde. Allerdings nahm er diese Position in *Der Bau des epischen Werks* wieder zurück und forderte ein Mitspracherecht des Autors im Text. Dieser Aspekt soll in Kapitel 4 im Zusammenhang mit Roland Barthes‘ poststrukturalistischem Konzept vom Tod des Autors näher diskutiert werden.

Die verschiedenen Sprachstile in *Berlin Alexanderplatz* verändern nicht nur die Romanstruktur an sich, sondern erfüllen jeweils einen Zweck in Bezug auf die Handlungsebene und die Topologie des Textes. Hierbei sollen folgende Stile in *Berlin Alexanderplatz* angenommen werden: Dialekt, Werbesprache/Journalistischer Stil, Wissenschaftssprache, Ursprache (Bibel, Mythos) und der Sprachstil der Lieder (Mündlichkeit).

Die Ebene des *Dialektes*⁵⁸⁶, vornehmlich des Berlinerischen, ist in erster Linie die Stimme von Protagonist Franz Biberkopf. Dieser Sprachstil lässt nicht nur Biberkopf im Roman selbst zu Wort kommen – als ‚authentische‘ Stimme des Protagonisten –, sondern verortet ihn auch in seiner Metropole Berlin. Insofern kommt in zweiter Linie auch die Stadt selbst in Form des örtlichen Dialektes zur Sprache. Darüber hinaus ist der Dialekt im Roman ein weiterer Pfeiler der Mündlichkeit.

Die *Werbesprache*, beziehungsweise der *journalistische Stil*, stellen nicht nur das damalige Zeitkolorit dar, indem sich Döblin echter Werbeanzeigen und Zeitungsmeldungen bei seinen Montagen bediente, sondern lassen den Sprachraum im Roman entstehen. Hierzu zählt auch die Einbindung von Fakten, wie es Döblin in seiner Romanpoetologie forderte, in diesem Fall Informationen zum öffentlichen Nahverkehr: „Die Elektrische Nr. 68 fährt über den Rosenthaler Platz, Wittenau, Nordbahnhof, Heilanstalt, Weddingplatz, Stettiner Bahnhof, Rosenthaler Platz, Alexanderplatz [...] Der Fahrschein für Erwachsene kostet 20

⁵⁸⁵ Döblin, Alfred: An Romanautoren und ihre Kritiker: Berliner Programm. S. 18.

⁵⁸⁶ An dieser Stelle werden nicht erneut Textbeispiele gegeben. Beispiele für die einzelnen Sprachstile finden sich zu Beginn der Erörterungen zur Polyphonie.

Pfennig [...].⁵⁸⁷ Das Sprachpanorama der Stadt manifestiert sich in diesen Sprachstilen und zeichnet den Weg des Protagonisten in der Stadt nach.⁵⁸⁸ Darüber hinaus verweisen gerade Werbesprache und journalistischer Stil auf die Beliebigkeit der Sprache und ihre Phrasalität und zeigen ihren defizitären und arbiträren Charakter, wie es schon im Zuge von Döblins Sprachkritiktradition diskutiert wurde.

Die *Wissenschaftssprache*, vorab illustriert durch Newtons Gesetz, ist nicht nur sehr präzise, sondern erfüllt im Roman eine Kommentarfunktion. Diese Sprache stellt Biberkopfs Handlung, wie beispielsweise den Mord an seiner Freundin Ida, rein technisch-abstrakt und neutral dar. Ferner zeigt sie auch den ‚Einbruch‘ der Naturwissenschaft in der modernen Metropole, die wiederum neue Deutungsansätze für die ‚Mysterien‘ der Welt liefert.

Die *Ursprache* in Form von Bibel- und Mythos Montagen bestimmt und kommentiert das Schicksal des Protagonisten Biberkopf⁵⁸⁹:

Da sitzt am Wasser die große Babylon, die Mutter der Hurerei und aller Greuel auf Erden. Wie sie sitzt auf einem scharlachroten Tier und sieben Häupter hat und zehn Hörner, das ist zu sehen, das mußt du sehen. Jeder Schritt von dir freut sie. Trunken ist sie vom Blut der Heiligen, die sie zerfleischt. Das sind die Hörner, mit denen sie stößt, sie kommt aus dem Abgrund und führt in die Verdammnis [...]. Hure Babylon! [...] Wie sie dich anlacht.⁵⁹⁰

Der letzte Sprachstil der *Lieder*, beziehungsweise die ‚direkte‘ Mündlichkeit, stellt einen weiteren Aspekt der Polyphonie in *Berlin Alexanderplatz* dar. Während die anderen Sprachstile zwar auch in Teilen Mündlichkeit implizieren, wie der Dialekt oder die Werbesprache, so sind die Lieder⁵⁹¹ der Oralität am nächsten und Teil von Döblins „symphonischer Epik“⁵⁹². Wo der Literatur der Zugang zur modernen Welt oft verwehrt scheint, erkennt Döblin den Nutzen der Musik für die Literatur, um die Symphonie der Großstadt⁵⁹³ darzustellen. Die mit den Liedern im Roman assoziierte Mündlichkeit ist nicht nur Sprachstil im Roman, sondern auch Teil der Konsequenzen aus der Polyphonie. Sie

⁵⁸⁷ Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. S. 52.

⁵⁸⁸ Auf den Aspekt der Sprachraumentstehung in *Berlin Alexanderplatz* wird in Kapitel 4.1.3 *Raumsemiotik und Raumsoziologie: Sprachraumproduktion in Berlin Alexanderplatz* genauer eingegangen.

⁵⁸⁹ Auf diesen Aspekt wird noch in Kapitel 4.2 genauer eingegangen werden.

⁵⁹⁰ Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. S. 291.

⁵⁹¹ „Mit den Händchen klapp, klapp, klapp, mit den Füßchen trapp, trapp, trapp, einmal hin, einmal her, ringsherum, es ist nicht schwer.“ (*Berlin Alexanderplatz*. S. 49).

⁵⁹² Matthias Christen: „Es heißt jetzt Dinge machen, die gesprochen werden, die tönen“. Alfred Döblins Berliner Großstadtsymphonien und ihre cinematographischen Konkurrenz. In: Klaus Schenk: *Moderne in der deutschen und der tschechischen Literatur*. Tübingen/Basel 2000. S. 122.

⁵⁹³ Vgl. hierzu auch *Berlin. Die Symphonie der Großstadt*. Ein experimenteller Dokumentarfilm von Walther Ruttmann aus dem Jahr 1927 über die Großstadt Berlin, der mit Sicherheit auch Döblin inspirierte.

wird nicht nur in Kontrastmontagen⁵⁹⁴ eingesetzt, sondern stellt auch einen Teil der Annäherung des Romans an das Epos⁵⁹⁵ dar, wie sie Döblin einst anstrebte.

Aus den verschiedenen Sprachstilen⁵⁹⁶ ergeben sich laut vorab aufgestellter Typologie drei Sprachkategorien: Die *Raumsprache*, *Figurensprache* und die *Erzählersprache*. Während zu der Raumsprache die Werbesprache und der journalistische Stil gezählt werden können – schließlich sind diese beiden die Hauptpfeiler der ‚Sprachraumkonstitution‘ in *Berlin Alexanderplatz*, wie in Kapitel 4 noch eingehend dargelegt wird – gehört der Dialekt zur Figurensprache rund um den Protagonisten Franz Biberkopf. Durch die Figurensprache wird Biberkopf zur ‚aktiven‘ Stimme des Romans, indem er sich selbst zu seinem Leben und bestimmten Umständen äußert und nicht nur bloß ‚erzählt‘ wird. Ein Beispiel hierfür ist das folgende schon zu Beginn der Polyphonie gegebene Zitat: „[...] ick mach es doch, ich muß hin, det jeht nicht so weiter, der hat mir blamiert, die Jacke hat er mir ausgestopft, ick kann det keenem Menschen sagen, ist so wat vorgekommen.“⁵⁹⁷ Hierbei kommentiert Biberkopf sein unglückliches Zusammentreffen mit dem Ganoven Reinhold, durch den er einst seinen Arm verlor, der bei diesem Treffen seinen leeren Jackenärmel ausstopft, da er keine „Krüppel leiden kann.“⁵⁹⁸

Die letzte Kategorie ist die *Erzählersprache*. Diese ist, wie schon eingangs erwähnt, Teil der Polyphonie und auch Teil der aufgestellten Typologie, steht aber den Montagen entgegen, da die Erzählersprache eine kohärenzstiftende Funktion im Roman ausübt und versucht, die Form⁵⁹⁹ des Romans zusammenzuhalten. Zu der Erzählersprache gehört auch die Ursprache, die Biberkopfs Schicksal determiniert und kommentiert, wie auch der Erzähler selbst.

Doch zunächst ein paar Worte zu der *Erzählsituation*⁶⁰⁰ in *Berlin Alexanderplatz*. Im Roman handelt es sich nicht um eine klassische auktoriale Erzählsituation, auch wenn diese

⁵⁹⁴ Dieser Aspekt wird noch in Kapitel 4.2 im Zusammenhang mit der Intertextualität in *Berlin Alexanderplatz* besprochen.

⁵⁹⁵ Vgl.: Döblin, Alfred: An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm. S. 18 f.

⁵⁹⁶ Die gerade besprochene Ebene der *Lieder* lässt sich im Folgenden nicht eindeutig in die Sprachkategorien einsortieren, da sie zum einen Teil des städtischen Raumes, der Symphonie ist, aber auch als Teil von Biberkopfs Figurensprache angesehen werden kann.

⁵⁹⁷ Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. S. 326.

⁵⁹⁸ Ebd., S. 325.

⁵⁹⁹ Die Formfrage (offen oder geschlossen) wurde bereits eingehend diskutiert und soll daher hier nicht erneut aufgegriffen werden.

⁶⁰⁰ Teilweise wird auch die *erlebte Rede* im Zusammenhang mit dem Protagonisten Biberkopf in *Berlin Alexanderplatz* eingesetzt. Bei der erlebten Rede, die zwischen direkter und indirekter Rede steht, werden die Bewusstseinsinhalte oder Gedanken einer Figur im Roman in der 3. Person Singular wiedergegeben. „In der Form der erlebten Rede reflektiert der Erzähler ganz aus der Situation und Reaktion seiner Gestalten.“ (Veit, Wolfgang: *Erzählende und erzählte Welt im Werk Alfred Döblins. Schichtung und Ausrichtung der epischen Konzeption in Theorie und Praxis*. Leipzig 1970. S. 201)

teilweise in Erscheinung tritt, wie beispielsweise im ersten Buch, stattdessen dominiert der *persönliche Erzähler*.

Dementsprechend arbeitet Döblin in *Berlin Alexanderplatz* mit einem persönlichen Erzähler, der in einem Proöm, in Prologen zu den einzelnen Büchern, in Kapitelüberschriften, eingeschobenen Kommentaren, nachträglichen Resümees, Erwägungen zum Sujet und zur Erzählweise das Urteil des Lesers zu steuern sucht - und trotzdem kein auktorialer Erzähler im herkömmlichen Sinne ist.⁶⁰¹

Der Erzähler ist oft belehrend, kommentiert und unterbricht die Handlung, gibt Vorausdeutungen, ist humoristisch und reflektiert seine Haltung. Dabei scheint der Erzähler teilweise allwissend zu sein, ähnlich einem auktorialen Erzähler wie etwa in den Zwischenüberschriften, Abschlusskommentaren⁶⁰² zu den Kapiteln oder den *Moritaten*, in denen er das Schicksal Biberkopfs vorwegnimmt oder kommentiert. Dabei dienen sowohl die *Zwischenüberschriften* im Roman als auch die *Moritaten*, auf die gleich noch eingegangen wird, dazu, die Erzählung zu strukturieren:

„Und nun schwört Franz aller Welt und sich, anständig zu bleiben in Berlin, mit Geld und ohne.“⁶⁰³ (Buch I)

„Franz Biberkopf geht auf die Suche, man muß Geld verdienen, ohne Geld kann der Mensch nicht leben. Vom Frankfurter Topfmarkt.“⁶⁰⁴ (Buch II)

„Gestern noch auf stolzen Rossen [...] Heute durch die Brust geschossen.“⁶⁰⁵ (Buch III)

„Eine Handvoll Menschen um den Alex.“⁶⁰⁶ (Buch IV)

„Franz hat einen verheerenden Entschluß gefaßt. Er merkt nicht, daß er sich in die Brennesseln setzt.“⁶⁰⁷ (Buch V)

„Dritte Eroberung Berlins.“⁶⁰⁸ (Buch VI)

„Der Zweikampf beginnt! Es ist Regenwetter.“⁶⁰⁹ (Buch VII)

„Die beginnende Schlacht. Wir fahren in die Hölle mit Pauken und Trompeten.“⁶¹⁰ (Buch VIII)

⁶⁰¹ Müller-Salget, Klaus: Entselbstung und Selbstbehauptung. Der Erzähler Alfred Döblin. In: Metamorphosen des Dichters. Das Selbstverständnis deutscher Schriftsteller von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Hrsg. von Grimm, Gunter E. Frankfurt a. M. 1992. S. 219.

⁶⁰² Ein Beispiel für einen Abschlusskommentar in Kapitel VI: „Einen Eid hat Franz Biberkopf laut getan, als er aus Tegel kam [...]: Ich will anständig sein. Den Eid hat man ihn nicht halten lassen. Jetzt will er sehen, was er überhaupt noch zu sagen hat. Er will fragen, ob und warum ihm sein Arm abgefahren werden mußte. [...]“ (Berlin Alexanderplatz, S. 329)

⁶⁰³ Döblin, Alfred: Berlin Alexanderplatz. S. 43.

⁶⁰⁴ Ebd., S. 60.

⁶⁰⁵ Ebd., S. 113 ff.

⁶⁰⁶ Ebd., S. 131.

⁶⁰⁷ Ebd., S. 209.

⁶⁰⁸ Ebd., S. 261.

⁶⁰⁹ Ebd., S. 339.

⁶¹⁰ Ebd., S. 437.

„Irrenanstalt Buch, festes Haus. [...] Und jetzt hört Franz das langsame Lied des Todes. [...] Abzug der bösen Hure, Triumph des großen Opferers [...]. [...] Aller Anfang ist schwer. [...] Und Schritt gefaßt und rechts und links und rechts und links.“⁶¹¹ (Buch IX)

Hieraus lässt sich der Handlungsverlauf des Romans gut ablesen, ohne dass der Erzählfluss durch die vielen Montagen ‚gestört‘ wird. Auch die Moritaten zu Beginn jedes Buches strukturieren den Roman vor und erwecken den Eindruck einer geschlossenen Form und stehen somit den Montagen entgegen, welche den Erzählfluss aufbrechen.

Die Moritaten⁶¹² waren vor allem vom 17. bis zum 20. Jahrhundert bekannt und bezeichnen eine direkte Ansprache eines Publikums, bei der Informationen und moralische Forderungen vermittelt wurden. Während Moritaten häufig textuell waren, sind die eng verwandten Bänkelsänger auditiv. Mit erzählenden Liedern, oft mit Leiherkästen, vermittelten sie auf Marktplätzen und Jahrmärkten Schauergeschichten mit Musik. Auch dienten vielfach Bilder zur zusätzlichen Illustration. In *Berlin Alexanderplatz* bringen die Moritaten zu Beginn jedes Buches eine weitere mediale Ebene in den Roman und nähern ihn der Mündlichkeit und damit dem Epos an, indem sich der Erzähler wie ein Bänkelsänger verhält.

Im Folgenden dienen die Beispiele aus *Berlin Alexanderplatz* der Veranschaulichung der strukturierenden Funktion der Moritaten im Roman:

Hier im Beginn verläßt Franz Biberkopf das Gefängnis Tegel, in das ihn ein früheres sinnloses Leben geführt hat. Er faßt in Berlin schwer Fuß, aber schließlich gelingt es ihm doch, worüber er sich freut, und er tut nun den Schwur, anständig zu sein.⁶¹³ (Buch I)

Damit haben wir unseren Mann glücklich nach Berlin gebracht. [...] Ich habe ihn hergerufen zu keinem Spiel, sondern zum Erleben seines schweren, wahren und aufhellenden Daseins. Franz Biberkopf ist schwer gebrannt [...] er will anständig sein [...]. Ihr werdet sehen, wie er wochenlang anständig ist. Aber das ist gewissermaßen nur eine Gnadenfrist.⁶¹⁴ (Buch II)

Hier erlebt Franz Biberkopf, der anständige, gutwillige, den ersten Schlag. Er wird betrogen. Der Schlag sitzt. [...] Warum das Leben so verfährt, begreift er nicht. Er muß noch einen langen Weg gehen, bis er es sieht.⁶¹⁵ (Buch III)

Franz Biberkopf hat eigentlich kein Unglück getroffen. Der gewöhnliche Leser wird erstaunt sein und fragen: was war dabei? [...] Ihr werdet den Mann hier

⁶¹¹ Ebd., S. 462, 479, 488, 490, 497.

⁶¹² Zur weiteren Lektüre vgl.: Petzoldt, Leander: Bänkelsang. Vom historischen Bänkelsang zum literarischen Chanson Stuttgart 1974.

⁶¹³ Döblin, Alfred: Berlin Alexanderplatz. S. 11.

⁶¹⁴ Ebd., S. 47.

⁶¹⁵ Ebd., S. 111.

saufen sehen und sich fast verloren gehen. Aber es war noch nicht so hart, Franz Biberkopf ist für schlimmere Dinge aufbewahrt.⁶¹⁶ (Buch IV)

Eine rasche Erholung, der Mann steht wieder da, wo er stand, er hat nichts zugelehrt und nichts erkannt. Jetzt fällt der erste schwere Streich auf ihn. Er wird in ein Verbrechen hineingerissen, er will nicht, er wehrt sich, aber er muß müssen.⁶¹⁷ (Buch V)

Jetzt seht ihr Franz Biberkopf nicht saufen und sich verstecken. Jetzt seht ihr ihn lachen [...] Er ist in einem Zorn, daß man ihn gezwungen hat, es soll ihn keiner mehr zwingen, der Stärkste nicht. Er hebt gegen die dunkle Macht die Faust, er fühlt etwas gegen sich stehen, aber er kann es nicht sehen, es muß noch geschehen, daß der Hammer gegen ihn saust.⁶¹⁸ (Buch VI)

Hier saust der Hammer, der Hammer gegen Franz Biberkopf.⁶¹⁹ (Buch VII)

Es hat nichts genutzt. Es hat noch immer nichts genutzt. Franz Biberkopf hat den Hammerschlag erhalten, er weiß, daß er verloren ist, er weiß noch immer nicht, warum.⁶²⁰ (Buch VIII)

Und jetzt ist Franz Biberkopfs irdischer Weg zu Ende. Es ist nun Zeit, daß er zerbrochen wird. Er fällt der dunklen Macht in die Hände, die Tod heißt [...] Aber er erfährt, was sie über ihn meint, auf eine Weise, die er nicht erwartet hat und die alles übersteigt, was ihn bisher betroffen hat. [...] Sie klärt ihn über seine Irrtümer, seinen Hochmut und seine Unwissenheit auf. Und damit stürzt zusammen der alte Franz Biberkopf, es ist beendet sein Lebenslauf. Der Mann ist kaputt. Es wird noch ein anderer Biberkopf gezeigt, dem der alte nicht das Wasser reicht und von dem zu erwarten ist, daß er seine Sache besser macht.⁶²¹ (Buch IX)

Rezipiert man nur die Vorworte/Moritaten zu jedem Buch in *Berlin Alexanderplatz*, ergibt sich daraus eine kurze Zusammenfassung der Handlung des gesamten Romans. Es erscheint, als wollte Döblin trotz seines innovativen Erzählstils durch die Montagen und den Kinostil, dennoch den Rezipienten nicht ganz ahnungslos in die Metropole Berlin entlassen und bediente sich daher dieser strukturgebenden Elemente, welche die Form des Romans zusammenhalten.

⁶¹⁶ Ebd., S. 129.

⁶¹⁷ Ebd., S. 177.

⁶¹⁸ Ebd., S. 235.

⁶¹⁹ Ebd., S. 331.

⁶²⁰ Ebd., S. 391.

⁶²¹ Ebd., S. 453.

3.3.3 Funktion und Konsequenzen von Montage und Polyphonie in *Berlin Alexanderplatz*

Der sich teilweise verselbstständigende anti-narrative Grosstadtdiskurs tritt nicht nur in ein Spannungsverhältnis zur Biberkopferzählung, sondern führt in letzter Konsequenz sogar zur Auflösung der traditionellen Romanform.⁶²²

Zwar ist die Geschichte der ständigen Bedrohung und Subversion der Montagegebilde ausgesetzt, aber diese sind derart unerzählerisch, daß sie der Geschichte als ein gänzlich anderes, fremdes Medium entgegenstehen. Dadurch bleibt die Erzählung trotz der permanenten Störungen und Unterbrechungen im Kern intakt [...].⁶²³

Auch wenn in der Forschungsliteratur zu *Berlin Alexanderplatz* viel über die Montagetechnik diskutiert wird, scheint es noch keinen Konsens darüber zu geben, welche Funktion diese genau erfüllt und welche Auswirkungen dies auf die gesamte Form des Romans hat. Sander geht von einer Auflösung der Romanform durch die Montagen aus, Jähner argumentiert hingegen, dass die ‚unerzählerischen‘⁶²⁴ Montagen keinen Einfluss auf die geschlossene Romanform an sich haben. Als ‚unerzählerisch‘ sind Döblins Montagen mit Sicherheit nicht zu klassifizieren, da sie, wie schon vorab erörtert, wichtige Funktionen im Text ausüben. So können sie kommentierend, relativierend, kontrastierend sein, Handlungsstränge parallelisieren, oder in Form der Mosaikmontage Atmosphäre kreieren und die Großstadt im Spiegel ihrer Zeit zeigen. Darüber hinaus erzeugen sie Simultanität im Roman.

Des Weiteren spricht Jähner in seiner Argumentation zu *Berlin Alexanderplatz* einen interessanten Punkt an, indem er in den Montagen eher ein strukturelles Netz ohne Zentrum sieht:

Kein Spannungsbogen, kein Anfang und kein Ende fixieren die Elemente an logischen Erzählsituationen - statt des Muster der narrativen Entwicklungslinie gehorchen die montierten Elemente einem eigentümlichen Strukturmuster, das man am besten mit dem eines Netzes vergleichen kann [...].⁶²⁵

Die Idee einer Netzstruktur in *Berlin Alexanderplatz* wird auch in Kapitel 4 im Zuge der Rhizom-Diskussion aufgenommen.

⁶²² Sander, Gabriele: »Tatsachenphantasie«. Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz*. Die Geschichte vom Franz Biberkopf. S. 29.

⁶²³ Jähner, Harald: Erzählter, montierter und soufflierter Text. Zur Konstruktion des Romans »Berlin Alexanderplatz« von Alfred Döblin. S. 33.

⁶²⁴ Vgl. Ebd.

⁶²⁵ Ebd., S. 33.

In Bezug auf die Formfrage des Romans plädiert *Becker* hingegen, ähnlich wie *Sander*, dafür, dass durch die Montagen die traditionelle Form des Romans endgültig gesprengt wird: „Die Dadaisten forcierten mit der Technik der Montage die Entliterarisierung der Literatur, und auch Döblin betreibt in *Berlin Alexanderplatz* die Integration der Realität unter Verzicht auf die der Gattung des Romans gemäßen Erzählformen.“⁶²⁶ Und weiter führt sie aus: „Der Verzicht auf den traditionellen Erzähler und der Verzicht auf eine kausal und chronologisch erzählte Handlung sowie die Dominanz der Objektwelt gegenüber dem Subjekt sind auch Elemente des Montagestils.“⁶²⁷

Weidenfeld schlägt hingegen vor, auch wenn sie wie *Sander* und *Becker* von einer nicht mehr kohärenten Erzählform in *Berlin Alexanderplatz* ausgeht, den Leser in die Pflicht zu nehmen:

Eine Kohärenzstiftung findet erst auf der Ebene der Rezeption statt und verdankt sich damit größtenteils einer Verknüpfungsarbeit in der Lektüre. Durch den konsequenten Einsatz und eine spezifische Handhabung der Montage radikalisiert Döblin in seinem Roman Mechanismen einer jeden Textrezeption. Die im Bewusstsein des Lesers stattfindende Verbindung und Synthese von Textelementen und -segmenten und die damit einhergehende Generierung von Bedeutung entziehen sich in hohem Maße einer auktorialen Kontrolle und folgen oftmals willkürlichen und zufälligen Assoziationsketten.⁶²⁸

Was die Montagedebatte betrifft, soll hier, wie bereits in anderen Kapiteln diskutiert, die These vertreten werden, dass es sich bei *Berlin Alexanderplatz* trotz eines innovativen Erzählstils durch beispielsweise die Nutzung der Montagen, dennoch um eine geschlossene Romanform⁶²⁹ handelt. Vielmehr könnte man von einer Art Symbiose von Montagen und Erzählung ausgehen, die sich gegenseitig befruchten. Döblin experimentiert zwar mit der Form des Romans und öffnet ihn gegenüber weitreichenden Rezeptionsmöglichkeiten, doch gibt er eine strukturierende Gestalt des Genres letztlich nicht auf.

Nachdem in diesem Kapitel der Begriff der Montage und ihre Ausprägungen veranschaulicht und eine Typologie der Montagen und der Polyphonie in *Berlin Alexanderplatz* aufgestellt wurde und anhand von Textbeispielen aus dem Roman weiter analysiert wurde, geht es nun um die Konsequenzen der Montage und Polyphonie für die ‚neue Romanform‘. Welche Konsequenzen ergeben sich aus der Nutzung von Montage und Polyphonie in *Berlin Alexanderplatz*? Welche Funktion erfüllen die beiden für die ‚neue Romanform‘? Was wären dementsprechend die Kennzeichen des neuen Romans?

⁶²⁶ Becker, Sabina: *Urbanität und Moderne*. S. 196.

⁶²⁷ Ebd., S. 281.

⁶²⁸ Weidenfeld, Christiane: *Poetiken des Zufalls in Alfred Döblins Berlin Alexanderplatz und Wolfgang Koeppens Tauben im Gras*. S. 339.

⁶²⁹ Siehe zu dieser Diskussion die Unterkapitel 3.1 und 3.2.

Wenn Döblin sich seinerseits den Fakta zuwendet [...] er will die dichterischen Kunstwerke aus dem Reich der Illusion in das Reich der Realität zurückholen. [...] Döblin macht also die Sachlichkeitsillusion zum bewußten ästhetischen Programm. Die von ihm propagierte „Wiedergeburt“ des Romans, die Schaffung eines modernen Epos besteht in der Verstofflichung der Erzählfunktion. [...] So reflektiert Döblins Erzähltheorie den charakteristischen Verlauf seiner schriftstellerischen Praxis: sie nimmt ihren Ausgang mit der Sammlung von Fakten und Dokumenten, in welcher der ‚Epiker‘ seine Geschichten entdeckt und die er als dokumentarischen Hintergrund in seine Romane aufnimmt.⁶³⁰

Hier spricht Miller bereits ein paar Punkte an, die in Bezug auf Funktion der Montage in *Berlin Alexanderplatz* wichtig sind: Durch die Montagen gelangt Döblin näher an die Realität, um sie in einem zweiten Schritt zu durchstoßen, wie er es einst in seinem Text *Der Bau des epischen Kunstwerks* (1928) forderte. In seinem *Berliner Programm* (1913) richtete er sich auch gegen den ‚Erzählschlendrian‘⁶³¹ und wollte die Hegemonie des Autors brechen. Hier wird nun der Autor zum Sammler von Fakten,⁶³² die er anschließend in seinen Roman integriert und derselbe soll wiederum seine Wiedergeburt als Epos erfahren.

Es ergeben sich allerdings noch weitere Konsequenzen aus den Montagepassagen beziehungsweise der Polyphonie, die bestimmte Funktionen erfüllen, die sich mit seinen poetologischen Forderungen aus dem *Berliner Programm* und *Dem Bau des epischen Kunstwerks* decken und Kennzeichen des ‚neuen Romans‘ nach Döblin sind: Die Montage und Polyphonie brechen in Teilen mit der klassischen Romanform und zeigen einen Weg aus der Sprach- und Romankrise der Zeit. Während alle Montagetypen wie Parallelmontage, Mosaikmontage, Kommentarmontage, Kontrastmontage in *Berlin Alexanderplatz* die Romanstruktur aufbrechen, ist es vor allem die *Mosaikmontage*, welche sich der Realität annähert, einen orts- und zeitgeschichtlichen Rahmen entwirft, beziehungsweise das Milieu beschreibt in dem sich Biberkopf bewegt, eine bestimmte Atmosphäre im Roman entstehen lässt, eine Verortung im Hier und Jetzt bedeutet – kurzum ‚Tatsachenphantasie‘⁶³³ ohne störenden Schmuck stiftet. Damit kommt Döblin seiner

⁶³⁰ Miller, Nikolaus: Prolegomena zu einer Poetik der Dokumentarliteratur. Hrsg. von Herman Kunisch. Bd. 30. München 1982. S. 167 ff.

⁶³¹ Döblin, Alfred: An Romanautoren und ihre Kritiker: Berliner Programm. In: Ders.: Aufsätze zur Literatur. Hrsg. von Walter Muschg. Freiburg 1963. S. 18.

⁶³² Hierzu lässt sich wie bereits in Kapitel 3.2 anmerken, dass Döblin im *Bau des epischen Werks* sich kritisch gegenüber der Einbeziehung von Fakten aus Zeitungen im Roman äußerte, diese jedoch selbst in seinem *Berlin Alexanderplatz* in die Erzählung in Form der Montagen einbettete. Vgl.: „Die Autoren haben keine Fakta aus den Zeitungen zu stehlen und in ihre Werke einzurühren, das genügt nicht. [...] Selber Faktum sein und sich Raum schaffen dafür in seinen Werken, das macht den guten Autor, und daher ermahne ich ihn heute, im Epischen die Zwangsmaske des Berichts fallen zu lassen und sich in seinem Werk zu bewegen, wie er es für nötig hält.“ (Döblin: *Der Bau des epischen Werks*. S. 113.).

⁶³³ Vgl.: Döblin, Alfred: An Romanautoren und ihre Kritiker: Berliner Programm. S. 18.

Forderung nach einer entseelten Realität, einem ‚steinernen Stil‘⁶³⁴ und der Darstellung von exemplarischen Situationen durch den dokumentarischen Rahmen der Montagen nach. Darüber hinaus evoziert die Mosaikmontage den Eindruck von Simultanität im Roman und kann daher in Verbindung mit dem Kinostil gebracht werden, der in Abschnitt 3.4 besprochen wird. Somit realisieren sich in diesem Montagetypus einige poetologische Forderungen Döblins. Auch dienen die Montagen durch ihren dokumentarischen Charakter der Entpsychologisierung⁶³⁵ des Romans, wie es Döblin auch in seinem Berliner Programm forderte. In seinem *Bau des epischen Werks* finden sich weitere Kennzeichen des neuen Romans nach Döblin. So forderte er hier nicht nur die Annäherung an die Realität, sondern die Durchdringung und Durchstoßung derselben durch den Autor. In diesem Zusammenhang können die Montagen von Bibel- und Mythos-Passagen in *Berlin Alexanderplatz* als Annäherung an die überreale, reiche und wahre Sphäre gedeutet werden, welche letztlich auch eine Annäherung an das Epos bedeutet, wie es Döblin in seinem *Berliner Programm* forderte.

Hierbei ist auch die Polyphonie in *Berlin Alexanderplatz* von Interesse, da sie durch ihren oralen Charakter in Form von Liedern, Dialekt, Lautmalerei oder Dialogen eine Annäherung an das ursprünglich mündliche Epos bedeutet. Die verschiedenen Sprachstile sind die Stimmen der Stadt, werden zur Produktivkraft gegen das Verstummen in der Sprachkrise und loten die Grenzen der Sprache aus. Darüber hinaus erfüllt die Polyphonie auch die Funktion der Raumkonstitution in *Berlin Alexanderplatz*, welche in Kapitel 4 eingehender besprochen wird, jedoch keine Intention von Döblin selbst war, sondern hier eine weitere interdisziplinäre Lesart von Döblins Roman liefern soll.

Letztlich sind es die Montagen, beziehungsweise die Polyphonie, welche den Roman der Wirklichkeit annähern und somit ein wichtiges Zeichen für die Neugestaltung der Gattung Epik im Sinne Döblins liefert. Die fragmentiert wahrgenommene Welt wird nicht nur durch die Montagen dargestellt, sondern eben diese fragmentierte Welt kann durch die Montagen auch wieder eine Bedeutungsverdichtung im Zusammenhang mit der insgesamt kohärenten Erzählung von *Berlin Alexanderplatz* erfahren. Auch machen die Montagen und die Polyphonie durch die Einbindung unterschiedlicher Wissensfelder, intertextueller Anspielungen und einem kulturgeschichtlichen Panorama interdisziplinäre Lesarten von *Berlin Alexanderplatz* möglich. Verschiedene Aspekte wie die Romanform an sich, Intertextualität oder Autorschaft, aber auch Aspekte, welche über die Literaturwissenschaft

⁶³⁴ Vgl.: Ebd.

⁶³⁵ Vgl.: Ebd.

hinausgehen, wie die Sprachkritik/philosophie, zeitgeschichtliche Lesarten, der Großstadtdiskurs oder der Poststrukturalismus ermöglichen neue, spannende und interdisziplinäre Rezeptionsmöglichkeiten.

3.4 Kennzeichen neuer Roman II: Der Kinostil

„Wie der Film, so strebt auch der Roman danach, Leben in seiner Fülle darzustellen.“⁶³⁶

Doch Döblin ging es im Roman nicht nur darum, eine lebensnahe Darstellung der Großstadt zu erzeugen, sondern auch um eine Neuerung der darstellerischen Mittel im Roman. So sind es der *Kinostil*⁶³⁷ und mit ihm verbunden die Montagen, welche zu Kennzeichen des neuen Romans werden und dem Zeitgefühl der 1920er Jahre entsprechen.

Die Fassade des Romans kann nicht anders sein als aus Stein oder Stahl, elektrisch blitzend oder finster; sie schweigt. [...] Die Darstellung erfordert bei der ungeheuren Menge des Geformten einen Kinostil. In höchster Gedrängtheit und Präzision hat «die Fülle der Geschichte» vorbeizuziehen. Der Sprache das Äußerste der Plastik und Lebendigkeit abzurufen. Der Erzählschlendrian hat im Roman keinen Platz; man erzählt nicht, sondern baut.⁶³⁸

Neben der Frage, was genau unter *Kinostil* zu verstehen ist, welche Funktion dieser im Roman ausübt und welche Konsequenzen dies für den neuen Roman hat, soll zunächst die Zeit an sich im Roman von Interesse sein: Wie manifestiert sich Zeit im Roman? Welche Unterschiede gibt es in Hinblick auf die Zeitgestaltung im modernen Roman und warum? Welche zeitlichen Änderungen im Roman ergeben sich durch die Verwendung des Kinostils bei Döblins *Berlin Alexanderplatz*? Und schlussendlich, inwiefern manifestieren sich Döblins romanpoetologischen Forderungen im Kinostil? Diese Fragen sollen anhand von Döblins Großstadtroman in Auseinandersetzung mit der Forschungsliteratur diskutiert werden.

⁶³⁶ Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt a. M. 1964. S. 307.

⁶³⁷ In diesem Kapitel wird keine klassische Analyse nach filmtheoretischem Muster erfolgen, welche beispielsweise genau versucht, Kameraeinstellungen, Einstellungsgrößen, Kamerabewegung, Zeitraffer etc. anhand von *Berlin Alexanderplatz* nachzuvollziehen. Vielmehr soll ein Eindruck von Döblins filmischer Schreibweise in Form des Kinostils und gezielt gesetzter Montagen vermittelt und die sich daraus ergebenden Konsequenzen für den ‚neuen Roman‘ veranschaulicht werden.

⁶³⁸ Döblin, Alfred: An Romanautoren und ihre Kritiker: Berliner Programm. S. 18.

3.4.1 Zeit (im Roman)

Die Zeit ist eine notwendige Vorstellung, die allen Anschauungen zum Grunde liegt. Man kann in Ansehung der Erscheinungen überhaupt die Zeit selbst nicht aufheben, ob man zwar ganz wohl die Erscheinungen aus der Zeit wegnehmen kann. Die Zeit ist also a priori gegeben. In ihr allein ist alle Wirklichkeit der Erscheinungen möglich.⁶³⁹

Zeit wird in Kants *Transzendentaler Ästhetik*⁶⁴⁰, welche sich in seiner *Kritik der reinen Vernunft* wiederfindet, neben dem Raum als fundamentales Prinzip und reine Anschauungsform definiert. Dieses fundamentale Prinzip, welches nach ihm empirisch real ist, ist abhängig von einem erkennenden Subjekt und gibt zugleich überhaupt die Form für die Erkenntnisweise des Subjekts vor. Zudem ist die Zeit ein notwendiges Element der Erfahrung und macht die Vorstellung von aufeinanderfolgenden Abläufen erst möglich.

Durch die Jahrhunderte wurde versucht, in der Philosophie die Zeit⁶⁴¹ zu erklären. Schon in der Antike erkannte Aristoteles in der Zeit ein Moment der Veränderung, während der Vordenker der Aufklärung Leibniz sie nur als Konstrukt ansah. Bei Kant wird die Zeit nicht nur zum Zugang zur Welt, sondern auch zur Bedingung für Erkenntnis an sich. Auch in Heideggers *Sein und Zeit*⁶⁴² ist die menschliche Existenz von der Zeit geprägt und bildet einen Verständnishorizont für die Zusammenhänge in der Welt. Im allgemeinen kann Zeit auch als physikalische Größe definiert werden, welche beispielsweise die Dauer von Vorgängen beschreibt, als Abfolge von Ereignissen oder generell Veränderung erst möglich macht. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind hierbei die Vergegenwärtigung der Zeit.

Das Konzept Zeit spielt gerade in den 1920er Jahren eine immer bedeutendere Rolle, denn in ihr manifestiert sich ein beschleunigtes Lebensgefühl gerade in den Großstädten. Fortschritt durch Industrialisierung, zunehmende Technisierung, Elektrifizierung und Mobilisierung in Form von Straßenbahnen und Automobilen sorgen für eine Beschleunigung des Lebens. Und auch der Durchbruch neuer medialer Formen wie des Films und mit ihm verbunden eine neue Unterhaltungskultur sind Anzeichen einer veränderten Weltwahrnehmung und neuer Adaptionsmechanismen. Alle diese Faktoren

⁶³⁹ Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft. In: Ders.: Werke in zwölf Bänden. Bd. 3. Frankfurt a. M. 1977. S. 78.

⁶⁴⁰ Vgl. ebd. S. 78 ff.

⁶⁴¹ Vgl. zur weiteren Lektüre: Müller, Thomas: Philosophie der Zeit. Frankfurt a. M. 2007. Demandt, Alexander: Zeit. Eine Kulturgeschichte. Berlin 2015.

⁶⁴² Vgl.: Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Tübingen 2006¹⁹.

zeigen sich beispielsweise in Walther Ruttmanns Dokumentarfilm *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* (1927), auf den im weiteren Verlauf dieses Kapitels noch eingegangen wird. Diese veränderte zeitliche Wahrnehmung und Beschleunigung der alltäglichen Welt musste sich auch in den Künsten niederschlagen und so ist gerade Döblins *Berlin Alexanderplatz* ein gutes Exempel für die Verarbeitung einer neuen Zeiterfahrung im Roman. Kinostil, Montage – und damit verbunden – auch Simultanität spiegeln das Zeitgefühl der 1920er Jahre im Roman wider. Doch zunächst soll es um die Zeitgestaltung im Roman als Großgattung, unabhängig vom Genre gehen, bevor Unterschiede zum modernen Roman diskutiert werden sollen.

„Deshalb ist ein beobachtender und urteilender Vergleich von *erzählter Zeit* und *Erzählzeit*, [...] der *zunächst sicherste* Weg, das Verhältnis von erzählter Wirklichkeit und sprachlicher Wiedergabe zu fassen.“⁶⁴³

Im Roman wird zwischen *erzählter Zeit*⁶⁴⁴ und *Erzählzeit* unterschieden. Hierbei versteht man unter *erzählter Zeit* jenen Zeitraum, der im Roman erzählt wird und unter *Erzählzeit* jene Zeit, welche die Lektüre des Romans beansprucht. Bei der Zeitgestaltung im Epischen unterscheidet man weiter zwischen dem Verhältnis von *erzählter Zeit* und *Erzählzeit*. Hieraus ergibt sich auch die Erzählgeschwindigkeit des Romans. In diesem Zusammenhang wird vor allem zwischen *Zeitraffung*, *Zeitdehnung* und *Zeitdeckung* unterschieden:

Die erzählerische Wiedergabe von Geschehensabläufen kann deren Zeiterstreckung sowohl unter- als auch überschreiten. Die Unterschreitung der erzählten durch die Erzählzeit bezeichnet man als eigentliche *Zeitraffung*; sie führt im Grenzfall zu völliger Aussparung. Die Überschreitung der erzählten durch die Erzählzeit bedeutet entsprechend *Zeitdehnung*. Zwischen beiden liegt die ideale [...] *Zeitdeckung* zwischen Geschehen und Wiedergabe.⁶⁴⁵

Beim *zeitdeckenden Erzählen* sind Erzählzeit und erzählte Zeit fast gleich, wie etwa in der direkten Rede oder dem Sekundenstil. Das *zeitdehnende Erzählen* ist gekennzeichnet durch eine längere Erzählzeit als die erzählte Zeit, wie etwa bei der Wiedergabe von Gedanken und Träumen. Bei der *Zeitraffung* ist die Erzählzeit kürzer als erzählte Zeit wie beispielsweise in Thomas Manns Roman *Buddenbrocks* in dem sich die Handlung über mehrere Generationen erstreckt.

Neben diesen Zeitformen im Roman gibt es auch noch Ellipsen - Auslassungen, den Zeitsprung, Analepsen - Rückblenden, Prolepsen - Vorausschau und die Anachronie, bei

⁶⁴³ Lämmert, Eberhard: Bauformen des Erzählens. Stuttgart 1955. S. 23.

⁶⁴⁴ Vgl.: ebd. und zur weiteren Lektüre siehe: Müller, Günther: Erzählzeit und erzählte Zeit. In: Morphologische Poetik, Darmstadt 1968. - Vogt, Jochen: Aspekte erzählender Prosa. Opladen 1998.

⁶⁴⁵ Lämmert Eberhard: Bauformen des Erzählens. S. 83.

welcher die Erzählung in anderer Reihenfolge wie die Ereignisse geschieht.

Ferner ist gerade in Bezug auf *Berlin Alexanderplatz* das *szenische Erzählen* von Interesse, bei dem lediglich ein kleiner Zeitausschnitt präsentiert wird. Hierbei handelt es sich um eine nahe Erzählperspektive mit vielen Details, Wirklichkeitsnähe und Zeitdeckung.⁶⁴⁶ Mit dieser Form der Zeitdarstellung ist auch die Simultanität, welche gerade in Bezug auf den *Kinostil* wichtig ist, eng zu führen.

Zeit im modernen Roman

Das Zeitbewusstsein ändert sich in der Moderne und findet seinen Ausschlag in einer veränderten Zeitgestaltung im Roman. Zeiterfahrung⁶⁴⁷, Romanästhetik und -gestaltung hängen hierbei eng zusammen und sind historischem Wandel unterworfen.

Gerade der Roman des 20. Jahrhunderts wird zum Reflex einer schnelllebigen Zeit und veränderter Wahrnehmungsmuster. Finden auch weiterhin die bereits beschriebenen Zeitformen des Epischen Anwendung im Roman, so werden sie aber auch durch neue Zeitdarstellungen ergänzt, welche die neue Lebenssituation adäquater abbilden können. Gerade das gesteigerte Lebenstempo und die Fülle in der Großstadt verlangen nach einer Darstellungsweise, welche die Gleichzeitigkeit verschiedener Vorgänge wiedergeben kann. Hierbei werden Techniken des Films für die Romanform interessant, da sie durch Schnitte, Überblendungen, Perspektivenwechsel und Simultantechniken die lineare Erzählung aufbrechen können. In diesem Zusammenhang spielt der *Kinostil* und mit ihm zusammen *Montage* und *Simultanität* in Döblins *Berlin Alexanderplatz* eine entscheidende Rolle.

Zur *Simultanität* im modernen Roman hat sich Schramke⁶⁴⁸ ausführlich geäußert. Hierbei geht er zunächst davon aus, dass der Zeit im modernen Roman eine paradoxe Rolle zukomme, da sie einerseits ihre „dynamische, wandelschaffende Funktion verloren“⁶⁴⁹ habe und stillgelegt worden sei, aber dennoch von Interesse sei. Die Zeit wurde aus der Handlung vertrieben und ist nach ihm nur noch ein „abstraktes Sein“⁶⁵⁰, das auf „anderer Ebene zur Geltung kommen“⁶⁵¹ muss. „Die desintegrierte, der Handlung nicht mehr untergeordnete Zeit schwebt als besondere Wesenheit über dem unmittelbaren Romangeschehen.“⁶⁵² Dies

⁶⁴⁶ Vgl.: ebd., S. 87.

⁶⁴⁷ Vgl.: Middeke, Martin: Zeit und Roman: Zeiterfahrung im historischen Wandel und ästhetischer Paradigmenwechsel vom sechzehnten Jahrhundert bis zur Postmoderne. Würzburg 2002. S. 1.

⁶⁴⁸ Schramke, Jürgen: Zur Theorie des modernen Romans. München 1974. S. 100 ff.

⁶⁴⁹ Ebd., S. 106.

⁶⁵⁰ Ebd.

⁶⁵¹ Ebd.

⁶⁵² Ebd.

kann jedoch nur teilweise in Bezug auf *Berlin Alexanderplatz* gelten, da hier keine endgültige Abkehr von der chronologischen Erzählung stattfindet, wie dies bereits an früherer Stelle diskutiert wurde. Die Zeitgestaltung in *Berlin Alexanderplatz* ist dennoch nicht mehr an eine Einzelperspektive gebunden, sondern veranschaulicht die Vielfalt der Figuren und der Stadt.

So wird im Zuge einer Neuorientierung der Zeit im Roman beispielsweise die zeitliche Darstellung nur eines Tages – wie in James Joyces *Ulysses* – im Roman vollzogen, anstatt eine lange Zeitspanne zu erzählen. In diesem Zusammenhang ist auch die Simultanität, welche sich in *Berlin Alexanderplatz* findet, von Interesse. Hierbei definiert *Schramke* die Simultanität folgendermaßen:

Die Simultanität wird als ein bloß räumliches Nebeneinander aufgefaßt und daher dem Raum oder auch der unechten, verräumlichten Zeit [...] zugerechnet. Demgegenüber sucht der moderne Roman, obwohl [...] auch er vom Primat der subjektiv erlebten Zeit [...] ausgeht, gerade die Simultanität, nämlich die ästhetische Gleichzeitigkeit aller Bewußtseinsinhalte, zu verwirklichen.⁶⁵³

Ferner wird hier unter Simultanität auch die Überwindung der epischen Sukzession und die Überführung der Zeit in Gleichzeitigkeit, und damit verbunden ein Nebeneinander von Eindrücken verstanden.⁶⁵⁴ In diesem Kontext ist auch der Zusammenhang von Erzählzeit und erzählter Zeit, trotz Neuorientierung der Zeit im Roman, wichtig.

Wenn Simultanität einerseits als eine bestimmte Verfassung der Erzählzeit verstanden wird und andererseits sämtliche Zeitverhältnisse im modernen Roman prägt, so folgt daraus, daß die Erzählzeit einen gemeinsamen Nenner darstellen muß, der die wesentlichen Merkmale auch der erzählten Zeit in sich enthält. [...] Indem die Erzählzeit *Simultanität* anstrebt, verstärkt und vollendet sie den Charakter der erzählten Zeit, der sich durch die Begriffe *Entwicklungslosigkeit* oder *Augenblicklichkeit* umschreiben ließe.⁶⁵⁵

Schramke sieht nach dem Verlust einer chronologischen Verfasstheit der Erzählung im Roman die Zeit nicht mehr als linear wirksam an, sondern definiert sie als Fläche mit „*simultane[n] Verweiszusammenhänge[n]*“⁶⁵⁶. Dies kann nicht uneingeschränkt für *Berlin Alexanderplatz* gelten. Döblin bricht zwar in seinen Montagepassagen mit der chronologischen Zeitstruktur des Romans und bedient sich auch der Simultanität beziehungsweise des Kinostils, aber er gibt das große Ganze einer kohärenten Zeit- und

⁶⁵³ Ebd., S. 133.

⁶⁵⁴ Vgl.: ebd.

⁶⁵⁵ Ebd., S. 136.

⁶⁵⁶ Ebd., S. 137.

Erzählstruktur in seinem Roman nicht auf. Dennoch sollen die Aspekte der Simultanität und des Kinostils als Kennzeichen des modernen Romans im Folgenden weiter diskutiert werden.

Dichotomie und Verlust des dynamischen, flußartigen Charakters: dies sind die beiden fundamentalen, einander bedingenden, Eigenschaften der Zeit im modernen Roman. [...] Vorherrschaft der Bewußtseinszeit, welche die Ordnung des Nacheinander zu überwinden vermag. Das bedeutet nicht Abschaffung der Zeit [...], sondern ihre Einbringung in eine seelische bzw. ästhetisch konstituierte Gleichzeitigkeit. Insofern kann Simultanität als der umfassendste Begriff für die Zeitverhältnisse des modernen Romans gelten.⁶⁵⁷

3.4.2 Der Kinostil - szenisches Erzählen

Vom Süden kommt die Rosenthaler Straße auf den Platz. Drüben gibt Aschinger den Leuten zu essen und Bier zu trinken, Konzert und Großbäckerei. [...] Damenstrümpfe, echt Kunstseide, [...] In der Elsasser Straße haben sie den ganzen Fahrweg eingezäunt bis auf eine kleine Rinne. Hinter dem Bauzaun pufft eine Lokomobile.⁶⁵⁸

Dieses Zitat aus *Berlin Alexanderplatz* vermittelt einen ersten Einblick in die Technik des Kinostils, eine Erzähltechnik, die den Roman wie einen Film⁶⁵⁹ erscheinen lässt, mit einer dynamischen Großstadtdarstellung, welche die Geschwindigkeit, Fülle und Raumzeitlichkeit der 1920er Jahre einfangen sollte. Eng mit der Abbildung der Wirklichkeit – unter anderem durch Simultanität – verbunden ist die soziologische Ebene der Großstadterfahrung nach der Jahrhundertwende: eine Metropole zwischen Beschleunigung, dem Zerfall von Realität und Chaos. Das ausschweifend Epische hat hier keinen Platz mehr, dafür tritt die knappe und montierte Darstellung von Momenten in den Vordergrund, wie schnelle Schnitte zwischen den verschiedenen Szenen. Ebenso wie die Montagetechnik, eröffnet

⁶⁵⁷ Ebd., S. 138.

⁶⁵⁸ Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. S. 53.

⁶⁵⁹ Die Verfilmungen von *Berlin Alexanderplatz* sollen in diesem Zusammenhang nicht gesondert besprochen werden, daher an dieser Stelle nur ein paar kurze Anmerkungen und weiterführende Literaturhinweise. Bei der ersten Verfilmung von *Berlin Alexanderplatz* handelt es sich um *Berlin – Alexanderplatz*. Es ist der 1931 gedrehte Spielfilm von Piel Jutzi. Die Hauptrollen spielen Heinrich George und Maria Bard. Drehbuch: Alfred Döblin, Hans Wilhelm, Karlheinz Martin. Länge: 88min. Eine weitere Verfilmung ist *Berlin Alexanderplatz*, eine 14-teilige deutsche Fernsehverfilmung der Bavaria/RAI im Auftrag des WDR von 1980. Es handelt sich um eine Literaturverfilmung von Rainer Werner Fassbinder in 14 Teilen. Drehbuch & Regie: R. W. Fassbinder. Als Biberkopf ist Günter Lamprecht zu sehen. Weiterführende Literatur zu diesem Thema: Brüggemann, Heinz: «Berlin Alexanderplatz» oder «Franz, Mieke, Reinhold, Tod & Teufel»? R. W. Fassbinders filmische Lektüre des Romans von Alfred Döblin. Polemik gegen einen melodramatischen Widerruf der ästhetischen Moderne. In: Text + Kritik. München 1982. S. 51–65. - Müller, Eggo: Das Drehbuch zu Phil Jutzis *Berlin Alexanderplatz* von Alfred Döblin und Hans Wilhelm. In: Das Drehbuch. Geschichte, Theorie, Praxis. Hrsg. von. Schwarz, Alexander: Diskurs Film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie. Bd. 5. München 1992. S. 91–115.

auch der mit dieser Technik eng verbundene Kinostil den Roman und ermöglicht es, den Sinn neu zu entschlüsseln und transzendiert das Genre hin zu einer höheren Abstraktionsebene.

Welche Indikation besteht für den Gebrauch des Kinostils im ‚neuen Roman‘? Was ist genau unter Kinostil, filmischer Schreibweise oder szenischem Erzählen zu verstehen? Welche Änderungen in der Zeitgestaltung ergeben sich im Roman durch den Kinostil? Diese Fragen werden im Folgenden in Auseinandersetzung mit der Forschungsliteratur und Textverweisen aus *Berlin Alexanderplatz* diskutiert.

Die Voraussetzung und Notwendigkeit für den Gebrauch des Kinostils in Döblins modernem Großstadtroman wurden bereits angesprochen. Eine beschleunigte Welt und mit ihr einhergehend eine veränderte Wahrnehmung verlangte nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten im Roman. Auf der Suche nach neuen Darstellungsmöglichkeiten rückten die neuen Medien der Zeit, wie der Film in den Fokus des Interesses. Auch wenn Döblin den Film nicht für kunstfähig⁶⁶⁰ hielt und die Literatur seiner Ansicht nach diesem Medium überlegen ist, war gerade die Möglichkeit des Kinos, Wirklichkeit adäquater abzubilden, für seine Schreibweise interessant: „Filmisches Schreiben als innovativer künstlerischer Ausdruck beruht also [...] auf dem die Industrialisierung begleitendem Wahrnehmungswandel und dem damit verbundenen veränderten Bezug zur ‚Wirklichkeit‘.“⁶⁶¹

Döblin äußerte sich selbst zu seiner filmischen Schreibweise in Form des Kinostils in seinem *Berliner Programm*:

Die Fassade des Romans kann nicht anders sein als aus Stein oder Stahl, elektrisch blitzend oder finster; sie schweigt. [...] Die Darstellung erfordert bei der ungeheuren Menge des Geformten einen Kinostil. In höchster Gedrängtheit und Präzision hat «die Fülle der Geschichte» vorbeizuziehen. Der Sprache das Äußerste der Plastik und Lebendigkeit abzuringen. Der Erzählschlendrian hat im Roman keinen Platz; man erzählt nicht, sondern baut. Der Erzähler hat eine bäurische Vertraulichkeit. Knappheit, Sparsamkeit der Worte ist nötig; frische Wendungen. [...] Rapide Abläufe, Durcheinander in bloßen Stichworten; wie überhaupt an allen Stellen die höchste Exaktheit in suggestiven Wendungen zu erreichen gesucht werden muß. Das Ganze darf nicht erscheinen wie gesprochen, sondern wie vorhanden. Die Wortkunst muß sich negativ zeigen in dem, was sie vermeidet, ein fehlender Schmuck: im Fehlen der Absicht, im Fehlen des bloß sprachlich Schönen oder Schwunghaften, im Fernhalten der Manie-

⁶⁶⁰ Hurst, Matthias: Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen. Tübingen 1996. (Medien in Forschung + Unterricht. Bd. 40). S. 55 ff.

⁶⁶¹ Melcher, Andrea: Vom Schriftsteller zum Sprachsteller? Alfred Döblins Auseinandersetzung mit Film und Rundfunk (1909–1932). Frankfurt a. M. 1996. (Europäische Hochschulschriften. Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur Bd. 1553). S. 83.

riertheit, Bilder sind gefährlich und nur gelegentlich anzuwenden; man muß sich an die Einzigartigkeit jedes Vorgangs heranspüren, die Physiognomie und das besondere Wachstum eines Ereignisses begreifen und scharf und sachlich geben; Bilder sind bequem. Die Hegemonie des Autors ist zu brechen.⁶⁶²

Hier fordert er vor allem einen ‚steinernen Stil‘ und ‚Tatsachenphantasie‘, die sich durch fehlenden Schmuck, vorsichtigen Gebrauch von Bildern, Knappheit der Worte, rapide Abläufe und ein Durcheinander in bloßen Stichworten manifestieren sollte.

Die Schreibform des Kinostils – des szenischen Erzählens – fängt nicht nur eine beschleunigte Realitätswahrnehmung ein, sondern bewegt sich nah an der Realität und erinnert mit ihrem Perspektivenwechsel und ihren rapiden Abläufen an die Schnitttechnik im Film. „Der Ausdruck ‚Kinostil‘ wird von Döblin rein metaphorisch gebraucht und zwar in der Absicht, dem anachronistischen Erzählen im Roman ein verschärftes Tempo und eine gehärtete Oberfläche entgegenzuhalten.“⁶⁶³ Auch sollte durch den Kinostil eine dezentrale Erzählposition erreicht werden, die Hegemonie des Autors gebrochen werden und eine Psychologisierung im Roman vermieden werden.

Da sich Döblin in nur wenigen Aufsätzen dem Thema Film annähert,⁶⁶⁴ bleibt das *Berliner Programm* eine Hauptquelle für die Verortung des Kinostils und macht dessen Gegenstandbestimmung in der Forschung, gerade in Bezug auf die Konkretisierung anhand von Textstellen in *Berlin Alexanderplatz*, schwierig.

Der Kinostil stellt dennoch ein wichtiges Kennzeichen und Verfahren des neuen Romans dar. Er erzeugt Simultanität und manifestiert sich unter anderem in den vielen Montagen in *Berlin Alexanderplatz*. Doch welche Änderungen in der Zeitgestaltung ergeben sich im Roman nun durch den Kinostil?

Durch den Kinostil, zumindest in den Passagen, in denen er im Roman benutzt wird, wird die klassisch chronologische Erzählung aufgehoben und Gleichzeitigkeit (Simultanität) erzeugt, ähnlich dem bereits vorab erwähnten *Sekundenstil*. Bei diesem findet eine Deckung von Erzählzeit und erzählter Zeit statt und eine zeitgleiche Darstellung der Geschehnisse⁶⁶⁵

⁶⁶² Döblin, Alfred: An Romanautoren und ihre Kritiker: Berliner Programm. S. 18.

⁶⁶³ Schärf, Christian: Alfred Döblins „Berlin Alexanderplatz“: Roman und Film; zu einer intermedialen Poetik der modernen Literatur. Mainz / Stuttgart 2001. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Klasse Literatur. Jahrgang 2001. Nr. 2.). S. 10.

⁶⁶⁴ Vgl.: Melcher, Andrea: Vom Schriftsteller zum Sprachsteller? Alfred Döblins Auseinandersetzung mit Film und Rundfunk (1909–1932). S. 13.

⁶⁶⁵ „Die Sprache folgt den Reizen des Augenblicks, bricht abrupt mit der Syntax, wird unlogisch, grammatisch unkorrekt. Satzketten deuten nur an und laufen vage und wortlos in ‚Auslassungspunkte‘ aus. Die Sprachbewegung folgt dem wandelnden Jetzt.“ (Veit, Wolfgang: Erzählende und erzählte Welt im Werk Alfred Döblins. Schichtung und Ausrichtung der epischen Konzeption in Theorie und Praxis. Leipzig 1970.

erzeugt den Eindruck von Authentizität. Beim Kinostil entsteht ein Nebeneinander von Eindrücken und eine ‚Verräumlichung‘ der Zeit,⁶⁶⁶ welche das Tempo und die Atmosphäre der Großstadt widerspiegelt.

Döblin fordert von diesem ‚Kinostil‘ ein komplexes Nebeneinander, rasches Hintereinander rapider Abläufe, ein Durchschießen der „Fülle der Geschichte“. Die Syntax verkürzt sich zu hingeworfenen Regieskizzen, plastischen Anmerkungen und Einblendungen im Stile von Kurz-Reportagen.⁶⁶⁷

Und *Elm* ergänzt:

Disparate Realitätsausschnitte werden simultan nebeneinander- oder in bewegter Sequenz hintereinandergeschaltet. Das erklärende Wort oder der abstrakte Begriff wird der Abfolge unmittelbar wirkender Bilder nachgeordnet. [...] Diese Schnitttechnik des Films übernimmt Döblin in seinem Roman „Berlin Alexanderplatz“. Er benützt sie, um z.B. disparate Eindrücke simultan wiederzugeben. [...] Ein assoziatives Zeitempfinden überdeckt die meßbare Zeiterfahrung, die von Kontinuität und Finalität geprägt ist.⁶⁶⁸

Somit ist der Kinostil auch eng mit der Montagetechnik verbunden: „Durch *Montage* – auch sie ist Charakteristikum des Kinostils – wird unzusammenhängendes Bildmaterial simultan nebeneinandergestellt.“⁶⁶⁹ Hierdurch ergeben sich nicht nur Zusammenhänge, sondern auch Perspektivenwechsel und Überblendungen wie im Film. Nicht zuletzt wird durch die Montagen Realitätsnähe erzeugt, in dem Döblin beispielsweise Zeitungsnachrichten oder Wetterberichte montiert und damit zu seiner geforderten Tatsachenphantasie beiträgt.

Im Folgenden wird der Kinostil anhand von konkreten Textstellen aus *Berlin Alexanderplatz* und unter kritischer Berücksichtigung der Forschungsliteratur veranschaulicht.

In der eingangs zitierten Passage aus dem Beginn des 2. Buches von *Berlin Alexanderplatz*, in der Franz Biberkopf in Berlin ankommt und schwört, ein anständiges Leben zu führen, präsentiert sich der Kinostil in Form einer Mosaikmontage.

Vom Süden kommt die Rosenthaler Straße auf den Platz. Drüben gibt Aschinger den Leuten zu essen und Bier zu trinken, Konzert und Großbäckerei. [...] Damenstrümpfe, echt Kunstseide, [...] In der Elsasser Straße haben sie den

S. 13.)

⁶⁶⁶ Elm, Ursula: Literatur als Lebensanschauung. Zum ideengeschichtlichen Hintergrund von Alfred Döblins „Berlin Alexanderplatz“. Bielefeld 1991. S. 120.

⁶⁶⁷ Veit, Wolfgang: Erzählende und erzählte Welt im Werk Alfred Döblins. Schichtung und Ausrichtung der epischen Konzeption in Theorie und Praxis. S. 31.

⁶⁶⁸ Elm, Ursula: Literatur als Lebensanschauung. S. 120 f..

⁶⁶⁹ Ebd., S. 122.

ganzen Fahrweg eingezäunt bis auf eine kleine Rinne. Hinter dem Bauzaun pufft eine Lokomobile.⁶⁷⁰

Bei diesem Montagetypus stehen scheinbar disparate Textteile nebeneinander, welche jedoch in ihrer Gesamtheit ein orts- und zeitgeschichtliches atmosphärisches Panorama der Großstadt Berlin zeichnen. Ferner wird durch die vielen verschiedenen Stadteindrücke der Anschein von Simultanität erzeugt.

Ein weiteres Beispiel für den Kinostil in *Berlin Alexanderplatz* ist das folgende, aus dem

5. Buch stammende Zitat:

Eisige Luft. Februar. Die Menschen gehen in Mänteln. [...] Wie die Bienen sind sie über den Boden her. Die basteln und murksen zu Hunderten den ganzen Tag und die Nacht. Ruller ruller fahren die Elektrischen, Gelbe mit Anhängern, über den holzbelegten Alexanderplatz, Abspringen ist gefährlich. Der Bahnhof ist breit freigelegt, Einbahnstraße nach der Königstraße an Wertheim vorbei. Wer nach dem Osten will, muß hinten rum am Präsidium vorbei durch die Klosterstraße. Die Züge rummeln vom Bahnhof nach der Jannowitzbrücke, die Lokomotive bläst oben Dampf ab, grade über dem Prälaten steht sie, Schloßbräu, Eingang eine Ecke weiter.⁶⁷¹

Biberkopf kann sein Versprechen an sich selbst, anständig zu bleiben nicht halten und wird im Verlauf des 5. Buches straffällig. Hier zu Beginn wird erneut durch den Kinostil das Bild einer Großstadt in den 1920er Jahren gezeichnet. In Form von harten Schnitten (*hard cut*) zwischen den einzelnen Eindrücken manifestiert sich Döblins filmische Schreibweise in diesem Textauszug. Neben den hard cuts findet sich auch ein Keraschwenk am Ende der Szene, wenn die Züge in Richtung Jannowitzbrücke fahren.

In mehrfacher Hinsicht ist auch der folgende Auszug aus dem Beginn des 4. Buches von *Berlin Alexanderplatz* interessant:

Am Alexanderplatz reißen sie den Damm auf für die Untergrundbahn. Man geht auf Brettern. Die Elektrischen fahren über den Platz die Alexanderstraße herauf durch die Münzstraße zum Rosenthaler Tor. Rechts und links sind Straßen. In den Straßen steht Haus bei Haus. [...] Destillen, Restauration, Obst- und Gemüsehandel, Kolonialwaren und Feinkost, Fuhrgeschäft, Dekorationsmalerei, Anfertigung von Damenkonfektion [...].⁶⁷²

Erneut wird hier in Form des Kinostils ein Zeitpanorama der Großstadt Berlin eröffnet,

⁶⁷⁰ Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. S. 53.

⁶⁷¹ Ebd., S. 179 f..

⁶⁷² Ebd., S. 131.

bei dem in schnellen Schnitten zwischen den verschiedenen Eindrücken der Stadt gewechselt wird. Interessant ist dieser Textausschnitt aber auch, da er sehr an *Walther Ruttmanns* experimentellen Dokumentarfilm *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* von 1927 erinnert, der Döblin bekannt war. Ruttmanns Film, der einen Tag in Berlin zeigt, beginnt mit einer Zugfahrt in die Großstadt. Im Laufe des Tages steigert sich das Tempo des Lebens in der Stadt. Ein betriebiger „Korallenstock“⁶⁷³- Organismus zeigt die Lebens- und Arbeitsverhältnisse und das Freizeitverhalten seiner Bewohner in vielen Schnitten. Wie auch in dem vorab zitierten Textausschnitt aus *Berlin Alexanderplatz* werden in Ruttmanns Film Bauarbeiten, Straßenbahnen, Werbeanzeigen, Litfaßsäulen, Ladenlokale und vor allem Häuserfronten („In den Straßen steht Haus bei Haus“⁶⁷⁴) gezeigt. All diese Einstellungen erinnern sehr an die obenstehende Szene aus Döblins Roman. Somit wird hier nicht nur eine filmische Schreibweise in diesem Abschnitt gewählt, sondern eine direkte Verbindung zum Medium Film in Form eines mehr oder minder verdeckten Zitates aus Ruttmanns Film hergestellt. Wie schon vorab erwähnt sind die Textpassagen, in denen sich der Kinostil niederschlägt, nicht immer eindeutig auszumachen, wie in den vorangegangenen Beispielen. So hat gerade *Kaemmerlings*⁶⁷⁵ Interpretation von Döblins filmischer Schreibweise für viel Kritik in der Forschungsliteratur gesorgt. „Für Kaemmerling ergibt sich schon eine „Parallelmontage“, wenn der Blick der Hauptfigur Biberkopf während eines Gesprächs zu einer Zeitung wandert und die dort abgedruckten Schlagzeilen aufnimmt.“⁶⁷⁶

Ein weiteres vermeintliches Beispiel für den Kinostil in Form verschiedener Einstellungsgrößen sieht Kaemmerling in folgender Szene:

Da stehen schon drei Schupos an der Treppe, der erste kommt rauf, die Bullen ziehen durchs Lokal. Der junge, lange Kommissar an der Spitze, die habens sehr eilig. Wir haben sie genug gejagt, ich hab getan, was ich konnte, ich bin ein Mensch oder ich bin kein Mensch. Und da zieht er die linke Hand aus der Tasche und steht nicht auf und drückt sitzend ab auf den ersten Schupo, der eben wütend auf ihn losstürzt. Krach. So haben wir alles auf Erden erledigt, so fahren wir in die Hölle mit Pauken und Trompeten. Der Mann taumelt beiseite, Franz steht auf, er will an die Wand, sie rennen in Massen von der Tür ins Lokal.⁶⁷⁷

⁶⁷³ Vgl.: Döblin, Alfred: Der Geist des naturalistischen Zeitalters. In: Ders.: Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Kleinschmidt, Erich. Freiburg 1989. S. 74.

⁶⁷⁴ Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. S. 131.

⁶⁷⁵ Vgl.: Kaemmerling, Ekkehard: Die filmische Schreibweise am Beispiel Alfred Döblin: *Berlin Alexanderplatz*. In: *Jahrbuch für internationale Germanistik* 5. Bern / Frankfurt a. M. 1973. S. 45–61.

⁶⁷⁶ Hage, Volker: Collagen in der deutschen Literatur. Zur Praxis und Theorie eines Schreibverfahrens. Frankfurt a. M. / Bern / New York 1984. (Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte. Bd. 5). S. 102.

⁶⁷⁷ Kaemmerling, Ekkehard: Die filmische Schreibweise am Beispiel Alfred Döblin: *Berlin Alexanderplatz*. S. 368.

Er sieht in dieser Szene Totale, Nah- und Großaufnahme verwirklicht.⁶⁷⁸ Worauf *Hurst* kritisch anmerkt:

Jeder narrative Text ließe sich auf diese Weise in filmische Einstellungsgrößen einteilen, da jeder deskriptive Satz oder Abschnitt in der Regel einen bestimmten Ausschnitt der Realität beschreibt, den man als Großaufnahme oder Totale bezeichnen könnte. Über eine spezifische *filmische Schreibweise* ist damit noch nichts ausgesagt.⁶⁷⁹

Dies veranschaulicht auch die Unsicherheit in der Forschung in Bezug auf Döblins Kinostil und die filmische Schreibweise. „Vor allem im sprunghaften Wechsel der Erzählperspektive, in der Montage unterschiedlichster Realitätseindrücke und der Simultanität der dargestellten Ereignisse glaubte man, filmische Gestaltungsprinzipien gefunden zu haben“⁶⁸⁰, merkt *Hurst* an. Dieser Einwand muss jedoch auch in Rückbezug auf Döblins eigene poetologische Aussagen zum Kinostil kritisch reflektiert werden. Schließlich strebte Döblin in seinem *Berliner Programm* „Rapide Abläufe, Durcheinander in bloßen Stichworten; wie überhaupt an allen Stellen die höchste Exaktheit in suggestiven Wendungen zu erreichen gesucht werden muß“⁶⁸¹ an. Und auch seine zahlreichen Großstadtmontagen in den Kinostilpassagen entsprechen seiner geforderten Tatsachenphantasie. Die Montagen erzeugen durch ihre inhaltliche Ausrichtung in Form von Zeitdokumenten wie Zeitungen oder Werbungen nicht nur eine Nähe zur Realität, sondern durch ihre Technik auch zum Film. Dennoch: „Eine *filmische Schreibweise* kann deshalb nicht einfach nur als die Übernahme kinematographischer Techniken in die Literatur allein verstanden werden.“⁶⁸² Und *Schärf* ergänzt zu diesem Problemkontext:

Der auf den Roman angewandte Ausdruck der „filmischen Schreibweise“ trifft denn auch die Bedeutung und Exponiertheit dieses Phänomens bei weitem nicht. Handelt es sich doch keineswegs um ein Schreiben, das sich von Techniken leiten ließe, die der Film genuin für sich beanspruchen kann. Aspekte wie Zeitraffer und Zeitlupe, Kontrastmontage und Parallelmontage und anderes mehr sind genuine Errungenschaften der Literatur, auf die sich die ersten bedeutenden Filmregisseure explizit als literarisch vorgeprägte berufen haben. Diese Techniken waren bereits vor dem Film vorhanden und wurden von den ersten Regisseuren als solche erkannt. Richtig ist jedoch, daß sie erst der Film für ein Massenpublikum exponiert. Der daraus gezogene Schluß: Die filmische Schreibweise erschafft das Lesen neu als filmisches Sehen in der Lektüre des geschriebenen Textes.⁶⁸³

⁶⁷⁸ Kaemmerling, Ekkehard: Die filmische Schreibweise am Beispiel Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz. S. 50.

⁶⁷⁹ Hurst, Matthias: Erzählsituationen in Literatur und Film. S. 255.

⁶⁸⁰ Ebd., S. 254.

⁶⁸¹ Döblin, Alfred: An Romanautoren und ihre Kritiker: Berliner Programm. S. 18.

⁶⁸² Hurst, Matthias: Erzählsituationen in Literatur und Film. S. 259.

⁶⁸³ Schärf, Christian: Alfred Döblins „Berlin Alexanderplatz“: Roman und Film; zu einer intermedialen Poetik

Und so ist und bleibt Döblins Kinostil in der Forschung ein umstrittenes Thema, nicht zuletzt deshalb, weil der Autor und Theoretiker sich selbst nicht ergiebig dazu äußerte und somit Spekulationen und Interpretationen den Weg ebnete.

3.4.3 Funktion des Kinostils und Konsequenzen für den ‚neuen Roman‘

„Die filmische Schreibweise erschafft das Lesen neu als filmisches Sehen in der Lektüre des geschriebenen Textes.“⁶⁸⁴

Nachdem zuvor die Zeit und eine neue Zeitgestaltung im Roman durch das filmische Erzählen beziehungsweise den Kinostil in *Berlin Alexanderplatz* im Vordergrund standen, soll es nun um die Funktion des Kinostils und die daraus resultierenden Konsequenzen für den neuen Roman gehen.

Eine bestimmte Art der Wahrnehmung, die dem veränderten Lebens- und ‚Erlebnisgefühl‘ der Menschen in den Großstädten entsprach, verlangte nach einer Entwicklung neuer Darstellungsweisen in den Künsten. Im Film schien sich eine solche Darstellungsweise besonders augenfällig zu manifestieren [...].⁶⁸⁵

Und weiter heißt es bei Hurst:

Durch die filmische Schreibweise Döblins entsteht mehr als nur ein geschriebener Film. Sein Montagestil⁶⁸⁶ ist letztlich ein literarisches Phänomen, das mit den Möglichkeiten der Sprache arbeitet, auch wenn die Ansätze kinematographischer Techniken immer wieder durchscheinen.⁶⁸⁷

Eine beschleunigte und veränderte Welt verlangte nach einer Neuerung der darstellerischen Mittel im Roman. Anstatt „Erzählschlendrian“⁶⁸⁸ forderte Döblin in seinem *Berliner Programm*, dass der Roman gebaut und nicht erzählt wird.⁶⁸⁹ Ferner sollte überflüssiger Schmuck vermieden und ein *steinerner Stil* mit „frischen Wendungen“⁶⁹⁰ und „rapiden Abläufen“⁶⁹¹ im Roman gewählt werden. Hieraus resultierte die Verwendung des Kinostils

der modernen Literatur. S. 18.

⁶⁸⁴ Ebd.

⁶⁸⁵ Hurst, Matthias: Erzählsituationen in Literatur und Film. S. 259.

⁶⁸⁶ Und damit auch verbunden der Kinostil.

⁶⁸⁷ Hurst, Matthias: Erzählsituationen in Literatur und Film. S. 262.

⁶⁸⁸ Döblin, Alfred: An Romanautoren und ihre Kritiker: Berliner Programm. S. 18.

⁶⁸⁹ Ebd.

⁶⁹⁰ Ebd.

⁶⁹¹ Ebd.

in *Berlin Alexanderplatz*, welcher es Döblin ermöglichte, mit der knappen und montierten Darstellung von Momenten ein Nebeneinander von Eindrücken und eine Raumzeitlichkeit zu erschaffen.

Seine romanpoetologischen Forderungen im *Berliner Programm* entsprechen den Funktionen, welche der Kinostil letztlich im Roman erfüllt. Die erste und wichtigste Funktion des Kinostils ist die Tatsache, dass er Simultanität - Gleichzeitigkeit im Roman erzeugt und somit nicht nur das Tempo der 1920er in Berlin darstellen kann, sondern auch die Zeitgestaltung im Roman verändert. Hierbei sind die Montagepassagen in *Berlin Alexanderplatz* Teil des Kinostils. Wie schnelle Schnitte im Film erzeugen die Montagen die Atmosphäre der Großstadt und zeichnen ein orts- und zeitgeschichtliches Panorama. Hierbei kommt, wie bereits an früherer Stelle erwähnt, vor allem die Mosaikmontage⁶⁹² zum Einsatz. Hiermit verbunden ergibt sich eine weitere Funktion des Kinostils und der poetologischen Forderung Döblins, nach welcher der Roman näher an die Realität rücken soll:

Döblins „Kinostil“ hat die Funktion, das Kunstwerk der lebendigen, das heißt bewegten Wirklichkeit anzunähern. Sie wird nicht nachgeahmt, sondern direkt in den Roman eingebaut und zwar durch Montagetechnik, nicht durch fiktionalles „Erzählen“, damit das Ganze als „vorhanden“ erscheint.⁶⁹³

Die Montagen vermitteln einen dokumentarischen Eindruck, wenn Döblin beispielsweise Straßenbahnfahrpläne oder Zeitungsnachrichten in diesen Passagen nutzt und bringen den Roman der Wirklichkeit ein Stück näher. Seine geforderte Tatsachenphantasie⁶⁹⁴ entspringt naturalistischen Einflüssen, wie schon in Kapitel 2 eruiert. Hierunter fallen nicht nur die Annäherung des Romans an die Realität, sondern auch die Großstadtdarstellung an sich, und die Einbeziehung weiterer sozialer Schichten als üblich im Roman. Auch sollte in diesem Zusammenhang die „Hegemonie des Autors gebrochen werden“⁶⁹⁵. In seinem *Döblinismus* richtet er sich auch gegen eine Psychologisierung im Roman, die klassische Erzählposition wird in Frage gestellt und die Depersonation des Autors wird gefordert. Durch die Nutzung des Kinostils im Roman macht Döblin eben dies möglich.

⁶⁹² Vgl.: Kapitel 3.3.1 Die Montagetechnik.

⁶⁹³ Elm, Ursula: Literatur als Lebensanschauung. Zum ideengeschichtlichen Hintergrund von Alfred Döblins „Berlin Alexanderplatz“. S. 120.

⁶⁹⁴ Vgl.: Döblin, Alfred: An Romanautoren und ihre Kritiker: Berliner Programm. S. 18.

⁶⁹⁵ Vgl.: Ebd.

Welche Konsequenzen ergeben sich aus der Nutzung des Kinostils für den neuen Roman? Die wichtigste Konsequenz in Bezug auf die Nutzung des Kinostils oder eines filmischen Erzählens im Roman betrifft die Ebene der Zeitgestaltung. Wenn ein Autor, in diesem Fall Döblin in seinem Roman *Berlin Alexanderplatz*, eine zumindest in Teilen filmische Schreibweise wählt, so ändert dies die klassische chronologische Zeitstruktur. Durch die Nutzung des Kinostils wird das Tempo des Romans angezogen und die Darstellung einer beschleunigten Welt der 1920er Jahre wird möglich, wie dies durch eine klassische Zeitgestaltung nicht erreicht werden konnte. Darüber hinaus können durch den Kinostil und die Montagen, welche in diesem Zusammenhang vielfach verwendet werden, disparate Eindrücke besser miteinander verknüpft werden und so wieder ein Panorama der Stadt zeigen.

Mit der Änderung der Zeitstruktur wird es auch möglich, die klassische Romanform aufzubrechen und neue Formen der Gattung Epik zu erproben. Dies ist nur in Teilen in *Berlin Alexanderplatz* geschehen. Nur an den Stellen, in denen der Kinostil und die Montagen benutzt werden, wird die Chronologie der Erzählung gebrochen, ansonsten bleibt sie intakt. Auch öffnet die Nutzung einer neuen Zeitstruktur in Anlehnung an das Medium Film neue Rezeptionsmöglichkeiten für den Roman. Im Sinne dieser Arbeit inhärente Fragestellungen, inwieweit eine multiperspektivische und interdisziplinäre Rezeption von Romanen einer kulturwissenschaftlich betriebenen Literaturwissenschaft im Falle von Döblins *Berlin Alexanderplatz* entsprechen kann, kann die Nutzung des Kinostils eine Brücke schlagen, wie auch Döblin selber durch seine Interdisziplinarität - er verband Natur- und Geisteswissenschaften und Kunst in seinem Œuvre - dies tat. Durch die Nutzung einer filmischen Schreibweise entsteht in der Literatur eine Nähe zum Medium Film und intermediale Bezüge öffnen die Gattung Epik und machen eine interdisziplinäre und multiperspektivische Rezeption möglich.

In diesem Zusammenhang kann man noch einen Schritt weiter gehen und nicht nur Änderungen der Form des neuen Romans durch den Kinostil in Döblins *Berlin Alexanderplatz* analysieren, sondern den Aspekt der Zeit im Roman mit dem Aspekt des Raumes im Roman verknüpfen, wie es ohnehin durch den Kinostil geschieht. Gerade in den montierten Kinostilpassagen, in denen das Stadtpanorama entfaltet wird, geschieht dies nicht nur in zeitlicher Form, sondern es entsteht auch eine Räumlichkeit im Roman.

Hierbei kann auch eine Betrachtung von Bachtins Konzept des *Chronotopos*⁶⁹⁶, welches viele Anschlussmöglichkeiten bietet,⁶⁹⁷ von Interesse für die interdisziplinärer Rezeption neuer Romanformen sein.

Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen.⁶⁹⁸

3.5 Fazit

„Der Roman muß seine Wiedergeburt erleben als Kunstwerk und modernes Epos.“⁶⁹⁹

Die Moderne verlangte mit ihren vielfältigen Veränderungen im Bereich der Technisierung, Beschleunigung, Urbanisierung, Medien und auf der Ebene des Subjekts und der Wahrnehmung Anpassungsbestrebungen in vielen Bereichen – auch in der Literatur. Mit der Krise des Romans begann für die Autoren die Suche nach neuen Formen fern ab der klassischen Erzähltradition. Auch Alfred Döblin suchte nach Wegen aus dieser Krise. Diese Suche nach Auswegen aus der Krise der Moderne und die Notwendigkeit neuer Romankonzepte und Romanrezeptionen wurden in diesem Kapitel anhand von Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* untersucht. Hierbei wurden neben der Aufarbeitung der Krise des Romans und dessen Wandel im Laufe der Zeit auch Döblins poetologische Schriften zum Roman und die daraus resultierenden Konsequenzen für die Gattung Epik und Lösungsversuche für die Romankrise aufgezeigt.

Wie überwindet Döblin die Krisensituation in *Berlin Alexanderplatz*? Nicht in dem er sich endgültig von der klassischen Romanform trennt. Durch eine kritische Auseinandersetzung mit der Forschungsliteratur⁷⁰⁰ zu Döblins Roman wurde an dieser Stelle ein eigener

⁶⁹⁶ Vgl.: Bachtin, Michail M.: Chronotopos. Frankfurt a. M. 2008.

„Den grundlegenden wechselseitigen Zusammenhang der in der Literatur künstlerisch erfaßten Zeit-und-Raum-Beziehungen wollen wir als Chronotopos (»Raumzeit« müßte die wörtliche Uebersetzung lauten) bezeichnen.“ (Ebd., S. 7).

⁶⁹⁷ Anschlussmöglichkeiten im Zusammenhang mit dem Chronotopos finden sich beispielsweise in der Kulturphilosophie, Literaturhistorie, Gattungstheorie, dem „linguistic turn“ oder der Raumtheorie. (Vgl.: Ebd., S. 229).

⁶⁹⁸ Bachtin, Michail M.: Chronotopos. S. 7.

⁶⁹⁹ Döblin: An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm. S. 18.

⁷⁰⁰ Vgl.: Weidenfeld, Christiane: Poetiken des Zufalls in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* und Wolfgang Koeppens *Tauben im Gras*. Würzburg 2013. (EPISTEMATA Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Bd. 775-2013). - Müller-Salget, Klaus: Alfred Döblin. Werk und Entwicklung. Bonner Arbeiten zur Deutschen Literatur. Hrsg. von von Wiese, Benno. Bonn 1972. - Martini, Fritz: Das Wagnis der

Forschungsstandpunkt entwickelt, der zu dem Schluss kommt, dass sich auf der einen Seite noch deutliche Kennzeichen einer geschlossenen Form und chronologischen Erzählung in *Berlin Alexanderplatz* finden und auf der anderen Seite eine Öffnung der Form, etwa durch den Gebrauch von Montagen oder des Kinostils, zu erkennen ist.

Mit der Indikation für neue Romankonzepte zur Überwindung der Romankrise in der Moderne ergibt sich auch die Frage nach den Kennzeichen des neuen Romans bei Döblin. In diesem Kapitel wurden zu diesem Zweck die zwei Hauptkennzeichen von Döblins modernem Großstadtroman *Berlin Alexanderplatz* herausgearbeitet: die *Montage/Polyphonie* und der Gebrauch des *Kinostils* im Roman.

Die Montagen beziehungsweise Polyphonie in *Berlin Alexanderplatz* dienen der Überwindung der Romankrise und spiegeln gleichzeitig Döblins damit verbundene romanpoetologische Forderungen wider. In diesem Kontext wurde eine Typologie entwickelt, um beide Kennzeichen genauer analysieren zu können. Hierunter zählen beispielsweise eine Annäherung an die Realität (Tatsachenphantasie), eine Verortung im Hier und Jetzt der Stadt, die Darstellung des Milieus, eine Bedeutungsverdichtung und die Darstellung von Simultanität, welche durch die Montagen im Text erreicht wird. Die Polyphonie, welche sich vielfach in Form der Montagen manifestiert, stellt intertextuelle Bezüge her, wirkt raumkonstituierend, liefert durch ihre Mündlichkeit eine Annäherung an das Epos, bewirkt die Durchstoßung der Realität hin zur überrealen Sphäre und richtet sich durch ihre Stimmenvielfalt gegen die Sprachlosigkeit der Moderne.

Der Kinostil hingegen betrifft vor allem die zeitliche Gestaltung im modernen Roman. Mit der Änderung der Zeitstruktur im Roman wird die Darstellung einer neuen, beschleunigten Realität möglich, Simultanität wird hergestellt, auch eine Annäherung an die Realität wird erzeugt (Tatsachenphantasie) und die Hegemonie des Autors wird in Döblins Sinne gebrochen, da der klassische Erzählfluss durch den Kinostil aufgebrochen wird.

Die Nutzung sowohl der Montagetechnik/Polyphonie als auch des Kinostils in *Berlin Alexanderplatz* bewirken eine Veränderung in der epischen Berichtform, der Stil- und Figurenebene sowie der in Autorschaftsauffassung und eröffnen somit neue Rezeptionsmöglichkeiten.

Sprache. Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn. Stuttgart 1954.

Mit der Notwendigkeit neuer Romankonzepte in der Moderne und ihrer Manifestation beispielsweise in der Montage/Polyphonie und dem Kinostil, werden auch neue Rezeptionsmöglichkeiten für den Roman möglich und multiperspektivische und interdisziplinäre Lesarten von *Berlin Alexanderplatz* können zur Bereicherung für die Forschungslandschaft werden. Hierbei sind durch eine Öffnung der Romanform interpretatorische Anschlussmöglichkeiten beispielsweise im Bereich des Films, der Soziologie, Philosophie, Kunst oder von Theorien wie dem Poststrukturalismus oder der Raumtheorie – wie an späterer Stelle in den Kapiteln 4 und 5 veranschaulicht wird – möglich. Es werden anhand von Döblins Roman konkrete Wege eröffnet, wie Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft betreiben werden kann.

4. Multiperspektivische und interdisziplinäre Verfahren der Romanrezeption I: raumtheoretische und poststrukturalistische Lesarten von *Berlin Alexanderplatz*

Der Leser ist der Raum, in dem sich alle Zitate, aus denen sich eine Schrift zusammensetzt, einschreiben, ohne dass ein einziges verloren ginge. Die Einheit eines Textes liegt nicht in seinem Ursprung, sondern in seinem Zielpunkt. [...] Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des *Autors*.⁷⁰¹

Mit dem *Tod des Autors* bei Roland Barthes übernimmt der Rezipient die Kontrolle über den Text. Ihm kommt nun die Aufgabe zu, den Sinn eines Textes ohne Rückbezug auf eine Autorpersönlichkeit zu entschlüsseln. Im Zuge dieser ‚Textsinnebefreiung‘ ergeben sich für literarische Texte neue mannigfaltige Lesarten und Analysemöglichkeiten.

Während die vorigen Kapitel direkt auf den Autor Döblin und seine Poetologie rekurrierten, soll hier nur an vereinzelten Stellen auf seine ‚Stimme‘ zurückgegriffen werden, um vielmehr weitere multiperspektivische und interdisziplinäre Interpretationsmöglichkeiten von seinem Großstadtroman zu erproben und innovative Ansatzpunkte für die Döblin-Forschung zu liefern. In diesem Zusammenhang wird der Fokus auf der einen Seite auf der Raum- und Stadtbetrachtung liegen und auf der anderen Seite auf der Text- und Rezeptionsebene. So wird zunächst in Kapitel 4.1 der Raum in der Kultur- und Literaturwissenschaft genauer betrachtet, um anschließend die Stadt im modernen Roman und konkret in *Berlin Alexanderplatz* zu untersuchen. Diese Erläuterungen bilden das Fundament für die anschließende Diskussion in Kapitel 4.1.3 rund um de Certeaus’ *Die Kunst des Handelns* und die Produktion von ‚Sprachräumen‘ in *Berlin Alexanderplatz*. Unter Punkt 4.2 wird dann eine *poststrukturalistische*⁷⁰² Lesart von *Berlin*

⁷⁰¹ Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matias/Winko, Simone (Hrsg.): Text zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000. S. 192 f. - Frz. Original: „le lecteur est l’espace même où s’inscrivent, sans qu’aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture; l’unité d’un texte n’est pas dans son origine, mais dans sa destination [...] la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l’Auteur.“ (La mort de l’auteur S. 66f.)

⁷⁰² Poststrukturalismus: „Sammelbegriff für verschiedene, interdisziplinäre subjekt- und hermeneutikkritische Ansätze, die in Auseinandersetzung mit dem Strukturalismus seit dem Ende der 1960er Jahre in Frankreich entstanden. [...] Zu den grundlegenden literaturtheoretischen Annahmen des Poststrukturalismus zählt die Auffassung, daß „der Autor“ bzw. das Autorsubjekt eine historisch bzw. gesellschaftlich konstruierte Institution sei, die nicht als Maßstab der Textlektüre dienen könne. Das Interesse richtet sich – im Gegensatz zu Hermeneutik bzw. Strukturalismus – auf den Prozeßcharakter des Textes, d.h. auf die Sinnproduktion und die Strukturierungsleistung im Vollzug des Lesens, wobei „Sinn“ grundsätzlich als unfest und fließend betrachtet wird. Der Poststrukturalismus zielt nicht auf ein präzises Analyseinstrumentarium für Texte, wie es insbesondere die strukturalistische Forschung zu bieten versucht, sondern vielmehr auf ein Bewußtsein von der Problematik des etablierten Zeichenbegriffs, der als metaphysisch grundiert aufgewiesen wird. Die wichtigsten Vertreter des Poststrukturalismus sind Roland Barthes, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Michel Foucault, Felix Guattari, Julia Kristeva, Jacques Lacan. Drei einflußreiche methodische Richtungen sind aus dem poststrukturalistischen Autorenkreis hervorgegangen: 1. die Diskurstheorie bzw. Diskursanalyse (Foucault), 2. die Theorie der Intertextualität (Kristeva) und 3. die Dekonstruktion (Derrida).“

Alexanderplatz unter Einbeziehung von Roland Barthes vorgeschlagen, bei der vor allem die Aspekte Autorschaft, Intertextualität und Textrezeption im Vordergrund stehen. Im abschließenden Ausblick geschieht ein kurzer Rekurs auf Deleuze und Guattaris Konzept des *Rhizoms* und dessen Potential für eine weitere multiperspektivische Lesart von Döblins Großstadtroman.

Fragestellungen, die im Verlauf dieses 4. Kapitels geklärt werden sollen, sind unter anderem: Lädt Döblin dazu ein verschiedene Lesarten auszuprobieren und warum sind multiperspektivische Lesarten von *Berlin Alexanderplatz* eine Bereicherung für die Forschung? Inwiefern kann *Berlin Alexanderplatz* raumtheoretisch und poststrukturalistisch gelesen werden und welche Erkenntnisse lassen sich daraus gewinnen? Welche Möglichkeiten und Grenzen haben sie? Welche Rückschlüsse könnte man dadurch für die Romanrezeption im Allgemeinen ziehen? Inwiefern entspricht eine multiperspektivische Rezeption von Romanen einer kulturwissenschaftlich betriebenen Literaturwissenschaft?

Methodisch werden in diesem Kapitel verschiedene theoretische, multiperspektivische und interdisziplinäre Ansätze verfolgt, um der Forderung dieses Forschungsbeitrages – zu eruieren, wie Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft pragmatisch anhand von Döblins *Berlin Alexanderplatz* zu betreiben ist – näherzukommen.

4.1 Raum und Stadt

„Die Raumbilder sind die Träume der Gesellschaft. Wo immer die Hieroglyphe irgendeines Raumbildes entziffert ist, dort bietet sich der Grund der sozialen Wirklichkeit dar.“⁷⁰³

Im Zuge dieses Forschungsbeitrages sind der Raum und insbesondere die Großstadt essentiell für die Betrachtung von Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz*. Auch wenn die Stadt im Zusammenhang mit Döblins Roman schon des Öfteren als Protagonist oder Antagonist der Geschichte diskutiert wurde, so wird die Bedeutung des Raumes und der Stadt für *Berlin Alexanderplatz* in diesem Kapitel abstrakter und vielschichtiger beleuchtet.

In diesem Kontext kommen in Kapitel 4.1.3 auch semiologische Deutungen von Raum zur

(<http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/littheo/methoden/poststrukturalismus/>) abgerufen am 10. 10. 2019.

⁷⁰³ Kracauer, Sigfried: Straßen in Berlin und anderswo. Frankfurt a.M. 1964. S. 70.

Anwendung. Semiologische und poetische Räume werden exploriert und die Erzählfunktion von Raum im Roman untersucht. Der Raum als Text wird lesbar gemacht. In diesem Zusammenhang wird auch die Bedeutung von Raum(theorie) für die Textinterpretation in Rückbezug auf Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft erörtert werden. Doch zunächst wird die Raumdebatte in den Kulturwissenschaften und ihre wichtigsten Ansätze vorgestellt, bevor ein Rückgriff auf die Literaturwissenschaft erfolgt.

4.1.1 Der Raum in den Kultur- und Literaturwissenschaften

Der Raum, in dem wir leben, durch den wir aus uns herausgezogen werden, in dem sich die Erosion unseres Lebens, unserer Zeit und unserer Geschichte abspielt, dieser Raum, der uns zernagt und auswäscht, ist selber auch ein heterogener Raum. [...] Wir leben in einer Gemengelage von Beziehungen, die Platzierungen definieren [...].⁷⁰⁴

Wie Foucault den Raum als heterogen bezeichnet so vielfältig und mehrdeutig ist auch der wissenschaftliche Diskurs über den Raum.⁷⁰⁵ War eine Raumdebatte lange durch die nationalsozialistische Vergangenheit problematisch, rückten das Ende des Kalten Krieges, der Fall der Mauer, der 11. September 2001 und nicht zuletzt die Globalisierung den Raum wieder in den Fokus des Interesses der Wissenschaften:

Dies motiviert in der Folge Versuche, Humangeographie derart zu betreiben, dass der geographische Raum allenfalls als soziales Konstrukt, aber nicht mehr als die natürliche Grundlage von Gesellschaften angesehen wird.⁷⁰⁶

Doch zunächst wird ein kurzer Versuch einer Raumdefinition unternommen. Raum bezeichnet neben der Zeit eine entscheidende Komponente der Wirklichkeitserschließung. Bei Kant⁷⁰⁷ beispielsweise ist der Raum die Anschauungsform des Subjektes und Bedingung

⁷⁰⁴ Foucault, Michel: Andere Räume. In: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Hrsg. von Barck, Karlheinz. Leipzig 1992. S. 34-46. S. 38. - Frz.Original: L'espace dans lequel nous vivons, par lequel nous sommes attirés hors de nous-mêmes dans lequel, se déroule précisément l'érosion de notre vie, e notre temps et e notre histoire, cet espace qui nous ronge et nous ravine est en lui-même aussi un espace hétérogène. [...] nous vivons à l'intérieur d'un ensemble de relations qui définissent des emplacements [...]. (Foucault, Michel: Les Hétérotopies - Le Corps Utopique. Paris 2009. S. 3.)

⁷⁰⁵ In diesem Forschungsbeitrag wird keine dezidierte Auseinandersetzung mit der Raumdebatte erfolgen, da die Kategorie Raum zwar für die Rezeption von *Berlin Alexanderplatz* anwendbar gemacht werden soll, aber nur eine Lesart von Döblins Roman darstellt und daher neben allen anderen Ansätzen nicht in aller Tiefe diskutiert werden kann. Zur weiteren Lektüre seien daher empfohlen: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M. 2006; Günzel, Stephan (Hrsg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart/Weimar 2010; Günzel, Stephan (Hrsg.): Raumwissenschaften. Frankfurt a. M. 2009.

⁷⁰⁶ Günzel, Stephan (Hrsg.): Raumwissenschaften. Frankfurt a. M. 2009. S. 10.

⁷⁰⁷ Vgl.: Transzendente Ästhetik in Kant: Kritik der reinen Vernunft. - Kant, Immanuel: Werke in zwölf Bänden. Frankfurt am Main 1977.

für Erfahrung überhaupt. Des Weiteren kann der Raum als Ordnungssystem angesehen werden. Physikalisch kennzeichnet sich der Raum durch Ausdehnung in Höhe, Länge und Breite. In der Wissenschaftsgeschichte konkurrieren seit Jahrhunderten ein *absoluter* und ein *relativer* Raumbegriff⁷⁰⁸:

Im ersten Modell ist der Raum nur die Hülle für die darin befindlichen Körper. Der Raum gleicht einer Schachtel, einem Kasten oder Behälter [...] in den Dinge aufgenommen werden können und in dem sie ihren festen Platz haben [...]. Im zweiten Modell dagegen ist ein Raum keine schlichte Gegebenheit mehr, vielmehr wird nach diesem Verständnis Raum durch soziale Operationen erst konstituiert.⁷⁰⁹

Während in der Geographie, als Raumwissenschaft, der empirische Raum im Fokus steht, findet in einer kulturwissenschaftlich orientierten Raumwissenschaft eine „Verschränkung empirische[r] Naturbeschreibung und anthropologische[r] Aussagen“⁷¹⁰ statt. In den Kulturwissenschaften wird Raum nicht als gegebenes Faktum angesehen, sondern als ‚Produkt sozialer Prozesse‘:

Vom Handlungszentrierten Standpunkt aus ist Raum als eine begriffliche Konzeptualisierung der physisch-materiellen Wirklichkeit zu verstehen, die aufgrund der Körperlichkeit der handelnden Subjekte besonders bedeutsam ist. Um Raum als Element der sozialen Praxis thematisieren zu können, ist es notwendig, ihn als einen *formal-klassifikatorischen* Begriff zu verstehen und weder als einen empirischen noch als einen apriorischen. Er kann kein empirischer Begriff sein, da der Gegenstand nicht nachweisbar ist; und er kann kein apriorischer Begriff sein, da er tatsächlich auf Erfahrung beruht.⁷¹¹

Der *relationale* Raumbegriff⁷¹² bildet in einer kulturwissenschaftlich orientierten Theorie vom Raum die Grundlage aller Überlegungen. Die Raumtheorie im kulturwissenschaftlichen Sinne widmet sich unter anderem den sozialen Raumstrukturen und Raumpraktiken, wobei traditionelle physikalische und philosophische Konzepte von Raum infrage gestellt werden. Im Fokus des Interesses stehen Fragen rund um den Ursprung kultureller Räumlichkeit, die Praxistheorie des Raumes, Raumordnung und Macht sowie symbolische Raumordnungen (Mündlichkeit/Schriftlichkeit, Frage nach medialen Bedingungen). In diesem

⁷⁰⁸ Vgl. Schroer, Markus: Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums. Frankfurt a. M. 2006. S. 30.

⁷⁰⁹ Ebd., S. 44.

⁷¹⁰ Vgl.: Günzel, Stephan (Hrsg.): Raumwissenschaften. S. 10.

⁷¹¹ Ebd., S. 154.

⁷¹² Vgl.: Ebd., S. 150 f.: „Die relationale Raumkonzeption wird für ein Forschungsprogramm fruchtbar gemacht, dem zufolge die in dieser Ordnung enthaltenen Gesetzmäßigkeiten mittels empirischer Forschung und quantitativer Modellbildung aufgedeckt und in einer allgemeinen Raumtheorie zur Darstellung gebracht werden sollen. Diese empirisch gültige Theorie bildet [...] die Grundlage für räumliche Erklärungen natürlicher und sozial-kultureller Gegebenheiten.“

Zusammenhang bilden die Theorien von *Simmel*, *Lefebvre*, *Foucault*, *Bachtin*, *Soja* und *de Certeau* eine wichtige Grundlage für eine relationale Raumtheorie. Im Folgenden werden kurz die wichtigsten Ansätze in diesem Kontext vorgestellt.

Der deutsche Philosoph und (Stadt)Soziologe *Georg Simmel* bestimmte die Vorgeschichte der Raumsoziologie.⁷¹³ Mit seinen bekanntesten Texten *Über räumliche Projektion sozialer Formen* (1903) und *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903) lieferte er eine Soziologie des Raumes, die sich gegen einen Raumdeterminismus richtete und einen relationalen Raumbegriff zugrunde legte.

Ein weiterer wichtiger Ansatz für die Raumdebatte ist *Michail Bachtins* Theorie zum *Chronotopos*. Der russische Literaturwissenschaftler, Kunst- und Literaturtheoretiker untersucht in seinem Text *Chronotopos* (1937/38) die Wechselbeziehung von Raum und Zeit in der Erzähltheorie. Der hier etablierte Begriff für die Erzähltext- und Dramenanalyse zeigt, dass Raum und Zeit sich in diesen Kunstformen gegenseitig durchdringen, es entsteht die *Raumzeit*:

Den grundlegenden wechselseitigen Zusammenhang der in der Literatur künstlerisch erfaßten Zeit-und-Raum-Beziehungen wollen wir als Chronotopos (»Raumzeit« müßte die wörtliche Übersetzung lauten) bezeichnen. [...] Wir verstehen den Chronotopos als eine Form-Inhalt-Kategorie der Literatur [...]. [...] Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen.⁷¹⁴

Hierbei sieht Bachtin dennoch die Zeit in der Literatur als ausschlaggebendes Moment an. Im Zusammenhang mit Döblins *Berlin Alexanderplatz* könnte eine Betrachtung des Chronotopos im Zusammenhang mit dem Kinostil interessant sein.

Der französische, marxistisch orientierte Soziologe und Philosoph *Henri Lefebvre*⁷¹⁵ gilt als Wegbereiter des *Spatial turns*, auf den im Anschluss noch genauer eingegangen wird. Mit seinem Text *La production de l'espace* beschreibt er den Raum als relationales und soziales

⁷¹³ Zur weiteren Lektüre vgl. Schroer, Markus: Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums. Frankfurt a. M. 2006.

⁷¹⁴ Bachtin, Michail M.: Chronotopos. Frankfurt a. M. 2008. S. 7 f.

⁷¹⁵ Der amerikanische Geograph und Stadtforscher *Edward Soja* – Los Angeles School of Urbanism – bezieht sich auf Lefebvre. Er benutzte als erster den Begriff *spatial turn* (vgl. Jörg Döring und Tristan Thielmann: Einleitung: Was lesen wir im Raume? Der Spatial Turn und das geheime Wissen der Geographen. In: ders. (Hrsg.): Spatial Turn: Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Bielefeld 2008). Soja selbst etablierte das Konzept des *Thirdspace*: Ein radikales Konzept, in dem alle Räume zusammenkommen. So handelt es sich beispielsweise bei einem Markt um einen geographischen Ort, einen Verkaufsort und einen sozialen Treffpunkt. Zur weiteren Lektüre siehe Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M. 2006.

Produkt im Gegensatz zum absoluten Containermodell des Raumes. Die Raumproduktion geschieht bei ihm folgendermaßen:

1. Räumliche Praxis: Sie produziert den wahrgenommenen, erlebten und benutzten Raum (l'espace perçu).
2. Raumpräsentation: Der Raum des Wissens, des Zeichens und des Codes (l'espace conçu). Es ist ein instrumenteller Raum; der Raum der Wissenschaftler, Raumplaner und Techniker. Hierbei wird der Raum durch Karten repräsentiert.
3. Representationsräume: Es sind imaginierte Räume der Bilder und Symbole (l'espace vécu). Der Repräsentationsraum ist bei Lefebvre der wahrgenommene, konzipierte und erlebte Raum. Der Raum ist dabei Wirkung und Folge gesellschaftlicher Verhältnisse und flexibel sowie dynamisch. Er ist nicht mehr nur Rahmen für die Handlung, sondern ein „mentales und physisches als auch symbolisches Konstrukt“⁷¹⁶.

Die „Räumlichkeit bietet demnach die Möglichkeit einer vergleichenden Beschreibung gesellschaftlicher, technischer und sozialer Prozesse.“⁷¹⁷ Das Interesse gilt hierbei den kulturellen Praktiken, die den Raum hervorbringen. Anhand der drei zuvor beschriebenen Raumebenen und deren Zusammenspiel soll die Raumproduktion eruiert werden.

Ein weiteres Raumkonzept stammt von dem französischen Philosophen, Psychologen, Soziologen und Begründer der Diskursanalyse *Michel Foucault*. Seine Schriften *Die Ordnung der Dinge* und *Von anderen Räumen* liefern wichtige Implikationen für den Spatial turn. Bei Foucault handelt es sich um eine Topologie des ‚beweglichen Raumes‘, der Raum kann hierbei auch als Netzstruktur angesehen werden. Darüber hinaus kann Raum nach ihm auch ein Ordnungs- und Machtinstrument sein. In diesem Zuge kann sich aber auch Widerstand gegen Raumstrukturen bilden. Insgesamt ist der Raum bei Foucault sowohl soziologisch als auch ethnologisch – er ist ein Produkt raumbildender Praktiken und damit prozesshaft.

⁷¹⁶ Vgl.: Günzel, Stephan (Hrsg.): Raumwissenschaften. S. 362.

⁷¹⁷ Ebd., S. 11.

In seinem Text *Andere Räume* entwickelt er ferner noch das Konzept der Heterotopie:

Diese Räume, die mit allen anderen in Verbindung stehen und dennoch allen anderen Platzierungen widersprechen, gehören zwei Typen an. Es gibt zum einen die Utopien. Die Utopien sind Platzierungen ohne wirklichen Ort [...] unwirkliche Räume. Es gibt gleichfalls - und das wohl in jeder Kultur - in jeder Zivilisation - wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierter Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte [...].⁷¹⁸

Es gibt keine universelle Form von Heterotopien, allerdings verschiedene Typen:

Bei den *Krisenheterotopien* handelt es sich um privilegierte, geheiligte, verbotene Orte für Menschen in Krisensituationen, zum Beispiel Heranwachsende, Frauen im Wochenbett oder alte Menschen. Diese Heterotopien verschwinden allerdings und werden durch *Abweichungsheterotopien* abgelöst: „In sie steckt man die Individuen, deren Verhalten abweichend ist im Verhältnis zur Norm. Das sind Erholungsheime, die psychiatrischen Kliniken [...] Gefängnisse, und man müßte auch die Altersheime dazu zählen [...].“⁷¹⁹ Darüber hinaus vermögen Heterotopien „[...] an einen einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Platzierungen zusammenzulegen, die an sich unvereinbar sind.“⁷²⁰ Beispiele hierfür wären Kinos und Gärten. Eine weitere Eigenschaft von Heterotopien ist ihre Wandelbarkeit im Laufe der Zeit (Friedhöfe waren einst in der Stadt, nun liegen sie weiter außerhalb) oder ihre Bindung an bestimmte Zeitabschnitte (Festwiesen, Feriendörfer). Des Weiteren setzen Heterotopien ein System von Öffnungen und Schließungen voraus: „[...] Entweder wird man zum Eintritt gezwungen, das ist der Fall der Kaserne, der Fall des Gefängnisses, oder man muß sich Riten und Reinigungen unterziehen.“⁷²¹ Und schließlich erfüllen Heterotopien Funktionen. So können sie etwa einen Illusionsraum erschaffen, der

⁷¹⁸ Foucault, Michel: *Andere Räume*. In: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Hrsg. von Barck, Karlheinz. Leipzig 1992. S. 38/39. - Vgl. auch: Foucault, Michel: *Die Heterotopien*. Frankfurt a. M. 2005. - Frz. Original: Ces espaces, en quelque sorte, qui sont en liaison avec tous les autres, qui contredisent pourtant us les autres emplacements, sont de deux grands types. Il y a d'abord les utopies. Les utopies, ce sont les emplacements sans lieu réel. [...] espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels. Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux [...] (S. 3f.).

⁷¹⁹ Foucault, Michel: *Andere Räume*. S. 40/41. Frz. Original: celle dans laquelle on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée. Ce sont les maisons de repos, les cliniques psychiatriques; ce sont, bien entendu aussi, les prisons, et il faudrait sans doute y joindre les maisons de retraite (S. 5)

⁷²⁰ Ebd., S. 42. Frz. Original: a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. (S. 6)

⁷²¹ Ebd., S. 44. Frz. Original: Ou bien on y est contraint, c'est le cas de la caserne, le cas de la prison, ou bien il faut se soumettre à des rites et à des purifications. (S. 7)

andere reale Räume als noch größere Illusion entlarvt, oder sie schaffen einen ‚perfekten Raum‘, der andere Räume als missraten erscheinen lässt (zum Beispiel Kompensationsheterotopien wie Kolonien).

So entwickelten Bachtin, Lefebvre und Foucault ganz unterschiedliche und für die Raumdebatte interessante Ansätze, die wichtige Impulse für die Beschäftigung mit dem Raum in den Kulturwissenschaften und auch in der Literaturwissenschaft lieferten.

Weitere Konzepte der Raumdiskussion, wie etwa *de Certeaus* Raumproduktion durch alltägliche Praktiken wie das Gehen in der Stadt, *Deleuzes* und *Gnattaris* Konstrukt des Rhizoms und *Augés* Nicht-Orte, werden in den Kapiteln 4.1.3, 4.2, und 5 genauer eruiert.

Der Spatial turn

Die gegenwärtige Raumdiskussion hat einen in dem Sinne eigenen Raumbegriff noch nicht hervorgebracht. Hingegen hat sie sich erneut an dem traditionellen Substanz- und Behälterbegriff des Raumes abgearbeitet, um andererseits an relationale und dynamische Raumkonzepte anzuschließen.⁷²²

So ist die Raumdebatte noch keineswegs abgeschlossen und nicht nur *Günzel* sieht einen „Nachholbedarf raumanalytischer Diskursbildung“,⁷²³ auch der französische Soziologe *Pierre Bourdieu* sah die Raumdiskussion in eine „Raumfalle“⁷²⁴ tappen. Gerade das Nichthinterfragen der Verräumlichung im Sinne einer ‚Blackbox‘, in der alle sozialen und kulturellen Ursachen sozialer Praktiken und räumlicher Bedingungen verschwinden, stellen eine Problematik der Raumdebatte dar. Der Raum(begriff) dient zwar der Strukturierung, läuft aber Gefahr, komplexe soziale Bedeutungszuweisungen verkürzt darzustellen. Auf der anderen Seite soll auch ein ‚Raumdeterminismus‘ vermieden werden, dies birgt wiederum die Gefahr eines ‚Raumvoluntarismus‘. Und so sieht *Günzel*⁷²⁵ den Raum als offen und geschlossen, statisch und dynamisch gleichzeitig an, es komme jedoch auf den jeweiligen Kontext an, in welchem sich die Raumdiskussion bewegt. Darüber hinaus sieht er nicht nur den Raum für die Kultur(wissenschaft) als essentiell an, sondern auch die Zeit: „Es ist immer verkehrt, Raum und Zeit gegeneinander auszuspielen, die in jedem kulturellen Element miteinander verflochten sind [...]. Kultur ist ein Chronotopos.“⁷²⁶

⁷²² Günzel, Stephan (Hrsg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart/Weimar 2010. S. 105.

⁷²³ Günzel, Stephan (Hrsg.): Raumwissenschaften. S. 191.

⁷²⁴ Vgl. Bourdieu, Pierre: Physischer, sozialer und angelegener Physischer Raum. In: Martin Wentz (Hrsg.): Stadt-Räume. Frankfurt a. M. 1991. S. 25–34.

⁷²⁵ Günzel, Stephan (Hrsg.): Raumwissenschaften. S. 365.

⁷²⁶ Ebd., S. 191.

Welche Bedeutung hat nun die Raumdebatte für die Kulturwissenschaften beziehungsweise die Literaturwissenschaft? In diesem Zusammenhang wird zunächst der Spatial turn in den Kulturwissenschaften diskutiert, bevor weitere Implikationen des Raumes für die Literaturwissenschaft eruiert werden.

Hinter der Bezeichnung *Spatial turn*⁷²⁷ verbirgt sich die zwischen 1989 und 2001 begonnene Suche nach Begrifflichkeiten für die Beschreibung einer neuen Weltordnung durch das Ende des Kalten Krieges, die Verschiebung von Grenzen, den 11. September 2001 und nicht zuletzt die Globalisierung. Ob es sich hierbei um einen Paradigmenwechsel oder um ein bloßes neues Interesse am Raum in den Geschichts- und Sozialwissenschaften handelt, spaltet die Forschungslandschaft. So spricht sich Soja etwa für einen Paradigmenwechsel aus, wohin gegen Schlögel von einem bloßen Interessenszuwachs in Bezug auf die Raumdebatte spricht.⁷²⁸ Letztlich handelt es sich in diesem Zusammenhang um die Frage nach einer ‚richtigen‘ Lefebvres Exegese, der Revitalisierung eines moderaten geographischen Materialismus und der Überwindung des Historismus.⁷²⁹

Beim *spatial turn* muss auch zwischen dem *topological turn* und dem *topographical turn* unterschieden werden. So meint der Begriff *topological turn* die „Beschreibung räumlicher Verhältnisse hinsichtlich kultureller und medialer Aspekte, während mit dem *topographical turn* vor allem auf die Kulturtechniken der Repräsentation von Räumen abgehoben wird.“⁷³⁰

Der Begriff *Topographical turn* wird hauptsächlich im Kontext der Kulturwissenschaften/Cultural studies verwendet, wobei die Abgrenzung der beiden Begrifflichkeiten ohnehin ungenau ist. In der europäischen Theoriebildung bedeutet *Topographical turn* nach Weigel die „Rekonzeptualisierung des Raums und seiner (Be)Deutung“⁷³¹; Bedeutung von Räumen „als Signatur materieller und symbolischer Praktiken“.⁷³² „Es handelt sich beim ›topographical turn‹ in den Cultural Studies also weniger um einen metaphorischen Gebrauch des ›mapping‹ als um die Transformation ›klassischer‹ diskurshistorischer Kritik in den präskriptiven Entwurf für eine andere

⁷²⁷ Zur weiteren Lektüre: Bachmann-Medick, Doris: Spatial Turn. In: Doris Bachmann-Medick: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Hamburg 2014⁵.

⁷²⁸ Vgl. Schlögel, Karl: Kartenlesen, Augenarbeit. In: Heinz Dieter Kittsteiner (Hrsg.): Was sind Kulturwissenschaften? 13 Antworten. München 2004. S. 261–284. Und: Soja, Edward.: Vom ›Zeitgeist‹ zum ›Raumgeist‹. New Twists on the Spatial Turn. In: Döring, Jörg/Thielmann, Tristan (Hrsg.): Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Bielefeld 2008. S. 241–262.

⁷²⁹ Vgl.: Günzel, Stephan (Hrsg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. S. 93.

⁷³⁰ Ebd. S. 102f..

⁷³¹ Vgl.: Weigel, Sigrid: Zum „topographical turn.“ Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften. In: KulturPoetik. Bd. 2, Heft 2, 2002, S. 159.

⁷³² Ebd.

Theorie.“⁷³³ Der Raumbegriff wird topographisch verwendet - als ein Schreiben und Lesen von Räumen und wird somit Gegenstand kulturwissenschaftlicher Untersuchungen und zur topographischen Literaturanalyse.⁷³⁴ Diese wiederum veranschaulicht die kulturelle Produktion von Raum in literarischen Texten.

Der Raum als kultureller Bedeutungsträger evoziert unterschiedliche Fragestellungen und Methoden, ihn zu beschreiben und für Kultur- und Literaturwissenschaft ergiebig zu machen.

Der Raum in Literatur und Literaturwissenschaft

Dass literarische Texte Räume nicht nur darzustellen oder zu zeigen versuchen, sondern zuallererst konstituieren, hat die Literaturwissenschaft insbesondere im Rahmen des sogenannten topographical oder spatial turn der Kultur- bzw. Geschichtswissenschaften neu betont. Eine im ersten Sinne topographisch ausgerichtete Literaturwissenschaft reflektiert und kommentiert nicht nur die Konstruktion von Räumen in der Literatur, sondern stellt darüber hinaus Methoden zur Verfügung, die das Benennen und Herstellen von (geographischen) Räumen in anderen Disziplinen analysierbar machen.⁷³⁵

In der Literaturwissenschaft herrscht dennoch ‚Nachholbedarf‘, wenn es um die Einbeziehung des Raumes als Analysekategorie geht. Bis jetzt ist der Raum immer noch keine einheitliche systematische Kategorie der Erzähltextanalyse wie die Zeit, da er zu vielfältig ist und die Etablierung einer Systematik daher schwierig ist. Unter *Raum* beziehungsweise *Raumdarstellung* in der Literatur(wissenschaft) versteht man den „[...] Oberbegriff für die Konzeption, Struktur und Präsentation der Gesamtheit von Objekten wie Schauplätzen, Landschaft, Neuerscheinungen und Gegenstände in verschiedenen Gattungen.“⁷³⁶

Auch wenn es keine konstanten Analysemethoden für den Raum in der Literaturwissenschaft gibt, so kommen dennoch Impulse aus der werkimmanenten Interpretation, der Toposforschung, der Stoff- und Motivgeschichte sowie der Semiotik.⁷³⁷ Literaturtheoretische Arbeiten zum Raum beschäftigen sich unter anderem mit Theorie, Konzeption und Typologie des literarischen Raumes, mit Struktur, Präsentation und Poetik des Raumes in verschiedenen Gattungen sowie mit der Funktionalisierung und

⁷³³ Ebd., S. 156.

⁷³⁴ Vgl. Weigel, Sigrid: Zum „topographical turn.“

⁷³⁵ Günzel, Stephan (Hrsg.): Raumwissenschaften. S. 230.

⁷³⁶ Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hrsg. von Nünning, Ansgar. Stuttgart/Weimar 2013⁵. S. 536.

⁷³⁷ Vgl. Ebd.

Semantisierung des Raumes in der Literatur.⁷³⁸ Ebenso ist der Raum nicht mehr nur bloßer Schauplatz, sondern erfüllt eine (Erzähl)Funktion. Seine Darstellung ist wiederum an Wertesysteme geknüpft, die dem Wandel unterworfen sind. So kann der Raum offen und geschlossen sein oder er kann Verweischarakter haben, etwa als Symbol oder Allegorie.

Nach der strukturalistischen Analyse von Räumen sind nun kulturelle Konstruktionen von Räumen in den Fokus des Interesses gerückt. So werden Grenze, Liminalität⁷³⁹ und Mapping⁷⁴⁰ (Kartierung) im Zuge der Kultursemiotik, Kulturanthropologie, postkolonialen Literaturtheorie oder der New Cultural History ausgelotet. Räume werden als kulturelle ‚Sinnträger‘ wahrgenommen, wie etwa im Kontext der Debatte um Erinnerungsräume.⁷⁴¹

Neben der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Raum und seinen Implikationen, geschieht die Raumgestaltung in der Literatur⁷⁴² selbst etwa durch Beschreibungen, Bewusstseinsdarstellungen (Erzählsituation, Fokalisierung), Bildlichkeit (Tropen, Metapher, Metonymie, Synekdoche), Setting, Aufzählungen, Nach-, Abbildung oder durch Umdeutung (Metaphorisierung, Symbolisierung) von Räumen. Raumdarstellung ist insofern nicht mehr nur Hintergrund für die Handlung und hat lediglich ornamentalen Charakter, sondern übt selbst Funktionen im Textgefüge aus.

Im Kontext dieses Forschungsbeitrages, vor allem in Kapitel 4.1.2 und 4.1.3, wird es um die Analyse des Raumes in der Literaturwissenschaft anhand von Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* gehen. Hierbei kann man nach Günzel von verschiedenen Anhaltspunkten ausgehen:

Insgesamt lassen sich vier unterschiedliche Tendenzen in der Analyse des Raums in der Literaturwissenschaft beobachten: Erstens haben wir es mit Literaturtheorien zu tun, die Text- oder Kulturmodelle anhand einer räumlichen Beschreibungssprache bzw. anhand von *topoi* entwerfen. Zweitens haben wir es mit Theorien zu tun, die die *topographische* oder, drittens die *topologische* Funktionsweise literarischer Texte analysieren. Topologische Untersuchungen konzeptualisieren eher die Struktur, Architektur, Form oder Figurativität des Textes, während topographische sich sowohl mit Beschriftungsprozessen als auch mit Fragen der Darstellbarkeit von konkreten und imaginierten Räumen befassen. Viertens lassen sich Entwürfe erkennen, die entweder durch den

⁷³⁸ Vgl. Ebd.

⁷³⁹ Unter *Liminalität* versteht man einen Schwellenzustand einer Gesellschaft oder Einzelperson in Bezug auf eine Ablösung von einer (rituellen) herrschenden Sozialordnung. Beispiele hierfür sind Initiationsriten, Industrielle Revolution oder die Pubertät. Zur weiteren Lektüre: Turner, Victor W.: *Liminalität und Communitas*. In: Andréa Belliger/David J. Krieger (Hrsg.): *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*. Opladen 1998. S. 251–264.

⁷⁴⁰ Auf den Aspekt des *Mapping* wird noch in Kapitel 5.4 *Mapping und Displacement - Simon Evans Œuvre und Augés In the metro* eingegangen.

⁷⁴¹ Vgl. Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 2011.

⁷⁴² Vgl.: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. S. 537.

Raum bedingte ästhetische Wahrnehmung und Erfahrung künstlerisch hervorbringen und wahrnehmbar machen oder Räume ästhetischer Wahrnehmung und Erfahrung selbst schaffen.⁷⁴³

In diesem Zusammenhang soll es vor allem um die Repräsentation und Konstruktion von Räumen in der Literatur und um die Lesbarkeit literarischer und kultureller Räume gehen. Hierbei kommt auch direkt das *Linearisierungsproblem* – das Umsetzen von Raum in Sprache – zum Tragen:

Die Umsetzung einer räumlichen Konfiguration in Sprache setzt eine Auflösung der mehrdimensionalen Raumwahrnehmung in eine lineare Struktur voraus. [...] Jede räumliche Struktur muss in ein zeitliches Nacheinander überführt werden. Die Asymmetrie zwischen der Räumlichkeit der Objekte und der Temporalität ihrer Repräsentation wird offensichtlich⁷⁴⁴.

Dem Problem der Linearisierung von Raum kann mit *Linearisierungsstrategien* begegnet werden. Die Raumdarstellung durch die Sprache kann beispielsweise durch imaginäre Wanderungen und Karten, Stadtbeschreibungen oder die Mnemotechnik, der ‚Rede im imaginären Raum‘ geschehen. Hierbei sieht Günzel mehrere Ebenen der Raumkonstruktion:

Der kognitive Raum ist die Grundlage, auf der zwei weitere Ebenen aufbauen: Zum einen der diskursive Raum mit seinen sprachlichen Mitteln der Kohäsion und Kohärenz und zum anderen der narrative Raum, der durch Inter- und Intratextualität weitere Dimensionen der Verräumlichung einführt.⁷⁴⁵

Darüber hinaus können auch Raumsymbole wie etwa Türen und Fenster und deren metaphorische Implikationen sowie Raummetaphern den Raum in der Literatur entstehen lassen, beziehungsweise als Linearisierungsstrategie dienen. In Bezug auf *Berlin Alexanderplatz* werden in Kapitel 4.1.3 diese Strategien untersucht und es wird geklärt, welche Schreibweisen, Techniken, Symbole oder Zeichensysteme den Raum entstehen lassen. In diesem Zusammenhang werden auch die vorher besprochenen Ansätze der Raumdebatte, wie etwa de Certeaus sozial erzeugter Raum zum Tragen kommen und die Rolle von Sprache und Raumsemiotik wird diskutiert.

⁷⁴³ Günzel, Stephan (Hrsg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart/Weimar 2010. S. 304.

⁷⁴⁴ Günzel, Stephan (Hrsg.): Raumwissenschaften. S. 210 f.

⁷⁴⁵ Ebd. S. 219.

4.1.2 Die Stadt im modernen Roman und in *Berlin Alexanderplatz*

Gewimmel, welch Gewimmel. Wie sich das bewegte. [...] Was war das alles. Schuhgeschäfte, Hutgeschäfte, Glühlampen, Destillen. [...] Man riß das Pflaster am Rosenthaler Platz auf, er ging zwischen den andern auf Holzbohlen. Man mischt sich unter die anderen [...]. Figuren standen in den Schaufenstern in Anzügen, Mäntel, mit Röcken, mit Strümpfen und Schuhen. Draußen bewegt sich alles [...]. Es hatte fröhliche Gesichter, es lachte, wartete auf der Schutzinsel gegenüber Aischinger zu zweit oder zu dritt, rauchte Zigaretten, blätterte in Zeitungen.⁷⁴⁶

Mit Biberkopfs Weg durch die Stadt Berlin nach seiner Haftentlassung manifestiert sich ein großstädtisches⁷⁴⁷ Panorama der Zeitgeschichte. Das moderne Stadtleben in den 1920er Jahren wird mit all seiner Hektik, Dynamik, Beschleunigung, ständiger Veränderung und Reizüberflutung für den Stadtbewohner in Döblins Roman illustriert. „Städte können verstanden werden als Kristallisationsorte sozialer und damit ästhetischer, räumlicher, politischer etc. Entwicklungen, die Auswirkungen auf umgebende und vernetzte Orte haben.“⁷⁴⁸ Sie sind „strategische Orte der Gesellschaft“,⁷⁴⁹ in denen im Verlauf der Industriellen Revolution nicht nur Arbeitsteilung, Technisierung der Produktion, Elektrifizierung, Revolution des Transportwesens und allgemeine Modernisierungsvorgänge stattfinden, sondern auch neue Normen und Werte⁷⁵⁰ entstehen.

Im Zuge der zunehmenden Verstädterung werden die Innenstädte zu Geschäfts- und Verwaltungszentren, aber auch zu Orten der Massenmedien und der Freizeitkultur, wie dies beispielsweise in *Walter Ruttmanns* experimentellem Dokumentarfilm *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* von 1927 veranschaulicht wird. Ruttmann beschreibt in seinem Montagefilm einen Tag in der Großstadt Berlin, in der sich das Tempo vom Morgen an immer mehr steigert und schließlich mit der abendlichen Freizeitgestaltung wie etwa einem Restaurant- oder Kinobesuch ausklingt. Auch der Journalist, Soziologe und Geschichtsphilosoph *Siegfried Kracauer* widmete sich in vielen seiner Texte, wie etwa *Berliner Nebeneinander*⁷⁵¹ oder *Straßen in Berlin und anderswo* (1926 -1933) der Großstadtbeschreibung:

⁷⁴⁶ Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. S. 13 f.

⁷⁴⁷ Unter Großstadt wird in diesem Zusammenhang eine Stadt mit mindestens 100.000 Einwohnern verstanden. Vgl. hierzu das Statistische Bundesamt: <https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bevoelkerung/Bevoelkerungsstand/Methoden/Erlauterungen/verstaedterung.html> (abgerufen am 9.6.2019)

⁷⁴⁸ Löw, Martina/Steets, Silke/Stoetzer, Sergej: *Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie*. Opladen & Bloomfield Hills 2007. S. 11.

⁷⁴⁹ Ebd., S. 12.

⁷⁵⁰ Vgl. Hauser, Susanne: *Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchung zur literarischen Wahrnehmung bis 1910*. In: Reihe Historische Anthropologie 12. Berlin 1990. S. 42.

⁷⁵¹ Vgl. Kracauer, Sigfried: *Berliner Nebeneinander*. Ausgewählte Feuilletons 1930–33. Hrsg. von Volk, Andreas. Zürich 1996. Kracauer, Sigfried: *Straßen in Berlin und anderswo*. Frankfurt a. M. 1964.

Wenn man über die Friedrichstraße in der Richtung auf den Bahnhof zu geht, sieht man oft eine mächtige D-Zugs-lokomotive in der Höhe halten. [...] Erregt sie das Aufsehen der Menge? Niemand blickt zu ihr hin. Cafés, Schaufensterauslagen, Frauen, Automatenbüffets, Schlagzeilen, Lichtreklamen, Schupos, Omnibusse, Varietésphotos, Bettler – all diese Eindrücke zu ebener Erde beschlagnahmen den Passanten viel zu sehr, als daß er die Erscheinung am Horizont richtig zu fassen vermöchte.⁷⁵²

Doch die „Berliner Alltagswüste“⁷⁵³ bringt nicht nur Fortschrittsoptimismus, sondern auch Kulturpessimismus und die negativen Implikationen der Großstadt manifestieren sich in Armut, Sittenverfall, Elend, sozialen Missständen, Krankheiten, sozialer Segregation, Massenwohnungsbau, der Eigenschaftslosigkeit der Stadt und im Verlust des Ichs.⁷⁵⁴ Der Großstädter wiederum reagiert ganz im Sinne Simmels⁷⁵⁵ mit einer Steigerung des Nervenlebens auf die Reize der Stadt und passt sich an, indem er mit Gleichgültigkeit antwortet und seine Wahrnehmung sich in einzelnen Momenten vollzieht.

Die Stadt im modernen Roman

Alle diese Veränderungen in der Großstadt hatten nicht nur Auswirkungen auf die soziale Ordnung und den Großstädter, sondern auch auf die literarische Ausgestaltung der Stadt.⁷⁵⁶ Durch die zunehmende Beschleunigung und die Ablösung traditioneller Wahrnehmungsmuster werden bisherige Erzählverfahren zunehmend in Frage gestellt und neue Methoden⁷⁵⁷ erprobt.

⁷⁵² Ebd. S. 41.

⁷⁵³ Ebd., S. 45.

⁷⁵⁴ Vgl. hierzu Machs *unrettbares Ich* (siehe auch Kapitel 2, „Krisensituation der Moderne“). Vgl. Mach, Ernst: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen, Jena 1987.

⁷⁵⁵ Simmel, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben. In: ders., Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908, Bd. 1, Gesamtausgabe, Bd. 7. Frankfurt a. M. 1995. Erstveröffentlichung in: Theodor Petermann (Hrsg.), Die Großstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung, Jahrbuch der Gehe-Stiftung zu Dresden, Bd. 9. Dresden 1903. Vgl. auch Kapitel 2, „Die Krisensituation der Moderne“.

⁷⁵⁶ Weitere Beispiele für *Stadtromane* der Zeit, die hier allerdings nicht weiter diskutiert werden können, sind: Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnung des Malte Laurids Brigge* von 1910. Der Roman in Tagebuchform beinhaltet fragmentarische Aufzeichnungen, stellt daher keine kohärente Erzählung dar und beschreibt die Stadterfahrung und das Leben in der Moderne. Die Montagetechnik findet – wie auch bei *Berlin Alexanderplatz* – ihren Einsatz; *Manhattan Transfer* von John Dos Passos ist ein weiteres Beispiel für einen modernen Großstadtroman von 1925. Dos Passos Roman sprengt auch die traditionelle Romanform, indem es sich hierbei um keine stringente Erzählung handelt. Vielmehr wird mittels einer filmischen Schreibweise, der Montagetechnik und der Beschreibung von Einzelschicksalen ein Großstadtpanorama gezeichnet. Ein weiteres Beispiel für einen Großstadtroman der Zeit ist James Joyces *Ulysses* (1904), in dem ein Tag in der Großstadt Dublin anhand des Lebens des Protagonisten geschildert wird. Als stilistisches Element dient hier, wie auch in *Berlin Alexanderplatz*, der Bewusstseinsstrom.

⁷⁵⁷ Vgl. hierzu auch Kapitel 2. *Krisensituation der Moderne: Voraussetzungen von Döblins Schreibweise – eine sprachkritische, ideengeschichtliche und poetologische Verortung und Romanrezeption* und Kapitel 3. *Berlin Alexanderplatz: Überwindungsversuche der Krise der Moderne – über die Notwendigkeit neuer Romankonzepte- und -rezeptionen*.

Am paradigmatischen Ort der Stadtwahrnehmung, dem Ort, an dem die Massen sich konzentrieren, lösen sich die an der künstlerischen Perspektive orientierten Muster der Wahrnehmung auf. Der Vorrang des Auges und die Möglichkeit des distanzierten Blicks sind in Frage gestellt. Die Beschreibung der Irritation und des Verlustes der gewöhnlichen, subjektzentrierten Wahrnehmungsmuster ist identisch mit der Beschreibung des Erlebnisses der Stadt, des „Wesens“ der Stadt, das sich dem verhinderten Beobachter in der Masse [...] zeigt.⁷⁵⁸

Die Stadt wird gerade im Naturalismus und Expressionismus/Futurismus zum Gegenstand von Literatur und so ist es auch kein Wunder, dass der Großstädter Döblin sich dieses Topos bedient:

Die Großstadt als Thema, Aktionsort, Hintergrund der epischen Welt kehrt zyklisch im gesamten erzählerischen Schaffen Alfred Döblins wieder. Biographisch wie poetisch war sie seine Welt [...]. Die Welt der Großstadt war für Döblin das realistische, drastische Gegenbild gegen jeglichen schönredenden, erhabenen Illusionismus und Ästhetizismus, gegen den gängigen 'Kunstschlendrian', wie er die konventionelle Schriftstellerei protesthaft beschimpft.⁷⁵⁹

Und so wird die Stadt, der „Korallenstock für das Kollektivwesen Mensch“,⁷⁶⁰ in *Berlin Alexanderplatz* zum Ort der Krise der Welt und der Welt der Literatur, aber auch zu einem Ort, der eine Chance für einen Neuanfang bietet.

Doch wie spiegelt sich die veränderte Wahrnehmung in der Großstadtdarstellung wider? Wie wird die Großstadt im Roman dargestellt und welche Funktion hat sie in *Berlin Alexanderplatz*? Die kraftvolle und faszinierende Metropole Berlin mit ihren verschiedenen Diskursen und ihrer Entgrenzung in Bilderströmen wird zum Kontrapunkt des auf sich allein gestellten Protagonisten Franz Biberkopf und scheint dessen Schicksal zu bestimmen. Eine entzauberte Welt, mit einem hohen Grad an Freiheit auf der einen Seite, aber auch scheinbar bedrohlichen irrationalen Kräften auf der anderen Seite, bestimmen das Dasein in der modernen Stadt. Das eine traditionelle Erzählweise eine veränderte Realität und Wahrnehmung nicht mehr adäquat transportieren kann, wurde bereits in den vorherigen Kapiteln eruiert. Dennoch verfielen die Autoren der 1920er Jahre nicht ins Schweigen und fanden Wege, die Stadt schreib- und lesbar zu machen: „Was Berlin Alexanderplatz zu dem ‚wohl wichtigsten Großstadtroman der deutschsprachigen Literatur‘ macht, ist, dass die Stadt nicht erzählt wird, sondern dass sie sich selbst erzählt.“⁷⁶¹

⁷⁵⁸ Hauser, Susanne: Der Blick auf die Stadt. S. 117.

⁷⁵⁹ Veit, Wolfgang: Erzählende und erzählte Welt im Werk Alfred Döblins. Schichtung und Ausrichtung der epischen Konzeption in Theorie und Praxis. Leipzig 1970. S. 157 ff.

⁷⁶⁰ Vgl. Döblin, Alfred: Der Geist des naturalistischen Zeitalters. In: Aufsätze zur Literatur. Hrsg. von Walter Muschg. Freiburg 1963. S. 74

⁷⁶¹ Moderne in den Metropolen. Roberto Arlt und Alfred Döblin. Internationales Symposium Buenos Aires/

Mitten auf dem Rosenthaler Platz springt ein Mann mit zwei gelben Paketen von der 41 ab, eine leere Autodroschke rutscht noch gerade an ihm vorbei, der Schupo sieht ihm nach, ein Straßenbahnkontrolleur taucht auf, Schupo und Kontrolleur geben sich die Hand: Der hat aber mal Schwein gehabt mit seine Pakete.⁷⁶²

Dies ist nur eine der unzähligen Passagen in *Berlin Alexanderplatz*, in denen sich die Stadt scheinbar selbst erzählt. Viele kleine Momentaufnahmen entwerfen hierbei das Bild einer Großstadt der Moderne. Doch wie manifestiert sich die Stadt im modernen Roman stilistisch? „Die Großstadt konstituiert sich nicht mehr im Akt der beschreibenden Beobachtung, ist demnach auch nicht Objekt der erzählenden Rekonstruktion. Vielmehr wird sie über ihre sinnliche Erfahrbarkeit zum Ausdruck gebracht.“⁷⁶³ Sie wird zum Paradigma der Moderne und ihr schriftstellerischer Ausdruck lässt kein mimetisches Erzählen mehr zu. Stadtbeschreibungen, eine inhaltliche Thematisierung derselben und die Stadt als Motiv sind ebenfalls nicht mehr adäquat genug, um eine veränderte Welt und Wahrnehmung literarisch umzusetzen, und so müssen sich die ästhetischen Ausdrucksformen wandeln. „Vielleicht ging es innerhalb der literarischen Moderne primär darum, eine urbane Poetik der Großstadt zu entwickeln, d.h. die Großstadt über eine formale Gestaltung zu erfassen und ästhetisch zu verarbeiten.“⁷⁶⁴

Hierbei sollte sich die städtische Erfahrung und Mentalität in der Literatur manifestieren. Die fragmentierte Großstadtswahrnehmung bedeutet für den modernen Roman die „Zurückdrängung [der] epische[n] Fabel“⁷⁶⁵ und die Erfassung von Augenblicken statt der Darstellung komplexer Zusammenhänge beziehungsweise einer gesamten Welt. In diesem Zusammenhang kann die formale Umsetzung der Stadt sich folgendermaßen darstellen:

Stadttexte können also - ob als Aktionsräume oder als atmosphärische - globale wie partiale, geschlossene oder aber auch offene, harmonische wie widerständige Städte entwerfen, und die textinterne Funktion solcher Stadtentwürfe oszilliert - egal ob in positiver oder negativer Wertung - zwischen dem Vermittlungseffekt vollständiger Beherrschbarkeit (eher global, geschlossen, homolog)

Berlin 2004. Hrsg. von Martinez de Richter, Marily. Würzburg 2007. S. 11.

⁷⁶² Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. S. 52.

⁷⁶³ Becker, Sabina: *Urbanität und Moderne*. In: *Studien zur Großstadtswahrnehmung in der deutschen Literatur 1900–1930*. St. Ingbert 1993. (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft Bd. 39). S. 12. Becker liefert einen wichtigen Impuls in Forschung zu Stadt in *Berlin Alexanderplatz*, in einer sonst sehr redundanten Forschungslandschaft.

⁷⁶⁴ Becker, Sabina: *Berlin Alexanderplatz – Alfred Döblins Epos der städtischen Moderne*. In: *Moderne in den Metropolen*. Roberto Arlt und Alfred Döblin. Internationales Symposium Buenos Aires/Berlin 2004. Hrsg. von Martinez de Richter, Marily. Würzburg 2007. S. 113.

⁷⁶⁵ Becker, Sabina: *Urbanität und Moderne*. S. 57. - Dieser Aspekt wurde schon in Kapitel 2 und 3 genauer besprochen.

und dem Chaos städtischer Unüberschaubarkeit (eher partial, offen, widerständig).⁷⁶⁶

Im Zuge dessen gibt es nach *Mahler* verschiedene Typen der Stadtdarstellung: den *globalen Typ*, bei dem ein ganzes Stadtpanorama entworfen wird, und den *partialen Typ*, bei dem lediglich Ausschnitte der Stadt gezeigt werden und Einschränkungen in der Stadtdarstellung keinen Panoramablick ermöglichen. Darüber hinaus lassen sich noch weitere Kategorisierungen der Stadtdarstellung festlegen.

Ist der Konstruktionscharakter der produzierten Textstadt deutlich ausgewiesen, so entstehen ›Städte des Imaginären‹. Dies ist - textuell gesehen - der Normalfall. Wird der Konstruktionscharakter zugunsten der Erzielung eines Realitätseffektes zunehmend getilgt, entstehen ›Städte des Realen‹. [...] Wird schließlich die erzeugte Textstadt von einer sekundären Semantik derart überbortet, daß das Stadtthema selbst ins Kippen gerät, so ergeben sich ›Städte des Allegorischen‹. In Städten des Imaginären dominiert die Konstitutionsisotopie; in Städten des Realen ist im Zentrum die Referenz; in den Städten des Allegorischen schickt sich eine Spezifikationsisotopie an, dergestalt zu überwiegen, daß die alles Städtische zu funktionalisieren beginnt zugunsten eines anderen Themas.⁷⁶⁷

Im Falle von *Berlin Alexanderplatz* handelt es sich um eine *Stadt des Realen*. Gerade in den Stadtpassagen in Döblins Roman stellen die vielen montierten, zeitlichen Dokumente wie etwa Zeitungsartikel, amtliche Bekanntmachungen etc. Realitätspartikel dar, die ein mehr oder weniger reales Bild der Stadt Berlin in den 1920er Jahren zeichnen.

Bei der konkreten literarischen Ausgestaltung der Großstadt und dem Entstehen der Textstadt kommen unter anderem folgende Mittel zum Tragen: semantische Reihungen zum Thema Stadt (Masse, Bahnstation, etc.), konkrete Referenzen wie die Nennung von Stadtnamen oder Straßennamen, Bauwerken und Sehenswürdigkeiten oder die Referenz durch den Buchtitel, der eine konkrete Ortsangabe, wie *Berlin Alexanderplatz*, enthalten kann.⁷⁶⁸

⁷⁶⁶ Mahler, Andreas (Hrsg.): Stadt-Bilder. Allegorie – Mimesis – Imagination. Heidelberg 1999. (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. Bd. 170). S. 25.

⁷⁶⁷ Vgl. Ebd.

⁷⁶⁸ Vgl. Ebd.

Die Stadt in *Berlin Alexanderplatz*

Schon in Döblins Frühwerk hatte die Stadt eine zentrale Rolle, wie etwa in *Der Kaplan* (1926), oder in *Wadzecks Kampf mit der Dampfturbine* (1918). Lärm, Hektik und Reizüberflutung werden dort bereits thematisiert und stilistisch durch eine filmische Schreibweise, Montage und Simultanität umgesetzt. In *Berlin Alexanderplatz* schließlich werden alle diese neuen Erfahrungen in Bezug auf Döblins Romanpoetik erneut erprobt.

In Döblins *Berlin Alexanderplatz*, [...] erzeugt eine Übermacht an großstädtischer Komplexität die Problemstellung der Repräsentierbarkeit/Erzählbarkeit der Stadt, was sich in der Schreibweise und Erzählweise des Romans niederschlägt: »Panik Stadt« und »Collage City« anstatt der als »erzählte Stadt« aufbereiteten Symbolisierungen, Dramatisierungen und der Subjektzentrierung.⁷⁶⁹

So manifestiert sich die Dynamik und Beschleunigung der modernen Welt und die Stadtbeschreibung in *Berlin Alexanderplatz* unter anderem durch die *Montage*⁷⁷⁰ von Momentaufnahmen in der Stadt, vor allem in den Büchern II, IV und VII: „Es regnete. Links in der Münzstraße blinken Schilder, die Kinos waren. An der Ecke kam er nicht durch, die Menschen standen an einem Zaun, da ging es tief runter, die Schienen der Elektrischen liefen auf Bohlen frei in der Luft [...]“.“⁷⁷¹

Viele Montagen von Momentaufnahmen in Döblins Roman sind heterogener und fragmentarischer Natur, brechen dabei den eigentlichen Erzählfluss auf und bringen somit die segmentierte Wahrnehmung der Moderne zum Ausdruck. Gleichzeitig schaffen sie den Eindruck von *Simultanität*.

Ihr Herz lacht vor Freude, wenn Sie ein mit den berühmten Höffner-Möbeln ausgestattetes Heim besitzen. [...] Die Schießgesellschaften beschützen alles, sie gehen herum, gehen durch, sehen hinein, stecken Uhren, Wachalarm, Wach- und Schutzdienst für Groß-Berlin und außerhalb [...] Sherlock Holmes gesammelte Werke von Conan Doyle [...] Wäscheverleih Apoll, Wäscherei Adler übernimmt sämtliche Hand- und Leibwäsche, Spezialität feine Herren- und Damenwäsche.⁷⁷²

Darüber hinaus erfährt der Roman durch viele Montagen von beispielsweise amtlichen Dokumenten und Nachrichten der damaligen Zeit eine Hinwendung zur Realität, was

⁷⁶⁹ Scherpe, Klaus: Von der erzählten Stadt zur Stadterzählung. Der Großstadtdiskurs in Alfred Döblins „*Berlin Alexanderplatz*“. In: Fohrmann, Jürgen/Müller, Harro (Hrsg.): *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt a. M. 1988. S. 424.

⁷⁷⁰ Da die Montagetechnik in Kapitel 3, „*Berlin Alexanderplatz*: Überwindungsversuche der Krise der Moderne“ schon diskutiert wurde, soll hier an dieser Stelle keine erneute Analyse stattfinden.

⁷⁷¹ Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. S. 31.

⁷⁷² Ebd., S. 132.

Döblins Poetik, dem *Döblinismus*, einer realitätsnahen und schmucklosen Schreibweise im Sinne des „steinernen Stils/der Tatsachenphantasie“⁷⁷³ entspricht. „[...] Krisenalarm im Reichstag, das Haus Hebbelstraße 17 geräumt wegen Einsturzgefahr, Bluttat auf dem Fischermarkt, ein Meuterer oder ein Wahnsinniger.“⁷⁷⁴

„Die Realität einer modernen Großstadt kann nur mittels von ihr selbst erzeugten Materials vergegenwärtigt werden [...]“⁷⁷⁵ Und so zeigt sich nach Sander der Großstadtrealismus in *Berlin Alexanderplatz* durch folgende Merkmale: Es handelt sich um einen *topographischen Realismus*,⁷⁷⁶ der sich durch die Nennung von konkreten und real existierenden Straßennamen manifestiert: Rosenthaler Straße, Sophienstraße, Gormannstraße, Münzstraße und viele mehr. Ein *sprachlicher Realismus* entsteht durch die Benutzung des Dialekts, genauer des Berlinerischen in Döblins Roman anhand des Protagonisten: „Ich heiße Biberkopf, Franz“.⁷⁷⁷ Und schließlich ein *zeitgeschichtlicher Realismus* durch die Zurschaustellung der sozialpolitischen Zustände der Weimarer Republik:

In der Köpenicker Straße an der Michaelskirche ist Versammlung, der Saal ist lang und schmal, Arbeiter, junge Männer mit Schillerkragen und grünen Kragen sitzen auf Stuhlreihen hintereinander, Mädchen und Frauen, Broschürenverkäufer gehen herum. Auf dem Podium hinterm Tisch zwischen zwei aneinander steht ein dicker Mann mit halbkahlem Kopf, hetzt, lockt, lacht, reizt. [...] die Kommunisten sind selbst korrumpiert worden [...]. [...] [Der Reichstag] die Quatschbude zu nichts gut ist, als um das Volk einzuseifen, das wissen alle Parteien außer den sogenannten Vertretern des arbeitenden Volkes. [...] Die Sozialisten wollen nichts, wissen nichts, können nichts. [...] Genossen und Genossinnen, wir nehmen keine Stimmzettel in die Hand, wir wählen nicht. [...] Gesetzlichkeit aber ist die grobe Gewalt, die Brachialgewalt der Herrschenden. [...] Die Freiheit, die wir brauchen, die gibt uns niemand, die müssen wir uns nehmen. [...] Wir kennen nur Feindschaft gegen den Staat -, Gesetzlosigkeit und Selbsthilfe.⁷⁷⁸

In diesem Textauszug aus *Berlin Alexanderplatz* zeigt sich die aufgeheizte politische Stimmung der Weimarer Republik, die mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 ihren Höhepunkt erreicht. All diese Merkmale einer realistischen Großstadtdarstellung können schließlich unter dem Begriff *dokumentarischer Realismus*⁷⁷⁹ subsumiert werden und illustrieren, wie Döblin seiner Forderung, ein Roman solle nahe an

⁷⁷³ Vgl. hierzu Kapitel 2.

⁷⁷⁴ Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. S. 184.

⁷⁷⁵ Becker, Sabina: *Urbanität und Moderne*. S. 346.

⁷⁷⁶ Sander, Gabriele: Alfred Döblin und der Großstadtrealismus. In: *Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik*. Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft. Bd. 5. 2006. Hrsg. von Kyora, Sabine/Neuhaus, Stefan. Würzburg 2006. S. 145.

⁷⁷⁷ Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. Die Geschichte vom Franz Biberkopf. S. 30.

⁷⁷⁸ Ebd., S. 291 ff.

⁷⁷⁹ Sander, Gabriele: Alfred Döblin und der Großstadtrealismus. S. 145.

der Realität⁷⁸⁰ sein, in *Berlin Alexanderplatz* gerecht wird.

Darüber hinaus wird gerade in den Stadtpassagen in *Berlin Alexanderplatz*, ganz im Sinne von Döblins Romanpoetik, die Hegemonie des Autors gebrochen,⁷⁸¹ indem gerade hier kein Autor oder Erzähler ‚zu Wort kommt‘, sondern die Stadt – durch die Montagen – sich scheinbar selbst erzählt. Dies entspricht auch Döblins poetologischer Forderung nach einer Depersonation im Roman, beziehungsweise richtete sich gegen eine psychologische Schreibweise, wie es zu dieser Zeit häufig üblich war. Eine ‚entpersonalisierte‘ Erzählweise ermöglichte ihm ein „polyperspektivisches, mobiles Erzählen“.⁷⁸² Dies manifestiert sich auch in einem filmischen Erzählen (Kinostil/Simultanität) im Roman:

In *Berlin Alexanderplatz* bewältigt Döblin diese visuellen und akustischen Überangebote der urbanen Lebenswelt mit einer Visualisierung des literarischen Schreibens, mit einer ›filmischen Schreibweise‹, in der sowohl der Prozeß des Wahrnehmens als auch das Wahrgenommene mit dem Prozeß des Schreibens zusammenfallen [...].⁷⁸³

Weitere stilistische Merkmale, welche die Stadt im Roman entstehen lassen, sind zum Beispiel die *städtische Referenz*, die sich bereits im Titel des Buches *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf* zeigt. Des Weiteren finden sich auch *semantische Reibungen* zum Thema Stadt in Döblins Roman, wie etwa Elektrische, Straßen, Gewimmel, Geschäfte, Häuser etc. Ebenso gibt es *konkrete Referenzen* wie die *Nennung von Stadtnamen oder Straßennamen, Bauwerken und Sehenswürdigkeiten*: die Stadt Berlin, wobei hier vor allem der Berliner Osten eine Rolle in Döblins Roman spielt – eine Unzahl an konkreten Straßennennungen in Berlin: Elsasser Straße, Kaiser-Wilhelm-Straße, Rosenthaler Platz – sowie der Alexanderplatz und anstelle von Bauwerken oder Sehenswürdigkeiten werden ortsansässige Unternehmen wie AEG, das Restaurant Aschinger⁷⁸⁴ oder die Wäscherei

⁷⁸⁰ In diesem Zusammenhang soll die Großstadt im Roman nicht nur realistisch abgebildet werden, sondern sie changiert zwischen Chaos und Ordnung, sie ist Naturkraft und Ausdruck historischer Veränderung. Vgl. hierzu auch Leidinger, Armin: Hure Babylon. Großstadtsymphonie oder Angriff auf die Landschaft. Alfred Döblins Roman Berlin Alexanderplatz und die Großstadt Berlin: eine Annäherung aus kulturgeschichtlicher Perspektive. Würzburg 2010. (EPISTEMATA Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Bd. 689). S. 168 und Döblins Text *Der Geist des naturalistischen Zeitalters*.

⁷⁸¹ Vgl. hierzu Kapitel 3, *Berlin Alexanderplatz. Überwindungsversuche der Krise der Moderne - über die Notwendigkeit neuer Romankonzepte und -rezeptionen*.

⁷⁸² Vgl. Becker, Sabina: Urbanität und Moderne. S. 314.

⁷⁸³ Ebd., S. 320.

⁷⁸⁴ Der Gastronomiebetrieb *Aschinger* ist keine fiktive Erfindung des Autors Döblin, sondern wurde 1892 gegründet und war für seine Stehbierhallen und seine günstigen Speisen bekannt, die vor allem unter der armen Bevölkerung beliebt waren. Der Betrieb hatte überall in Berlin Dependancen, wie etwa am Rosenthaler Platz oder am Alexanderplatz. Der Betrieb kooperierte mit den Nationalsozialisten, überstand die Nachkriegszeit wegen Zerstörung der Lokale und Enteignung jedoch nicht. Vgl. hierzu: Klein, Michael: Aschinger – nicht nur ein Name, sondern ein Begriff! In: Berlin in Geschichte und Gegenwart. Jahrbuch des Landesarchivs. Berlin 2004. S.117–134.

Adler⁷⁸⁵ und die Warenhäuser Wertheim⁷⁸⁶ und Höffner⁷⁸⁷ (Möbel) genannt.

„Somit gelingt Döblin nicht nur die inhaltliche Inszenierung der Totalität städtischen Lebens in Form der Stadtmontage, sondern auch die ästhetische Umsetzung städtischen Erlebens und urbaner Erfahrung.“⁷⁸⁸

Weitere Kennzeichen der Stadtentstehung im Roman *Berlin Alexanderplatz* werden in Kapitel 4.1.3 genauer dargelegt. Doch zunächst soll geklärt werden, welche Funktion die Stadt Berlin in Döblins Roman ausübt und vor allem, welche Rolle der Protagonist Biberkopf in diesem Zusammenhang spielt.

Der schreckliche Augenblick war gekommen [...], die vier Jahre waren um. [...] Man setzte ihn wieder aus. [...] Er stand an der Haltestelle. Die Strafe beginnt. [...] Er konnte nicht zurück, er war mit der Elektrischen so weit hierher gefahren, er war aus dem Gefängnis entlassen und mußte hier hinein, noch tiefer hinein. [...] Die Wagen tobten und klingelten weiter, er rann Häuserfront neben Häuserfront ohne Aufhören hin. Und Dächer waren auf den Häusern, die schwebten auf den Häusern, seine Augen irrten nach oben: wenn die Dächer nur nicht abrutschten [...].⁷⁸⁹

„Was ist Biberkopf für Berlin, was ist Berlin für Biberkopf, was sind beide für Döblin? Worin besteht ihr Widerspiel [...]?“⁷⁹⁰ Für den Protagonisten Franz Biberkopf, einen einfachen Arbeiter und Ex-Sträfling, der nach seiner Haftentlassung nur ein anständiges Leben führen will, wird die moderne Großstadt zum Kampfplatz.⁷⁹¹ Überwältigt von den Sinneseindrücken und der Beschleunigung der Metropole nach dem Leben in der rigiden Ordnung des Gefängnisses,⁷⁹² schwinden ihm die Sinne und die Dächer scheinen ins

⁷⁸⁵ Die *Handwäscherei Adler* befand sich laut Branchenbuch des Jahres 1941 in der Dieffenbachstraße 33 in Berlin und ist ebenfalls keine Fiktion. Vgl. hierzu: Zentral- und Landesbibliothek Berlin, Amtliches Fernsprechbuch für den Bezirk der Reichspostdirektion Berlin. Ausgabe erschienen: 1941 (Quelle: https://digital.zlb.de/viewer/fulltext/15849340_1941/185/), gesamtes Branchenbuch: <https://digital.zlb.de/viewer/resolver?urn=urn:nbn:de:kobv:109-1-7218298> (abgerufen am: 26.6.2019).

⁷⁸⁶ Die *Warenhäuser Wertheim* beziehungsweise der Wertheim-Konzern werden ebenfalls in *Berlin Alexanderplatz* im Zuge der Stadtbeschreibung erwähnt. Der Kaufhaus-Konzern, der ursprünglich aus Stralsund kam, gehörte einst zu den bedeutendsten Konzernen in Deutschland, wurde von den Nationalsozialisten enteignet und nach dem Zweiten Weltkrieg wiedergegründet. In den 1980er Jahren wurde die Marke von dem Konzern Hertie und 1994 von dem Karstadtkonzern übernommen. Vgl. hierzu: <https://www.berlin-wilhelmstrasse.de/kaufhaus-wertheim/> (abgerufen am 26.6.2019).

⁷⁸⁷ Das *Höffner Möbelhaus*, auch real existierend, wurde 1874 in Berlin-Schönefeld gegründet und besteht bis heute. Vgl.: <https://www.hoeffner.de/unternehmen> (abgerufen am 26.6.2019).

⁷⁸⁸ Becker, Sabina: *Urbanität und Moderne*. S. 318.

⁷⁸⁹ Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. Die Geschichte vom Franz Biberkopf. S. 13 ff.

⁷⁹⁰ Klotz, Volker: *Die erzählte Stadt*. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin. München 1969. S. 374 f.

⁷⁹¹ Vgl. Klotz, Volker: *Die erzählte Stadt*. S. 410.

⁷⁹² Das Gefängnis in *Berlin Alexanderplatz* könnte auch im Sinne Foucaults weitergehend als Abweichungsheterotopie untersucht werden. Vgl. Foucault, Michel: *Andere Räume*. In: *Aisthesis*.

Rutschen zu geraten. Orientierungslos ‚treibt‘ er durch die Massen der Stadt und scheint ihre Zeichen nicht deuten zu können. So ist Biberkopf kein Flaneur, sondern wird vielmehr von der Stadt bewegt. Dabei zeigt sich an ihm das Einzelschicksal eines Menschen in der modernen Großstadt. Stellvertretend für die Masse nimmt er die „Binnenperspektive von Berlin“⁷⁹³ ein und gibt die Stadt durch seine Erfahrung wieder. Hierbei manifestiert sich diese Innenperspektive auch durch die Verwendung des *inneren Monologs* in Döblins Roman, wodurch es zu einer „Überlagerung von mentalem Raum [Biberkopfs] und Stadtraum“⁷⁹⁴ kommt. Dieses Prinzip entstammt Döblins philosophischer Abhandlung *Unser Dasein* (1933) und illustriert, dass es bei ihm keine Trennung zwischen Objekt, Subjekt, Ich und Natur gibt. Biberkopfs Innenperspektive zeigt die Beziehung von Ich und Stadt und kehrt die Subjekt-Objekt-Relation⁷⁹⁵ um. In den Stadtpassagen, welche sich durch die vielen Montagen von Stadtfragmenten manifestieren, scheint die „Sprache der Stadt auch das Sprechen Biberkopfs“⁷⁹⁶ zu überlagern. Und so ist die Stadt im Roman nicht mehr nur Kulisse für die Handlung, sondern wird selbst zum Akteur. Dies zeigt sich auch in der Personifizierung „Der Rosenthaler Platz unterhält sich [...]“⁷⁹⁷. Die Stadt Berlin wird zum Antagonisten⁷⁹⁸ des Romans, doch Biberkopf ist kein Gegenspieler der Stadt, er scheint ihr nichts entgegensetzen zu können und scheitert schließlich an der Übermacht der ‚Hure Babylon‘. Doch die Stadt ist nicht nur Antagonistin, sondern erfüllt noch eine andere Funktion; im Sinne Bachtins⁷⁹⁹ kann sie als *Chronotopos Großstadt* angesehen werden. Die Stadt ist nicht nur Spiegel der Zeitgeschichte der 1920er Jahre in Berlin, sondern vereint die Kategorien Raum und Zeit in sich, da im Roman die Stadt sich nicht nur räumlich manifestiert, sondern auch zeitlich-linear erzählt wird.

Für Döblin sind Biberkopf und die Großstadt ein Experimentierfeld, in dem sich die literarische Moderne und ihre Spielarten erproben lassen.

Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Hrsg. von Barck, Karlheinz. Leipzig 1992. S. 38 f. Vgl. auch: Foucault, Michel: Die Heterotopien. Frankfurt a. M. 2005. - Yilmaz, Zennube Şahin: Prison as a Heterotopia in the Roman „Berlin-Alexanderplatz“ by Alfred Döblin 2018.

⁷⁹³ Leidinger, Armin: Hure Babylon. Großstadtsymphonie oder Angriff auf die Landschaft. Alfred Döblins Roman Berlin Alexanderplatz und die Großstadt Berlin: eine Annäherung aus kulturgeschichtlicher Perspektive. S. 24.

⁷⁹⁴ Vgl. Ebd., S. 30.

⁷⁹⁵ Vgl. Ebd.

⁷⁹⁶ Ebd.

⁷⁹⁷ Döblin, Alfred: Berlin Alexanderplatz. S. 51.

⁷⁹⁸ Vgl. Klotz, Volker: Die erzählte Stadt. S. 411.

⁷⁹⁹ Vgl. Bachtin, Michail M.: Chronotopos. Frankfurt a. M. 2008.

4.1.3 Raumsemiotik und Raumsoziologie: Sprachraumproduktion in *Berlin Alexanderplatz*

Die Großstadt ist ein ‚Diskurs‘, eine ‚Sprache‘, eine ‚Schrift‘, und wer sich in ihr bewegt, ist ‚eine Art Leser‘ (R. Barthes), sie ist ein komplexes ‚Textgewebe‘ (M. de Certeau), ein ‚Palimpsest‘ [...], und sie hat wie ein literarischer Text so viele Interpretationen, wie jener Leser hat.⁸⁰⁰

Wie ist eine Stadtsemiotik möglich und welche Chancen hat sie? Ist die Stadt lesbar? Wie wird Raum in *Berlin Alexanderplatz* erzählt? Warum ist ein interdisziplinärer, raumsemiotischer und raumsoziologischer Ansatz für eine neuartige Lesart von *Berlin Alexanderplatz* interessant? All diese Fragen werden im Laufe dieses Unterkapitels diskutiert, unter Rückbezug auf eine semiologische Lesart mit Roland Barthes *Semiologischen Abenteuer* und einer soziologischen Diskussion von de Certeaus *Die Kunst des Handelns*. Hierbei wird auch gefragt, welche poetologischen Mittel den Raum in *Berlin Alexanderplatz* entstehen lassen,⁸⁰¹ beziehungsweise welche *Linearisierungsstrategien* räumliche Strukturen in eine lineare zeitliche Abfolge im Roman transferieren.

Auch wenn es in der Forschung noch keine konstante Methode gibt die vielfältigen Räume im Roman erzähltechnisch zu analysieren, wird hier ein interdisziplinärer Ansatz der Erzähltextanalyse anhand von Döblins *Berlin Alexanderplatz* im Zeichen der Sprachraumentstehung erprobt.

Reading the city

„Die Stadt ist ein Diskurs, und dieser Diskurs ist wirklich eine Sprache: Die Stadt spricht zu ihren Bewohnern, wir sprechen unsere Stadt, die Stadt, in der wir uns befinden, einfach indem wir sie bewohnen, durchlaufen und ansehen.“⁸⁰²

Wie ist eine Stadtsemiotik möglich und welche Chancen hat sie? Ist die Stadt lesbar?

Die Raumsemiotik ist ein fragmentiertes Forschungsfeld mit unterschiedlichen Fragestellungen und Methoden um räumliche Relationen beschreiben zu können. Die Lesbarkeit von Stadt ist seit geraumer Zeit von Literatur- und Kulturwissenschaft und Semiotik bestä-

⁸⁰⁰ Smuda, Manfred (Hrsg.): Die Großstadt als „Text“. München 1992. S. 7.

⁸⁰¹ Im Zusammenhang dieses Kapitels handelt es sich um eine neue soziologische und semiologische Lesart von *Berlin Alexanderplatz* die allerdings nur auf der textuellen Ebene stattfindet und keinen Bezug zu dem Autor Döblin hat.

⁸⁰² Barthes, Roland: Das semiologische Abenteuer. Frankfurt a.M. 1988. S. 202. Frz. Original: La cité est un discours, et ce discours est véritablement un langage: la ville parle à ses habitants, nous parlons notre ville, la ville où nous nous trouvons, simplement en l’habitant, en la parcourant, en la regardant. (Barthes, Roland: L’aventure sémiologique. S. 265)

tigt worden.⁸⁰³ „Dieser Ansatz unterstellt dem städtischen Text eine rationale und diskursive Struktur, die einer analytischen Methodik zugänglich ist und so rekonstruiert werden kann, dass anschließende Interpretationen möglich sind.“⁸⁰⁴ Die Interpretation des städtischen Texts ist allerdings wie die Stadt auch selbst dem Wandel unterlegen. So bleibt nicht mehr die Frage, ob Städte lesbar sind, sondern: „Rather, the real question is how to read a city.“⁸⁰⁵ „However the answers to the question of how to decipher the symbolic landscape of cities remain unsatisfactory.“⁸⁰⁶

Die Stadt besteht aus drei Dimensionen, die funktionaler, ästhetischer und symbolischer Natur sind. Die Aufgabe besteht nun darin, diesen Raum mit all seinen Dimensionen und Sprachen zu entschlüsseln. Dieses Anliegen ist nur dann erfolgversprechend, „[...] wenn die noch bestehenden wissenschaftlichen Fragmentierungen zugunsten eines interdisziplinären, mindestens jedoch eines kodisziplinären Ansatzes stadtsemiologischer Forschung überwunden werden.“⁸⁰⁷ Einflüsse für dieses Vorhaben kommen aus (sozial-)konstruktivistischen, diskursanalytischen, hermeneutischen, anthropologischen beziehungsweise ethnologischen Ansätzen.⁸⁰⁸ „Ziel der Forschung ist dann das Verstehen bzw. Lesen dessen, was in einer Stadt an Gegenständlichem unmittelbar sichtbar ist.“⁸⁰⁹ Hierbei kann die Semiotik, wie im Folgenden gezeigt wird, helfen die Stadt zu entschlüsseln.

In Roland Barthes *Das semiologische Abenteuer*⁸¹⁰ (1967) wird ein semiotisches Raummodell diskutiert. Der Raum/die Stadt wird zum Zeichensystem/Gewebe und der Text zu einem vieldimensionalen Raum. Die Frage ist nun, wie eine urbane Semiotik möglich ist?

„Die Stadt ist ein Diskurs, und dieser Diskurs ist wirklich eine Sprache: Die Stadt spricht zu ihren Bewohnern, wir sprechen unsere Stadt, die Stadt, in der wir uns befinden, einfach indem wir sie bewohnen, durchlaufen und ansehen“,⁸¹¹ hieß es schon zu Anfang dieser Erörterungen zur Stadtsemiologie. In diesem Kontext besteht zunächst das Problem, dass die Sprache der Stadt aus der Metaphorik herausgeführt werden muss: „Der wahre wissen-

⁸⁰³ Vgl.: Claus Dreyer: Stadt als Text, als Massenmedium oder Event?. In: Reading the city. Developing urban hermenetics. Hrsg. von Hassenpflug, Dieter/Giersig, Nico/Stratmann, Bernhard. Weimar 2011. S.59.

⁸⁰⁴ Ebd.

⁸⁰⁵ Dieter Hassenpflug: Once Again: Can urban space be read? In: Reading the city. Developing urban hermenetics. Hrsg. von Hassenpflug, Dieter/Giersig, Nico/Stratmann, Bernhard. Weimar 2011. S. 49.

⁸⁰⁶ Ebd.

⁸⁰⁷ Reading the city. Developing urban hermenetics. Hrsg. von Hassenpflug, Dieter/Giersig, Nico/Stratmann, Bernhard. Weimar 2011. S. 39.

⁸⁰⁸ Vgl. Ebd., S. 40.

⁸⁰⁹ Ebd., S. 42.

⁸¹⁰ In diesem Kontext wird Barthes semiologisches Abenteuer nur in Auszügen im Kontext der Stadtsemiotik diskutiert.

⁸¹¹ Barthes, Roland: Das semiologische Abenteuer. Frankfurt a.M. 1988. S. 202. Frz. Original: La cité est un discours, et ce discours est véritablement un langage: la ville parle à ses habitants, nous parlons notre ville, la ville où nous nous trouvons, simplement en l'habitant, en la parcourant, en la regardant. (S. 265)

schaftliche Sprung ist dann vollzogen, wenn man unmetaphorisch von der Sprache der Stadt reden kann.⁸¹² Eine Stadtsemiologie könnte anschließend Stadttex-te in Einheiten zerlegen und auf formale Klassen verteilen, um anschließend Kombinationsregeln und Transformationsregeln dieser Einheiten und Modelle zu finden.⁸¹³ Hierbei besteht aber auch das Problem der Methodik, denn es sollen nicht nur funktionelle Untersuchungen zur Stadt angehäu-ft werden, sondern Lektüren der Stadt (von Schriftstellern).

Ausgehen von diesen Lektüren, von dieser Rekonstruktion einer Sprache oder eines Codes der Stadt, werden wir auf wissenschaftlichere Mittel zusteuern können: Erforschung der Einheiten, Syntax usw., ohne dabei aus den Augen zu verlieren, daß wir die Signifikate der entdeckten Einheiten nie festsetzen und fixieren dürfen, da diese Signifikaten historisch äußerst ungenau, anfechtbar und unbezähmbar sind. [...] Bei diesen Bemühungen um eine semantische Annähe-rung an die Stadt müssen wir versuchen, das Spiel der Zeichen zu verstehen, zu verstehen, daß jede beliebige Stadt eine Struktur bildet, aber daß man niemals versuchen soll und darf, diese Struktur aufzufüllen.⁸¹⁴

Die Stadt wird hier von Barthes als Sprache/Schrift angesehen. Die Menschen in der Stadt werden zu Lesern derselben und aktualisieren diese ständig.⁸¹⁵

Eine Stadtsemiologie im Bartheschen Sinne würde nun folgendermaßen aussehen: „[...] die Stadt ist ein Gedicht [...]. Sie ist ein Gedicht, das den Signifikanten entfaltet, und diese Entfaltung sollte die Stadtsemiologie letztlich versuchen zu erfassen und erklingen zu las-sen.“⁸¹⁶

Welche Verbindung kann nun von der Stadtsemiologie zur Literatur gezogen werden? Es wurde dargelegt, dass Raum beziehungsweise Stadt lesbar werden und Sprache Räume in der Literatur produzieren kann und welche Möglichkeiten eine Stadtsemiotik hat und wo ihre Grenzen liegen. Im Zusammenhang mit der Literatur selbst, wären auch Ansätze von Genette und Lotman interessant: So heißt es etwa bei Genette zu Literatur und Raum, dass es erforderlich sei „[...] ein Zeichen-, Text- und Literaturkonzept zu entwickeln, das es er-

⁸¹² Ebd., S. 203. Frz. Original: Le vrai saut scientifique sera réalisé lorsqu'on pourra parler du langage de la ville sans métaphore. (S. 265)

⁸¹³ Vgl. Ebd.

⁸¹⁴ Ebd., S. 208 f. Frz. Original: En partant de ces lectures, de cette reconstitution d'une langue ou d'un code de la ville, nous pourrions nous orienter vers des moyens de nature plus scientifique: recherche des unités, syntaxe, etc., mais en nous rappelant toujours qu'on ne doit jamais chercher à fixer et à rendre rigides les signifiés des unités découvertes, car historiquement ces signifiés sont extrêmement imprécis, récusables et indomptables. [...] Dans cet effort d'approche sémantique de la ville, nous devons essayer de comprendre le jeu des signes, de comprendre que n'importe quelle ville est une structure mais qu'il ne faut jamais chercher et qu'il ne faut jamais vouloir remplir cette structure. (S. 270f.)

⁸¹⁵ Vgl. S. 209.

⁸¹⁶ Ebd. Frz. Original: [...] la ville est un poème [...] C'est un poème qui déploie le signifiant, et c'est ce déploiement que finalement la sémiologie de la ville devrait essayer de saisir et de faire chanter. (S. 271)

möglichst, nicht nur den dargestellten Raum im literarischen Text, sondern vor allem die Räumlichkeit »von« literarischen Texten und allgemein von Sprache neu zu bestimmen.⁸¹⁷ Bei Lotmans Semiotik werden räumliche Strukturen literarischer Texte analog zu kulturellen Texten betrachtet: „Entsprechend der funktionstheoretischen Ausrichtung seiner Kultursemiotik fasst Lotman die semantisierten Räume narrativer Texte als Reflex einer je spezifischen und kulturhistorisch bestimmten Deutung der Wirklichkeit [...].“⁸¹⁸ Für eine weitergehende Lektüre könnte auch Simmels *Zur Sprache des Raums* erhellend sein.

Der Raum hat eine zentrale Rolle in der Erzählforschung, obwohl noch keine konstante Methodik etabliert wurde. Dennoch können in diesem Kontext beispielsweise vielfältige poetische und rhetorische Verfahren herangezogen werden, wenn es um die Repräsentation und Konstruktion von Raum beziehungsweise Stadt in der Literatur geht. In Bezug auf *Berlin Alexanderplatz* und die Raumsemiotik sowie die Lesbarkeit von Stadt und die Raumproduktion im Roman sind vor allem die Linearisierungsstrategien und ‚Sprachraum produzierenden Praktiken‘ wie die Montage, Polyphonie, Kinostil oder die Intertextualität entscheidend.

Sprachraumproduktion in Döblins *Berlin Alexanderplatz* – Zwischen de Certeaus Raumsoziologie und literarischen Verfahren

In Döblins *Berlin Alexanderplatz* [...] erzeugt eine Übermacht an großstädtischer Komplexität die Problemstellung der Repräsentierbarkeit/Erzählbarkeit der Stadt, was sich in der Schreibweise und Erzählweise des Romans niederschlägt: »Panik Stadt« und »Collage City« anstatt der als »erzählte Stadt« aufbereiteten Symbolisierungen, Dramatisierungen und der Subjektzentrierung.⁸¹⁹

Trotz eines scheinbaren ‚Erzählchaos‘ gelingt es Döblin, die Stadt ‚sich selbst‘ erzählen zu lassen: „Umgekehrt wird die Semantik des Raumes ‚Berliner Osten‘ durch Sprache aufgebaut. Döblin folgt hier seiner ‚Sprachebenentheorie‘: Indem der Text einfach der Sprache des Berliner Ostens folgt, ist dieser Raum sprachlich und gedanklich ‚vorhanden‘.“⁸²⁰ Ein Beispiel hierfür ist folgende Textpassage aus *Berlin Alexanderplatz*:

⁸¹⁷ Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar 2010. S. 294.

⁸¹⁸ Lüdeke, Roger (2006): *Ästhetische Räume. Einleitung*. In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hrsg.): (2006): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/Main 2006. S. 457.

⁸¹⁹ Scherpe, Klaus R.: *Von der erzählten Stadt zur Stadterzählung. Der Großstadtdiskurs in Alfred Döblins »Berlin Alexanderplatz«*. In: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hrsg.): *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt a. M. 1988. S. 424.

⁸²⁰ Leidinger, Armin: *Hure Babylon. Großstadtsymphonie oder Angriff auf die Landschaft. Alfred Döblins Roman Berlin Alexanderplatz und die Großstadt Berlin: eine Annäherung aus kulturgeschichtlicher Perspektive*. Würzburg 2010. (EPISTEMATA Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Bd. 689). S. 78.

Es regnete. Links in der Münzstraße blinkten Schilder, die Kinos waren. An der Ecke kam er nicht durch, die Menschen standen an einem Zaun, da ging es tief runter, die Schienen der Elektrischen liefen auf Bohlen frei in der Luft, eben fuhr langsam eine Elektrische rüber. Sieh mal an, die bauen Untergrundbahn, muß doch Arbeit geben in Berlin. Da war noch ein Kino. Jugendlichen unter 17 Jahren ist der Eintritt verboten. Auf dem Riesenplakat stand knallrot ein Herr auf einer Treppe, und ein duftiges junges Mädchen umfaßte seine Beine, sie lag auf der Treppe, und er schnitt oben ein kesses Gesicht. Darunter stand: Elternlos, Schicksal eines Waisenkindes in 6 Akten. Jawoll, das sehe ich mir an. Das Orchestrion paukte. Eintritt 60 Pfennig.⁸²¹

„Indem Döblin der ‚Sprache‘ der Münzstraße folgt, baut sich die Welt dieses Viertels auf, ohne dass ein Erzähler schildern müsste, wie die Straße oder das Kino aussieht [...]. Die Münzstraße ist durch ihre Sprache im Text ‚vorhanden‘ – mit all ihren Konnotationen.“⁸²²

Die verschiedenen Diskurse und ‚Sprachen‘ – die Polyphonie – in Berlin lassen den Textraum fast wie ‚von alleine‘ entstehen.

Dem Leser wird dabei die Aufgabe zugeschrieben, das Nacheinander dieser Elemente und Stimmen im Akt des Lesens nebeneinander und ineinander zu einem vielschichtig polyphonen und polyperspektivischen Ganzen zu verweben. Der Stadtraum wird als Textraum dargestellt, und das meint als ein Sprachraum, in dem über das Prinzip der Vielstimmigkeit und der Meinungsvielfalt eine moderne Metropole akustisch übersetzt werden soll.⁸²³

Neben der Polyphonie in *Berlin Alexanderplatz* sind es auch die Simultanität/der Kinostil, die Montage und Intertextualität welche einen topografischen Realismus im Roman entstehen lassen. Darüber hinaus dienen auch konkrete Ortsbeschreibungen, die städtische Referenz Berlin, semantische Reihungen zum Themenkomplex und Nennung von Straßennamen, Unternehmen und Warenhäuser der Sprachraumentstehung. Eine genaue Auseinandersetzung mit der Frage, wie der Raum in Döblins Roman entsteht und welche Linearisierungsstrategien die räumlichen Strukturen in eine lineare zeitliche Abfolge transferieren, wird im Laufe dieses Kapitels erläutert. Doch zunächst wird ein Blick auf die soziologische Raumentstehung anhand von *de Certeaus Kunst des Handelns* geworfen.

⁸²¹ Döblin: Berlin Alexanderplatz. S. 31.

⁸²² Leidinger, Armin: Hure Babylon. Großstadtsymphonie oder Angriff auf die Landschaft. Alfred Döblins Roman Berlin Alexanderplatz und die Großstadt Berlin: eine Annäherung aus kulturgeschichtlicher Perspektive. S. 78.

⁸²³ Becker, Sabina: Sprachpolyphonie in der städtischen Moderne. Alfred Döblins „modernes Epos“ Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf. In: Polyglotte Texte Komparatistik Online. Heft 2. Hrsg. von Weertje Willms und Evi Zemanek. Berlin 2014. S. 2.

Raumsoziologie – de Certeaus *Die Kunst des Handelns*

„De Certeaus *Kunst des Handelns* steht für eine grammatologische Reformulierung von Konzepten sozial markierter Räume, in deren Folge das Paradigma von der Lesbarkeit der Stadt theoretisch konkretisiert wurde.“⁸²⁴ Der französische Soziologe und Kulturphilosoph Michel De Certeaus untersucht in seinen soziologischen Studien zu Alltagspraktiken Handlungsmodelle, Strategien und Taktiken beispielsweise von Konsumenten. Hierbei interessiert ihn auch der kreative Umgang der Konsumenten mit bestehenden Ordnungen und Machtverhältnissen. In Bezug auf die Raumdiskussion, beziehungsweise auf kulturpragmatische Räume, verfährt de Certeau mit seinem soziologischen Ansatz auch phänomenologisch-grammatologisch und erweitert Barthes' semiologische Lektüre von Stadt somit handlungstheoretisch.

In der *Kunst des Handelns*⁸²⁵ von 1980, wird der Raum nicht als bloßer Container angenommen, sondern wie auch schon bei Lefebvre als sozial produziert angesehen. Zu Beginn wird zunächst zwischen de Certeaus Orts- (lieu) und Raumverständnis (espace) unterschieden. So versteht er unter *Ort* die „[...] Ordnung [...] nach der Elemente in Koexistenzbeziehungen aufgeteilt werden. Damit wird also die Möglichkeit ausgeschlossen, daß sich zwei Dinge an derselben Stelle befinden.“⁸²⁶ Und weiter heißt es: „Ein Ort ist also eine momentane Konstellation von festen Punkten. Er enthält einen Hinweis auf eine mögliche Stabilität.“⁸²⁷ Der *Raum* hingegen 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 Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten. Er ist also ein Resultat von Aktivitäten, die ihm eine Richtung geben, ihn verzeitlichen und ihn dahin bringen, als eine mehrdeutige Einheit von Konfliktprogrammen und vertraglichen Übereinkünften zu funktionieren. Im Verhältnis zum Ort wäre der Raum ein Wort, das ausgesprochen wird, [...] von der Ambiguität einer Realisierung ergriffen und in einen Ausdruck verwandelt wird, der sich auf viele verschiedene Konventionen bezieht; er wird als Akt einer Präsenz (oder einer Zeit) gesetzt und durch die Transformationen

⁸²⁴ Weigel, Sigrid: Zum „topographical turn.“ Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften. In: KulturPoetik. Bd. 2, Heft 2, 2002, S. 154 f..

⁸²⁵ In diesem Zusammenhang wird nur ein Ausschnitt von de Certeaus *Kunst des Handelns* besprochen, da vor allem die raumbildenden Praktiken und der erhöhte Standpunkt für eine Re-lecture von *Berlin Alexanderplatz* aufschlussreich sind.

⁸²⁶ De Certeau: *Die Kunst des Handelns*. S. 217. Frz. Original: “[...] l’ordre [...] selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. S’y trouve donc exclue la possibilité, pour deux choses, d’être à la même place.” (de Certeau, Michel: *L’Invention du quotidien. Habiter, cuisiner*. Paris 1990. S. 172f.).

⁸²⁷ Ebd., S. 218. Frz. Original: “Un lieu est donc une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité.” (S. 173).

verändert, sie sich aus den aufeinanderfolgenden Kontexten ergeben. [...] Insgesamt *ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht.*⁸²⁸

Doch welche Rolle spielen in diesem Zusammenhang de Certeaus Alltagspraktiken, wie etwa das Gehen? „In diesem Sinne erzeugt die Motorik der Fußgänger eines jener „realen Systeme, deren Existenz eigentlich den Stadtkern ausmacht“, die aber „keinen Materialisierungspunkt haben.“ Sie können nicht lokalisiert werden, denn sie schaffen erst den Raum.“⁸²⁹ Die Schritte des Fußgängers in der Stadt übernehmen die Gestaltungen von Räumen und weben so die Grundstruktur von Orten.⁸³⁰ Der städtische Raum wird hierbei als eine lose Koppelung von Orten angesehen. Der Gehende verändert stetig die räumliche Ordnung und vergrößert so die Möglichkeiten. Die Raumpraktiken determinieren wiederum das gesellschaftliche Leben. Es handelt sich bei diesem Ansatz der sozialproduzierten Räume um „Handlungsgeographien“. In diesem Zusammenhang übernehmen Karten die Ordnungsfunktion von Räumen. Wegstrecken und Karten enthalten Praktiken, die den Raum gliedern, der Ort kann wiederum als Karte beschrieben werden. Da der Raum hingegen durch die Handlung des Fußgängers erzeugt wird, kann dieser Vorgang nicht durch Karten festgehalten werden. Daher sind Karten für de Certeau problematisch, da Bewegung und der Akt der individuellen Raumerschließung durch das Spaziergehen wieder unsichtbar gemacht werden, obwohl die Karte doch zur Raumwiderspiegelung beitragen sollte. Im Roman allerdings, wie in *Berlin Alexanderplatz*, mag zwar die Raumproduktion nicht sichtbar sein, doch Biberkopfs Weg durch die Stadt wird anhand der Nennung von Straßennamen nachvollziehbar.

Neben dem soziologischen Aspekt der Raumproduktion bei de Certeau wurden zu Beginn auch schon semiotische Implikationen ins Feld geführt. Die alltägliche Praktik des Gehens verhält sich in diesem Kontext zu den topographischen Raumstrukturen wie das Sprechen (parole) zur Sprache (langue). Das Gehen wird zum *Sprechakt*,⁸³¹ wobei die Äußerung eine dreifache Funktion hat: „[...]Aneignung des topographischen Systems durch den Fußgänger

⁸²⁸ Ebd. Frz. Original: „Il y a espace dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps. L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. Est espace l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le circonstancient, le temporalisent et l'amènent à fonctionner en unité polyvalente de programmes conflictuels ou de proximités contractuelles. L'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé, c'est-à-dire quand il est saisi dans l'ambiguïté d'une effectuation, mué en un terme relevant de multiples conventions, posé comme l'acte d'un présent (ou d'un temps), et modifié par les transformations dues à des voisinages successifs. [...] En somme, l'espace est un lieu pratiqué.“ (S. 173).

⁸²⁹ Ebd., S. 188. Frz. Original: „A cet égard, les motricités piétonnières forment l'un de ces « systèmes réels dont l'existence fait effectivement la cité », mais qui « n'ont aucun réceptacle physique ». Elles ne se localisent pas : ce sont elles qui spatialisent.“ (S. 147).

⁸³⁰ Vgl. Ebd.

⁸³¹ Vgl.: De Certeau: Die Kunst des Handelns. S. 189.

[...] räumliche Realisierung des Ortes [...] und schließlich beinhaltet er Beziehungen zwischen unterschiedlichen Positionen [...].⁸³² Der Gehende verändert so die Signifikanten, er kann den Sinn der Straße verändern, er nutzt die Straße wie er möchte. Hierdurch entsteht eine „Rhetorik des Gehens“.⁸³³ Durch den Akt des Gehens und das Drehen und Wenden der Fußgänger entstehen „Redewendungen/Stilfiguren“, ⁸³⁴ Geh-Figuren wie die Synekdoche oder Asyndeton.⁸³⁵ Der Gehende kann somit die Semantik des Raumes ändern.

Ein Text kann aber auch als ein Raum gelesen werden: „Ebenso ist die Lektüre ein Raum, der durch den praktischen Umgang mit einem Ort entsteht, den ein Zeichensystem – etwas Geschriebenes – bildet.“⁸³⁶ Und weiter heißt es bei de Certeau: „Die Erzählungen führe also eine Arbeit aus, die unaufhörlich Orte in Räume und Räume in Orte verwandelt.“⁸³⁷ Narrative Strukturen bilden räumliche Syntaxen und der Raum wiederum kann als Text entziffert werden. Die Stadt wird lesbar und die Sprache kann ihrerseits auch räumlich funktionieren. Weitere raumproduzierende Praktiken im Roman werden im Zuge der Auseinandersetzung mit Döblins *Berlin Alexanderplatz* im nächsten Punkt dieses Kapitels noch erläutert.

De Certeaus soziologische Studien sind in zweierlei Hinsicht interessant in Bezug auf *Berlin Alexanderplatz*: Zum einen ist es der Akt des Gehens, diese alltägliche Praxis, welche den Raum entstehen lässt, und so könnte man argumentieren, dass auch der Protagonist Biberkopf mit seinem Weg durch die Metropole Berlin, welche anhand von Ortsmarken (Straßennamen) manifest wird, den städtischen Raum entstehen lässt. Zum anderen ist auch de Certeaus Konzept des *erhöhten Standpunkts* erhellend für eine Engführung mit *Berlin Alexanderplatz*: „Seine erhöhte Stellung macht ihn zu einem Voyeur. Sie verschafft Distanz. Sie verwandelt die Welt, die einen behexte und von der man „besessen“ war, in eine Text, den man vor sich unter den Augen hat.“⁸³⁸

Der erhöhte Standpunkt, bei de Certeau das World Trade Center, dient zunächst der

⁸³² Vgl. Ebd. Frz. Original: “[...] d’appropriation du système topographique par le piéton [...] c’est une réalisation spatiale du lieu [...] enfin il implique des relations entre des positions différenciées“ (S. 149).

⁸³³ Ebd., S. 191.

⁸³⁴ Ebd., S. 192.

⁸³⁵ Ebd., S. 195.

⁸³⁶ Ebd., S. 218. Frz. Original: “De même, la lecture est l’espace produit par la pratique du lieu que constitue un système de signes – un écrit.“ (S. 173).

⁸³⁷ Ebd., S. 220. Frz. Original: “Les récits effectuent donc un travail qui, incessamment, transforme des lieux en espaces ou des espaces en lieux.“ (S. 174).

⁸³⁸ De Certeau: Die Kunst des Handelns. S. 180. Frz. Original: “Son élévation le transfigure en voyeur. Elle le met à distance. Elle mue en un texte qu’on a devant soi, sous les yeux, le monde qui ensorcelait et dont on était « possédé »“ (S. 140).

Raumerfassung von oben, denn er macht die Stadt ‚lesbar‘. Die Fußgänger in der Stadt hingegen produzieren den Raum durch den Akt des Gehens, ‚schreiben‘ den Text, wie Biberkopf den sprachlichen Raum in *Berlin Alexanderplatz* entstehen lässt, können ihn aber nicht ‚lesen‘ und entsprechend dechiffrieren. Dies ist nur durch den erhöhten Standpunkt möglich. In diesem Zusammenhang könnte auch der Fernsehturm hinter dem Alexanderplatz in Berlin als erhöhter Standpunkt⁸³⁹ im Sinne de Certeaus angesehen werden, der die Stadt wieder lesbar macht, was im Gewimmel der Straßen nicht möglich ist. Der erhöhte Standpunkt kann darüber hinaus auch als Metaebene im Roman interpretiert werden, welche das Schicksal des Protagonisten Biberkopf in Form etwa der Hure Babylon determiniert. Auch könnte der erhöhte Standpunkt in Döblins Roman der Sprachtranszendierung dienen. Die Metaebene schafft Klarheit im ‚Wirrwarr‘ der babylonischen Sprachverwirrungen. Darüber hinaus könnte von dem erhöhten Standpunkt auf Rezipientenebene der Text als Gewebe von Zitaten sichtbar werden. Ganz im Sinne Roland Barthes’ würde so etwa die Intertextualität in *Berlin Alexanderplatz*

Sprachraumproduktion in *Berlin Alexanderplatz*

Der Einfluß der Stadt auf unsere Wahrnehmung von Raum führt zu neuen Formen künstlerischen Ausdrucks. Wie die Wahrnehmung von Großstadt wird auch ihre literarische Umsetzung fragmentarisch und mosaikhaft. Stadtwahrnehmung und Stadterleben werden im Roman mittels narrativer Techniken gestaltet.⁸⁴⁰

Der materielle Textraum, der durch das Schreiben von Texten als zweidimensionaler Raum entsteht, legt die Basis für textuellen Raummetaphern, die den Text als kognitiven Raum entstehen lassen.⁸⁴¹

Zunächst wird eine kurze Abgrenzung von Raum und Ort und ihre Manifestation in *Berlin Alexanderplatz* stattfinden: Unter *Raum* wird hier zunächst eine Form der Wirklichkeiterschließung neben der Zeit verstanden. Doch wird der Raum hier nicht als bloßer Container verstanden, sondern im Sinne de Certeaus als mobil angesehen und durch den Akt des Gehens (in der Stadt) geschaffen - in *Berlin Alexanderplatz* vollzogen durch den Protagonisten Franz Biberkopf. Er läuft durch die Metropole Berlin und lässt den Stadtraum und Sprachraum mit entstehen.

⁸³⁹ In diesem Zusammenhang könnte ein Einbezug von Wim Wenders Film *Der Himmel über Berlin* erhellend für einen weiteren Vergleich von de Certeau und Döblins *Berlin Alexanderplatz* sein.

⁸⁴⁰ Wenz, Karin: Raum, Raumsprache und Sprachräume. Zur Textsemiotik der Raumbeschreibung. Tübingen 1997. (KODIKAS/CODE Supplement 22). S. 100.

⁸⁴¹ Ebd., S. 135.

In *Berlin Alexanderplatz* ist in erster Linie von einem ‚literarischen Raum‘ zu sprechen, auch wenn die Verortung des Romans in der Großstadt der Moderne, im Berlin der 1920er Jahre, stattfindet. Der Text stellt Räume dar und her. Wenn man die deskriptive Ebene der Raummodellierung durch Biberkopfs Akt des Gehens verlässt und sich auf die Ebene der eigentlichen Textentstehung begibt, entsteht der literarische Raum durch Mechanismen wie: Montagetechnik, Polyphonie, Kinostil/ Simultanität, und Intertextualität und erfüllt in gewisser Weise auch eine ‚Erzählfunktion‘.

Der *Ort* hingegen ist historisch gewachsen, wirtschaftlich und sozial relevant und trägt zur Identitätsstiftung der in ihr lebenden Individuen teil.

Ein junges Mädchen steigt aus der 99, Mariendorf, Lichtenrade 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. Es ist 8 Uhr abends, sie hat eine Notenmappe unter dem Arm, den Krimmekragen hat sie hoch ins Gesicht geschlagen, die Ecke Brunnenstraße-Weinbergsweg wandert sie hin und her.⁸⁴²

In diesem Zitat aus *Berlin Alexanderplatz* wird der erzählte Raum nicht nur verortet, sondern auch als Handlungsraum dargestellt. Durch die explizite Nennung von Straßennamen und Orten, wie Badstraße oder Rosenthaler Platz, werden der Roman und seine Handlung in Berlin verortet und könnten anhand eines Stadtplans vom Rezipienten nachvollzogen werden. Aus dem Raum wird ein Ort, der für seine ‚Romanbewohner‘ zu einem identitätsstiftenden, historisch etablierten, wirtschaftlich und sozial relevanten Lebensmittelpunkt wird.

Neben der Unterscheidung von Ort und Raum in der Literatur beziehungsweise in *Berlin Alexanderplatz* sind auch das *Linearisierungsproblem* und dessen Lösung von Bedeutung für die Sprachraumentstehung im Roman:

Eine räumliche Konfiguration erscheint uns immer als Ganzheit. Wir nehmen sie simultan wahr. Der Umsetzungsprozeß in Sprache setzt eine Auflösung der mehrdimensionalen Raumwahrnehmung in eine lineare Struktur voraus. Die Entscheidung über die Anordnung der Informationsstruktur im Text stellt den Sprecher vor das sogenannte Linearisierungsproblem.⁸⁴³

⁸⁴² Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. S. 58.

⁸⁴³ Wenz, Karin: *Raum, Raumsprache und Sprachräume. Zur Textsemiotik der Raumbeschreibung*. S. 57.

Bei der (Text)linearisierung unterscheidet Wenz vier Parameter: „Ästhetische und metrische Mittel, Informationsdynamik, kanonische Syntax und Ikonizität“.⁸⁴⁴

In diesem Zusammenhang nimmt nach ihm vor allem die „Ikonizität“⁸⁴⁵ einen zentralen Aspekt bei den Linearisierungsstrategien ein. Darüber hinaus wird das Problem der Linearisierung in der Raumdarstellung im Roman auch oft durch rhetorische Verfahren wie der *ars memoria* in Form einer imaginären Wanderung im Raum (Stadt) gelöst, indem der Raum durch Wegstrecken gegliedert wird. In *Berlin Alexanderplatz* wird der Raum nicht nur durch Wegstrecken gegliedert, sondern durch konkrete Ortsmarken wie die Nennung von Straßennamen im Roman verortet. Aber auch Metaphern oder die Intertextualität, welche in Kapitel 4.2 noch genauer diskutiert wird, tragen zur Linearisierung im Roman bei.

Die konkrete Sprachraumentstehung und die Linearisierungsstrategien in Döblins Roman werden im Folgenden näher erläutert.

Der Rosenthaler Platz unterhält sich. Wechselndes, mehr freundliches Wetter, ein Grad unter Null. Für Deutschland breitet sich ein Tiefdruckgebiet aus, das [...] dem bisherigen Wetter ein Ende bereitet hat. [...] Die Elektrische Nr. 68 fährt über den Rosenthaler Platz, Wittenau, Nordbahnhof, Heilanstalt, Weddingplatz, Stettiner Bahnhof, Rosenthaler Platz, Alexanderplatz [...].⁸⁴⁶

In Döblins *Berlin Alexanderplatz* sind es vor allem die *Montagepassagen*,⁸⁴⁷ die den Sprachraum im Roman entstehen lassen und darüber hinaus eine Linearisierungsstrategie darstellen. Die *Polyphonie*, und damit verbunden die unterschiedlichen Sprachstile des Romans wie der Dialekt, der eng mit dem Protagonisten Franz Biberkopf verknüpft ist, die Wissenschaftssprache, die kommentierend in die Biberkopf-Handlung eingreift, der journalistische Stil und die Werbesprache, die den städtischen Raum um den Alexanderplatz oder den Rosenthaler Platz entstehen lassen, oder die schon vorab beschriebene Ursprache die das Schicksal des Protagonisten bestimmt, konstituieren den Raum und die Metropole Berlin im Roman. Nachfolgende Textbeispiele aus *Berlin Alexanderplatz* sollen diese These genauer belegen.

⁸⁴⁴ Ebd.

⁸⁴⁵ Vgl. auch: Peirce, Charles S.: Phänomen und Logik der Zeichen. Frankfurt a. M. 1983.

⁸⁴⁶ Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. S.51f.

⁸⁴⁷ Die Montagetechnik wurde in den vorangegangenen Kapiteln bereits ausführlich erläutert, daher wird sie hier nicht erneut besprochen. Auch ist der Ansatz der *Sprachräume* in *Berlin Alexanderplatz* ein von mir in diesem Zusammenhang geprägter Forschungsansatz und ist nicht Inhalt von Döblins theoretischen Äußerungen.

«Wat du? Wat is los?» «Na, kannst mir ruhig rinlassen, Karle ich beiß keinen.»
«[...] Det soll unsere kleenste Sorge sein. In die ihre Stuben möcht ich ooch
nicht rinkieken.[...]»⁸⁴⁸

Das echte Engelhardt-Karamelmalzbier besitzt wie kaum ein anderes Getränk
die Eigenschaften des Wohlgeschmacks, der Nährkraft, Bekömmlichkeit, er-
frischende Wirkung.⁸⁴⁹

Das erste Newtonsche(njutensche)Gesetz, welches lautet: Ein jeder Körper ver-
harret im Zustande der Ruhe, solange keine Kraftwirkung ihn veranlaßt, seinen
Zustand zu ändern [...].⁸⁵⁰

Das erste Zitat aus *Berlin Alexanderplatz* steht für den Sprachstil des Dialektes, des Berlinerischen, der im Roman hauptsächlich von Franz Biberkopf gesprochen wird. Diese Stimme ist die ‚authentische‘ Stimme des Protagonisten und verortet ihn in seiner Metropole Berlin. Sie trägt nicht nur zur Raumkonstitution im Roman bei, indem sie Biberkopfs Weg im Stadtraum prägt,⁸⁵¹ sondern funktioniert auch als Ortsmarke.

Die Werbesprache, als eine weitere Stimme in *Berlin Alexanderplatz*, manifestiert sich im zweiten Zitat. Hier wird ein Malzbier beworben und der Sprachraum um den Protagonisten auf seinem Weg durch die Stadt beschrieben und etabliert. Werbung und Zeitungsartikel (journalistischer Stil) fungieren als Sprachpanorama der Stadt und weben nicht nur den Sprachraum um Biberkopf, wie etwa einem Fußgänger in der Stadt durch Reklametafeln, die Tagesnachrichten in der Zeitung oder die Radiowerbung in Geschäften ein vielfältiger Sprachraum geboten wird, sondern verweist auch auf die Beliebigkeit von Sprache. Ihre Phrasalität wird gerade im Zuge der Sprachkritik-Tradition, in der sich auch Döblin verorten lässt, wie dies bereits in Kapitel 2 gezeigt wurde, zum Problem und verweist auf ihren arbiträren und mitunter defizitären Charakter.

Das letzte Zitat gehört dem Sprachstil der Wissenschaftssprache an. Diese sehr präzise Sprache, erfüllt im Roman eine Art Kommentarfunktion. Neben den Kommentaren des Erzählers⁸⁵² sind es die Montagepassagen im Wissenschaftsjargon, die Biberkopfs Handlung rein technisch-abstrakt und neutral darstellen. Das oben aufgeführte Zitat kommentiert Biberkopfs Mord an seiner Freundin Ida. Dieser Sprachstil ist auch Teil der Raumkonstitution, wenn auch nicht so explizit wie die Werbesprache und der journalistische Stil, veranschaulicht aber den ‚Einbruch‘ der Naturwissenschaft in die modernen Metropole, die neue Deutungsansätze für die ‚Mysterien‘ der Welt bietet.

⁸⁴⁸ Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. S. 172f..

⁸⁴⁹ Ebd., S. 131f..

⁸⁵⁰ Ebd., S. 105.

⁸⁵¹ Vgl. de Certeau: *Der Akt des Gehens schafft Raum*.

⁸⁵² Die Kommentare des Erzählers sind nicht neutral, sondern eindeutig wertend und kommentieren das Schicksal des Protagonisten während der Romanhandlung.

Neben den verschiedenen Sprachstilen in Form von Polyphonie, die sich in den Montagen im Roman finden, gibt es noch weitere Mittel der Raumkonstruktion in *Berlin Alexanderplatz*. So trägt die *Intertextualität*⁸⁵³ in Döblins Roman - die Montierung von fremden Texten, beziehungsweise Anspielungen auf andere (literarische) Texte - dazu bei, einen intertextuellen Sprachraum zu weben, der über die Metropole Berlin hinaus geht, und stellt gleichzeitig auch eine weitere Linearisierungsstrategie dar. So findet sich etwa im folgenden Zitat eine montierte Passage aus Heinrich von Kleists *Prinz Friedrich von Homburg oder die Schlacht bei Febrbellin*: „Nun, o Unsterblich, bist du ganz mein, Lieber, was für ein Glanz verbreitet sich, Heil, Heil dem Prinzen von Homburg, dem Sieger in der Schlacht von Febrbellin [...]“⁸⁵⁴ Ebenso sind die vielzähligen Bibelparaphrasen im Roman Zeichen der Intertextualität und etablieren ein „Gewebe von Zitaten“,⁸⁵⁵ das neue Deutungshorizonte im städtischen Raum entstehen lässt und einen erhöhten ‚Meta-Standpunkt‘ im Geschehen einnimmt.⁸⁵⁶

Der *Kinostil*⁸⁵⁷ ist eine weitere Erzählkomponente und Linearisierungsstrategie, die Raumzeitlichkeit in *Berlin Alexanderplatz* innerhalb einer „linearen Erzählung“⁸⁵⁸ entstehen lässt:

Vom Süden kommt die Rosenthaler Straße auf den Platz. Drüben gibt Aschinger den Leuten zu essen und Bier zu trinken, Konzert und Großbäckerei. [...] Damenstrümpfe, echt Kunstseide, [...] In der Elsasser Straße haben sie den ganzen Fahrweg eingezäunt bis auf eine kleine Rinne. Hinter dem Bauzaun pufft eine Lokomobile.⁸⁵⁹

Diese Technik lässt nicht nur den Roman wie einen Film erscheinen, mit schnellen Schnitten zwischen den einzelnen Szenen, und stellt damit die Geschwindigkeit und Fülle der Eindrücke in der Metropole dar, sondern lässt auch den städtischen Raum entstehen. Die konkrete Nennung von Straßennamen und Orten verortet das Geschehen in Berlin. Die

⁸⁵³ Auf diesen Aspekt wird hier nur am Rande eingegangen, da dieser genauer in 4.2 diskutiert wurde.

⁸⁵⁴ Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. S. 80f. - Das Original befindet sich im 10. /11. Auftritt in Kleists' Drama.

⁸⁵⁵ Vgl. Roland Barthes: *Der Tod des Autors*. In: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matias/Winko, Simone (Hrsg.): *Text zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2000. S. 190.

⁸⁵⁶ Vgl. Michel de Certeau: *Die Kunst des Handelns*.

⁸⁵⁷ Vgl. Kapitel 3.4.

⁸⁵⁸ Auch wenn *Berlin Alexanderplatz* stellenweise keiner klassischen linearen Erzählung entspricht, wie dies schon in vorigen Kapiteln erörtert wurde, so geht es im Zusammenhang mit den Linearisierungsstrategien im Roman um die Möglichkeit eine Raumstruktur oder Stadtwahrnehmung in eine Erzähllinie zu überführen, die allerdings nicht zwingend stringent sein muss. Es geht vielmehr darum, einen mehrdimensionalen Raum auf ein Blatt Papier zu bringen. In *Berlin Alexanderplatz* sind es beispielsweise die Montagetechnik, der Kinostil/die Simultanität oder auch die Intertextualität die eben dies ermöglichen. Durch diese Techniken entsteht der Raum der Metropole Berlin in Form einer ‚linearen Erzählung‘.

⁸⁵⁹ Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. S. 53.

sehr anschauliche Darstellung des Geschehens in der Großstadt lässt den Raum für den Rezipienten entstehen und macht ihn les- und erlebbar.

Eng verbunden mit dem *Kinostil* ist auch die *Simultanität*. In dem obigen Zitat aus *Berlin Alexanderplatz* werden verschiedene Zustände oder Handlungen scheinbar gleichzeitig nebeneinander beschrieben beziehungsweise erzählt und erwecken somit den Eindruck von Gleichzeitigkeit (Simultanität). Dieses Verfahren erinnert stark an die Darstellung in einem Film, in dem auch mehrere Vorgänge nebeneinander gezeigt werden können.⁸⁶⁰ Durch die Verwendung dieser ‚visuellen‘ Verfahren wird die Metropole Berlin lebendig und der Stadtraum im Roman modelliert und die Linearisierungsproblematik durch eine simultane Erzählweise gelöst. Intermediale Sprachräume werden geschaffen.

Warum ist nun ein interdisziplinärer, raumsemiotischer und raumsoziologischer Ansatz für *Berlin Alexanderplatz* interessant? Es wurde in diesem Kapitel gezeigt, dass gerade eine neuartige Rezeption von Döblins Roman, indem die aktuelle Raumdebatte nicht nur in Bezug auf die Literatur, sondern auch mit raumsemiotischen- und soziologischen Implikationen diskutiert wurde, produktiv für eine Relektüre von *Berlin Alexanderplatz* ist, da sie neue Blickwinkel eröffnen und für ein tieferes Verständnis von Döblins vielseitigem Roman sorgt. Hierbei wurde nicht nur Raum/Stadt in der Literatur genauer untersucht, sondern auch raumproduzierende Praktiken vorgestellt, welche die Möglichkeit eines interdisziplinären Ansatzes für eine Erzähltextanalyse in Bezug auf Räumlichkeit bieten.

4.2 Der Tod des Autors? Intertextualität und Textrezeption von *Berlin Alexanderplatz*

In diesem Kapitel sollen Fragen rund um Autorschaft und Textrezeption diskutiert werden: Kann die Hegemonie des Autors im Sinne Alfred Döblins gebrochen werden? Inwiefern profitiert eine Textanalyse von einer poststrukturalistischen Lesart, die den Autor für tot erklärt? Welche Auswirkungen hat eine textautonome Werkrezeption auf die Kategorien Autor, Werk und Rezeption? Und welche Rolle kann in diesem Zusammenhang Deleuzes und Guattaris Modell des Rhizoms in Bezug auf *Berlin Alexanderplatz* spielen?

⁸⁶⁰ Da Sprache prinzipiell nicht simultan sein kann, entsteht durch den Kinostil und die Montagen lediglich der Eindruck von Gleichzeitigkeit wie im Film.

4.2.1 Der Poststrukturalismus – Autorschaft und Textrezeption

„Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur.“⁸⁶¹

Roland Barthes' Erörterungen zum Tod des Autors von 1968 sind der Strömung des *Poststrukturalismus*⁸⁶² zuzuordnen und vor allem vor dem geschichtlichen Hintergrund des Endes des Zweiten Weltkrieges und des NS-Regimes zu verstehen. Nach dem Machtmissbrauch und den Gräueltaten der Nationalsozialisten war es nur eine Konsequenz der Theoriebildung, dass eine Autorität – und sei es über einen Text – vermieden wurde. So wurde in Barthes' Diskussion zur Autorschaft die Kategorie des *Autors* verabschiedet. Im Zuge dessen wendete sich Barthes bewusst von einer autobiographischen Werkentstehung und -rezeption ab, die sich zu sehr auf eine Autorpersönlichkeit konzentriert. Durch den Strukturalismus und in seiner Erweiterung im Poststrukturalismus wurden die Lösung vom Autor und die Konzentration auf den Text möglich. „Unsere heutige Kultur beschränkt die Literatur tyrannisch auf den Autor, auf seine Person, seine Geschichte, seinen Geschmack, seine Leidenschaften. [...] Die *Erklärung* eines Werkes wird stets bei seinem Urheber gesucht [...].“⁸⁶³

Barthes geht in seiner Argumentation für die Verabschiedung des Autors zunächst von der Problemkonstante aus, dass die Werkrezeption zu abhängig von der Autorpersönlichkeit sei. Anschließend legt er den Fokus auf die Schrift (*écriture*), welche jeden Ursprung zerstöre und ihr Leben erst mit dem Tod des Autors beginne.

Hierbei geht Barthes von einer *écriture automatique* aus, deren Schreiber im selben Moment wie der Text geboren wird. Der einstige Autor wird zum *scripteur* (Schreiber) und die autonome künstlerische Kreativität verschwindet. Die *écriture* tritt nun an die Stelle des einstigen Autors und der Text entsteht im Hier und Jetzt. Darüber hinaus wird Schreiben nach Barthes zum Performativ⁸⁶⁴-Sprechakt. Neben der Fokussierung auf die Schrift, die sich praktisch von alleine schreibt, sieht Barthes Texte als intertextuell an: „Der Text ist ein Gewebe

⁸⁶¹ Roland Barthes: »Der Tod des Autors«. In: Fotis Jannidis u.a. (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000 S. 190. Frz. Original: "le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture." (S. 65)

⁸⁶² Im Zuge einer poststrukturalistischen Lesart von *Berlin Alexanderplatz* geht es vor allem um die Autorschaftskonzeption der Poststrukturalisten. In diesem Zusammenhang wird neben Julia Kristeva insbesondere Roland Barthes' Tod des Autors diskutiert. Hierbei wird auch die Intertextualität und ihr Potential für eine Relektüre von Döblins Großstadtroman ausgelotet.

⁸⁶³ Roland Barthes: »Der Tod des Autors«. In: Fotis Jannidis u.a. (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000 S. 186. Frz. Original: "l'image de la littérature que l'on peut trouver dans la culture courante est tyranniquement centrée sur l'auteur, sa personne, son histoire, ses goûts, ses passions [...] l'explication de l'œuvre est toujours cherchée du côté de celui qui l'a produite [...]" (S. 62)

⁸⁶⁴ Ebd., S. 189

von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur. [...] Seine [des Autors] einzige Macht besteht darin, die Schriften zu vermischen und sie miteinander zu konfrontieren [...].“⁸⁶⁵ Verbunden mit einer neuen Schreibweise, die den Text in den Vordergrund stellt und die Autorkategorie mitsamt autobiographischem Hintergrund verabschiedet, muss auch die Textrezeption eine Revision erfahren. Es kommt nicht mehr darauf an, einen Text auf einen endgültigen Sinn hin zu entschlüsseln, sondern die Sinngebungsstrukturen aufzudecken. In diesem Kontext beschreibt Barthes den Text auch als *Raum*: „Der Raum der Schrift kann durchwandert, aber nicht durchstoßen werden. Die Schrift bildet unentwegt Sinn, aber nur, um ihn wieder aufzulösen. Sie führt zu einer systematischen Befreiung von Sinn.“⁸⁶⁶ Durch die Abwesenheit des Autors wird der Text nicht mehr durch autobiographische Zuschreibungen eingedämmt. Wenn bei Barthes die Kategorie des Autors verschwindet und das Werk beziehungsweise der Text nun im Mittelpunkt steht, welche Rolle spielt dann die Rezeption in einem Textverständnis unentwegter Sinnbildung?

Der Leser ist der Raum, in dem sich alle Zitate, aus denen sich eine Schrift zusammensetzt, einschreiben, ohne dass ein einziges verloren ginge. Die Einheit eines Textes liegt nicht in seinem Ursprung, sondern in seinem Zielpunkt [...]. Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des *Autors*.⁸⁶⁷

Barthes geht in seiner Erörterung zum *Tod des Autors* semiologisch beziehungsweise strukturalistisch vor. In diesem Zusammenhang geht es nicht um die Methode, sondern um die Tätigkeit, die Funktionsregeln des Textes transparent zu machen. Starre Begriffe werden abgelehnt und die Lust am Text und der Moment des Zufalls und des Spielerischen stehen im Vordergrund. Kritisch ist allerdings an Barthes Text anzumerken, dass es sich hierbei um eine semiologische Radikalisierung handelt und seine Ausführungen zum einen deterministisch und zum anderen teilweise ‚praxisfern‘ anmuten. Wenn Barthes etwa darauf verweist, dass das Schreiben zum Performativ wird, so ist dies problematisch, da ein Sprechakt auch an einen Sprecher gebunden ist. Und auch die *écriture automatique* braucht einen Autor. Dies ist nicht mit dem geforderten Tod des Autors zu vereinbaren.

⁸⁶⁵ Ebd., S. 190. Frz. Original: “le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture. [...] son seul pouvoir est de mêler les écritures, de les contrarier les unes par les autres [...]” (S. 65)

⁸⁶⁶ Ebd., S. 191. Frz. Original: “l’espace de l’écriture est à parcourir, il n’est pas à percer ; l’écriture pose sans cesse du sens mais c’est toujours pour l’évaporer : elle procède à une exemption systématique du sens.” (S. 66)

⁸⁶⁷ Ebd., S. 192f. Frz. Original: “le lecteur est l’espace même où s’inscrivent, sans qu’aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture ; l’unité d’un texte n’est pas dans son origine, mais dans sa destination [...] la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l’Auteur.” (S. 66)

Ein Jahr später, 1969, widmete sich auch *Michel Foucault* in seinem Text *Was ist ein Autor?* einer Weiterentwicklung des Autor-Werk-Komplexes und kritisierte darin indirekt Barthes. Er beanstandete Barthes Ersetzung des Autors durch den *scripteur*, die unreflektierte Übernahme des Werkbegriffes und die Tatsache, dass die Ersetzung des Autors durch das Schreiben, die Schrift, dennoch Merkmale des Autorbegriffs enthält. Während bei Barthes der Tod des Autors proklamiert wird, ist bei Foucault ein Autorbegriff noch vorhanden. In diesem Kontext unterscheidet Foucault verschiedenen Autorfunktionen: „Der Autorname als besondere Funktionsweise des Eigennamens, die Autorfunktion, die einige Diskurse haben, andere dagegen nicht, und Autoren als Diskursivitätsbegründer.“⁸⁶⁸ Dennoch stellt sich bei ihm die Frage „Wen kümmert's, wer spricht?“⁸⁶⁹ Und so liest sich Foucaults Text, obwohl die Kategorien *Werk* und *Autor* ausführlich diskutiert werden, als eine Begründung für den endgültigen Abschied des Autors. „[...] es scheint mir, daß eine Reihe von Begriffen, die heute das Privileg Autor ersetzen sollen, es eigentlich blockieren und das umgehen, was im Grunde ausgeräumt sein sollte.“⁸⁷⁰ Auch wenn auf die Kategorie des Autors verzichtet werden sollte, so ist die Kategorie des Werks ebenso problematisch:

Deshalb ist es nicht genug, wenn man sagt: verzichten wir auf den Schriftsteller, verzichten wir auf den Autor, untersuchen wir nur das Werk in sich selbst. Das Wort »Werk« und die Einheit, die es bezeichnet, sind wahrscheinlich genauso problematisch wie die Individualität des Autors.⁸⁷¹

Genauso schwierig gestaltet sich die Kategorie des Schreibens:

Ich meine also, daß ein solcher Gebrauch des Begriffs Schreiben Gefahr läuft, die Privilegien des Autors im Schutz des *a priori* zu bewahren: er läßt im grauen Licht von Neutralisierung die Vorstellung fortbestehen, die ein bestimmtes Autorbild geschaffen haben.⁸⁷²

⁸⁶⁸ Foucault, Michel: Was ist ein Autor? In: Fotis Jannidis u.a. (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000. S. 194. Vorwort.

⁸⁶⁹ Ebd., S. 198. Frz. Original: „Qu'importe qui parle?“ (Foucault, Michel: Qu'est-ce qu'un auteur? New York 1969. S. 1)

⁸⁷⁰ Ebd., S. 204. Frz. Original: „[...] il me semble qu'un certain nombre de notions qui sont aujourd'hui destinées à se substituer au privilège de l'auteur le bloquent, en fait, et esquivent ce qui devrait être dégage.“ (S.5)

⁸⁷¹ Ebd., S. 206. Frz. Original: „De sorte qu'il est insuffisant d'affirmer : passons-nous de l'écrivain, passons-nous de l'auteur, et allons étudier, en elle-même, l'oeuvre. Le mot« oeuvre » et l'unité qu'il désigne sont probablement aussi problématiques que l'individualité de l'auteur.“ (S. 5)

⁸⁷² Ebd., S. 207. Frz. Original: „Je pense donc qu'un tel usage de la notion d'écriture risque de maintenir les privilèges de l'auteur sous la sauvegarde de l'a priori : il fait subsister, dans la lumière grise de la neutralisation, le jeu des représentations qui ont formé une certaine image de l'auteur.“ (S.6)

Letztlich wird der Autor nur als ein ‚Funktionsprinzip‘ beschrieben, das bestimmte Diskurse zusammenfasst. Nun muss nur noch der Raum exploriert werden, der durch den Autor frei geworden ist.

In den 1980er Jahren entwickelte Roland Barthes seine Autorschaftsdiskussion in seinem Text *Die Vorbereitung des Romans* weiter. Nach dem Tod des Autors im Poststrukturalismus, kehren der Autor und seine Biographie nun wieder zurück. In diesem Zusammenhang unterscheidet Barthes nun zwischen *Persona* (dem Autor als Privatperson ohne zu schreiben), *Scriptor* (der sozialen Imago, der Zurechnung zu einer Schule, einem Genre), *Auctor* (dem Urheber eines Werkes) und *Scribens* (dem Ich in der Schreibpraxis): „All diese Ichs sind in der Schrift miteinander verwoben, ergeben ein schillerndes Muster, je nachdem wie man sie liest, welchen Aspekt man in den Vordergrund stellt [...]“. ⁸⁷³ Hieraus ergibt sich ein weitaus komplexeres Autorschaftsmodell als noch im Poststrukturalismus, das den Autor nicht mehr verabschiedet.

In diesem Kapitel zu einer poststrukturalistischen Textrezeption wird veranschaulicht, dass sowohl Barthes als auch Foucault die Kategorie des Autors in unterschiedlichen Abstufungen aus dem Text ‚verbannen‘ wollten. Im Sinne von Döblins Forderung nach der Brechung der Hegemonie des Autors kann das poststrukturalistische Unterfangen jedoch nur als teilweise gelungen angesehen werden. Wenn Barthes den Tod des Autors verkündet und die ‚intertextuelle Schrift‘ an seine Stelle tritt, schafft er es dennoch nicht, wie Foucault, den Autor endgültig zum Verschwinden zu bringen, da sich seine Spuren nicht so schnell ‚beseitigen‘ lassen.

Auch wenn die endgültige Verbannung des Autors aus Text und Rezeption schwierig ist, gibt es dennoch einige Vorteile, wenn man eine poststrukturalistische Schreibweise und Rezeption annimmt. Inwiefern profitiert eine Textanalyse von einer poststrukturalistischen Lesart, die den Autor für tot erklärt?

Kann die Verabschiedung von der Autorkategorie endlich literarische Texte von reduktionistischen und angestaubten Erklärungsversuchen der Forschung befreien?

Wenn keine Gleichsetzung von Werkbedeutung und der Biographie des Autors stattfindet, gibt es keine Sinnreduktion des Textes mehr. Der Text wird stattdessen zum Ort der Konstruktion und Zerstreung von Sinn. ⁸⁷⁴ In diesem semiologischen Konzept wird nicht mehr

⁸⁷³ Roland Barthes: *Die Vorbereitung des Romans*. Frankfurt/M. 2008. S. 325.

⁸⁷⁴ Vgl.: Roland Barthes: »Der Tod des Autors«.

eine hermeneutische Textanalyse angestrebt, um einen endgültigen Textsinn zu erschließen, sondern das Ziel ist das Erkennen der Sinngebungsstrukturen des Textes und das Wecken der Lust am Text.

Auswirkungen: Autor – Werk – Rezeption

Welche Auswirkungen hat eine textautonome Werkrezeption auf die Kategorien *Autor*, *Werk* und *Rezeption*? Wie schon vorab erwähnt, verschwindet in dieser Rezeption der Autor (fast). Barthes leugnete den Autor zwar nicht per se, aber die Autonomie künstlerischer Kreativität verschwindet hier.⁸⁷⁵ Das Werk beziehungsweise der Text, die Schrift tritt stattdessen in den Vordergrund und der Text wird zu einem ‚Gewebe von Zitaten‘ von sich vereinenden Schriften. Wobei eigentlich nicht mehr von einem Werk gesprochen werden kann, das verschiedene Texte eines Autors vereint, da ohne die Autorkategorie auch ein Vergleich von verschiedenen Texten eines Autors untereinander entfallen würde. In der Rezeption ist der Leser nun der Zielpunkt der Lektüre, der die Sinngebungsstrategien des Textes entschlüsseln muss. Aber: „[...] mit dem Tod des Autors [verschwindet] zugleich das, worüber wir reden: die Literatur.“⁸⁷⁶

In diesem Zusammenhang sind zwei Schreibweisen und Textrezeptionen möglich, die im Folgenden jedoch nur angedacht werden sollen: Hierbei könnten theoretische Aspekte von Autorschaft in Bezug auf die Autor- und Werkkategorie anhand einer biographischen und poststrukturalistischen Lesart des Autors Döblin eruiert werden. Im Zuge dessen könnte gezeigt werden, dass sowohl die Einbeziehung des Autors in die Textinterpretation, beispielsweise durch Autobiographien, Tagebücher oder Briefe ihre Vorteile und durchaus zu einem besseren Werk- und Textverständnis beitragen kann. Auf der anderen Seite birgt eine zu große Konzentration auf die Kategorie des Autors die Gefahr, das Werk beziehungsweise den Textsinn zu reduzieren oder gar ‚verfälscht‘ wahrzunehmen. Dabei kann auch die vom Autor eigens geschaffene Legende oder ‚Autorimago‘ von dem Text und seiner Bedeutung weggeführt werden. Anhand des Poststrukturalismus und den Ausführungen von Roland Barthes wurde deutlich, dass hier zwar die Befreiung des Textes von seinem Autor gefordert wurde, um eine Textautonomie und Rezeption zu schaffen, die frei von biographischen Implikationen ist, die Erfüllung dieser Forderung jedoch nur mit Einschränkungen möglich ist. Es scheint, dass die Kategorie des Autors nicht endgültig verschwinden

⁸⁷⁵ Ebd., S. 181.

⁸⁷⁶ Martínez, Matías: »Autorschaft und Intertextualität«. In: Fotis Jannidis u.a. (Hrsg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen 1999. S. 478.

kann und dass diese Forderung auch Probleme für den Werkbegriff an sich mit sich bringt, wie bereits diskutiert wurde.

Die Kategorien *Autor*, *Werk* und *Rezeption* sind einem steten historischen und literaturtheoretischen Wandel unterworfen. In diesem Kontext stellen *Autor* und *Werk* eine wechselseitige Beziehung dar, die wie ein Prozess immer in Bewegung ist. *Autorschaft* changiert zwischen Festschreibung, Zuschreibung und Auslöschung, wobei kein Text ohne Autor entstehen kann; selbst bei computergenerierten Texten muss es eine Person geben, die Vorgaben macht, aus denen wiederum ein Text entsteht. Auch die *Rezeption* ist eine Zeitfrage: Von der ‚Autorlegende‘ wie beispielsweise Franz Kafka zum Verschwinden des Autors im Zuge der Kriegserfahrungen, hin zu einem neuen ‚Autor-Ego‘ im Internetzeitalter, welches sich bewusst in die Rezeption mit einschreibt.

Trotz allem scheint es schwierig, wenn es um die Werk- beziehungsweise Textkategorie geht, von einem abschließenden Textverstehen zu sprechen. Wie soll man literarische Texte nun interpretieren?

Eine neue Rezeptionsmöglichkeit von Autor und Werk könnte sowohl die verschiedenen Kategorien von Autoräußerungen (Text, Poetologie) sinnvoll in die Textanalyse miteinbeziehen, als auch der Textautonomie im Sinne des Poststrukturalismus gerecht werden. In diesem Zusammenhang ist vor allem ein Blick auf Alfred Döblin und sein literarisches Schaffen erhellend. Döblin scheint sich genau zwischen den beiden dargestellten Ansätzen des Schreibens und der Textrezeption zu befinden. Einerseits forderte er selbst die Verabschiedung des Autors aus dem Text, um ein modernes Epos zu schaffen, auf der anderen Seite sind gerade die vielen poetologischen Aussagen Döblins für eine Textinterpretation gewinnbringend. In diesem Sinne wäre eine Analyse seines Werkes *Berlin Alexanderplatz* sowohl unter Einbeziehung seiner theoretischen Äußerungen zum Roman, unter Berücksichtigung einer kritischen Lektüre, als auch eine textautonome Betrachtung möglich, die den komplexen und vielschichtigen Roman *Berlin Alexanderplatz* als ‚Gewebe von Zitaten‘ begreift. Hierbei kann im Zuge der Intertextualität ein interdisziplinärer Ansatz unter Einbeziehung der verschiedenen Kulturwissenschaften verfolgt werden. Ein flexibler und kritischer Umgang zwischen Textautonomie und dem sinnvollen Einbezug von Autoräußerungen in die Rezeption kann hierbei der gangbare Mittelweg zu sein.

Im Folgenden wird eine poststrukturalistische Rezeption im Sinne von Roland Barthes‘ Autorschaftskonzeption von *Berlin Alexanderplatz* vorgeschlagen.

4.2.2 Der Text als Gewebe von Zitaten – eine poststrukturalistische Rezeption von *Berlin Alexanderplatz*

„Die Hegemonie des Autors ist zu brechen. [...] Der Roman muß seine Wiedergeburt erleben als Kunstwerk und modernes Epos.“⁸⁷⁷

Alfred Döblins Autorschaftskonzeption⁸⁷⁸ changiert zwischen der Verabschiedung des Autors aus dem literarischen Text und der Forderung, der Autor solle im Text mitsprechen. Da Döblin in erster Linie nicht als Literaturtheoretiker anzusehen ist, auch wenn er viele wichtige Impulse für die Poetologie der Zeit geliefert hat, sind seine Äußerungen zur Autorschaft nicht immer vollkommen konsistent und dem zeitlichen Wandel unterworfen. In seinem *Berliner Programm* richtet er sich gegen eine Psychologisierung im Roman und fordert die Depersonation, Entselbstung, Entäußerung des Autors. Die Hegemonie des Autors im Roman soll gebrochen werden und auch eine auktoriale Erzählsituation wird abgelehnt. Der Forderung nach einer dezentralen Erzählposition entspricht der *personalen Erzählsituation*. Hierbei wird der Autor zunehmend vom Erzähler verdrängt und dieser wird selbst zum Beobachter, wobei das Erzählerische langsam schwindet, um die Wirklichkeit darzustellen. Gefordert wird auf der einen Seite eine ‚Tatsachenphantasie‘, bei der sich der Roman nah an der Wirklichkeit orientieren soll und die „Sprachwerdung eigentümlicher Situationen und Personen.“⁸⁷⁹ Auf der anderen Seite soll der Autor im Roman nicht nur nah an die Realität herankommen, sondern sie zu einer ‚überrealen Sphäre‘ hin durchstoßen. Damit verbunden soll der Roman seine Wiedergeburt als Kunstwerk und Epos erleben. Der *Depersonation* des Autors hingegen folgt die Emanzipierung des Lesers, wie auch im Poststrukturalismus. Die Erzählung verselbständigt sich und im Roman geht es um Reflexion und die Entwicklung von Gedanken.

Diese Autorschaftskonzeption revidiert Döblin in seinen späteren poetologischen Ausführungen zum *Bau des epischen Werks* (1928) und plädiert dafür, den Autor wieder im Werk mitsprechen zu lassen: „Darf der Autor im epischen Werk mitsprechen, darf er in diese Welt herein sprechen? Antwort: ja, er darf und er soll und muß.“⁸⁸⁰

⁸⁷⁷ In: Alfred Döblin: »An Romanautoren und ihre Kritiker - Berliner Programm«. In: Ders.: *Aufsätze zur Literatur*. Hrsg. von Walter Muschg. Freiburg 1963. S. 18.

⁸⁷⁸ In diesem Zusammenhang soll nur ein kurzer Exkurs zu Döblins Autorschaftskonzeption stattfinden, da dieser Aspekt bereits in Kapitel 3 diskutiert wurde.

⁸⁷⁹ Döblin, Alfred: Über Roman und Prosa. In: Ders.: *Kleine Schriften I. Ausgewählte Werke in Einzelbänden*. Hrsg. von Riley, Anthony W. Freiburg 1985. S. 230.

⁸⁸⁰ Döblin, Alfred: *Der Bau des epischen Werks*. In: Ders.: *Aufsätze zur Literatur*. Hrsg. von Walter Muschg. Freiburg 1963. S. 114.

In diesem Sinne ist der Epiker⁸⁸¹ auch in *Berlin Alexanderplatz* wieder präsenter und richtet sich in den Präambeln an den Leser, bewertet das Geschehen und gibt Voraus- oder Rückblicke im Roman. Der Epiker hat nun einen neuen Stellenwert als „integrativer Bestandteil [der] Fiktion“.⁸⁸² „Der Epiker ist in mehrschichtiger Fiktionalität Schöpfer und selbst entlassenes Geschöpf seiner epischen Welt. Er erzeugt sich mit dem Erzählprozess und reflektiert seine Präsenz und Erzählpotenz aus allen Perspektiven und Erzähllagen.“⁸⁸³ Der Epiker/Autor wird im Sinne Döblins selbst zum Faktum. Er nimmt nun Kontakt mit dem Leser auf und lüftet den ‚eisernen Vorhang‘ zwischen Epiker und Rezipient. Hierbei verschwimmen die Grenzen von Epiker/Autor und Werk. Der Erzählvorgang scheint sich zu verselbstständigen.

Alfred Döblins frühe Autorschaftskonzeption korrespondiert mit einer poststrukturalistischen Lesart von *Berlin Alexanderplatz*. Im Rahmen seiner anfänglichen Autorauffassung sollte der Autor, wie auch bei Roland Barthes *Der Tod des Autor* aus dem Text verabschiedet werden. In diesem Zusammenhang bestünde eine Autonomie des Schreibens einer entseelten Realität und der Roman könnte im Sinne eines polyphonen Schreibens auch als ein ‚Gewebe von Zitaten‘ rezipiert werden.

Demgegenüber stehen jedoch die vielen gewinnbringenden poetologischen Äußerungen⁸⁸⁴ Döblins, welche für eine Textrezeption erhellend sein können, in denen der Autor seine Welt präsentieren kann.

Intertextualität

Wenn Literatur im poststrukturalistischen Sinne wie ein ‚Gewebe von Zitaten‘ gelesen werden soll, so spielt gerade die Intertextualität in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle. „[...] Literatur zeugt Literatur [...]. Dies bedeutet: [D]as übergebene, überlieferte Material der Literatur etc. sind die eigentlichen Produktionsmittel für die Gestaltung der Bewußtseinsinhalte.“⁸⁸⁵ *Intertextualität*, vor allem im Kontext des Poststrukturalismus, bezeichnet

⁸⁸¹ In diesem Zusammenhang spricht Döblin von Epiker, auch wenn bei ihm die Grenzen zwischen Epiker beziehungsweise Autor und Erzähler zu verschwimmen scheinen. Vgl. S. 123.

⁸⁸² Luca Renzi: Alfred Döblin – das Bild der Moderne in seiner Epik Theorie. S. 192.

⁸⁸³ Veit, Wolfgang: Erzählende und erzählte Welt im Werk Alfred Döblins. Schichtung und Ausrichtung der epischen Konzeption in Theorie und Praxis. S. 264.

⁸⁸⁴ Dieser Aspekt soll in meinem vorliegenden Forschungsbeitrag nicht weiter untersucht werden, da hier eine poststrukturalistische Lesart ohne Einbezug der Autorkategorie vorgestellt wird. Für zukünftige Forschungsvorhaben könnte eine Kontrastierung beider Positionen (Tod des Autors vs. eine biographisch poetologische Lesart von Döblins (Euvre) interessant sein.

⁸⁸⁵ Ogasawara, Yoshihito: "Literatur zeugt Literatur". Intertextuelle, motiv- und kulturgeschichtliche Studien

eine Grundeigenschaft von Texten und den „produktionsästhetisch relevanten Vorgang der „Einlagerung fremder Texte oder Textelemente in den aktuellen Text.“⁸⁸⁶ Diese ‚Inter-
texte‘, in denen der Fremdtext entweder bewahrt, parodiert oder überboten⁸⁸⁷ wird, haben
wiederum Verweischarakter. Im poststrukturalistischen Denkmodell der Entgrenzung wird
der Text zum ‚Gewebe von Zitaten‘. Mit der ‚Hypertextualität‘ öffnet sich auf der einen
Seite der Text(begriff), auf der anderen Seite wird die „Originalität schöpferischer Einfälle
während des Schreibprozesses“⁸⁸⁸ in Frage gestellt. Doch was passiert, wenn auf die Autor-
kategorie verzichtet wird? Führt dies zu einer Textsinnebefreiung? Gerade die Ansätze⁸⁸⁹ von
Roland Barthes, *Michail Bachtin* und *Julia Kristeva* sind entscheidend für die Intertextualitätsde-
batte und werden an dieser Stelle kurz vorgestellt.⁸⁹⁰

Der russische Literaturwissenschaftler *Michail Bachtin*⁸⁹¹ geht in seinen Beiträgen zur *Ästhetik
des Wortes*⁸⁹² davon aus, dass Worte auch immer mit sozialen Konnotationen der Sprecher
oder unterschiedlichen Diskursen aufgeladen sind und damit verbunden historische und
kulturelle Spuren hinterlassen. Der Roman wiederum ist nach Bachtin durch das *Dialogizi-
täs-Konzept* bestimmt: So wie Worte mit unterschiedlichen Konnotationen und Kontexten
aufgeladen sind, so besteht der Roman aus einem System von unterschiedlichen Stimmen,
Sprachen und Zitaten. Im Roman herrscht eine Polyphonie der unterschiedlichen Stimmen
vor, welche ihn zu einem offenen System im Sinne der Intertextualität machen.

Die Literaturtheoretikerin *Julia Kristeva*⁸⁹³ berief sich wiederum auf Bachtins Intertextuali-
tätstheorie: „Hieran anknüpfend hat Julia Kristeva Intertextualität beschrieben als das „tex-
tuelle Zusammenspiel, das im Innern eines einzigen Textes abläuft“. Der Text ist ein „Mo-

zu Alfred Döblins Poetik und dem Roman Berlin Alexanderplatz. Japan 1996. S. 39 (Döblin, Alfred: Blick auf
die heutige deutsche Literatur (1933)).

⁸⁸⁶ Ebd., S. 15.

⁸⁸⁷ Ebd., S. 32.

⁸⁸⁸ Ebd., S. 33.

⁸⁸⁹ Ein weiterer Ansatz zur Intertextualität kommt vom französischen Literaturwissenschaftler *Gérard Genette*.
In *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. entwickelt er eine Klassifikation von Intertextualität. Hierbei
bestimmt er die Relation der Texte untereinander als Transtextualität und unterscheidet dabei grob zwischen
Zitat, Anspielung und Plagiat. Zur weiteren Lektüre: Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter
Stufe*. 2. Aufl. Frankfurt/M. 1996.

⁸⁹⁰ Da der Aspekt der Intertextualität in diesem Rahmen nur kurz besprochen werden kann, hier noch ein
paar Empfehlungen zur weiteren Lektüre: Ogasawara, Yoshihito: "Literatur zeugt Literatur". - Haßler, Gerda
(Hrsg.): *Texte im Text. Untersuchungen zur Intertextualität und ihrer sprachlichen Form*. Münster 1997.
Nodus. (= Studium Sprachwissenschaft: Beiheft; Bd. 29). - Holthuis, Susanne: *Intertextualität. Aspekte einer
rezeptionsorientierten Konzeption*. Tübingen 1993.

⁸⁹¹ Bachtin ist im Gegensatz zu Kristeva und Barthes nicht dem Poststrukturalismus zuzuordnen, aber da
seine Erläuterung zur Intertextualität die Debatte im Poststrukturalismus maßgeblich beeinflusst hat kommt
er in diesem Zusammenhang zu Wort.

⁸⁹² Vgl.: Bachtin, Michail: *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt a. M. 1979.

⁸⁹³ Vgl. zur weiteren Lektüre: Kristeva, Julia: *Probleme der Textstrukturen*. In: *Strukturalismus in der
Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Heinz Blumensath. Köln 1972; Kristeva, Julia: *Bachtin, das Wort, der Dialog
und der Roman*. In: *Literaturwissenschaft und Linguistik III*. Hrsg. von Jens Ihwe. Frankfurt am Main 1972.

saik aus Zitaten.“⁸⁹⁴ Hierbei absorbiert der Roman andere Texte und transformiert deren Bedeutung. Auch wenn sich der Schreiber der Texte (Romane) im Dialog mit den anderen Texten befindet, so negieren die verschiedenen Diskurse und Konnotationen der Texte eine herausgehobene Autorstellung. In den Prozess des Schreibens ist nun auch der Leser, wie bei Roland Barthes, involviert und die Autorintention verliert im Zuge der Subjektdezentrierung an Bedeutung.

„Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur. [...] Seine (des Autors) einzige Macht besteht darin, die Schriften zu vermischen und sie miteinander zu konfrontieren [...].“⁸⁹⁵ Roland Barthes‘ schon zu Eingang dieses Kapitels beschriebenes poststrukturalistisches Autorschaftsmodell, verabschiedet sich von der Kategorie des Autors und lässt an dessen Stelle die Schrift und den Leser treten. Die *écriture (automatique)* und deren Schreiber, der *scripteur*, treten an die Stelle des Autors und der Text entsteht praktisch aus dem Moment heraus, wie bei einem Sprechakt. Eine Autorpersönlichkeit verschwindet in diesem Ansatz, und damit verbunden auch mögliche einschränkende biographische Lesarten von literarischen Texten. Die Rezeption von Literatur erfährt in diesem Zusammenhang auch eine Revision, denn der Rezipient muss nun die Sinngebungsstrukturen des Textes entschlüsseln. Dieser wiederum ist nichts anderes als ein ‚Gewebe von Zitaten‘. In diesem Sinne kommt es zu einer Befreiung von (Text)sinn und ein Roman wie *Berlin Alexanderplatz*, kann intertextuell gelesen werden, in dem sich die unterschiedlichsten Schriften, wie dies im Folgenden noch gezeigt wird, vereinen.

Funktionen und Konsequenzen der Intertextualität in *Berlin Alexanderplatz*

Wie wird nun Intertextualität in Döblins *Berlin Alexanderplatz* erzeugt und welche Funktion und Konsequenzen hat dies im Gefüge des Romans?

„Insofern erweist sich die Benutzung fremder Texte als ein wesentlicher Bestandteil des Döblinschen produktionsästhetischen Programms, welches das Schaffen des Neuen durch eine intendierte Reorganisation und Neukombination des schon Bestehenden zu erklären sucht.“⁸⁹⁶ Die intensive Intertextualität in *Berlin Alexanderplatz* wird durch die in Kapitel 3.3.1 erwähnten zahlreichen Montagen von Zeitungsmeldungen, Liedern, Werbung, Plaka-

⁸⁹⁴ Ogasawara, Yoshihito: "Literatur zeugt Literatur". S. 348.

⁸⁹⁵ Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matias/Winko, Simone (Hrsg.): Text zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000. S. 190. Frz. Original: „1 „le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture. [...] son seul pouvoir est de mêler les écritures, de les contrarier les unes par les autres [...]“ (S. 65)

⁸⁹⁶ Ogasawara, Yoshihito: "Literatur zeugt Literatur". S. 40 f.

ten, Bibelparaphrasen, Wetterberichten, Gerichtsurteilen, Briefen, Verkehrsschildern, Fahrplänen oder Literaturanspielungen erzeugt. Diese Montagen korrespondieren wiederum mit den verschiedenen Sprachstilen im Roman: Dialekt, Werbesprache, journalistischer Stil, Wissenschaftssprache, Ursprache (Bibel, Mythos), Lied (direkte Mündlichkeit) und lassen einen polyphonen Großstadtroman entstehen. Die Intertextualität erfüllt unterschiedliche Funktionen im Roman *Berlin Alexanderplatz*. So dient sie dazu, die Heterogenität der Moderne zum Ausdruck zu bringen und ein Bild einer polyphonen Großstadt im Roman zu zeichnen. Damit verbunden wird auch Döblins poetologischer Forderung der ‚Tatsachenphantasie‘ entsprochen, indem die vielen dokumentarischen Montagen (Zeitungsmeldungen, Gerichtsurteile etc.) eine Annäherung an die Realität der Großstadt in der Moderne schaffen. Daneben dient die Intertextualität auch dazu die Polyperspektive der Romanwelt und der Moderne darzustellen.

Im Zuge des bereits besprochenen Kinostils in *Berlin Alexanderplatz* erschafft die Intertextualität Simultanität im Roman. Die unterschiedlichen Montagen, gerade in den Großstadtpassagen, erzeugen eine erzählerische Gleichzeitigkeit wie im Film. Ebenfalls sprengt die Intertextualität in Form der Montagen in Teilen die klassische Romanform und erzeugt einen Eindruck ‚narrativer Diskontinuität‘⁸⁹⁷. Damit verbunden dient die Intertextualität auch der *Sprachtranszendierung*: Der Sprachlosigkeit der Moderne⁸⁹⁸ wird in *Berlin Alexanderplatz* ein polyphoner Wortteppich entgegengesetzt, in dem die Sprache ihr Spiel treibt und grenzenlos erscheint. Des weiteren wird die Intertextualität nicht nur „[...] zur Figuren- und Milieuzeichnung eingesetzt, sondern auch zur Sprach- und Ideologiekritik funktionalisiert.“⁸⁹⁹ In diesem Zusammenhang werden Schlagerlieder parodiert, das Heroische und Pathetische des Literaturkanons dekonstruiert⁹⁰⁰ und die Biberkopf-Handlung durch die Montagen kommentiert oder kontrastiert, wie dies noch illustriert wird. Und schließlich stellt die Intertextualität in *Berlin Alexanderplatz* in Bachtins Sinne Dialogizität her:

Das Fremde erscheint durch entsprechende Markierungen, d.h. Referenz- bzw. Zitatsignale stets als das Fremde, nicht mehr als das anverwandelte Eigene. Dadurch macht Döblin den medialen Charakter der Welt deutlich und lässt diese als einen Echoraum untereinander kommunizierender Texte erscheinen. Das reproduzierte Sprachmaterial tritt in einen Dialog untereinander und gle-

⁸⁹⁷ Ebd., S. 9.

⁸⁹⁸ Vgl. hierzu Kapitel 2. *Krisensituation der Moderne: Voraussetzungen von Döblins Schreibweise – eine sprachkritische, ideengeschichtliche und poetologische Verortung und Romanrezeption.*

⁸⁹⁹ Sander, Gabriele: Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* – ein Text aus Texten. Literarische Paraphrasen und Parodien in intertextueller Betrachtung. In: *Moderne in den Metropolen*. Roberto Arlt und Alfred Döblin. Internationales Symposium Buenos Aires – Berlin 2004. Hrsg. von Martinez de Richter, Marily. Würzburg 2007. S. 126.

⁹⁰⁰ Vgl. hierzu beispielsweise die Tötung Idas und die Orestie-Paraphrase in *Berlin Alexanderplatz*; Sander, Gabriele: Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* – ein Text aus Texten. S. 121–132.

ichzeitig mit dem Leser; es erzeugt einen beliebig weiterzuspinnenden Wort- und Klangteppich.⁹⁰¹

Welche Konsequenzen ergeben sich durch den Gebrauch der Intertextualität in *Berlin Alexanderplatz*?

Der Legitimationskrise der Literatur begegnet Döblin unter Berufung auf eine in literarischen Werken eingebettete Geschichtlichkeit; Literatur bilde ein spezifisches Medium, durch dessen intertextuelle Verweismöglichkeit unterschiedlicher Zugriff auf das kulturelle Gedächtnis gewährleistet sei [...].⁹⁰²

Die Intertextualität kann auf der einen Seite auf das ‚kulturelle Gedächtnis‘ verweisen, die unterschiedlichsten (Text-)Dialoge miteinander verknüpfen und unendliche Textketten erstellen, und auf der anderen Seite löscht sie die Spur des Autors aus. Während in diesem Zusammenhang das Kunstwerk ‚droht‘, der Anonymität⁹⁰³ zu verfallen und der ‚Tod des Autors‘ im Sinne Roland Barthes‘ besiegelt wäre, sieht Döblin im Gegenzug Kunstproduktion als „Kollektivarbeit“⁹⁰⁴ an. In diesem Zusammenhang hat zwar jeder Autor seine eigenen Textstrategien, im Kollektiv der Intertextualität entsteht allerdings ein Dialog der unterschiedlichen Strategien und (Text-)Intentionen. Durch die intensive Verwendung der Intertextualität in *Berlin Alexanderplatz* wird der Roman geöffnet und tritt in einen Dialog mit dem Rezipienten, der nun selbst entscheiden kann, wie er die Sinngebungsstrukturen entschlüsselt: Unter Einbezug einer Autorpersönlichkeit, die sich dennoch im Quelltext des Romans finden lassen kann oder als autonomes Textgewebe.

Intertextualität in *Berlin Alexanderplatz*

Die Intertextualität in *Berlin Alexanderplatz*⁹⁰⁵ manifestiert sich vor allem in den Intertextualitätskomplexen des Schnitters, der Hure Babylon, Zitaten aus der Literatur wie etwa von Schiller oder Kleist und nicht zuletzt stellt die Montage von Zeitungsmeldungen, Werbung oder zeitgeschichtlichen Dokumenten auch einen Moment der Intertextualität, wenn auch nicht literarischer Natur, dar. Bei den eingeflochtenen Zitaten in Döblins Roman handelt es sich entweder um wörtliche Entlehnung oder eine Transformation von

⁹⁰¹ Ebd., S. 122f.

⁹⁰² Ogasawara, Yoshihito: „Literatur zeugt Literatur“. S. 62.

⁹⁰³ Vgl. Ebd. S. 42.

⁹⁰⁴ Vgl. Ebd. S. 40.

⁹⁰⁵ Die Aufarbeitung der Intertextualität in *Berlin Alexanderplatz* würde an sich schon ein eigenes Promotionsprojekt darstellen, daher soll hier nur ein kurzer Exkurs erfolgen.

Zitaten. Hierbei spielen auch die verschiedenen Montagetypen⁹⁰⁶ in *Berlin Alexanderplatz*, wie die *Kontrastmontage* eine entscheidende Rolle. Bei diesem Montagetypus erfolgt die Hintereinanderstellung von zwei oder mehreren Zitaten, die sich gegenseitig erhellen können oder einen Tatbestand entlarven sollen. Dabei kommt es häufig auch zur Kontrastierung von höherer und niederer Literatur sowie verschiedener Textsorten. Im Folgenden erfolgt nun der textuelle Nachvollzug der Intertextualität in *Berlin Alexanderplatz*:

Doch mit des Geschickes Mächten ist kein ewiger Bund zu flechten. Und das Schicksal schreitet schnell. Tragen Sie, wenn Sie am Schreiten behindert sind, Leiser Schuh. Leiser ist das größte Schuhhaus am Platze. Und wenn Sie nicht Schreiten wollen, fahren Sie: NSU ladet Sie zu einer Probefahrt im Sechszylinder ein. Gerade an diesem Donnerstag ging Franz Biberkopf mal wieder allein durch die Prenzlauer Straße [...].⁹⁰⁷

In diesem Textbeispiel aus Döblins Roman zeigen sich bereits sowohl die Kontrastmontage als auch die Intertextualität verschiedener Text(-formen). Eine Zitatparaphrase⁹⁰⁸ aus Friedrich Schillers Gedicht *Das Lied von der Glocke* (1799) wird mit trivialen Werbeslogans kontrastiert. Hierbei wird die Botschaft von Schillers kanonischem Gedicht über das unbeständige Glück und das Schicksal der Menschen zur Vorausdeutungen für Biberkopfs Schicksal, was auch in Buch 5 stetig seinen Lauf nimmt. Sein Vorsatz anständig zu bleiben, wird nun zunichte gemacht, indem er durch Reinhold in ein Verbrechen involviert wird.

Eine weitere Kontrastmontage findet sich im Zusammenhang von Cillys Betrug durch Reinhold: „Sie trägt schon frei nach Schiller den Dolch im Gewande. Es ist zwar nur ein Küchenmesser, aber dem Reinhold will sie eins für seine Gemeinheiten geben, wohin ist

⁹⁰⁶ Die verschiedenen Montagetypen wurden bereits in Kapitel 3 genauer erörtert und sollen daher hier nicht weiter diskutiert werden. Hier nur ein kurzes Beispiel für eine Kommentarmontage im Zuge der Intertextualitätsdebatte, da im Folgenden der Fokus auf der Kontrastmontage liegen wird: Eine Kommentarmontage findet sich in Buch I: „Die sexuelle Potenz kommt zustande durch das Zusammenwirken 1. des innersekretorischen Systems, 2. des Nervensystems und 3. des Geschlechtsapparates. Die an der Potenz beteiligten Drüsen sind: Hirnanhang, Schilddrüse, Nebenniere, Vorstehdrüse, Samenblase und Nebenhoden. [...]“ (Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*: S. 34 f.) Hierbei wird die Biberkopf-Handlung, seine Impotenz bei dem Versuch mit seiner Frau zu schlafen, mit einer montierten wissenschaftlichen Erörterung kommentiert. Die Montage kommentiert nicht nur das Geschehen, sondern stellt auch einen Moment von Intertextualität her, indem eine fremde Textsorte (wissenschaftliche Definition) in den Romantext eingearbeitet wird und so zur Polyphonie der sich vereinigenden Schriften beiträgt.

⁹⁰⁷ Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. S. 210.

⁹⁰⁸ Das Original lautet: Gegen des Unglücks Macht
 Steht mir des Hauses Pracht!
 Doch mit des Geschickes Mächten
 Ist kein ew'ger Bund zu flechten,
 Und das Unglück schreitet schnell.

(Friedrich Schiller: *Das Lied von der Glocke*. In: *Musen-Almanach für das Jahr 1800*. Tübingen 1800. S. 258.)

egal.“⁹⁰⁹ „Das Motiv des Tyrannenmordes aus Schillers Ballade *Die Bürgschaft* [1799] wird durch die Übertragung auf ein Eifersuchtsdrama im Zuhältermilieu ins Lächerliche gezogen und damit das hehre Pathos der Vorlage entlarvt [...].“⁹¹⁰

Auch eine Parodie von Heinrich von Kleists Drama *Prinz Friedrich von Homburg oder die Schlacht bei Fehrbellin* (1809/10) findet Eingang in den Intertextualitätskomplex von *Berlin Alexanderplatz*:

Im Kriegsgebiet machte Lina, die herzige, schlampige, kleine, ungewaschene, verweinte, einen selbstständigen Vorstoß á la Prinz von Homburg [...]. [...] Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein, Lieber, was für ein Glanz verbreitet sich, Heil, Heil, dem Prinz von Homburg, dem Sieger in der Schlacht von Fehrbellin, Heil!

Im Original bei Kleist heißt es im 10. bis 12. Auftritt:

Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein!
Du strahlst mir, durch die Binde meiner Augen,
Mir Glanz der tausendfachen Sonne zu! [...] (10. Auftritt)
[...]
Lieber, was für ein Glanz verbreitet sich? (11. Auftritt)

Kottwitz.
Heil, Heil dem Prinz von Homburg!
Die Offiziere. Heil! Heil! Heil!
Alle.
Dem Sieger in der Schlacht bei Fehrbellin! (12. Auftritt)⁹¹¹

Linas Wut auf den Zeitschriftenvertreiber, mit dem Franz Biberkopf handeln will, und ihre Ignoranz werden kontrastiert mit dem Pathos einer klassischen Tragödie. Auch zeigt sich in der Paraphrase der Gegensatz zwischen höfischem Ideal und dem berlinerischen Proletariat in den 1920er Jahren.

Immer wieder wird die Montage von verschiedensten Texttypen und literarischen Verweisen, durch welche die Intertextualität im Roman entsteht, genutzt, um die Handlung der Figuren zu kommentieren und zu konterkarieren. Ein weiterer Komplex in diesem Zusammenhang sind die vielen mythologischen und biblischen Paraphrasen in *Berlin Alexanderplatz*. Hierbei fällt auf, dass sich zu Beginn des Romans vor allem Anspielungen

⁹⁰⁹ Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. S. 220.

⁹¹⁰ Sander, Gabriele: Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* – ein Text aus Texten. Literarische Paraphrasen und Parodien in intertextueller Betrachtung. S. 129.

⁹¹¹ Heinrich von Kleist: *Prinz Friedrich von Homburg oder die Schlacht bei Fehrbellin*. Stuttgart 1997. Auftritte 10–12.

auf die Schöpfungsgeschichte, die Genesis rund um Adam und Eva finden lassen, im Verlaufe des Romans kommt es immer wieder zu Paraphrasen des Buches Jeremia (Altes Testament) oder des Buches Hiob und ab dem 6. Buch kommt es vermehrt zur Intertextualität in Form von Paraphrasen des Komplexes der Hure Babylon. Im Folgenden soll diese Form der Intertextualität anhand der Schöpfungsparaphrasen und den Anspielungen auf die Hure Babylon veranschaulicht werden⁹¹².

Es lebten einmal im Paradies zwei Menschen. Adam und Eva. Sie waren vom Herrn hergesetzt, der auch Tiere und Pflanzen und Himmel und Erde gemacht hatte. Und das Paradies war der herrliche Garten Eden. Blumen und Bäume wuchsen hier, Tiere spielten rum, keiner quälte den andern. Die Sonne ging auf und unter, der Mond tat dasselbe, das war eine einzige Freude den ganzen Tag im Paradies.⁹¹³

Wie zu Beginn der Schöpfungsgeschichte Adam und Eva in das Paradies ‚hergesetzt‘ werden, so heißt es auch im Vorwort zum 2. Buch in *Berlin Alexanderplatz*: „Ich habe ihn [Biberkopf] hergerufen zu keinem Spiel, sondern zum Erleben seines schweren, wahren und aufhellenden Daseins.“⁹¹⁴ In beiden Fällen determiniert eine höhere Macht (Gott/Autor) das Schicksal der betreffenden Personen. „So sollen wir fröhlich beginnen. [...] Franz Biberkopf betritt Berlin.“⁹¹⁵

Während zu Beginn des Romans sowohl die Geschichte von Adam und Eva als auch Biberkopfs Neustart in Berlin positiv konnotiert sind, so ändert sich die Stimmung bereits innerhalb von Buch 2 und 3: „Es lebten [**aber**] einmal im Paradies zwei Menschen. Adam und Eva. Und das Paradies war der herrliche Garten Eden. Vögel und Tiere spielten herum.“⁹¹⁶ Franz Biberkopf gerät in einer Kneipe beinahe in eine Schlägerei mit den Linken, er selbst ist dem rechten damaligen politischen Spektrum zuzuordnen. Auch wenn er die Kneipe schließlich verlässt, zürnt er: „Eine Tobsucht, Starre ist Franz Biberkopf. Er kräht blind aus seiner Kehle heraus [...]“⁹¹⁷ Und eine Vorahnung beschleicht ihn: „Achtung, Gefahr im Verzug. [...] es ist etwas nicht in Ordnung in der Welt, die stehen da drüben so schrecklich, er erlebt es hellseherisch.“⁹¹⁸ Das Ergänzte ‚aber‘ in der Paradies-Passage deutet bereits eine Änderung der Geschehnisse an.

⁹¹² Im Zusammenhang mit der Intertextualität in Form der Bibelparaphrasen werden nur zwei prägnante Beispiele besprochen, da weitere Ausführungen etwa zu Jeremia und Hiob den Rahmen dieses Kapitels sprengen würden.

⁹¹³ Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. S. 49.

⁹¹⁴ Ebd., S. 47.

⁹¹⁵ Ebd., S. 49.

⁹¹⁶ Ebd., S. 100.

⁹¹⁷ Ebd., S. 99.

⁹¹⁸ Ebd., S. 99f.

In Buch 3 erfolgt schließlich der erste Schlag für Franz Biberkopf: „Hier erlebt Franz Biberkopf, der anständige, gutwillige, den ersten Schlag. Er wird betrogen. Der Schlag sitzt.“⁹¹⁹ In diesem Kontext wird der Betrug durch Linas Onkel Lüders, der eine Witwe ausraubt, mit der Biberkopf zuvor Geschäfte gemacht hatte, mit dem folgenden Genesis Zitat parallelisiert:

Es war das wunderbare Paradies. Die Wasser wimmelten von Fischen, aus dem Boden sprossen Bäume, die Tiere spielte, Landtiere, Seetiere und Vögel. Da raschelte es in einem Baum. Eine Schlange [...] und die war listiger als alle Tiere des Feldes, und fing an zu sprechen, zu Adam und Eva zu sprechen.⁹²⁰

Hierbei steht die listige Schlange für Lüders und dessen Betrug. Im 4. Buch heißt es weiter:

Die Schlange war vom Baum geraschelt. Verflucht sollst du sein mit allem Vieh, auf dem Bauch sollst du kriechen, Staub fressen zeitlebens. Feindschaft soll gesetzt sein zwischen dir und deinem Weibe. Mit Schmerzen sollst du gebären, Eva. Adam, verflucht soll der Erdboden sein um deinetwillen, Dornen und Disteln sollen drauf wachsen, Kraut des Feldes sollst du essen.⁹²¹

Und so hat Eva dem Adam den Apfel gegeben, und wäre der Apfel nicht vom Baum gefallen, hätte Eva nicht rangelangt, und der Apfel wäre nicht an Adams Adresse gekommen.⁹²²

Während das 4. Buch, in dem sich Franz verkriecht, trinkt, schläft und über sein Leben nachdenkt, nicht sehr ereignisreich ist, kündigt sich dennoch durch die obige Bibelparaphrase ein erneuter Schicksalsschlag an, der den Protagonisten in Buch 5 widerfahren wird.⁹²³ Die Bibelparaphrasen aus der Schöpfungsgeschichte kommentieren die Biberkopfhandlung, beziehungsweise sind als Vorausdeutungen für noch kommende Schicksalsschläge zu deuten.

Ähnlich verhält es sich mit den Zitaten aus dem Hure-Babylon-Komplex:

Und nun komm her, du, komm, ich will dir etwas zeigen. Die große Hure, die Hure Babylon, die da am Wasser sitzt. Und du siehst ein Weib sitzen auf einem scharlachfarbenen Tier. Das Weib ist voll Namen der Lästerung und hat 7 Häupter und 10 Hörner. [...] Und an ihrer Stirn ist geschrieben ein Name, ein Geheimnis: die große Babylon, die Mutter aller Greuel auf Erden. Das Weib hat

⁹¹⁹ Ebd., S. 111.

⁹²⁰ Ebd., S. 117f.

⁹²¹ Ebd., S. 144.

⁹²² Ebd., S. 161.

⁹²³ Franz Biberkopf wird im 5. Buch in ein Verbrechen mit hineingezogen, in dessen Verlauf er aus einem fahrenden Auto geworfen wird und seinen rechten Arm verliert.

vom Blut aller Heiligen getrunken. Das Weib ist trunken vom Blut der Heiligen.⁹²⁴

In *Berlin Alexanderplatz* finden sich mehrere Hure-Babylon-Paraphrasen⁹²⁵ aus der Johannes-Offenbarung (17,1–6), vor allem in den Büchern 6–9, welche die Biberkopfhandlung kommentieren und Vorausdeutungen auf das noch zu Geschehene machen. Hierbei fällt im Gegensatz zu der Intertextualität im Rahmen der Schöpfungsgeschichte, die nur die Biberkopfhandlung kommentiert, auf, dass hier Biberkopf in den Paraphrasen direkt angesprochen wird:

Da sitzt am Wasser die große Babylon, die Mutter der Hurerei und aller Greuel auf Erden. Wie sie sitzt auf einem scharlachroten Tier und sieben Häupter hat und zehn Hörner, das ist zu sehen, das mußt du sehen. Jeder Schritt von dir freut sie. Trunken ist sie vom Blut der Heiligen, die sie zerfleischt. [...] sie kommt aus dem Abgrund und führt in die Verdammnis [...] Hure Babylon! [...] Wie sie dich anlacht.⁹²⁶

Franz, du selbst wirst bis auf die innerste Seele verbrannt werden! Sieh, wie die Hure schon frohlockt! Hure Babylon! [...] Du ahnst sie jetzt, du fühlst sie. Und ob du stark sein wirst, ob du nicht verloren gehst.⁹²⁷

Sie hat sieben Köpfe und zehn Hörner. Sie schnattert und hat ein Glas in der Hand, sie höhnt, sie lauert auf Franz [...].⁹²⁸

Das erste Zitat befindet sich im 6. Buch und korrespondiert mit der Einleitung des Kapitels: „Er hebt gegen die dunkle Macht die Faust, er fühlt etwas gegen sich stehen, aber er kann es nicht sehen, es muß noch geschehen, daß der Hammer gegen ihn saust.“⁹²⁹ Nachdem Biberkopf durch Reinhold seinen Arm verloren hat, kehrt er nach Berlin zurück, wo er es nicht schafft, anständig zu bleiben und nun als Zuhälter arbeitet und dem Alkohol verfällt. Auch konfrontiert er Reinhold, der ihn wiederum nur verhöhnt. Das Schicksal Biberkopfs scheint durch die Hure Babylon – als eine Art Metaebene im Roman – determiniert zu sein. Die Bedrohung durch die Hure Babylon nimmt im Laufe des Romans stetig zu und so heißt es im Vorwort zum 7. Buch: „Hier saust der Hammer, der Hammer

⁹²⁴ Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. S. 260.

⁹²⁵ Teilweise findet eine Umschreibung der Zitate statt. So findet beispielsweise eine Änderung von 1. Person zu 2. Person statt: „Ich sah eine Frau auf einem scharlachroten Tier sitzen“ (NT Off. 17,1–6); *Berlin Alexanderplatz*: „du siehst ein Weib auf einem scharlachroten Tier sitzen“ (Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. S. 211), „Das Weib hat vom Blut aller Heiligen getrunken. Das Weib ist trunken vom Blut der Heiligen.“ (ebd.), Bibel: Und ich sah die Frau, betrunken vom Blut der Heiligen und von dem Blut der Zeugen Jesu. [...] (NT Off. 17,1–6).

⁹²⁶ Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. S. 320.

⁹²⁷ Ebd., S. 380.

⁹²⁸ Ebd., S. 467.

⁹²⁹ Ebd., S. 235.

gegen Franz Biberkopf⁹³⁰. Die Hure Babylon frohlockt und ihre bedrohliche Präsenz scheint gerade in diesem Buch immer greifbarer zu werden. Franz ereilt der nächste Schicksalsschlag; neben seiner Tätigkeit als Verbrecher versucht Reinhold seine Freundin Mieze für sich zu gewinnen. Als dieser Versuch fehlschlägt, bringt er sie im Wald von Bad Freienwalde um.

Im 8. Buch lauert die Hure Babylon weiter darauf, Franz Biberkopf endlich in die Verdammnis zu stürzen: „Franz Biberkopf hat den Hammerschlag erhalten, er weiß, daß er verloren ist, er weiß noch immer nicht, warum.“⁹³¹ Der Protagonist erfährt vom Tod seiner Freundin Mieze und gilt dank Reinhold nun auch als Tatverdächtiger. Er taucht unter, versucht Reinhold vergeblich zu finden und gerät schließlich in einer Kneipe in eine Razzia, in deren Verlauf er festgenommen wird. Auch wenn es den Anschein macht, als habe die Hure Babylon den Kampf gewonnen und Biberkopf in die Vernichtung geführt, so erscheint in Buch 9 letztlich der Tod (Schnitter) als der Sieger im Kampf um Biberkopf: „Verloren hat die Hure Babylon, der Tod ist Sieger und trommelt sie davon.“⁹³² Die Hure Babylon, die auch als Allegorie für die sündige Großstadt Berlin gelesen werden kann, hat ihre Macht über Biberkopf verloren. Der Protagonist endet in der Irrenanstalt, wo er sich weigert, Nahrung zu sich zu nehmen. Körperlich und seelisch am Ende lässt er sein Leben Revue passieren und erlebt eine Art Katharsis. Er ist wieder in Berlin und arbeitet als Hilfsportier. Die Geschichte von Franz Biberkopf hat sein Ende gefunden: „Es geht in die Freiheit, die Freiheit hinein, die alte Welt muß stürzen, wach aus, die Morgenluft. [...] wir ziehen in den Krieg, es ziehen mit uns hundert Spielleute mit [...]“⁹³³

Weitere Beispiele für die Intertextualität in *Berlin Alexanderplatz* sind beispielsweise das *Lied des Schnitters* (der Tod): „Es ist ein Schnitter, der heißt Tod, hat Gewalt vom großen Gott. Nun wetzt er das Messer, jetzt schneidet es schon besser.“⁹³⁴ Das Original aus dem *Lied des Schnitters- Erndtlied. Katholisches Kirchenlied* (1638), erschienen in der Sammlung Arnim und Bretanos *Des Knaben Wunderhorn* (1806/1818) lautet:

Es ist ein Schnitter, der heißt Tod,
Hat Gewalt vom höchsten Gott.
Heut wetzt der das Messer,
Es schneidet schon viel besser,

⁹³⁰ Ebd., S. 331.

⁹³¹ Ebd., S. 391.

⁹³² Ebd., S. 488.

⁹³³ Ebd., S. 501.

⁹³⁴ Ebd., S. 379.

Bald wird er drein schneiden,
Wir müssen nur leiden.
Hüte dich schönes Blümelein!

Das Lied wird durch Döblin kaum abgewandelt und kommentiert die Romanhandlung, beziehungsweise dient als Vorausdeutung für Reinholds Mord an Mietze in Buch 7.

Die tödliche Attacke auf Ida durch Biberkopf wird wiederum mit der Orestie-Paraphrase und einer wissenschaftlichen Beschreibung (Newtonsches Gesetz) des Totschlags kommentiert:

Ausmaße dieses Franz Biberkopf. Er kann es mit den alten Helden aufnehmen.⁹³⁵[...] am Altar, Orestes hat Klytämnestra totgeschlagen [...].⁹³⁶ Das erste Newtonsche (njutensche) Gesetz, welches lautet: Ein jeder Körper verharrt im Zustande der Ruhe, solange keine Kraftwirkung ihn veranlaßt, seinen Zustand zu ändern (bezieht sich auf Idas Rippen). Das zweite Bewegungsgesetz Njutens: Die Bewegungsänderung ist proportional der wirkenden Kraft und hat mit ihr die gleiche Richtung (die wirkende Kraft ist Franz, beziehungsweise sein Arm und seine Faust mit Inhalt).⁹³⁷

«Hoi ho hatz», schreien die alten Erinnyen. O Greuel, Greuel, anzuschauen, ein gottverfluchter Mann am Altar, die Hände von Blut triefend.⁹³⁸

Das erste Zitat stammt aus einer Unterüberschrift im 2. Buch von *Berlin Alexanderplatz* und ist als ironische Bezugnahme auf die Mythologie zu verstehen. In der Gleichführung von Biberkopf mit Orest findet eine Abkehr der Wahrnehmungsmuster der Tragödie und des klassischen Heldenbegriff statt. Die Orestie⁹³⁹-Paraphrase kommentiert die Biberkopfhandlung. Der Totschlag Idas durch ihren Freund Biberkopf wird mit dem Totschlag Klytämnestras durch ihren Sohn Orest kontrastiert. Neben der Orestie-Paraphrase wird Idas Ermordung auch durch die naturwissenschaftlichen Formeln des Newtonschen Gesetzes beschrieben. Die unterschiedlichen Montagen von griechischer Tragödie und physikalischen Gesetzen kommentieren nicht nur die Biberkopf-Handlung, sondern weben ein intertextuelles Netz, welches ergänzt durch die vielen anderen Fremdtexte zum Gestaltungsprinzip von Döblins Roman wird. In *Berlin Alexanderplatz* finden sich noch unzählige weitere Stellen, die von Intertextualität durchzogen sind. Nicht

⁹³⁵ Ebd., S. 103.

⁹³⁶ Ebd.

⁹³⁷ Ebd., S. 105.

⁹³⁸ Ebd., S. 106.

⁹³⁹ Die Orestie ist eine Tragödie des Dichters Aischylos, welche 458 v. Chr. aufgeführt wurde. Sie gilt als eines der bedeutendsten dramatischen Werke der damaligen Zeit. Zur weiteren Lektüre: Aischylos: Die Orestie. In einer Neuübersetzung von Kurt Steinmann. Stuttgart 2016.

nur direkte oder paraphrasierte Verweise auf antike Tragödien, kanonische deutsche Literatur, Bibelparaphrasen, Volkslieder oder Gedichte werden hier zitiert, sondern auch Werbeslogans, Zeitdokumente wie Urkunden, Nachrichten, Fahrpläne und Piktogramme,⁹⁴⁰ etwa zu Kunst und Bildung, Verkehr oder den Gaswerken lassen ein Gewebe von Zitaten in Döblins Roman entstehen. Die verschiedensten Textsorten und literarischen Verweise zeigen den ganzen Kosmos, in dem sich sein Roman bewegt. Immer wieder wird die Biberkopfhandlung mit fremden Textmaterial kommentiert und kontrastiert. Durch den intensiven Gebrauch der Intertextualität in Form der vielen montierten Textfragmente öffnet Döblin seinen Roman und gibt Raum für die verschiedensten auch interdisziplinären Analyseansätze. In diesem Zusammenhang werden Fragen zum Text- und Autorverständnis aufgeworfen: Kann die Hegemonie des Autors im Sinne Alfred Döblins gebrochen werden? Inwiefern profitiert eine Textanalyse von einer poststrukturalistischen Lesart, die den Autor für tot erklärt? Welche Auswirkungen hat eine textautonome Werkrezeption auf die Kategorien Autor, Werk und Rezeption?

Die Hegemonie des Autors kann im Sinne einer poststrukturalistischen Textanalyse, welche die Autorkategorie nicht miteinbezieht, gebrochen, beziehungsweise als obsolet betrachtet werden. In diesem Sinne ist eine ‚freie‘ und nicht vom Autor abhängige, ob bewusst oder unbewusst, Textinterpretation möglich, welche sich nur der Kategorie *Werk* widmen kann und den Rezipienten das Textgewebe entschlüsseln lässt. So entspricht, wie bereits dargelegt, gerade Döblins frühe Autorschaftskonzeption der *Depersonation* einer poststrukturalistischen Lesart ohne Autorpersönlichkeit, welche den Textsinn nicht eindämmt. Demgegenüber steht gerade in *Berlin Alexanderplatz* zum einen Döblins Wende in seiner Autorschaftskonzeption, die nun eine Mitsprache⁹⁴¹ des Autors im Text fordert und zum anderen die Tatsache, dass die vielen intertextuellen Verweise nicht aus ex nihilo⁹⁴² kommen, sondern auch über einen Autor verfügen. Die intertextuellen Montagen und Kapiteleinführungen kommentieren die Biberkopfhandlung, insofern ist hier eine Autorpersönlichkeit präsent.

⁹⁴⁰ Vgl.: Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. S. 49 f.

⁹⁴¹ „Darf der Autor im epischen Werk mitsprechen, darf er in diese Welt herein sprechen? Antwort: ja, er darf und er soll und muß.“ - Vgl.: Döblin, Alfred: *Der Bau des epischen Werks*. S. 114.

⁹⁴² Hierbei stellt sich die Frage, ob beispielsweise das Prinzip der *écriture automatique* - bei dem sich der Text scheinbar von selbst schreibt - in Hinblick auf das automatische Schreiben von Computern, die Spuren einer Autorpersönlichkeit auslöscht? Auch wenn der Computer die Texte ohne einen dahinterstehenden Autor produziert, so wird er sich entweder schon bereits bestehender Texte oder Textfragmente aus einer Datenbank bedienen oder wirklich selbst einen Text generieren. In beiden Fällen lässt sich die Autorschaft, ob von den Autoren der Texte in der Datenbank oder dem Computer als Textproduzenten nicht auslöschen. In diesem Sinne ist, wenn man von der poststrukturalistischen Argumentation absieht, rein pragmatisch gesehen ein Text ex nihilo kaum möglich.

Da in diesem Kapitel jedoch poststrukturalistische Lesarten von *Berlin Alexanderplatz* ohne den Einbezug des Autors Döblin stattfinden sollten, werden im Folgenden noch weitere intertextuelle und interdisziplinäre Lesarten von seinem Großstadtroman angedacht.

Textinterne Analysemöglichkeiten der Intertextualität in *Berlin Alexanderplatz* könnten beispielsweise die Identifizierung von Intertexten, die Charakterisierung narrativer Effekte und Funktionen der Intertexte, ihre Transformation oder die Motivation für die Nutzung von Intertextualität betreffen.

Wenn jedoch Analysemöglichkeiten der Intertextualität im Sinne des Poststrukturalismus vollzogen werden sollen, stellt sich die Frage, wie die Theorie des Poststrukturalismus⁹⁴³ pragmatisch in interdisziplinäre Analyseansätze transformiert werden kann.

Weitere interdisziplinäre Lesarten von *Berlin Alexanderplatz* im Rückgriff auf die Intertextualität könnten beispielsweise folgende Bereiche betreffen: Die *Zeitgeschichte* könnte anhand der vielen eingewebten Dokumente in *Berlin Alexanderplatz* nachvollzogen und es könnte untersucht werden, inwieweit in seinem Roman ein authentisches Bild der Großstadt in den 1920er Jahren entworfen wird. In diesem Zusammenhang ist vor allem ein Blick in das Manuskript von *Berlin Alexanderplatz* mit seinen zahlreichen gesammelten Zeitdokumenten interessant.

Auch bieten die Bibelparaphrasen im Roman *religionswissenschaftliches* Analysepotential. Hierbei könnte beispielsweise analysiert werden, welche Bibelstellen angeführt werden, in welchem Handlungskontext sie stehen und verglichen werden, in welchen anderen literarischen Texten diese Bibelstellen vielleicht schon verarbeitet wurden. In diesem Zusammenhang wäre auch eine *komparatistische* Untersuchung dieser Bibelkomplexe in der Literatur, wie etwa Adam und Eva oder die Hure Babylon denkbar.

Sprachwissenschaftlich könnte anhand der Werbeanzeigen und Slogans in Döblins Roman die (Werbe-)Sprache der Zeit untersucht werden. Dass sich raumwissenschaftliche Anschlussmöglichkeiten bieten, wurde im Laufe dieses Kapitels bereits untersucht. Des Weiteren könnte in Hinblick auf die Intertextualität ein Blick auf das *Schreiben als Kulturspeicher* oder das *kollektive Gedächtnis*⁹⁴⁴ für eine Untersuchung von *Berlin Alexanderplatz* interessant sein. Die vielen sich vereinenden Schriften in Döblins Roman bilden eine Art von *Kulturspeicher* oder *kollektives kulturelles Gedächtnis*, in das sich kanonische Literatur

⁹⁴³ Auch wenn der Poststrukturalismus eine faszinierende und ergiebige Theorie für die Literaturwissenschaft ist, könnte man dennoch kritisch anmerken, dass er in Hinblick auf eine pragmatische Textanalyse vielfach nicht handlungsbezogen genug ist. Dennoch werden hier ein paar Analysemöglichkeiten anhand von *Berlin Alexanderplatz* angedacht.

⁹⁴⁴ Das Konzept des *kollektiven Gedächtnisses* wurde bereits in Kapitel 2.2 *Fritz Mauthners Sprachkritik - Beiträge zu einer Kritik der Sprache* vorgestellt.

(Schiller), Bibelstellen, Lieder und Zeitdokumente einschreiben.

Die Dialogizität der Texte untereinander und die daraus resultierende Polyphonie im Roman könnte auch mit der ‚Hypertextdebatte‘ parallelisiert werden. *Berlin Alexanderplatz* kann als eine Art ‚Hypertext‘⁹⁴⁵ beschrieben werden; ein Text, der nicht immer linear operiert und auf andere Texte verweist. Hierbei handelt es sich beispielsweise um eine assoziative Struktur mit Verlinkungen oder der Einbindung audiovisueller Medien. In diesem Sinne ist vor allem an das Internet mit seinen unendlichen Verknüpfungen zu denken. *Berlin Alexanderplatz* könnte hierbei als eine Art anachronistischer Hypertext gelesen werden. Zwar ist in Döblins Buch keine Verlinkung durch Anklicken möglich, doch bildet der Roman eine rhizomatische Struktur, welche die unterschiedlichsten Texttypen miteinander in Beziehung setzt und Textgrenzen in Frage stellt.

4.2.3 Fazit

In diesem Kapitel wurden multiperspektivische und interdisziplinäre Verfahren der Romanrezeption anhand raumtheoretischer und poststrukturalistischer Lesarten von *Berlin Alexanderplatz* vorgestellt. Hierbei wurde herausgearbeitet, dass Döblins Roman zu verschiedenen Lesarten einlädt und multiperspektivische Interpretationsansätze von *Berlin Alexanderplatz* eine Bereicherung für die Forschung sein können. Alfred Döblins multidimensionaler Roman mit seiner Polyphonie, seinen Montagen, der Intertextualität, um nur einige seiner Konstruktionsprinzipien zu nennen, bietet vielfältige und interdisziplinäre Analysemöglichkeiten. In diesem Forschungsbeitrag wurden daher innovative Ansatzpunkte in der Döblin-Forschung zu *Berlin Alexanderplatz* anhand beispielsweise der Raumtheorie oder des Poststrukturalismus erprobt. Diese Ansätze bieten allerdings noch Spielraum für weitere Anschlussmöglichkeiten wie etwa dem Schreiben als Kulturspeicher (in Bezug auf die Intertextualität).

⁹⁴⁵ Der Philosoph und Soziologe Ted Nelson prägte bereits 1965 den Begriff Hypertext. Vgl.: Nelson, Theodor H. (1972): *As We Will Think*. Proceedings of Online 72 Conference, Brunel University, Uxbridge, England, 1973. Reprinted In: Nyce, James/Kahn, Paul (eds.): *From Memex to Hypertext: Vannevar Bush and the Mind's Machine*. S. 245. Academic Press, Boston, MA, 1991. Zur weiteren Lektüre: Jannidis, Fotis/Kohle, Hubertus, Rehbein, Malte (Hrsg.): *Digital Humanities. Eine Einführung*. Stuttgart 2017. Dave M. Berry: *The Computational Turn: Thinking About the Digital Humanities*. In: *Culture Machine*. Vol. 12. 2011; Storrer, Angelika (2000): Was ist ‚hyper‘ am Hypertext? In: Kallmeyer, Werner (Hrsg.): *Sprache und neue Medien*. Berlin u.a.: de Gruyter (Jahrbuch 1999 des Instituts für deutsche Sprache). S. 222–249.

Doch inwiefern konnte *Berlin Alexanderplatz* in diesem Kapitel raumtheoretisch und post-strukturalistisch gelesen werden und welche Erkenntnisse ließen sich daraus gewinnen? Im Zuge der Raumtheorie wurde nicht nur der Raumbegriff in der Literatur- und Kulturwissenschaft, sondern auch die Stadt im Roman und in *Berlin Alexanderplatz* untersucht. Hierbei waren vor allem die raumproduzierenden Praktiken im Sinne de Certeaus *Kunst des Handelns* für eine Re-Lektüre von Döblins Roman ein produktiver Einstieg, um einen interdisziplinären Ansatz einer Erzähltextanalyse in Bezug auf Räumlichkeit vorzustellen.

De Certeaus raumproduzierende, alltägliche Praktik des Gehens wurde in diesem Zusammenhang mit der Sprachraumentstehung in *Berlin Alexanderplatz* parallelisiert. Während bei de Certeaus Raumsoziologie der Raum sozial produziert wird, entsteht der Raum/die Stadt in Döblins Roman durch die Montagepassagen, welche die Stadt erzählen. In diesem Zusammenhang sind vor allem die Linearisierungsstrategien⁹⁴⁶, welche eine räumliche Struktur in eine chronologische Zeitstruktur überführen sollen, von Interesse. In *Berlin Alexanderplatz* sind dies: Polyphonie, Montage, Kinostil und die Intertextualität.

Des Weiteren wurde in diesem Zusammenhang auch Roland Barthes' Semiologisches Abenteuer miteinbezogen. Im Zuge der Raumsemiotik wurde die Stadt (in *Berlin Alexanderplatz*) lesbar gemacht.

Poststrukturalistische Analyseansätze wurden in diesem Kapitel vor allem anhand von Roland Barthes' Diktum vom ‚Tod des Autors‘ und den daraus resultierenden Konsequenzen, wie der Emanzipation des Lesers diskutiert. Durch den Tod des Autors kann die Hegemonie der Autorschaft gebrochen werden, der Text schreibt sich von nun an fast von alleine und der Rezipient muss den Text als Gewebe von Zitaten entschlüsseln. In diesem Zusammenhang wurde auch die Intertextualität, die nun in den Fokus des Interesses rückt, eingehender anhand von *Berlin Alexanderplatz* illustriert.

Raumtheorie und Poststrukturalismus waren ergiebige und produktive Analyseansätze für eine erneute Lektüre von Döblins Roman. Doch welche Möglichkeiten und Grenzen haben die vorgestellten Analyseansätze? Sowohl die Raumtheorie als auch der Poststrukturalismus eröffnen neue Horizonte bezüglich einer Re-Lektüre von *Berlin Alexanderplatz*. Wenn es um die Grenzen dieser Ansätze geht, so ist im Falle des Poststrukturalismus kritisch anzumerken, dass er zum einen nicht sehr ‚praxisnah‘ ist, so dass es manchmal schwierig ist, aus der Theorie pragmatische Ansätze für die literarische Textanalyse zu generieren. Zum

⁹⁴⁶ Vgl. hierzu Kapitel 4.1.3.

anderen wird der Autor im Poststrukturalismus bei der Analyse ausgeschlossen, was im Falle von Döblin in Bezug auf seine wertvollen poetologischen Aussagen ein großer Mangel⁹⁴⁷ ist. Natürlich lässt sich der Roman auch ohne den Autor lesen. Im Falle Döblins sind seine theoretischen Erörterungen⁹⁴⁸ zum Roman jedoch auch wertvoll für eine Analyse von *Berlin Alexanderplatz*. In Bezug auf den Raum wurde bereits sein Potential für die Analyse von Döblins Roman dargelegt. Kritisch ist in diesem Kontext anzumerken, dass der Raum noch keine feste und etablierte Analysekategorie in der Literaturwissenschaft ist, wie etwa die Zeit, und daher müssten zunächst noch weitere und falsifizierbarere Methoden zur Raumbeschreibung im Roman entwickelt werden.

Welche Rückschlüsse könnte man durch die hier vorgestellten Ansätze für die Romanrezeption im Allgemeinen ziehen? Der Roman kann unabhängig vom Autor rezipiert werden oder unter Einbezug poetologischer Schriften, die für die Analysen erhellend sein können. Autobiographien und Biographien können die Analysen jedoch verzerren und sollten daher mit Bedacht eingesetzt werden. Romane können aber auch noch textferner analysiert werden, etwa unter zur Hilfenahme von interdisziplinären Ansätzen wie etwa der Raumtheorie. Verschiedene interdisziplinäre Ansätze sind in der Literaturwissenschaft im Zuge der Textanalyse möglich und es kann sich lohnen, mit einem offenen Blick an die Texte heranzugehen. Daher ist eine multiperspektivische Rezeption von Romanen auch eine pragmatische Möglichkeit, einer Literaturwissenschaft die sich als Kulturwissenschaft versteht gerecht zu werden. Dies wird in diesem Forschungsbeitrag, in Kapitel 4 und dem anschließenden 5. Kapitel anhand von *Berlin Alexanderplatz* illustriert. Multiperspektivische Analyseansätze eröffnen Horizonte und können neue Impulse in scheinbar abgeschlossenen Forschungsbereichen liefern.

4.2.4 Ausblick: Deleuzes und Guattaris Rhizom – einheitslose Mannigfaltigkeit

The rhizome demonstrates a new strategy of textual and discursive advancement, linking together Biberkopf's aimless walking, the nonlinear structure of narrative, and the introduction of different voices into the city text. Its various aspects can be used to outline a model of the urban that precisely defies traditional categories: through the rejection of linearity, hierarchy, and uniformity;

⁹⁴⁷ In diesem Fall dürfte man nicht von einer poststrukturalistischen Textanalyse ausgehen, sondern müsste einen Ansatz wählen, welcher den Autor, beziehungsweise dessen Äußerungen miteinbezieht.

⁹⁴⁸ Vgl. hierzu Kapitel 2: *Krisensituation der Moderne: Voraussetzungen von Döblins Schreibweise – eine sprachkritische, ideengeschichtliche und poetologische Verortung und Romanrezeption*, und Kapitel 3.2 : *Döblins Romanpoetik*, 3.2.1: *Döblins poetologische Schriften zum Roman* und 3.2.2: *Konsequenzen aus Döblins Poetik für die Romanform*.

the insistence on diversity and heterogeneity; and the attention to process and change.⁹⁴⁹

Der von *Gilles Deleuze* und *Félix Guattari* geprägte Begriff des *Rhizoms* (1976) als poststrukturalistisches (Kultur-)Modell der Wissensorganisation und Weltbeschreibung ist gerade mit seinem prozessualen Charakter und seiner Mehrdimensionalität interessant für eine Re-Lektüre von *Berlin Alexanderplatz*. Welche Verbindungsmöglichkeiten zu Döblins Roman gezogen werden können, soll in diesem Ausblick geklärt werden, nachdem zunächst das Modell des Rhizoms vorgestellt wird.

Der Begriff des *Rhizoms* stammt aus der Botanik und beschreibt ein horizontal wachsendes Wurzelsystem ohne Hauptwurzel. Als ein zentrales Konzept des Poststrukturalismus richtet es sich gegen eine binäre Logik und zeichnet sich durch Konnexion und Heterogenität aus⁹⁵⁰. Als „einheitslose Mannigfaltigkeit“⁹⁵¹ kann es an jeder Stelle gebrochen werden, ist antilinear und verfügt über multiple Ein- und Ausgänge. „Das Konzept des Rhizoms ist zu einer der populärsten Metaphern für transversale Analyseformen jenseits von Einheitsfixierung und Disziplinen sowie für (post)moderne Formen der Kunst und Kultur avanciert.“⁹⁵² Gerade für die Kulturwissenschaften bietet es viele anregende Anschlussmöglichkeiten, aber auch als neuronales Netz und zur Beschreibung von Hypertexten wie dem Internet eignet sich Deleuzes und Guattaris Modell. Konstruktivistisch kann sich das Rhizom als Karte manifestieren. Auch das Schreibverfahren bei Deleuze und Guattari, das sich einer leichten Lesbarkeit verwehrt, ist rhizomatisch; es ist antilinear, komplex, assoziativ und changiert zwischen Werden, Bewegung und Ereignis – alles kann mit allem verknüpft werden.

Das Rhizom läßt sich weder auf das Eine noch auf das Viele zurückführen. [...] Es besteht nicht aus Einheiten, sondern aus Dimensionen. Ohne Subjekt und Objekt bildet es lineare Vielheiten mit n Dimensionen, die auf einem Konsistenzplan ausgebreitet werden können [...] es ist einzig und allein durch die Zirkulation der Zustände definiert. [...] [Ein] Werden aller Art.⁹⁵³

⁹⁴⁹ Hake, Sabine: Urban Paranoia in Alfred Döblin's *Berlin Alexanderplatz*. In: *The German Quarterly*. Vol. 67. Nr. 3: Novels and Novellas: Focus on narrative prose. USA 1994. S. 351.

⁹⁵⁰ Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hrsg. von Nünning, Ansgar. Stuttgart/Weimar 2013⁵. S. 657f.

⁹⁵¹ Ebd.

⁹⁵² Ebd.

⁹⁵³ Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Rhizom*. Berlin 1977. S. 34f. Frz. Original: “Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple. [...] Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions [...] Il constitue des multiplicités linéaires à n dimensions, sans sujet ni objet, établies sur un plan de consistance [...] uniquement défini par une circulation d'états. [...] toutes sortes de << devenir >>.” (Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Rhizome*. Paris 1976. S. 31f.)

In Deleuzes und Guattaris deterritorialen Modell des Rhizoms kann jedes ‚Element‘ mit jedem verbunden werden, ebenso wie die unterschiedlichsten Sachverhalte aus unterschiedlichen Disziplinen miteinander in Beziehung gesetzt werden können. „In einem Rhizom gibt es keine Punkte oder Positionen wie etwa in einer Struktur, einem Baum oder einer Wurzel. Es gibt nichts als Linien.“⁹⁵⁴ Das Rhizom als „Anti-Genealogie“⁹⁵⁵ richtet sich gegen das klassische starre und hierarchische Baummodell: „Der Baum und die Wurzeln zeichnen ein trauriges Bild des Denkens, das unaufhörlich, ausgehend von einer höheren Einheit, einem Zentrum oder Segment, das Viele imitiert.“⁹⁵⁶ Im Gegensatz zum Baummodell können im Rhizom nicht nur viele verschiedene Elemente verknüpft werden, es kann auch an jeder Stelle unterbrochen und beendet werden: „Ein Rhizom kann an jeder beliebigen Stelle gebrochen und zerstört werden; es wuchert entlang seinen eigenen oder anderen Linie weiter. [...] Jedes Rhizom enthält Segmentierungslinien, nach denen es geschichtet ist, territorialisiert, organisiert, bezeichnet, zugeordnet etc.“⁹⁵⁷ Die Karten wiederum strukturieren das Rhizom:

Sie (die Karte) trägt zur Konnexion der Felder bei, zur Freisetzung der organlosen Körper, zu ihrer maximalen Ausbreitung auf einem Konsistenzplan. Sie macht gemeinsame Sache mit dem Rhizom. Die Karte ist offen, sie kann in allen ihren Dimensionen verbunden, demonstriert und umgekehrt werden, sie ist ständig modifizierbar.⁹⁵⁸

In Bezug auf die Literatur sehen Deleuze und Guattari das Buch nicht mehr als ein einheitliches Objekt, sondern als Vielheit an, die sich der Zuschreibung verwehrt:

„Wir sprechen nur noch von Vielheiten, Linien, Schichten, Segmentierungen, Fluchtlinien und Intensitäten, maschinellen Verkettungen und ihren verschiedenen Typen, organlosen Körpern und ihrer Konstruktion und Selektion, über den Konsistenzplan und die jeweiligen Maßeinheiten.“⁹⁵⁹ Literatur wird nur noch als Verkettung verstanden und der Akt des

⁹⁵⁴ Ebd., S. 14. Frz. Original: „Il n’y a pas de points ou de positions dans un rhizome, comme on en trouve dans une structure, un arbre, une racine. Il n’y a que des lignes.“ (S. 15).

⁹⁵⁵ Vgl. Ebd., S. 34.

⁹⁵⁶ Ebd., S. 26. Frz. Original: „L’arbre ou la racine inspirent une triste image de la pensée qui ne cesse d’imiter le multiple à partir d’une unité supérieure, de centre ou de segment.“ (S. 25).

⁹⁵⁷ Ebd., S. 16. Frz. Original: „Un rhizome peut être rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend suivant telle ou telle de ses lignes et suivant d’autres lignes. [...] Tout rhizome comprend des lignes de segmentarité d’après lesquelles il est stratifié, territorialisé, organisé, signifié, attribué, etc.“ (S. 16).

⁹⁵⁸ Ebd., S. 21. Frz. Original: „Elle concourt à la connexion des champs, au déblocage des corps sans organes, à leur ouverture maximum sur un plan de consistance. Elle fait elle-même partie du rhizome. La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications.“ (S. 20).

⁹⁵⁹ Ebd., S. 7. Frz. Original: „Nous ne parlons pas d’autre chose : les multiplicités, les lignes, strates et segmentarités, lignes de fuite et intensités, les agencements machiniques et leurs différents types, les corps sans organes et leur construction, leur sélection, le plan de consistance, les unités de mesure dans chaque cas.“ (S. 10).

Schreibens hat keine Bedeutung mehr, nur das „Kartographieren“⁹⁶⁰. Dementsprechend gibt es auch keine Einheit des Sinns mehr. Das Buch ist keine Repräsentation der Welt mehr und die Dreiteilung von Welt, Repräsentation der Welt durch das Buch und das Subjekt (Autor) ist aufgehoben. Als Teil des Rhizoms wird auch eine neue Rezeption des Buches im Sinne des Poststrukturalismus erforderlich:

„Man fragt nie, was ein Buch bedeuten will, [...] man fragt, [...] in welchen Vielheiten es seine Vielheit einführt und verwandelt, mit welchen anderen organlosen Körpern sein eigener konvergiert.“⁹⁶¹

***Berlin Alexanderplatz* als Rhizom gelesen**

„Im Roman heißt es schichten, häufen, wälzen, schieben [...].“⁹⁶²

„[...] es können Sprossen über Sprossen aus dem Roman wachsen, ganze Äste können abgehen mit Laub [...].“⁹⁶³

In Bezug auf Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* ist Deleuzes und Guattaris Modell des Rhizoms mit seinem prozessualen Charakter und seiner Mehrdimensionalität interessant für eine Re-Lektüre⁹⁶⁴ in Bezug auf die Kategorien Roman, Sprache und Raum. Das Rhizom-Modell könnte als ‚Bewältigungsstrategie‘ für die Probleme der Moderne dienen: Totalitätsverlust wird zur Chance, ‚alles ist möglich‘ in dem antihierarchischen, heterogenen, prozessualen und mannigfaltigen Modell von Deleuze und Guattari, in dem die unterschiedlichsten Sachverhalte miteinander verknüpft werden können. Für die Literaturwissenschaft eröffnen sich durch die Rhizom-Theorie auch neue Text- und Analysestrategien.

In *Berlin Alexanderplatz* entspricht die Technik der Montage einer rhizomatischen Struktur ohne Anfang und Ende, in der immer wieder neue Linien gezogen werden können. Die Montage verbindet im Roman vieles scheinbar Disparate wie ein organisches Netz: die Großstadt, das Individuum und die verschiedenen Sprachstile. Der Text kann als Rhizom

⁹⁶⁰ Ebd., S. 7 f.

⁹⁶¹ Ebd., Frz. Original: “Nous ne parlons pas d’autre chose : les multiplicités, les lignes, strates et segmentarités, lignes de fuite et intensités, les agencements machiniques et leurs différents types, les corps sans organes et leur construction, leur sélection, le plan de consistance, les unités de mesure dans chaque cas.” (S. 10).

⁹⁶² Döblin, Alfred: Bemerkungen zum Roman. In: Ders.: Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Kleinschmidt, Erich. Freiburg 1989 S. 124.

⁹⁶³ Döblin, Alfred: Reform des Romans. In: Ders.: Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Kleinschmidt, Erich. Freiburg 1989. S. 41.

⁹⁶⁴ Die Re-Lektüre von *Berlin Alexanderplatz* wird in diesem Forschungsbeitrag nur kurz angerissen, könnte jedoch für zukünftige Forschungsvorhaben interessant sein.

und als Gewebe von Zitaten gelesen werden. Hierbei spielt auch der Aspekt der Intertextualität hinein. Dem strukturellen Netz der Montage/dem Rhizom als Fläche steht die eigentliche Linearität der Erzählung entgegen. Dass Döblins *Berlin Alexanderplatz* beide Aspekte vereint, wurde schon in Kapitel 3 herausgearbeitet. Durch das Netz der Montagen, der Polyphonie, der Intertextualität wird der Roman geöffnet, dennoch wird die lineare Erzählung neben den Montagepassagen nicht aufgegeben und der Text kann in diesem Sinne noch als geschlossene Form gelesen werden.

Die Sprache kann auch als Rhizom angesehen werden: „To see language as a rhizome is to see it as a heterogeneous mixture of words, things, power and geography.“⁹⁶⁵ In Bezug auf *Berlin Alexanderplatz* wäre in diesem Zusammenhang die Polyphonie, die verschiedenen Sprachstile im Rhizom anzusiedeln.

Ein semiotisches Kettenglied gleicht einem Tuberkel, einer Agglomeration von mimischen und gestischen, Sprech-, Wahrnehmungs- und Denkakten: es gibt keine Sprache an sich, keine Universalität der Sprache, sondern einen Wettstreit von Dialekten, Mundarten, Jargons und Fachsprachen.⁹⁶⁶

Die Polyphonie in Döblins Roman, die sich vorrangig in den Montagepassagen manifestiert, in Form von Werbesprache, Wissenschaftssprache, Journalistischer Stil, Alltagssprache oder durch die Sprache der Bibel, erscheint durch die Analysekatgorie des Rhizoms nicht mehr als ein disparates Nebeneinander, sondern bildet eine mannigfaltige und dennoch in sich geschlossene Ganzheit.

Auch der Raum beziehungsweise die Stadt können als Rhizom gelesen werden: „[...] their conceptualization of the rhizome will be used as a nonlinear, non hierarchical model for walking in the city and writing the text of the urban.“⁹⁶⁷ In diesem Sinne könnte zum einen die Stadt wie auch bei de Certeau (von oben) als rhizomatische Struktur erkannt werden und das Rhizom kann die Schritte der Menschen in der Stadt nachvollziehbar machen. Wie das Rhizom aus Linien besteht, so manifestieren sich in *Berlin Alexanderplatz* auch Linien in Form von Straßen und Bahnlinien, die wiederum eine Netzstruktur bilden. Darüber hinaus könnte das Rhizom im soziologischen Sinne mit seiner Mannigfaltigkeit und seinem prozessualen Charakter auch für die Bewohner in der Stadt stehen, welche sich immer wieder

⁹⁶⁵Adkins: Deleuze und Guattari's A Thousand Plateaus. A critical introduction and guide. USA 2015. S. 24 f.

⁹⁶⁶ Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Rhizom. Berlin 1977. S. 12. Frz. Original: "Un chaînon sémiotique est comme un tubercule agglomérant des actes très divers, linguistiques, mais aussi perceptifs, mimiques, gestuels, cogitatifs : il n'y a pas de langue en soi, ni d'universalité du langage, mais un concours de dialectes, de patois, d'argots, de langues spéciales." (S. 14).

⁹⁶⁷ Hake, Sabine: Urban Paranoia in Alfred Döblin's Berlin Alexanderplatz. In: The German Quarterly. Vol. 67. Nr. 3: Novels and Novellas: Focus on narrative prose. USA 1994. S. 348.

neu erfinden können: Linien produzieren, abbrechen und an einer anderen Stelle von neuem beginnen.

Auch wenn das Rhizom als neue Lesart, Text- und Analysestrategie von Literatur produktiv sein kann, ist Deleuzes und Guattaris Konzept nicht unproblematisch. Dadurch, dass die verschiedensten Sachverhalte miteinander in Beziehung gesetzt werden können, besteht die Gefahr der Beliebigkeit. Eine Textanalyse könnte so Gefahr laufen, nicht falsifizierbar genug zu sein. Um das Modell des Rhizoms noch produktiver als Analysekatgorie nutzen zu können, müssten weitere Strategien entwickelt werden, um eine Textanalyse nachvollziehbar und praktikabler zu gestalten. Auch wenn das Rhizom kein ‚Heilsbringer‘ in Bezug Textanalysestrategien ist, bietet es dennoch als eine Art ‚Metaebene‘ die Chance für einen eher ‚spielerischen‘ Umgang mit Literatur und weckt auf diese Weise die ‚Lust am Text‘.

„[...] macht Rhizom, nicht Wurzeln, [...] seid Vielheiten! [...]“⁹⁶⁸

⁹⁶⁸ Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Rhizom. S. 41. Frz. Original: “Faites rhizome et pas racine, [...] soyez des multiplicités! [...]“ (S. 36).

5. Multiperspektivische und interdisziplinäre Verfahren der Romanrezeption II: Interdisziplinäre Lesarten von *Berlin Alexanderplatz* - von Marc Augés Nicht-Orten zu Simon Evans Sprach-Kunstwerken

„Wir müssen neu lernen, den Raum zu denken.“⁹⁶⁹

In diesem Kapitel erfolgt ein weiterer interdisziplinärer Diskurs, um zu veranschaulichen, dass für moderne Döblin-Forschungsansätze gerade eine multiperspektivische Lesart sehr produktiv ist und einmal mehr ein tieferes Verständnis von Döblins vielfältigem Roman ermöglicht. Der Fokus liegt hierbei zunächst auf dem Vergleich von *Marc Augés Nicht-Orten* mit den Sprachräume in Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz*. Es wird gezeigt, wie *Nicht-Orte* funktionieren und wie sie im Gegensatz zu den Sprachräumen in Döblins Roman zu verorten sind. Hierbei werden in einem ersten Schritt Augés Nicht-Orte zu den klassischen Orten abgegrenzt und ihre Funktionen für die Gesellschaft untersucht. Anschließend wird der Sprachzerfall anhand der Nicht-Orten exemplifiziert. In diesem Kontext wird auch die Sprachkrise, beziehungsweise die Phrasalität von Sprache, und die Funktion von Symbolik tiefergehend untersucht. Die Polyphonie, die an Nicht-Orten vorherrscht – ob schriftlich oder mündlich – wird gerade im Vergleich mit der raumkonstituierenden Polyphonie in *Berlin Alexanderplatz* einen interessanten Einblick in die Funktion dieser Vielstimmigkeit und ihres Potentials bieten. Abschließend wird die Rollen von Oralität und Literalität in Augés Raumkonzeption erläutert und im Anschluss auch auf Döblins *Berlin Alexanderplatz* angewendet.

Nach der eingehenden Beschäftigung mit Augés Raumkonzeption wird das Potential seiner Theorie anhand von Döblins *Berlin Alexanderplatz* nachvollzogen. Hierbei findet zunächst eine Verortung von Döblins Roman in der Metropole Berlin und in der Moderne, im Kontrast zu Augés Nicht-Orten in der Übermoderne statt. Neben der raumtheoretischen Betrachtung steht bei der Untersuchung von *Berlin Alexanderplatz* die Sprache mit ihren Grenzen und Möglichkeiten im Mittelpunkt. Die Sprachkrise wird hier zur Chance. Die bei Augé negativ konnotierte Polyphonie wird bei Döblin zur Produktivkraft für die Sprache und das Genre Roman und webt den städtischen Raum der Metropole. Sprachraum und

⁹⁶⁹ Augé, Marc: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Frankfurt a. M. 1994. S. 46. - Die Nennung der französischen Originalstellen erfolgt in den Fußnoten. - Frz. Original: «Il nous faut réapprendre à penser l'espace.» (Augé, Marc: Nonlieux S. 49).

Nicht-Ort werden gegeneinander abgegrenzt und anhand textueller Beispiele veranschaulicht.

Im Anschluss an die Betrachtungen zu Döblin und Augé wird eine weitere interdisziplinäre Lesart von *Berlin Alexanderplatz* mit Hilfe des britischen Künstlers *Simon Evans* erfolgen. Mit Evans Sprachcollagen wird eine literarisch-künstlerische Lesart von Döblins Roman offeriert. Hierbei werden Simon Evans Sprachcollagen in Sprache und Raum verortet und es wird ein Vergleich zu *Berlin Alexanderplatz* gezogen, um zu veranschaulichen, dass auch eine künstlerische Lesart für die Analyse von Döblins Großstadt-Roman sinnvoll sein kann.

Während bei *Berlin Alexanderplatz* Raum/Ort durch die Metropole Berlin verkörpert werden, so ist Evans Œuvre nicht auf einen bestimmten Raum/Ort fixiert, sondern entsteht durch die Technik des *Mapping*⁹⁷⁰. Dabei findet sich bei Evans neben der Verortung durch Karten auch das Moment des ‚displacement‘, was im weiteren Verlauf genauer beleuchtet wird.

Für die beiden Sprachkünstler Evans und Döblin wird das Medium Sprache zum Krisenmoment und das Arbeiten mit ihr zur Produktivkraft. Die Polyphonie in Simon Evans Kunstwerken und in Döblins Roman wirkt positiv und eröffnet Wege aus der Krise. Die intermedialen Zusammenhänge von Oralität, Literarität und Bildlichkeit werden ausgelotet und anhand von textuellen und bildlichen Beispielen exemplifiziert.

5.1 Marc Augé - Von Orten und Nicht-Orten

Marc Augés Orte

Um den *Nicht-Ort* genauer im Zusammenhang mit *Berlin Alexanderplatz* betrachten zu können, muss er zunächst von seinem Gegenteil – dem *Ort* – abgegrenzt werden. Unter einem Ort versteht man im Allgemeinen ein abgegrenztes Gebiet – einen genauer definierten Raum oder auch eine Siedlung. Ein Ort⁹⁷¹ ist nicht nur räumlich definiert, sondern auch durch seine Bewohner, Interaktionen, Sprachen und als ein Platz für Arbeitsprozesse. Fer-

⁹⁷⁰ Mapping: Kartierung.

⁹⁷¹ In diesem Zusammenhang soll kurz der Unterschied zwischen *Raum* und *Ort* erörtert werden, der für das Verständnis der weiteren Ausführungen notwendig ist. Unter *Raum* versteht man eine entscheidende Komponente der Wirklichkeitserschließung neben der Zeit. Bei Kant (Kritik der reinen Vernunft) ist der Raum die Anschauungsform des Subjektes und die Bedingung für Erfahrung überhaupt. Er kennzeichnet sich physikalisch durch Ausdehnung in Höhe, Länge und Breite. Bei de Certeau wird der Raum im Gegensatz zum Ort als ‚mobil‘ angesehen und durch den Akt des Gehens erst geschaffen. Hierbei spielt auch die Zeit eine Rolle in welcher der Raum entsteht. – Der *Ort* hingegen wird in diesem Kapitel genauer analysiert und manifestiert sich als historisch, relational und identitätsstiftend.

ner ist der Ort ein historischer, wirtschaftlicher und sozialer Raum, der auch zur Identitätsstiftung beiträgt und über einen sozialen und logistischen Mittelpunkt verfügt – wie etwa der Marktplatz, an dem sich traditionell Rathaus, Kirche oder bauliche Monumente befinden. Augé definiert Ort folgendermaßen:

Der Ort, den der Ethnologe und jene, von denen er spricht, gemein haben, ist im präzisen Sinne ein Ort: der Ort, den die Eingeborenen einnehmen, die dort leben und arbeiten, die ihn verteidigen, seine herausragenden Zeichen bestimmen, seine Grenzen bewachen, aber auch nach den Spuren der unterirdischen oder himmlischen Mächte, der Ahnen oder Geister fahnden [...].⁹⁷²

Der Ort hat verschiedene Ebenen und in ihm manifestieren sich drei Merkmale. Er ist relational, identitätsstiftend/identisch und historisch. Auch wenn er nur ein Konstrukt ist, so ist er dennoch Regeln und einem organisatorischem Prinzip unterworfen. Es gibt Bräuche und Traditionen, die mit einem Ort verbunden sein können und diese tragen wiederum zur Identitätsstiftung der Bevölkerung des Ortes bei: „[...] aber die Identität des Ortes sorgt für ihre Begründung als Gruppe wie für ihre Einheit.“⁹⁷³ Die Aneignung des Ortes erfolgt durch den Menschen und die Sprache, die beide den Raum formen.

Marc Augé setzt sich mit seinem Ortskonzept auch von Michel de Certeau ab:

Der Ort, der hier definiert wird, ist nicht ganz identisch mit dem Ort, wie de Certeau ihn versteht, also im Sinne eines Gegensatzes zum Raum, im Sinne des Gegensatzes geometrischer Figur und Bewegung, zwischen stummem und gesprochenem Wort, zwischen Zustand und Weg; wir denken vielmehr an den Ort des eingeschriebenen und symbolisierten Sinnes, an den anthropologischen Ort. [...] Für uns ist im Begriff des anthropologischen Ortes die Möglichkeit der Wege, die dort hinführen, der Diskurse, die dort stattfinden, und der Sprache, die ihn kennzeichnet, enthalten.⁹⁷⁴

Im anthropologischen Ort geht es nicht um eine „momentane Konstellation von festen Punkten“⁹⁷⁵ wie bei de Certeau, sondern er erfüllt als Lebensmittelpunkt von Menschen die dort leben bestimmte Funktionen: Er dient als Arbeitsort, Kommunikationsmittelpunkt so-

⁹⁷² Augé, Marc: Orte und Nicht-Orte. S. 53. - Frz. Original: «Le lieu commun à l'ethnologue et à ceux dont il parle, c'est un lieu, précisément : celui qu'occupent les indigènes qui y vivent, y travaillent, le défendent, en marquent les pointes forts, en surveillent les frontières mais y repèrent aussi la trace des puissances chthoniennes ou célestes, des ancêtres ou des esprits [...]» (Augé, Marc: Nonlieux S.57).

⁹⁷³ Ebd., S. 56. Frz. Original: «[...] mais c'est l'identité du lieu qui le fonde, le rassemble et l'unit [...]» (S.60).

⁹⁷⁴ Ebd., S. 53. - Frz. Original: «Le lieu, tel qu'on le définit ici, n'est pas tout à fait le lieu que Certeau oppose à l'espace comme la figure géométrique au mouvement, le mot tu au mot parlé ou l'état au parcours: c'est le lieu du sens inscrit et symbolisé, le lieu anthropologique. [...] nous incluons dans la notion de lieu anthropologique la possibilité des parcours qui s'y effectuent, des discours qui s'y tiennent, et du langage qui le caractérise.» (S.104).

⁹⁷⁵ Ebd., S. 218.

zialer Interaktionen und der Pflege von Traditionen und Beziehungen der Bewohner untereinander.

Von Orten und Nicht-Orten

Nicht-Orte bei Augé setzen sich von den klassischen Orten durch ihre Funktionalität, im Hinblick auf Gesellschaft, Räumlichkeit und Sprachlichkeit und Schriftlichkeit ab. Der Nicht-Ort ist zunächst im Vergleich zum anthropologischen Ort, der historisch konnotiert ist, in der Übermoderne zu verorten. Er ist nicht mehr durch eine konkrete örtliche Fixierung definiert, sondern durch ein neues, dezentrales Orts- beziehungsweise Raummodell das im stetigen Fluss begriffen ist. Diese Nicht-Orte entstehen im Zuge einer beschleunigten Gesellschaft, die durch Verstädterung und Überfluss gekennzeichnet ist.

Um die Nicht-Orte genauer definieren zu können und von den anthropologischen Orten abzugrenzen, sollen zunächst Marc Augés Erörterungen zur *Sinnkrise der Gegenwart*⁹⁷⁶ betrachtet werden, um das Umfeld zu zeichnen, in denen Nicht-Orte entstehen. Die Sinnkrise der Übermoderne manifestiert sich zunächst in einem „intellektuellen Zweifel“⁹⁷⁷ im Zuge globaler Krisen, aber auch durch die Krisis des Raumes, seiner Abgrenzung, Definition, Identität und seiner Repräsentation. Die „Vermehrung von Bezugsräumen“ und die „Vengung wirksamer Räume“⁹⁷⁸ trägt zur Krisenstimmung der ‚Übermoderne‘ in Bezug auf die Raumdiskussion bei. Eine zunehmend globalisierte Welt, die durch das Internet ununterbrochen und nahezu überall vernetzt ist und deren Inhalte von fast überall abgerufen werden können, lässt die Welt kleiner werden und ermöglicht „[...] unaufhörliche Interaktions- und Rückkoppelungsprozesse zwischen drei vier Milliarden Menschen“⁹⁷⁹. Die Welt schrumpft zu einem medialen, bildlichen Ereignisraum zusammen – einem Raum der Überfülle, des Handelns und des Konsums. In einer kleiner werdenden Welt führen Verstädterung, Bevölkerungswachstum, Beschleunigung und Individualisierung zur Identitätskrise des Individuums und des Raumes. Die Zeit hingegen verliert zunehmend an Bedeutung.

⁹⁷⁶ Dieser Text stammt von 1994 – Augés *Nicht-Orte* wurden im französischen Original zuerst 1992 veröffentlicht. Dennoch soll der zwei Jahre später entstandene Text das Umfeld charakterisieren in dem immer mehr Nicht-Orte in der Übermoderne entstehen und verdeutlichen wie das geistesgeschichtliche Klima der Zeit ist.

⁹⁷⁷ Augé, Marc: Die Sinnkrise der Gegenwart. In: Philosophische Ansichten der Kultur der Moderne. Hrsg. von Kuhlmann, Andreas. Frankfurt 1994. S. 33-47.

⁹⁷⁸ Ebd., S. 35.

⁹⁷⁹ Ebd., S. 37.

Der *Nicht-Ort* wurde bereits von Michel de Certeau⁹⁸⁰ geprägt: Einem statischen-fixen Ort wird hierbei die Dynamik in den Nicht-Orten gegenübergestellt. Diese sind wiederum keine anthropologischen Orte, sondern nur temporär vorhanden. Im Sinne von de Certeau Konzept der Raumerzeugung durch den Akt des Gehens, bedeutet Gehen „den Ort zu verfehlen.“⁹⁸¹ In den Nicht-Orten erfüllt der Ortsbegriff also eine andere Funktion, daher sollen im Zuge dessen zuerst de Certeaus Orts- und Raumbegriff genauer eruiert werden, bevor Augés Konzept der *Nicht-Orte* eingehender vorgestellt wird. Unter Ort versteht de Certeau „[...] eine Ordnung [...] nach der Elemente in Koexistenzbeziehungen aufgeteilt werden [...] eine momentane Konstellation von festen Punkten. Er enthält einen Hinweis auf eine mögliche Stabilität.“⁹⁸² Raum hingegen entsteht in Verbindung „[...] wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt. Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen.“⁹⁸³ Handlungen wie das Gehen erzeugen wiederum den Raum. Der *Ort* ist also eher durch seine relative Statik und durch anthropologische Eigenschaften gekennzeichnet, wohingegen der *Raum* mobil ist und im ‚Hier und Jetzt‘ erzeugt wird.

Bei der Betrachtung von Augés *Nicht-Orten* liegt der Fokus vor allem auf den Aspekten Raum und Sprache, da diese in Bezug auf die Analyse von *Berlin Alexanderplatz* entscheidend sind.

Der *Nicht-Ort* wird von Augé nun zunächst folgendermaßen definiert: „So wie ein Ort durch Identität, Relationität und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen läßt, einen Nicht-Ort.“⁹⁸⁴ Augé verweist bereits hierbei auf einige wichtige Aspekte, die den Nicht-Ort von dem anthropologischen Ort abgrenzen. Ein *Nicht-Ort* ist im Vergleich zum Ort nicht historisch. Nicht-Orte sind ‚Orte‘ der Zivilisation, die im Zuge der Übermoderne entstehen und im Hinblick auf bestimmte Zwecke konzipiert sind. Es sind Orte zufälliger Begegnungen von Individuen, die sich nicht in einem gewachsenen relationalen Verhältnis be-

⁹⁸⁰ Auch wenn Augé sich u.a. auf Michel Foucault bezog, soll es hier nicht um sein Konzept der Heterotopien gehen, selbst wenn eine Beschäftigung mit diesen auch in Hinblick auf *Berlin Alexanderplatz* interessant sein könnte, wenn man beispielsweise die Gefängnis- oder Klinikbeschreibungen in Döblins Roman genauer analysieren würde.

⁹⁸¹ Vgl. de Certeau, Michel: Die Kunst des Handelns. Berlin 1988.

⁹⁸² Ebd., S. 217. - Frz. Original: «[...] l'ordre [...] selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. [...] une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité.» (de Certeau, Michel: Original L' invention du Quotidien. S. 172f.).

⁹⁸³ Ebd., S. 218. - Frz. Original: «[...] dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps. L'espace est un croisement de mobiles.» (S. 173).

⁹⁸⁴ Augé, Marc: Orte und Nicht-Orte. S. 92. - frz. Original: «Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu.» (Augé, Marc: Nonlieux. S.100).

finden wie an anthropologischen Orten. Zu diesen *Nicht-Orten* zählen unter anderem: Flughäfen, Schnellstraßen, Autobahnkreuze, Raststätten, Tankstellen, Verkehrsmittel, Bahnhöfe, Einkaufszentren, Vergnügungsparks, aber auch Flüchtlingslager und virtuelle Räume wie das Internet. Diese Nicht-Orte sind vor allem in Hinblick auf Verkehr, Transit und Konsum konzipiert.

Die meisten Subjekte, die sich in Nicht-Orten bewegen, sind nur kurzzeitige ‚Besucher‘ dieser Orte und haben keine Relation zu demselben. Auch trägt ein Nicht-Ort nicht zur Identitätsbildung bei wie ein anthropologischer Ort. Diesen Aspekt muss man jedoch kritisch betrachten, denn auch wenn ein Nicht-Ort für die meisten Individuen nicht relational oder identitätsstiftend ist, kann er wiederum für Menschen, die an diesen Orten arbeiten, wie beispielsweise das Bodenpersonal an Flughäfen oder Sicherheitsangestellte in einem Einkaufszentrum, sehr wohl zu einem Ort werden, der einen Teil ihrer Identität im beruflichen Umfeld bestimmt und sich dort auch Beziehungen der einzelnen Individuen (Kollegen) untereinander entwickeln können. Insofern ist Augés Theorie der Nicht-Orte kritisch zu hinterfragen und stößt an ihre Grenzen, wenn es um eine klare Abgrenzung und die Funktionalität solcher Orte geht.

Im Folgenden soll nun der Untersuchungsschwerpunkt auf der Rolle von Sprache und Raum und deren Funktionalität an Nicht-Orten liegen.

„Die Vermittlung, die das Band zwischen den Individuen und ihrer Umgebung im Raum des Nicht-Ortes herstellt, erfolgt über Worte und Texte.“⁹⁸⁵ Die Sprache an Nicht-Orten, in denen sich das Subjekt die meiste Zeit in der Anonymität der Menge verliert, zeichnet sich durch verschiedene Elemente aus: Sie ist rein funktional, ohne jegliche Ausschmückungen und Metaphern. Sie ist stark verkürzt und von Phrasalität geprägt. Werbung in Einkaufszentren, die auf die neuesten Schnäppchen oder Veranstaltungen verweist, sind ebenso wie Durchsagen an Bahnhöfen oder Flughäfen durch die Phrasalität gekennzeichnet: „Achtung bitte! Dies ist der letzte Aufruf für den Lufthansa Flug LH710 nach Tokyo. Alle Passagiere werden gebeten, sich umgehend zum Flugsteig A13 zu begeben.“⁹⁸⁶ In Hinblick auf diese Phrasalität der Sprache könnte man auch einen Sprachverfall attestieren. Die Sprache wird nur noch auf das Nötigste verkürzt, um eine schnelle und einfache Kommunikation an den Nicht-Orten zu ermöglichen und um deren Effizienz zu gewährleisten. Nicht nur diese Transitorie sind entleert, sondern auch die Sprache, die in ihnen vorherrscht. Teilweise er-

⁹⁸⁵ Augé, Marc: Orte und Nicht-Orte. S. 111. - Frz. Original: «La médiation qui établit le lien des individus à leur entourage dans l'espace du non-lieu passe par des mots, voire par des textes.» (Augé, Marc: Nonlieux. S. 119).

⁹⁸⁶ Beispiel einer Flughafen Ansage am Flughafen Frankfurt a. M..

setzt Symbolik die geschriebene oder gesprochene Sprache ganz, wie beispielsweise bei Verkehrszeichen auf der Autobahn. Anweisungen an den Nicht-Orten werden hier durch Straßenschilder, Hinweisschilder für Sehenswürdigkeiten und Verbotsschilder auf Autobahnen, Anzeigetafeln an Flughäfen oder Fahrpläne an Bahnhöfen kommuniziert.

Doch den wirklichen Nicht-Orten der Übermoderne, an denen wir uns befinden, wenn wir über die Autobahn fahren, in einem Supermarkt einkaufen oder in einem Flughafen auf den nächsten Flug nach London oder Marseille warten, ist es eigen, daß sie auch von Worten oder Texten definiert werden, die uns darbieten: ihre Gebrauchsanweisung letztlich, die in Vorschriften („rechts einordnen“), Verboten („Rauchen verboten“) oder Informationen („Willkommen in Beaujolais“) zum Ausdruck kommen und entweder auf mehr oder minder explizite codifizierte Ideogramme zurückgreifen (die Zeichen des Straßenverkehrs, die Symbole in den Reiseführern) oder auf die Umgangssprache. Auf diese Weise stellt man die Bedingungen für den Verkehr in den Räumen her, in denen die Individuen nur mit Texten zu interagieren scheinen [...].⁹⁸⁷

Die Kommunikation an Nicht-Orten beschränkt sich vor allem auf Anweisungen, Verbote oder Informationen, welche die schnelle Nutzung dieser Orte ermöglichen, wie etwa Anzeigetafeln auf Flughäfen, die über Ankunft, Abflug, Flugzeiten, Fluggesellschaften, Flugstatus, Flugnummer, Gate, Ort und Check-in-Zeit informieren. Auch wenn an Nicht-Orten eine Polyphonie vorherrscht, bestehend aus Oralität und Literalität in Form von Durchsagen an einem Flughafen, Bahnhof oder den eben beschriebenen Anweisungen durch Informationstafeln oder Schilder, so ist diese im Gegensatz zu Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* negativ konnotiert und schafft keinen Sprachraum, sondern ‚dekonstruiert‘ ihn, wie auch die Sprache hier dekonstruiert wird. Diese These soll in der Auseinandersetzung mit *Berlin Alexanderplatz* genauer eruiert werden.

Der Raum an den Nicht-Orten kann in Rückbezug auf de Certeau als temporär angesehen werden. Er wird durch den Akt des Gehens erzeugt. Da für de Certeau *gehen* wiederum impliziert den Ort zu verfehlen, bedeutet dies im Umkehrschluss, dass Nicht-Orte keine fixen Orte in Bezug auf Relation, Geschichte und Identitätsstiftung sein können. Sie sind zwar physikalische Räume und auch geographisch zu verorten, im Sinne von Augés und de Certeaus Theorie allerdings nur zeitlich begrenzte Konstrukte in Bezug auf die Individuen,

⁹⁸⁷ Ebd., S. 113. - Frz. Original: «Mais les non-lieux réels de la surmodernité, ceux que nous empruntons quand nous roulons sur l'autoroute, faisons les courses au supermarché ou attendons dans un aéroport le prochain vol pour Londres ou Marseille, ont ceci de particulier qu'ils se définissent aussi par les mots ou les textes qu'ils nous proposent : leur mode d'emploi et somme, qui s'exprime selon les cas de façon prescriptive (« prendre la file de droite »), prohibitive (« défense de fumer ») ou informative (« vous entrez dans le Beaujolais ») et qui a recours tantôt à des idéogrammes plus ou moins explicites et codifiés (ceux du code de la route ou des guides touristiques), tantôt à la langue naturelle. Ainsi sont mises en place les conditions de circulation dans des espaces où les individus sont autres énonciateurs que des personnes « morales » ou des institutions [...]» (Augé, Marc: *Nonlieux*. S. 120f.).

die sich in ihnen auch nur temporär bewegen. Insofern spielt bei der Betrachtung der Raumkonstituierung der Nicht-Orte nicht nur der Raum eine Rolle, sondern auch die Zeit. So wird beispielsweise das Warten an einem Flughafen zu einem räumlichen und zeitlichen Erleben eines Nicht-Ortes. Dieser verschwindet für das Individuum, sobald es sich aus diesem Nicht-Ort wegbewegt und möglicherweise wieder einen anthropologischen Ort aufsucht.

Der Raum des Nicht-Ortes befreit den, der ihn betritt, von seinen gewohnten Bestimmungen. Er ist nur noch, was er als Passagier, Kunde oder Autofahrer tut und lebt. [...] Als Wartender gehorcht er denselben Codes wie die anderen, nimmt dieselben Botschaften auf, reagiert auf dieselben Aufforderungen. Der Raum des Nicht-Ortes schafft keine besondere Identität und keine besondere Relation, sondern Einsamkeit und Ähnlichkeit.⁹⁸⁸

Räume an Nicht-Orten sind Räume, die in Bezug auf bestimmte Zwecke konzipiert sind, wie etwa Transit, Verkehr und Konsum: Es sind Verkehrs-, Informations-, Kommunikations- und Transiträume. Dennoch finden auch an diesen Nicht-Orten wie auch an Orten Arbeitsprozesse statt, wie etwa die Abfertigung von Gepäck an einem Flughafen. Insofern ist auch hier wieder Augés Definition von Nicht-Orten in Abgrenzung zu den anthropologischen Orten nicht eindeutig.

Was die Sprache an den Nicht-Orten betrifft, so kann sie im Gegensatz zu Döblins *Berlin Alexanderplatz* nicht als raumkonstituierend angesehen werden. Die „Babylonischen Sprachverwirrungen“ in Form von Polyphonie an diesen Orten, dekonstruieren den Raum und lassen für den Menschen, der sich in ihm bewegt, nur ein temporäres raum-zeitliches Erleben zu. Der Raum wird hier temporär geschaffen und besteht physikalisch und materiell betrachtet nur aus „Funktionsträgern“ wie Wartehallen, Bahnsteigen oder Restaurants an Raststätten.

Nicht-Orte entstehen in der Übermoderne im Zuge einer globalisierten Welt, welche den Raum verdichtet und die Zeit relativ werden lassen: „[...] Räume und Orte werden nicht mehr in ihrem anthropologischen Sinne mit festem Bezugssystem zum Menschen wahrgenommen, sondern als *Vermehrung der bildlichen und imaginären Konnotationen und in der spektakulären Beschleunigung der Verkehrsmittel.*“⁹⁸⁹

⁹⁸⁸ Augé, Marc: Orte und Nicht-Orte. S. 120 f. - Frz. Original: «... l'espace du non-lieu délivre celui qui y pénètre de ses déterminations habituelles. Il n'est plus que ce qu'il fait ou ce qu'il vit comme passager, client, conducteur. [...] En attendant, il obéit au même code que les autres, enregistre les mêmes messages, répond aux mêmes sollicitations. L'espace du non-lieu ne crée ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude.» (Augé, Marc: Nonlieux. S. 129f.).

⁹⁸⁹ Stephanie Weiß: Orte und Nicht-Orte. Kulturanthropologische Anmerkungen zu Marc Augé. Mainz 2005. (Mainzer kleine Schriften zur Volkskultur, 14). S. 25. Vgl. Augé Nicht-Orte S.44.

5.2 Augés sprachsinntleerte Nicht-Orte und polyphone Sprachräume in *Berlin Alexanderplatz*

Der Rosenthaler Platz unterhält sich. Wechselndes, mehr freundliches Wetter, ein Grad unter Null. Für Deutschland breitet sich ein Tiefdruckgebiet aus, das [...] dem bisherigen Wetter ein Ende bereitet hat. [...] Die Elektrische Nr. 68 fährt über den Rosenthaler Platz, Wittenau, Nordbahnhof, Heilanstalt, Weddingplatz, Stettiner Bahnhof, Rosenthaler Platz, Alexanderplatz [...].⁹⁹⁰

In Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* trägt, wie schon genauer in Kapitel 4 diskutiert, die Montage der verschiedenen Sprachstile und die daraus resultierende Polyphonie dazu bei den städtischen Raum im Roman zu erschaffen. Doch auch der Kinostil und mit ihm verbunden die Simultanität haben Teil an Raumentstehung in *Berlin Alexanderplatz*. Darüber hinaus lässt auch die Intertextualität Sprachräume entstehen, indem sich verschiedene (literarische) Schriften zu einem ‚Gewebe von Zitaten‘⁹⁹¹ vereinen und den städtischen Raum weben.

Neben diesen poetologischen Verfahren der Sprachraumentstehung in *Berlin Alexanderplatz* ist auch eine Unterscheidung von *Ort* und *Raum* im Roman, wichtig für eine Gegenüberstellung mit Augés sprachsinntleerten *Nicht-Orten*.

Der *literarische Raum* entsteht hierbei durch die vorab diskutierten Verfahren wie auch durch den Akt des Gehens des Protagonisten Biberkopfs durch die Stadt, ganz im Sinne von de Certeaus raumproduzierenden Alltagspraktiken⁹⁹². Der *literarische Ort* dagegen ist die Großstadt Berlin. Auch wenn *Berlin Alexanderplatz* natürlich fiktiver Natur ist, so wird durch die explizite Nennung von Straßennamen wie Friedrich-Karl-Straße oder Brunnenstraße-Weinbergsweg⁹⁹³ die Handlung in der Stadt Berlin verortet und der Weg Biberkopfs in der Stadt könnte anhand eines Stadtplans nachvollzogen werden.

Diesem Konzept des Raumes/Ortes stehen die *Nicht-Orte* von Augé gegenüber.

Doch zunächst soll es noch um den Aspekt der Sprachkrise und ihrer Produktivität in *Berlin Alexanderplatz* gehen. In deren Zuge wird auch die Differenz von Mündlich- und Schriftlichkeit behandelt, um im nächsten Schritt die Dekonstruktion von Sprache in Augés

⁹⁹⁰ Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. S.51f..

⁹⁹¹ Vgl.: Barthes, Roland: *Der Tod des Autors*. In: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matias/Winko, Simone (Hrsg.): *Text zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2000.

⁹⁹² Dieser Aspekt wurde bereits in Kapitel 4 eingehender eruiert und soll daher hier nicht erneut diskutiert werden.

⁹⁹³ Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. S. 58.

Nicht-Orten nachvollziehen zu können.

Die Sprachkrise in *Berlin Alexanderplatz* ist, wie schon in Kapitel 2 erläutert, nicht ausweglos und führt nicht ins Schweigen, sondern wird zur Produktivkraft um die Grenzen der Sprache auszuloten und sie zu transzendieren. Die verschiedenen Sprachebenen (Werbesprache, Journalistischer Stil, Wissenschaftssprache, Dialekt, Ursprache), die sich in Form von Polyphonie im Roman manifestieren, lassen nicht nur den städtischen Raum in *Berlin Alexanderplatz* entstehen, sondern fungieren auch als Stimme gegen das Schweigen und die Phrasalität der Sprache. Die montierte Polyphonie sprengt die klassische Form des Romans und eröffnet neue Interpretationsräume:

„Putt, putt, putt, mein Hühnchen, putt, putt, putt, mein Hahn.“⁹⁹⁴

„Haste nich wat zu trinken, n Topf Kaffee oder was.“⁹⁹⁵

„Handverlesener Kehrwieder-Röstkaffee ist unerreich! Leutekaffee [...]. Reiner ungemahlener Bohnenkaffee 2,29 Santos garantiert rein, prima Santos Haushaltsmischung kräftig und sparsam im Gebrauch, Van Campinas Kraftmelange rein im Geschmack, Mexiko-Melange exquisit, ein preiswerter Plantagenkaffee 3,75 [...].“⁹⁹⁶

„Kikeriki. Kikeriki.“⁹⁹⁷

Lieder, Dialekt, Werbesprache oder Lautmalerei, die in den Roman montiert werden, lassen die Grenzen zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit verschwimmen. Während der Roman natürlich durch seine Textualität gekennzeichnet ist, erwecken die vielen Dialoge und die Polyphonie den Eindruck von gesprochenen Passagen. Durch diese Ambivalenz entsteht ein ‚Mehr‘ an Sprache im Roman. Gegen die Sprachlosigkeit der Moderne erheben sich die verschiedenen Stimmen im Text. Die Sprache funktioniert in diesem Moment als etwas Spielerisches und Lebendiges, das seinen eigenen Raum beansprucht. Während die Polyphonie in *Berlin Alexanderplatz* im Zuge dieser Arbeit als positiv angesehen wird und den Raum der Metropole Berlin entstehen lässt, stehen ihr Augés *Nicht-Orte* entgegen an denen die Sprache den Raum ‚dekonstruiert‘. Diese These soll im Folgenden weiter untersucht und vertieft werden.

⁹⁹⁴ Ebd., S. 33.

⁹⁹⁵ Ebd., S. 40.

⁹⁹⁶ Ebd., S. 89.

⁹⁹⁷ Ebd., S.144.

Wurde der Ort bei Augé durch die Parameter historisch, wirtschaftlich, sozial und identitätsstiftend bestimmt, wie auch das ‚literarische‘ Berlin in Döblins Roman als Ort definiert werden kann, so treffen diese Kennzeichen nicht mehr, oder nur sehr eingeschränkt auf die Nicht-Orte zu.

Der Raum steht in Marc Augés Konzept der *Nicht-Orte* im Fokus der Überlegungen. Diese Transiträume, wie etwa Flughäfen, Verkehrsmittel oder Einkaufszentren, üben bestimmte Funktionen aus und sind daher im Vergleich zu Orten, an denen Menschen ihren Lebensmittelpunkt haben, reine Zweckräume, die der modernen Gesellschaft einen Nutzwert bringen. Sie transportieren beispielsweise Menschen von einem Ort zum anderen und ermöglichen somit Mobilität. Es sind Orte des Konsums, wie Einkaufszentren. Nicht-Orte sind Verkehrs-, Informations-, Kommunikations- und Transiträume und sind durch zeitliche Begrenzung geprägt. Es handelt sich hierbei um ein dezentrales Ortsbeziehungsweise Raummodell das sich im stetigen Fluss befindet. Auch gibt es in den *Nicht-Orten* im Vergleich zum Ort, oder auch dem literarischen Berlin in Döblins Roman, keine Rückbindung an Personen. Wird bei *Berlin Alexanderplatz* der Raum durch den Protagonisten Franz Biberkopf bestimmt, sei es durch den Akt des Gehens und seiner Schritte in der Stadt, oder die Polyphonie die den Raum webt und Biberkopfs Erleben in der Stadt kommentiert, so sind *Nicht-Orte* nicht an explizite Personen gebunden sondern kreieren ‚hybride Identitäten‘. Der Fluggast ist nur eine Boarding Nummer und der Autofahrer auf der Autobahn nur ein Kfz-Kennzeichen, Individualität tritt in diesen *Nicht-Orten* in den Hintergrund und der Mensch geht in der Masse, die durch die Transitorte geschleust wird, unter.

In *Berlin Alexanderplatz* sind es die Zeichen, die den Raum erschaffen. Auf einer ersten Ebene in Form der gedruckten Buchstaben auf dem Papier, in einer zweiten Ebene durch die Polyphonie in Form von Montagen im Roman die den Sprachraum entstehen lassen.⁹⁹⁸ Auch tragen die ausführlichen Ortsbeschreibungen (Nennung von Straßennamen) im Roman dazu bei, dass der Raum im Roman entsteht. Dieser ist wiederum nicht anonymisiert wie die Nicht-Orte, sondern an den Protagonisten und die ‚Stadtbewohner‘ gebunden.

⁹⁹⁸ Auf die ebenfalls raumkonstituierenden Elemente wie die Intertextualität und der Kinostil/Simultanität soll hier nicht noch einmal eingegangen werden, da sie bereits an früherer Stelle ausführlich diskutiert wurden.

In den Nicht-Orten könnte man im Gegensatz zu *Berlin Alexanderplatz* den Raum auch als eine Art ‚Zeichensystem‘ bezeichnen, in dem Sinne, dass sich in *Nicht-Orten* viele Zeichen, Anweisungen, Phrasen und Symbole⁹⁹⁹ wiederfinden. Ob Verkehrsschilder an der Autobahn, die den Verkehr regeln, Durchsagen an Flughäfen oder Anzeigetafeln an Bahnhöfen, Zeichen - ob verbal oder non-verbal - sind allgegenwärtig. Mit dieser Feststellung soll nun der Fokus auf der Sprache und ihrer Funktion bei Augé und Döblin liegen.

Sprache ist bei Augé nur ein Mittel zum Zweck, um die Verständigung an den Nicht-Orten aufrecht zu erhalten. Da Marc Augé in erster Linie Anthropologe und Ethnologe ist, ist für ihn die Sprache im Vergleich zum Autor Döblin zweitrangig. Wenngleich der Raum der Nicht-Orte als eine Art Zeichensystem begriffen werden kann, so sind diese Transiträume dem Sprachverfall preisgegeben. Die Sprache ist nur noch auf die reine Funktion des kurzen und präzisen Informationsaustausches beschränkt und besteht lediglich aus Anweisungen, Kurzinformationen und Phrasen. Während auf der einen Seite eine Art nonverbales Zeichensystem geschaffen wird, bestehend aus Symbolik, wird auf der anderen Seite der Raum durch seine Phrasalität dekonstruiert.

Die Polyphonie der Nicht-Orte in Form von Durchsagen, Schildern, Anzeigetafeln oder Werbeslogans verursacht Sprachverwirrung. Während in *Berlin Alexanderplatz* ein elaboriertes Sprachpanorama den Raum polyphonisch webt und somit gegen die Sprachkrise anschreibt, geht es an den Nicht-Orten nicht um eine ästhetische Sprache, wie sie für einen Roman wichtig ist, sondern sie ist rein funktional. Positiv gewendet könnte man dennoch attestieren, dass jede Sprache, ob an den Nicht-Orten oder im Roman, ihren Zweck erfüllt.

Trotz der Unterschiede die Sprach- und Raumthematik betreffend haben die Nicht-Orte und die Sprachräume in *Berlin Alexanderplatz* auch Gemeinsamkeiten. Beide Räume, Orte sind durch Mobilität gekennzeichnet. Während bei *Berlin Alexanderplatz* Mobilität vor allem durch den Kinostil und durch die Bewegung des Protagonisten durch die Stadt entsteht, sind es die Nicht-Orten selbst, die durch Mobilität gekennzeichnet sind. Ob Flughäfen, Bahnhöfe oder Autobahnen an diesen Orten herrscht ständig Bewegung.

Beide Raumkonzepte sind auch durch ein Nebeneinander von Mündlichkeit und Schriftlichkeit geprägt. Der Roman *Berlin Alexanderplatz* ist in erster Linie natürlich durch Textualität bestimmt, dennoch gibt es viele Passagen in Döblins Werk die Anzeichen von

⁹⁹⁹ Ein paar Symbole finden sich auch in *Berlin Alexanderplatz* in Form von Piktogrammen die in den Fließtext eingebettet sind. Vgl. *Berlin Alexanderplatz* S. 59f..

Mündlichkeit erkennen lassen, wie beispielsweise die polyphonen Montagen die auch Lieder, Dialekt, Werbeslogans, Lautmalerei oder viele Dialoge enthalten. Die Nicht-Orte oszillieren ebenfalls zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Ob schriftliche Fahrpläne¹⁰⁰⁰ an Bahnhöfen, digitale Anzeigetafeln an Flughäfen, Straßenschilder auf Autobahnen oder mündliche Durchsagen an Flughäfen und in Einkaufszentren, hier herrscht ein Stimmengewirr das Mediengrenzen überschreitet. In diesem Sinne könnte man bei den Nicht-Orten und auch bei Döblins Roman von ‚Intermedialen Sprachräumen‘ sprechen, welche die Grenze zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit sprengen und denen durch unterschiedliche Medien Ausdruck verliehen wird. Zu denken wäre hierbei nicht nur an die zunehmende Digitalisierung an Transitorten, sondern auch an Döblins Kinostil, der an der Grenze zwischen Literatur und Film operiert.

Es wurde gezeigt, dass eine Beschäftigung mit Augés Nicht-Orten im Zusammenhang mit Döblins Roman eine produktive Auseinandersetzung darstellt und neue Facetten in Döblins vielseitigem Roman eröffnet: Hier finden sich verschiedene und doch wieder gemeinsame Ansätze zu Raum, Sprache, Sprachkritik und der Differenz von Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Eine disziplinübergreifende Untersuchung des literarischen Textes mit einer anthropologischen und soziologischen Herangehensweise manifestierte einmal mehr die Vielfältigkeit von *Berlin Alexanderplatz* und die Möglichkeit von multiperspektivischen Lesarten.

Eine weiterführende Überlegung könnte beispielsweise die Beschäftigung mit dem Verlust von Raum- und Zeitbewusstsein an den *Nicht-Orten* im Kontrast zu der Sprache im Roman *Berlin Alexanderplatz* sein, die Bewegung zu schaffen scheint und damit verbunden ein bestimmtes Raum- und Zeiterleben erschafft. Während das Individuum an den Nicht-Orten das Zeitbewusstsein verlieren kann, indem es durch Warten an einem Bahnhof oder Flughafen zur Statik verdammt ist, so sind es der Erzählfluss, die Polyphonie und der Kinostil, die Bewegung im Roman schaffen und den Protagonisten Biberkopf durch das literarische Berlin führen.

In einem weiteren Gedankengang könnte man feststellen, dass die Sprache zwar Bewegung im Roman schafft, aber dennoch durch den Akt des Schreibens auf Papier fixiert wird. Man könnte hierbei auch, um im Sinne der Beobachtung des Raumes, Ortes zu bleiben, von einer Verortung der Sprache sprechen. Sie wird im Roman und in der Metropole

¹⁰⁰⁰ In Döblins Roman finden sich auch Fahrpläne, in diesem Fall dienen sie aber der Sprachraumentstehung und nicht der Dekonstruktion von Räumen, wie in den Nicht-Orten.

Berlin verortet. Dennoch kommt es durch die Dynamik der Sprache und der Brechung mit der Erzähltradition in Form von Montagepassagen, nicht zu einer ‚Petrifizierung‘, in welcher der Roman oder die Sprache droht zu erstarren.

Der Roman könnte somit auch, um zu Augés Nicht-Orten zurückzukommen, als transitorischer Raum betrachtet werden. Wie die Nicht-Orte den Transit von Passagieren beispielsweise an Flughäfen gewährleisten und diese zu zeitlich begrenzten Besucher dieser Nicht-Orte machen, so kann der Roman auch als eine ‚Art Transitort‘ für den Rezipienten angesehen werden, der sich so lange mit dem Roman beschäftigt, bis er zu Ende gelesen ist.

5.3 Wege aus der Sprachkrise – Simon Evans Sprachcollagen und Alfred Döblins Sprachräume

„Art is myth of ordinary language.“¹⁰⁰¹

Im Zuge dieser Erörterungen wird es um eine produktive Auseinandersetzung mit den Sprachkunstwerken des britischen Künstlers *Simon Evans* und den polyphonen Sprachräumen in *Berlin Alexanderplatz* gehen. Es wird gezeigt, welche Rolle Sprache und Raum bei Evans und in Döblins Roman spielen, und inwiefern Simon Evans Sprachcollagen für eine neue Lesart von *Berlin Alexanderplatz* erhellend sein können. Hierbei wird zunächst eine kurze Bestandsaufnahme von Döblins und Evans Sprachkrise beziehungsweise Sprachkritik stattfinden, um anschließend ihren Umgang mit den Grenzen der Sprache auszuloten und Gemeinsamkeiten herauszustellen. Die Polyphonie in *Berlin Alexanderplatz* und in Simon Evans Kunstwerken wirkt als Produktivkraft, welche diese Grenzen zu Gunsten einer erweiterten Sprache, und damit eines erweiterten Genres verschiebt.

Des Weiteren wird, in Bezug auf die Sprache, der Aspekt der Mündlichkeit und Schriftlichkeit wieder von Interesse sein. Wie schon im Zuge der Auseinandersetzung mit *Berlin Alexanderplatz* herausgestellt wurde, finden sich in Döblins Roman neben der Textualität auch mündliche Elemente. Diese werden nun auch in Evans Kunstwerken herausgearbeitet. In diesem Zusammenhang wird auch die Intermedialität diskutiert, da sowohl Döblin als auch

¹⁰⁰¹ Kunstwerk *Drawing for vocabulary*, 2010. In: Evers, Elodie (Hrsg.): Simon Evans Bildband. Bielefeld/Berlin 2014. S.56.

Evans sich zwischen verschiedenen Medien (Literatur, Film, Schrift und Kunst) bewegen und somit die Grenzen der Sprache auf verschiedenen Ebenen ausloten.

Abschließend wird es im Zusammenhang mit der Raumproduktion bei Evans ebenfalls um die Technik des *Mapping* und das Moment des ‚displacement‘ gehen. Während auf der einen Seite Evans sich durch die Technik des *Mapping* ‚verorten‘ lässt, wie auch die Metropole Berlin in Döblins Roman, so gibt es in Evans Werk dennoch ein Moment der Entfremdung und der Ortlosigkeit. Diese Aspekte werden diskutiert und für die Auseinandersetzung mit *Berlin Alexanderplatz* nutzbar gemacht. Hierbei wird auch Marc Augés Text *Un ethnologue dans le metro* in die Überlegungen miteinbezogen.

Alfred Döblin war sich der Grenze der Sprache sehr bewusst und suchte nach Möglichkeiten aus den ‚Babylonischen Sprachverwirrungen‘ zu entkommen: „Man bilde sich nicht ein, sagen zu können, was man meint. Vor der machtvoll präsenten gewachsenen Realität der Sprache zerfließen die meisten Träume.“¹⁰⁰²

Wie schon im Verlauf dieser Arbeit eruiert, war Döblin in der Sprachkritiktradition der Jahrhundertwende verhaftet. Die Sprachräume in *Berlin Alexanderplatz* entstehen durch die verschiedenen Sprachstile im Roman und bilden ein polyphones Netzwerk das den Roman durchzieht. Verschiedene Techniken, wie die Montage ähnlich den Collagen bei Evans, Sprachspiel, Kinostil oder die Nutzung des Mythos dienen der Sprachtranszendierung in *Berlin Alexanderplatz* und stellen Überwindungsversuche der Sprachkrise dar. Der Roman wird geöffnet und eine Art ‚Mischpoesie‘ entsteht die dem Text und dem Genre neue Möglichkeiten eröffnet.

„Language as a vehicle is a lemon.“¹⁰⁰³

Der britische Künstler Simon Evans¹⁰⁰⁴ weiß wie auch Alfred Döblin, dass die Verbindung zwischen Wort und Realität, den Dingen, brüchig ist:

I actually started out as a poet, but eventually I felt like I was staring at each verse so long they stopped making sense. The words got very concrete. They began to take on visual form and almost demand a life of their own, indepen-

¹⁰⁰² Döblin, Alfred: Die Dichtung, ihre Natur und ihre Rolle. In: Ders.: Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur. Ausgewählte Werke in Einzelbänden, Hrsg. von Erich Kleinschmidt, Freiburg, 1989, S. 519.

¹⁰⁰³ Simon Evans. Kunstwerk Map Tongue. In Bildband SELF HELP. 2012.

¹⁰⁰⁴ (*1972) Der einstige Skateboarder und Autodidakt absolvierte keine Kunstakademie. Er war auch als Schriftsteller tätig und verbrachte viele Jahre in Berlin. Derzeit lebt und arbeitet er in den USA. – Die in diesem Kapitel diskutierten Ansätze wurden durch die Ausstellung *Only words eaten by experience* im Museum of Contemporary Art (MOCA) in Cleveland, Ohio (USA) vom 1.11.2013 bis zum 16.2.2014, inspiriert. Alle Werke dieser Ausstellung finden sich auch in den aufgeführten Bildbänden (SELF HELP/Simon Evans).

dent of the greater meanings they were part of. Every word wanted to be seen.¹⁰⁰⁵

Evans scheiterte als Schriftsteller, da die Worte zu viel Gewicht für ihn hatten. Er drehte und wendete sie so lange, bis sie keine Bedeutung mehr hatten. Durch seine Sprachkrise fand er schließlich seinen künstlerischen Ausdruck in einem anderen Medium – der Bildenden Kunst. Aber auch hier verbindet er Sprache und Kunst zu Sprachkunstwerken, ähnlich der konkreten Poesie: „They are attempts to reconcile ordinary language and formal artistic approaches which are indebted to abstract art, like Paul Klee¹⁰⁰⁶, and Appolinaire's calligrams.“¹⁰⁰⁷

Auch wenn Evans die Schriftstellerei aufgab, ist sein Œuvre stark von Autoren wie Nikolai Gogol, Raymond Carver, Dylan Thomas und Jonathan Swift beeinflusst. „They were real people who made their own worlds [...]“¹⁰⁰⁸ Eben diese Welten schafft Evans mit seinen Wortkunstwerken, die er seit 2002¹⁰⁰⁹ aus Textfragmenten, Notizen, Listen, Karten, Briefen, Notizbuchseiten, Zeichnungen, Durchstreichungen, Radierungen und Überklebungen formt. Seine Bilder und Skulpturen entstehen aus ganz alltäglichen Materialien wie Stiften, Papier, Tesafilm, Zeitungsausschnitten oder Tipp-Ex und sind im Alltag und in der Alltagssprache angesiedelt.

Seine oft persönlichen Themen umfassen Liebe, Ängste, Begierden, Armut, Krieg, Sexismus, Rassismus, Patriotismus, Sinnlosigkeit des Menschen, oder auch ‚success as a bigger toilet‘. Bei seinem künstlerischen Schaffen steht die Sprache im Fokus. Hierbei arbeitet er unter anderem mit Wortwiederholungen, Phrasen oder Themenkomplexen. Evans Werke enthalten sprachliche Behauptungen, Anweisungen, Feststellungen, alltägliche Beobachtungen und Missverständnisse die zwischen Hoffnung und Zynismus changieren. Seine Sprachcollagen sind humoristisch, entlarvend, vielfältig, subtil, unkonventionell, melancholisch und wirken auf den Betrachter oft wie Geständnisse.

¹⁰⁰⁵ Interview Evans in: Menéndez-Conde, Ernesto. „Simon Evans’ Myth of the Ordinary Language“. *Art Experience: NYC*, Summer 2011.

¹⁰⁰⁶ Vgl. Kunstwerk *Garden*, 2007 In: Evers, Elodie (Hrsg.): Simon Evans Bildband. S.18/19. - Es finden sich Bezüge zu Paul Klees Werk. Dabei ergeben sich Gemeinsamkeiten zu Evans Werk vor allem in folgenden Bereichen: Humor, Sozialkritik, arbeiten auf kleinen Skalen, brutaler Realismus und Fantasie. Des Weiteren finden sich bei Evans eindeutige Bezüge auf den Künstler Öyvind Fahlström, 1928 - 1976 (<http://www.fahlstrom.com> - November 2016).

¹⁰⁰⁷ In: Wolff, Rachel. „Capturing New York in Scraps of Paper.“ In *The Wall Street Journal*. May 26, 2012, p. C20.

¹⁰⁰⁸ Interview mit Simon Evans (geführt von Jacob Fabricius). In: Evers, Elodie (Hrsg.): Simon Evans Bildband. S.72.

¹⁰⁰⁹ Evans arbeitet seit 2006 gemeinsam mit seiner Ehefrau Sarah Lannan (Illustratorin). Zusammen schaffen sie Kunstwerke, die unter dem Namen Simon EvansTM rangieren.

Evans webt in seinen Werken ein dichtes sprachliches Netz oszillierend zwischen Ordnung, wie in seinen U-Bahnplänen oder den von Mantras inspirierten Dreiecken und Kreisen in denen jeweils nur ein Wort („voice“¹⁰¹⁰) oder eine Phrase („positive outcomes“, Abbildung 1) wiederholt wird und Chaos wie in seinem Werk *Poor stains*¹⁰¹¹(Abbildung 2).



Abbildung 1. voice

¹⁰¹⁰ Simon Evans: The voice. In: Evers, Elodie (Hrsg.): Simon Evans Bildband. S. 132f. - Anmerkung: Aus Platzgründen werden nicht alle Kunstwerke von Simon Evans in dieser Arbeit aufgeführt. Weitere Werke finden sich unter: <http://www.jamescohan.com/artists/simon-evanstm/12>. - Alle Abbildungen in diesem Kapitel Copyright Simon Evans TM with Courtesy James Cohan Gallery, New York.

¹⁰¹¹ Simon Evans: Poor stains (2011). In: Ebd. S. 28.



Abbildung 2. Poor stains

In dieser Collage manifestiert sich auf den ersten Blick eine chaotische Ansammlung verschiedenster Flecken und kleiner Zeichnungen mit dazugehörigen Beschriftungen wie etwa eine Lippenstiftspur mit den Worten „Love will tear us apart“, das Symbol der deutschen Bank „Nazi past“, ein Tipp-Ex-Fleck mit den Worten „vague poetic statement about injustice“ oder ein Dreieck (positive outcomes), welches auf Evans Werk *positive outcomes*, ein Dreieck in dem diese Worte endlos wiederholt werden, rekuriert. *Poor stains* (Abbildung 2) mutet wie eine Sammlung aus der Biologie an – eine Bestandsaufnahme des Seins in kurzen Worten und Statements: „Citywalls are artistic, social, cultural, linguistic facts - Being poor is cool if you are not - Christmas is the open wound of family - An art show: to put the rich and the poor and the medium in context.“ Und so liegt dem ganzen Chaos doch wieder ein

Netz zugrunde, das die verschiedensten Lebensbereiche zusammenbringen will – durch das Medium der Sprache – und von dem Rezipienten entschlüsselt werden soll.

Hier sei auch auf Roland Barthes Intertextualitätstheorie und den Text als ‚Gewebe von Zitaten‘ verwiesen. Auch wenn Simon Evans keinen Roman schreibt, so sind seine Kunstwerke, wenn auch nicht unbedingt kohärent, kleine Erzählungen für sich – Verweise und Fragmente seiner Realität, die den Zielpunkt im Auge des Betrachters haben.

Evans, der nie an einer Kunstakademie studierte, begann zunächst mit Notizbuchzeichnungen und Collagen. Seine Werke wurden allmählich umfangreicher und die Techniken vielfältiger. Von bloßen Papiercollagen hin zu Stick- und Webarbeiten aus Papier. Aus alltäglichen Materialien entstanden zunächst kleine Werke, wie etwa seine Notizbücher, die aus Listen (z.B. Dinge, Orte, Gefühle), kleinen Diagrammen oder auch Raumplänen mit Beschriftungen bestehen. So manifestiert sich in seinem Werk *SELFHELP*¹⁰¹² – einem Notizbuch voller kleiner Kunstwerke – auch die kritische Auseinandersetzung mit der Sprache: Eine Notizbuchseite mit dem Titel *Solution*¹⁰¹³ beinhaltet eine Papiercollage mit einer Aufzählung von acht Punkten. Unter Punkt Nummer eins heißt es auf der ausgeschnittenen handschriftlichen Collage „No words or symbols just being present“ und Punkt Nummer vier lautet: „Write down what you believe because it is helpful“. Diese Aussage kann auch als Sprechakt verstanden werden, der den Rezipienten zu einer Handlung auffordern soll. Hier verbinden sich Schriftlichkeit in Form von Evans’ textuellen Sprachcollagen und Mündlichkeit in Form von Sprechakten wie Aufforderungen und verweisen somit auch auf den intermedialen Charakter seiner Werke.

Darüber hinaus rekurren die obigen Aussagen auch auf Evans Kunstauffassung „Art is myth of ordinary language“ und der Frage „How can myth articulated in every day life?“ Durch sein künstlerisches Schaffen lautet die Antwort: „A way of turning ordinary language into myth is through an entanglement of humor, confession, and written words.“¹⁰¹⁴ Hier könnte man auch wieder an Roland Barthes Mythentheorie¹⁰¹⁵ anknüpfen: „Vor der Alternative, den Begriff zu entschleiern oder zu liquidieren, findet der Mythos einen Ausweg darin, ihn »natürlich« zu machen.“¹⁰¹⁶ Und weiter führt Evans in dem Kunstwerk *Old city, new city*¹⁰¹⁷ (Abbildung 3), einer Auflistung mit Attributen einer alten und einer neuen Stadt aus: „old city: being dumb to words - new city: temporary words“. Die Worte sind vergäng-

¹⁰¹² Simon Evans Bildband *SELF HELP* 2012.

¹⁰¹³ Ebd. – Aus Platzgründen werden in diesem Kapitel nicht alle Kunstwerke abgebildet. Nur diejenigen, die eingehender besprochen werden.

¹⁰¹⁴ Menéndez-Conde, Ernesto: „Simon Evans’ Myth of the Ordinary Language“. S. 48.

¹⁰¹⁵ Vgl. Roland Barthes: *Mythen des Alltags*. Frankfurt a.M. 1979.

¹⁰¹⁶ Ebd., S.112f.

¹⁰¹⁷ Simon Evans Bildband *SELF HELP*. 2012.

lich und „language as a vehicle is a lemon“, wie Evans in einem weiteren Kleinkunstwerk *Map tongue*¹⁰¹⁸ verdeutlicht. Zu sehen ist hier eine aufgezeichnete Zunge mit abgetrennten Geschmacksregionen: sauer ist die Sprache als Vermittlungsinstanz, süß ist „cheap and effectively transcendence“.

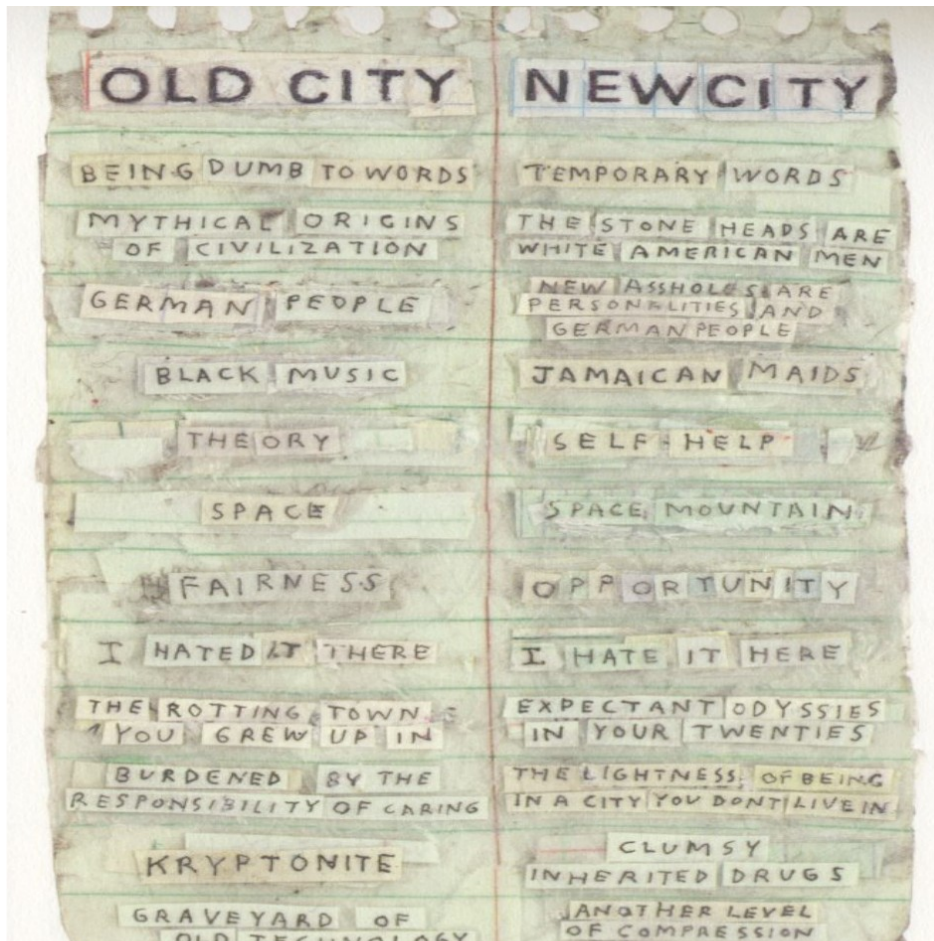


Abbildung 3. *Old city, new city*

*How to get lost*¹⁰¹⁹ – eine weitere Notizbuchseite zeigt einen Raumplan. In den Räumen befinden sich Notizen: „trying to say something big about the universe“, reflektiert das Bestreben eines Schriftstellers etwas Bedeutendes auszudrücken und der Welt hinterlassen zu wollen, was jedoch aufgrund der Unzulänglichkeit der Sprache Simon Evans dazu veranlasste die Schriftstellerei aufzugeben. Dennoch erschafft er in seinen Sprachkunstwerken eine Polyphonie von Assoziationen, Symbolen, Phrasen und Wörtern, die teilweise an einen *stream of consciousness* erinnert, wie seine Skulptur *Beyond the wall of language*¹⁰²⁰. Eine hand-

¹⁰¹⁸ Ebd.

¹⁰¹⁹ Ebd.

¹⁰²⁰ Als Abbildung nicht verfügbar.

schriftlich dicht beschriebene Pyramide voller Gedanken und Beobachtungen ähnlich einem Tagebuch. Die Sprache wird hier nicht nur zum Anlass der Reflexion, sondern auch zu einem Werkzeug, um aus ihr auszubrechen. Der Titel „Beyond the wall of language“ impliziert dies und deutet an, dass die Sprache selbst wiederum einen Ausweg aus der Sprache aufzeigen kann. Auch hier werden wieder die Grenzen zwischen Mündlichkeit (stream of consciousness) und Schriftlichkeit (beschriebenes Kunstwerk) verwischt.

Simon Evans' Sprache bewegt sich zwischen Missachtung, dem Gefühl ihr ausgeliefert zu sein und dem Versuch, aus ihr auszubrechen. Er benutzt die Sprache, widersteht ihr und dekonstruiert sie zugleich. Sie wird zu einem Werkzeug, um die Realität und sich selbst zu dekonstruieren: „transcendence is the only way to escape extinction“¹⁰²¹ heißt es in seinem Werk *Escape and rescue plan*. (Abbildung 4) Wobei Realität und das Selbst auch nur als Konstrukt angesehen werden.

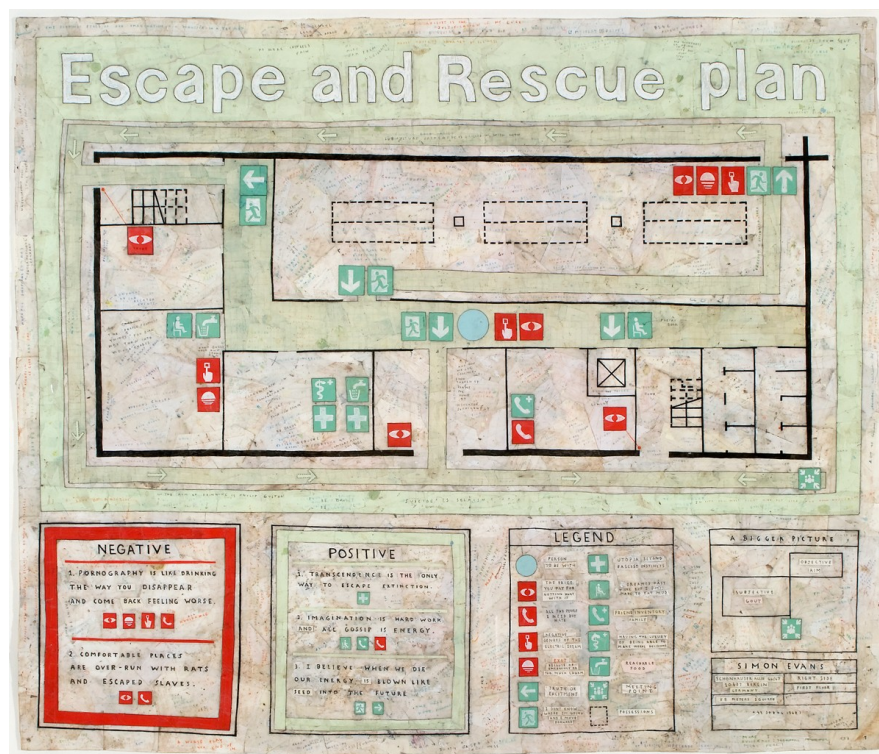


Abbildung 4. *Escape and rescue plan*

Sein vorab erwähntes Werk *The voice* erinnert an ein Mantra, bei dem immer dieselben Wörter ‚The voice‘ in einem Kreis angeordnet ist. Diese Form der Sprachverarbeitung mutet schon fast meditativ an und soll den Rezipienten an einen Platz außerhalb der Sprache füh-

¹⁰²¹ Simon Evans: *Escape and rescue plan*. In: Evers, Elodie (Hrsg.): *Simon Evans Bildband*. S.104f..

ren. Neben diesen ‚Sprachspielen‘ benutzt Evans die unterschiedlichsten Textformen in seinen Werken um die Sprache zu transzendieren: Briefe, Karten, Listen, Diagramme oder Symbole wie in seinem Kunstwerk *vocabulary* (Abbildung 5)¹⁰²².



Abbildung 5. *vocabulary*

Hierbei handelt es sich um eine große weiße Fläche mit zahlreichen Symbolen ohne Erläuterungen wie etwa ein Peacezeichen, die deutsche Flagge, ein Spieglei, ein Notenzeichen, Dreiecke und viele mehr. Visuell erinnern sie an Piktogramme¹⁰²³ wie sie auch Döblin in *Berlin Alexanderplatz* verwendet. Evans gibt hierbei dem Betrachter ein Lexikon an Zeichen an die Hand um seine Welt zu entschlüsseln. Die Symbole können vom Rezipienten je

¹⁰²² Simon Evans: *vocabulary*. In: Evers, Elodie (Hrsg.): *Simon Evans Bildband*. S.57.

¹⁰²³ Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. S. 49f..

nach vorhandenem Weltwissen entsprechend decodiert werden. Die Symbole stehen hierbei nicht nur stellvertretend für Wörter, sondern auch für Konzepte und besitzen eine tiefergehende Bedeutung, die aus dem Symbol nur mit dem entsprechenden Wissen herauszulesen ist. Ein Lesen an der Oberfläche, wie bei anderen seiner Werke ist hier nicht möglich. Des Weiteren macht Evans hier auch auf die manipulative Kraft der Worte beziehungsweise der Symbolik aufmerksam.

„Writing is like muder“ heißt es in Evans *SELFHELP*¹⁰²⁴.

Auch wenn der Künstler das Schreiben aufgab und die Sprache einschränken kann, so gibt er in seinen dichten Kunstwerken der Sprache genug Raum um ein zwischen den Zeilen lesen zu erlauben. Es ist auch der Versuch, seine Welt durch den Betrachter lesbar decodierbar zu machen, was nur bis zu einem gewissen Grad gelingen kann. Er will auch eine Brücke zwischen Leben und Wörtern schaffen um das Sprachchaos der Welt zu ordnen. Den Worten den richtigen Platz zuzuweisen, sie nicht überhand nehmen zu lassen, wie es in seinem literarischen Schaffen geschah, das ist sein Ansinnen.

Nachdem Simon Evans' und Alfred Döblins Umgang mit der Sprache und Sprachkrise untersucht wurden, soll es nun abschließend um die Frage nach dem Analysepotential von Simon Evans' Œuvre für Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* gehen. Eine genauere Betrachtung von Simon Evans' Kunstwerken ist im Zusammenhang mit einer interdisziplinären Lesart von *Berlin Alexanderplatz* gewinnbringend. Obwohl Evans und Döblin in ihrem Schaffen fast 100 Jahre voneinander entfernt sind, war die gleiche Thematik für ihre Arbeit wichtig, die Überwindung der weiter oben diskutierten Sprachkrise. Trotz der Differenz des Mediums – Literatur und Kunst – gibt es zwischen Evans und Döblins Roman einige beachtenswerte Gemeinsamkeiten. Sowohl die Polyphonie, die Textmontage bei Döblin als auch die Sprachcollage bei Evans brechen die Werke und die Sprache auf und führen zur Sprachtranszendierung. Autor und Künstler arbeiten intermedial (Literatur und Film bei Döblin, Schrift und Kunst bei Evans) um die Grenzen ihrer bisherigen Sprache auszuloten. So schaffen es Döblin und Evans in unterschiedlichen Medien, aber mit ähnlichen Techniken und Interpretationsmöglichkeiten seitens des Rezipienten, die Grenzen der Sprache zu ihren Gunsten zu verschieben und neue Deutungsräume freizulegen. Bei beiden wird der Leser im Sinne Roland Barthes'¹⁰²⁵ zum Zielpunkt der Lektüre, der die Sinngebungsstrukturen des Textes oder Kunstwerkes entschlüsseln muss. Dabei fällt auf, dass sowohl Evans

¹⁰²⁴ Simon Evans: Bildband *SELF HELP*. 2012.

¹⁰²⁵ Vgl. Roland Barthes: Der Tod des Autors. – Wenn Döblin die Hegemonie des Autors brechen will, wie schon vorab erwähnt, so steht Evans klar als *Autor* hinter seinen Werken und verwebt immer wieder autobiographisches in seinen Werken.

Werk als auch Döblins Roman, ähnlich einem Gemälde von Gerhard Richter¹⁰²⁶ aus mehreren Bedeutungsebenen besteht, die nacheinander abgetragen werden müssen, um zum inhaltlichen Kern des Werkes vorzustoßen.

Je nach Kenntnisstand des Rezipienten können der Roman und die Kunstwerke unterschiedlich tiefgehend gelesen werden. Sowohl *Berlin Alexanderplatz* als auch Evans Werke können als Rhizom betrachtet und analysiert werden. Vieles, auf den ersten Blick Disparate wird miteinander in Beziehung gebracht und macht das ‚intermediale Chaos‘ lesbar. Auch findet sich bei beiden die Verwendung des *stream of consciousness* (Bewusstseinsstrom). Diese Technik ermöglicht die Erfahrbarkeit der Wahrnehmungs-, Gedanken- und Gefühlswelt einer Person (vor allem im Roman). In *Berlin Alexanderplatz* sind es die inneren Prozesse des Protagonisten Franz Biberkopf die durch dieses Verfahren offengelegt werden. In dem schon vorab erwähnten Kunstwerk *Beyond the wall of language* offenbart der Künstler Simon Evans seine Gedanken- und Gefühlswelt und überschreitet zugleich die Grenze der Sprache und der Differenz von Mündlich- und Schriftlichkeit.

Im Folgenden soll nun nach der Sprache die *Raumproduktion* in Simon Evans Kunstwerken näher untersucht werden. Hierbei wird vor allem die Technik des *Mapping* von Interesse sein. In einem weiteren Schritt soll es nach der Verortung des Künstlers in seinem Werk, auch um den Aspekt des ‚displacements‘ in seinem Œuvre gehen. Hierbei werden erneut Rückkoppelungen an *Berlin Alexanderplatz* vorgestellt. Neben der Diskussion von Evans Œuvre, soll auch Marc Augés Text *Un ethnologue dans le metro* (1986)¹⁰²⁷ und seine *Nicht-Orte* zur theoretischen Auseinandersetzung herangezogen werden.

5.4 Mapping und Displacement - Simon Evans' Œuvre und Marc Augés *In the metro*

Neben der Auseinandersetzung mit der Sprache ist die Arbeit mit dem *Raum* bei Evans eine stete Konstante in seinem Œuvre. Doch wie manifestiert sich der *Raum* bei Evans?

In Evans Werken finden sich verschieden Verfahren wie Raum erzeugt wird, die teilweise auch mit *Berlin Alexanderplatz* eng geführt werden können. Die wohl wichtigste Technik ist

¹⁰²⁶ Der deutsche Künstler Gerhard Richter arbeitete in seiner Serie *Abstraktes Bild* (1994) mit der Überlagerung von verschiedenen Farbschichten die immer wieder auf und abgetragen wurden bis das Kunstwerk vollendet war. Der Entstehungsprozess dieser Gemälde ist erkennbar und dennoch verschleiert. Dies erinnert auch an Döblins Montage- und Evans Collagetechnik, welche ebenfalls die Vorgehensweise im Schaffensprozess offen legt.

¹⁰²⁷ Im Folgenden wird im Fließtext die englische Version des Textes *In the metro* (Minnesota 2002) verwendet. Die Nennung der Originalstellen erfolgt in den Fußnoten.

das sogenannte *Mapping*¹⁰²⁸. Hinter diesem Begriff steht die Technik der Kartierung, der Herstellung topografischer Karten, wie man sie vor allem aus der Kartografie kennt. Neben der klassischen Nutzung und Erstellung von Karten gewinnt diese Technik auch in den Geisteswissenschaften immer mehr an Bedeutung. So entstehen beispielsweise ‚mental maps‘¹⁰²⁹ oder literarische Texte werden kartographiert¹⁰³⁰. Im Folgenden werden ein paar prägnante Werkbeispiele von Simon Evans vorgestellt an Hand deren die Technik des *Mapping* illustriert wird und weitere Verfahren der Raumproduktion bei Evans veranschaulicht werden. Hierbei werden ebenfalls Verweise auf Marc Augés *Un ethnologue dans le metro*, de Certeau und *Berlin Alexanderplatz* gezogen.

Der Künstler Simon Evans stellt keine üblichen Karten¹⁰³¹ her. *Home Country*¹⁰³² (Abbildung 6/7) zeigt einen U-Bahnplan von London den Evans aus seiner Erinnerung gezeichnet hat. Typische Linien, eine Legende, Stationen, die allerdings nicht mit Namen, sondern mit Statements wie „Wooden bureaucracy“, „Matt“, „old spot has new blood“ etc. beschriftet sind, zeichnen ein sehr persönliches U-Bahnnetz und legen seine Assoziationen offen. Mit diesen Karten verortet sich Evans in seiner Umwelt, ob in der Vergangenheit oder im Jetzt. „The city's infrastructure becomes a host for personal vulnerabilities, and the city itself a patchwork of conflicting opinions and desires.“¹⁰³³ Diese ‚sprechenden‘ psychogeografische Karten oder *emotional landscapes* kartographieren seine Welt, machen ein Zurechtfinden in Evans Werken möglich und erschaffen Interpretationsräume für den Rezipienten.

¹⁰²⁸ Vgl. hierzu auch: Günzel, Stephan: Mapping. In: Über die Praxis kulturwissenschaftlichen Arbeitens. Ein Handwörterbuch. Hrsg. von Frietsch, Ute/Rogge, Jörg. Bielefeld 2013. S. 267-271.

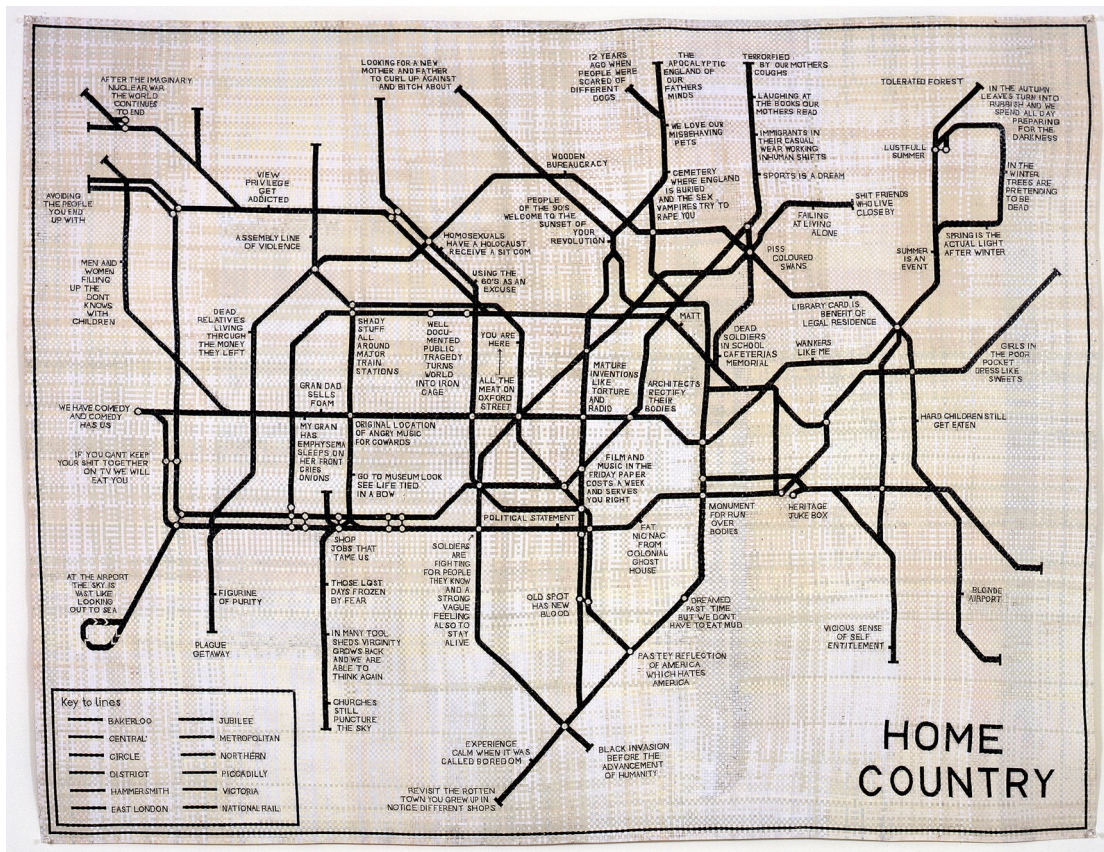
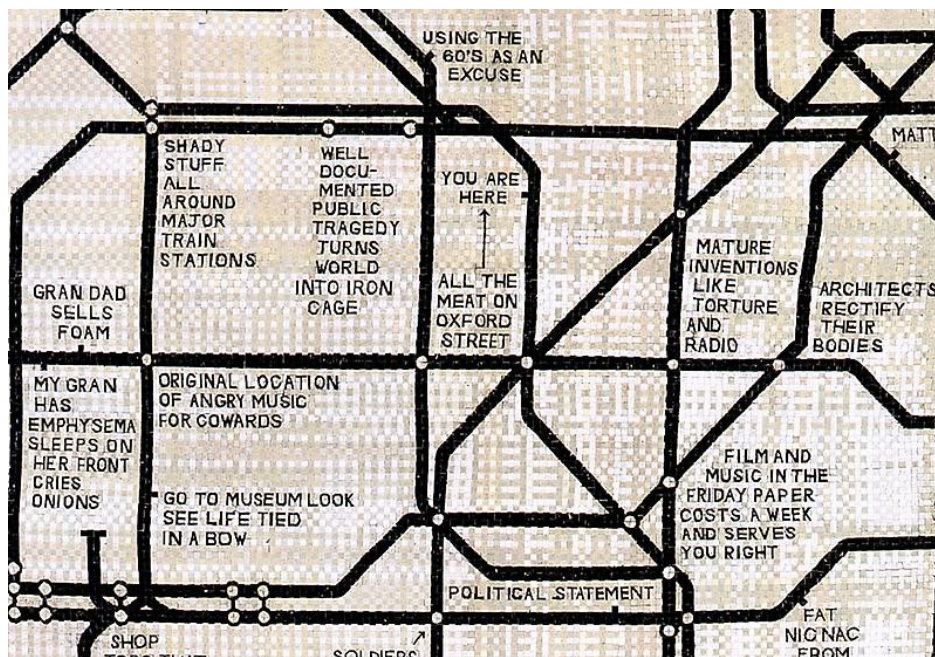
¹⁰²⁹ Unter *Mental map* versteht man die subjektive Wahrnehmung (und Darstellung) eines Raumes, die jedoch keine korrekte Kartierung desselben darstellt. Mental maps finden sich auch in Simon Evans Œuvre.

¹⁰³⁰ So kann beispielsweise auch Döblins *Berlin Alexanderplatz* kartografiert werden, wobei der Weg des Protagonisten anhand von Straßennamen oder Haltestellen der Straßenbahn nachvollzogen werden kann.

¹⁰³¹ „Evans' hand-drawn maps and charts, made using stationery cupboard materials, are a sublation of the 'vertical type' that Benjamin saw as characteristic of the new urban consciousness of the 20th century.“ (In: Will Self „In search of a middle“, In: Evers, Elodie (Hrsg.): Simon Evans Bildband. S. 20/21.) - Ein Vergleich von Simon Evans' Œuvre und Walter Benjamins *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* vor allem in Hinblick auf die veränderte Wahrnehmung und die Auswirkungen auf den Kunstbetrieb würde mit Sicherheit einen interessanten Forschungsbeitrag darstellen, der hier jedoch das Thema verfehlen würde und daher nicht weiterverfolgt werden soll.

¹⁰³² Kunstwerk Simon Evans von 2008/2009. In: Evers, Elodie (Hrsg.): Simon Evans Bildband. S.78f.-Exemplarisch werden im Folgenden drei Bildbeispiele für die Raumgestaltung bei Simon Evans diskutiert. Weitere Beispiele finden sich im oben aufgeführten Bildband.

¹⁰³³ Hoffmann, Jens: Ironic, Loving, Wry, Salty, Campy, Cheeky, Charming, Bitter, Sweet, Rancid. In: Evers, Elodie (Hrsg.): Simon Evans Bildband. S. 53.

Abbildung 6. *Home Country*Abbildung 7. *Home Country*

Neben einem Zurechtfinden in der Welt und der Öffnung von Möglichkeitsräumen manifestieren sich in den Karten Codes um aus seinen Kunstwerken auszubrechen, wie etwa in dem zuvor erwähnten Werk *Escape and rescue plan* (Abbildung 4). Es ist auch eine Flucht vor Konstruktion. Werke wie U-Bahnpläne, Fluchtpläne von Gebäuden oder ganze Landkarten geben dem Betrachter Möglichkeiten, um aus dem Kunstwerk und der Sprache auszubrechen.

Ein weiteres Beispiel für Evans Verortung und Raumproduktion ist sein Werk *I♥'s*¹⁰³⁴ (Abbildung 8). Es zeigt den Metro-Fahrplan von Paris und entspricht, ähnlich wie *Home Country*, dem Original U-Bahn-Plan in fast allen Details. Auch hier werden die Namen der Metro-Stationen gegen Evans persönliche Statements ausgetauscht: ‚I♥Sweden‘ steht für die Haltestation Crimée in der Nähe des Gare du Nord, ‚I♥Tokyo‘ ersetzt die Station La Courneuve Aubervilliers im Norden von Paris und ‚I♥NY‘ entspricht der Station Grands Boulevards im Zentrum von Paris. All diese und weitere Städtenamen weben ein globales Erinnerungsnetz von Evans, das sich über den Metroplan von Paris legt. Aus der französischen Hauptstadt wird bei Evans eine ‚Weltstadt‘. Durch die Benutzung der Städtenamen verortet sich der Künstler einmal mehr in seinem Werk. Die konkreten Verweise auf real existierende Straßennamen finden sich auch in *Berlin Alexanderplatz*. Durch die Nennung von Straßennamen wird der Raum der Großstadt beschrieben und der Weg der Stadtbewohner nachvollziehbar. Neben der Benutzung von Städtenamen versieht Evans seine Metro-Karte mit Beobachtungen, Behauptungen und Urteilen: ‚I♥tourists because they take pictures of things that dont hurt‘ (Haltestelle Solférino), ‚I♥a little useful distance from culture police‘ (Haltestelle Malakoff Plateau Vanves, Süden Paris) und ‚I♥Mythical origins of civilizations‘ (Haltestelle Gare St-Lazare). Durch diese Beobachtungen verortet sich der Künstler einerseits selbst in seinen Werken und stellt eine Verbindung zu den einzelnen Metrostationen her, anderseits manifestiert sich in seiner Kritik an den Orten auch ein Moment des *displacements*.

¹⁰³⁴ Hierbei wird Simon Evans' Symbolik verwendet.



Abbildung 9. *The World*

*The World*¹⁰³⁵ (Abbildung 9) hat die Form einer Landkarte und ist mit einer Legende ausgestattet: ‚present‘, ‚past‘, ‚south‘ sowie ‚the direction of traffic‘, dienen hier als Kompassbeschriftung. Verschiedene Gebiete wie etwa ‚Texas‘, ‚Reliable Space‘, ‚Howard‘, ‚Technology‘ und entsprechende Assoziationen sind durch Wege abgetrennt. Ein weißer Bereich um die Karte wirkt wie ein Meer. Die Karte, die an mittelalterliche Stadt- und Landkarten erinnert, ist eine große Collage mit Beschriftungen und Assoziationen wie die Folgenden: ‚India‘ liegt neben dem Shopping Center. „[He] uses the aesthetics and methods of [map] presentation, but then he causes them to collide with obviously subjective and unclassifiable observations and assertions. [...] Evan’s maps do not standardize our picture of the world, but stimulate the imagination.“¹⁰³⁶ *The World* ist ein sehr dichtes Werk, das vom Rezipienten entschlüsselt werden muss, was sich als teilweise schwierig erweist, da Evans in diesem Kunstwerk viel Persönliches verarbeitet hat, dennoch kann der Rezipient seine Gedankengänge teilweise nachvollziehen:

Zu dem Gebiet ‚Rustic‘ auf der Karte schreibt Evans: „old popular heros made of straw, village, loud bells (church), living room“. Dieses Werk ist sehr vielschichtig und versucht

¹⁰³⁵ Simon Evans: *The World* (2003): In: Evers, Elodie (Hrsg.): *Simon Evans Bildband*. S.12f..

¹⁰³⁶ Evers, Elodie: *Toward where the daisies are* In: Evers, Elodie (Hrsg.): *Simon Evans Bildband*. S. 87f..

bis zu einem gewissen Grad die Welt des Künstlers lesbar zu machen und Denk- und Abstraktionsräume für die Sprache zu eröffnen. Somit dient der Raum in Kombination mit der Sprache sowohl der Hinterfragung als auch der Transzendierung von Sprache.

Evans erschafft in *The World* eine Polyphonie und damit verbunden Sprachräume wie sie auch in *Berlin Alexanderplatz* zu finden sind. Durch die Form der Sprachcollage erschafft der Künstler seine Welt und verortet sich in ihr durch seine Statements, die sich in der Karte wiederfinden. In *Berlin Alexanderplatz* wird keine Collagetechnik verwendet, sondern die schon beschriebene Montagetechnik, die ebenfalls ein Mittel der Raumproduktion in Döblins Roman darstellt. Während Evans Collage visuell gestaltet ist, durch Zeichnungen, eingefügte und montierte Textpassagen, Überklebungen oder Übermalungen, erscheint Döblins Montage-Stil eher auditiv. Die verschiedenen Sprachebenen, welche in den Text montiert wurden, sind natürlich auch visuell durch den Akt des Lesens nachvollziehbar, doch erscheinen sie dem Rezipienten eher über den Hörsinn: Es ist eine Polyphonie welche den Rezipienten durch die Metropole Berlin führt.

Neben dem *Mapping* oder der Nennung von Ortsnamen, gibt es auch konkrete Raumdarstellungen in Simon Evans' Werken, die zur Raumproduktion beitragen, wie z.B. in *Shitty Heaven*¹⁰³⁷ (Abbildung 10).

¹⁰³⁷Simon Evans: *The World* (2003): In: Evers, Elodie (Hrsg.): *Simon Evans Bildband*. S.12f..

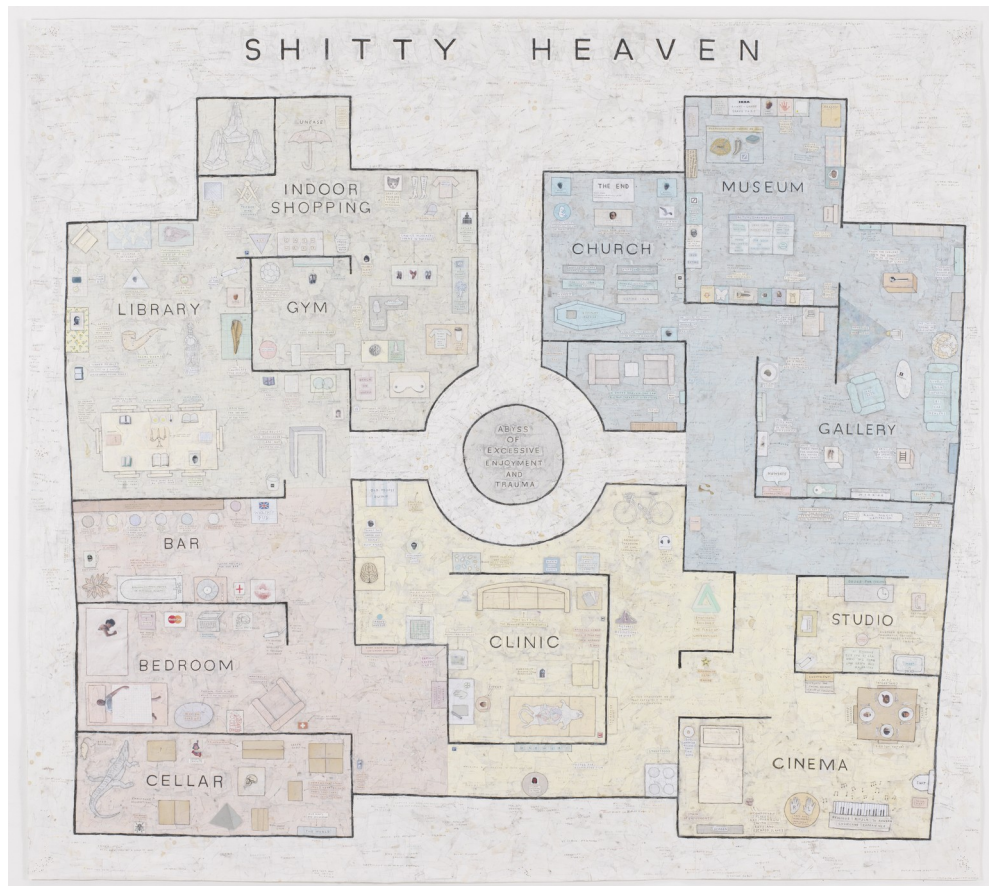


Abbildung 10 *Shitty Heaven*

Shitty Heaven (Abbildung 10) zeigt den Grundriss eines Gebäudes mit abgetrennten Räumen, die mit Ortsbezeichnungen, wie ‚Museum‘, ‚Church‘, ‚Bedroom‘ oder ‚Indoor Shopping‘ versehen sind. Die Sprachcollage bestehend aus kleinen Papierstücken, Überklebungen und Beschriftungen, legt erneut Evans’ Assoziationen mit den Orten im Gebäude offen. Durch seine konkrete Raumaufzeichnung verortet er sich selber in der Raumcollage und macht die Raumproduktion durch die Zeichnung desselben zu einer Art ‚Metacollage‘. Zu denken ist bei Evans’ Werken auch an de Certeaus Raumproduktion durch soziale Praktiken, wie das Gehen der Fußgänger in der Stadt. In Döblins *Berlin Alexanderplatz* ist es Biberkopf, der durch seine Schritte in der Stadt den Raum der Metropole mit entstehen lässt. In Evans’ Werken kann der Betrachter visuell seinen Weg durch Paris oder London nachvollziehen und ‚erschafft‘ durch die Rezeption das Werk und Evans’ Weg durch die Stadt erneut. Somit lässt die Praktik des *Mapping* nicht nur kartographisch den Raum entstehen, sondern bietet auch die Möglichkeit soziale Praktiken (gehen/sehen) mit ihm zu verknüpfen und das Kunstwerk dadurch lesbar und nachvollziehbar zu machen.

Ferner lassen sich bei Evans' Raumproduktion auch Bezüge zu Marc Augés *Un ethnologue dans le metro* ziehen: Während Simon Evans als Künstler den Raum definiert und formt, so nimmt Augé einen anthropologischen Standpunkt bei der Betrachtung des Raumes ein. In seinen Erörterungen zur Pariser Metro kann man mit Rückgriff auf Simon Evans zwei Kategorien des *Mappings*, das hier im Mittelpunkt stehen soll, zu Grunde legen: Form und Funktion. Auf der formalen Seite zeigt sich die Pariser Metro als topografische Reduktion der Stadt. Ein räumliches Netz aus Linien und Korrespondenzen und Knotenpunkten: „To speak of the metro first means to speak of reading and of cartography.“¹⁰³⁸ Gleichmaßen bestehen auch Evans Karten aus einem räumlichen Netz korrespondierender Linien und Punkte.

Auf der funktionalen Ebene fächert sich ein breites Deutungsspektrum auf. Hierbei sollen die in diesem Kapitel verwendeten Ansätze in Bezug auf Augés Text diskutiert werden. So kann man sowohl bei Evans' Karten, als auch bei Augés Betrachtungen zur Pariser Metro, von einem sozial produzierten Raum im Sinne de Certeaus¹⁰³⁹ sprechen. Bei Augé sind es die täglichen Rituale in der U-Bahn, die Regeln, Gewohnheiten und Codes denen dieser Ort unterliegt und denen die Metro Nutzer folgen, die den sozialen Raum entstehen lassen. Die Metro Nutzer hinterlassen temporäre Spuren (Nutzung von Tickets) die ihren Weg in der Stadt dokumentieren, ähnlich wie bei de Certeau. Darüber hinaus ist die U-Bahn sowohl bei Evans, als auch bei Augé ein Ort der Erinnerung: „Certain subwaystations are so associated with with exact moments of my life [...]“¹⁰⁴⁰ so Augé. In diesem Zusammenhang spricht Augé auch von der Metro als „memory machine“¹⁰⁴¹ und vergleicht die Metro-Linien mit Lebenslinien: „For subway lines, like lifelines on the hand, meet and cross – not only on the map where the interlacing of their multicolor routes unwinds and is set in place, but in everyone's lives and minds.“¹⁰⁴² Ebenso manifestieren sich in Evans Kunstwerken seine persönlichen Erinnerungen in Form von Statements, anstatt der Nennung von U-Bahn- Stationen wie in *Home Country* (Abbildung 6) oder *I♥'s* (Abbildung 8).

Auch die Polyphonie findet sich in der Pariser Metro wieder. Sowohl das Stimmengewirr in der Metro als auch die visuelle Reizüberflutung durch Anzeigetafeln, Hinweisschilder, Verbotsschilder oder Fahrpläne wird lediglich durch soziale Codes und Symbolik einigermaßen

¹⁰³⁸ Augé, Marc: In the Metro. Minnesota 2002. S. 9. - frz. Original: „Parler du métro, c'est donc perler d'abord de lecture et de cartographie.“ (Augé, Marc: Un ethnologue dans le métro. Hachette 1986. S.18).

¹⁰³⁹ Vgl. de Certeau, Michel: Kunst des Handelns. Berlin 1988.

¹⁰⁴⁰ Augé, Marc: In the Metro. S.4. - frz. Original: „Certaines stations de métro sont suffisamment associées à des périodes précises de ma vie [...]“ (Augé, Marc: Un ethnologue dans le métro S. 8.).

¹⁰⁴¹ Ebd.

¹⁰⁴² Ebd., S.6. - frz. Original: „Car les lignes de métro, comme celles de la main, se croisent ; non seulement sur la plan où se déploie et s'ordonne l'entrelacs de leurs parcours multicolores, mais dans la vie et la tête de chacun.“ (Augé, Marc: Un ethnologue dans le métro. S. 11f.).

beherrschbar. Und so ist die Polyphonie, wie auch bei Evans und in *Berlin Alexanderplatz* Teil der Raumproduktion beziehungsweise macht die Metro zu einem Transitraum, der auch ein ‚Erinnerungsort‘ sein kann.

In diesem Kapitel wurden verschiedene Techniken vorgestellt, wie Simon Evans den Raum in seinen Kunstwerken entstehen lässt: Neben der Technik des *Mappings* trägt auch die Nennung von konkreten Orten, Städten und Straßennamen zur Verortung sowohl bei Evans als auch Döblin bei. Polyphone Sprachräume entstehen durch die Technik der Collage und Montage, die den Rezipienten in die Welt von Franz Biberkopf und Simon Evans mitnehmen. Aber auch konkrete Raumdarstellungen, wie in Evans Werk *Shitty Heaven* (Abbildung 10), lassen den Raum in seinem Œuvre entstehen. Interessante Verbindungen zu de Certeau und Marc Augé wurden gezogen und bieten anschlussfähige Forschungsmöglichkeiten.

Displacement

Neben der klaren Verortung von Evans in seinen Werken, gibt es auch ein Moment des ‚displacement‘¹⁰⁴³. Der Begriff umfasst auf Deutsch viele verschiedene Worte und Konzepte, wie Verschiebung, Vertreibung, Verlagerung, Ablösung, Entfernung oder Ersetzung. All diese Begriffe treffen teilweise auf Evans Schaffen zu und bündeln sich am besten in der englischen Variante ‚displacement‘. Der Versuch und das Bedürfnis sich durch die Technik des *Mapping* in seinen Werken zu verorten, ist ein Indikator für das Vorhandensein von ‚displacement‘, Entfremdung. Ferner übt der Künstler in seinen Werken wiederholt Kritik an Orten, vor allem Kulturorten wie Museen oder Galerien: „Socially engaged pretty boys gallery“ (Berlin Art Scene, 2009, Mind map von Berlin), „An art show, to put the rich and the poor and the medium in context“ (Poor Stains, 2011, mixed media) und „Remember when art was a purple entity, now it's also a bread basket“¹⁰⁴⁴ (Overwhelming Gratitude, 2012, Liste). Evans betreibt mit Sicherheit keine *l'art pour l'art*, sondern transformiert seine Gedanken in seine Werke. Die Kritik impliziert auch ein Hadern mit einem Ort und eine Form von ‚displacement‘ ihm gegenüber. Durch die

¹⁰⁴³ Im Zuge dieser Diskussion wird der englische Begriff *displacement* benutzt, da er in diesem Zusammenhang pointierter und akkurater ist als die vielen deutschen Übersetzungen/Bedeutungen (Verschiebung, Vertreibung, Verlagerung, Verstellung, Ablösung, Verdrängung etc.) die sich anbieten würden.

¹⁰⁴⁴ Bildband Simon Evans: *Selfhelp*, 2012. Die Zitate aus anderen Werken entstammen: Evers, Elodie (Hrsg.): Simon Evans Bildband. Bielefeld/Berlin 2014.

Technik des *Mapping* und der ‚mental maps‘ stellt Evans Zusammenhänge zwischen den abgetrennten oder fremden Teilen wieder her.

Im Rahmen der ‚displacement-Diskussion‘ bei Evans, bietet sich auch ein kurzer Vergleich mit Augés Nicht-Orten und seinem Text *Un ethnologue dans le metro* an. Das Verweilen an Nicht-Orten ist für die meisten Menschen mit Abstand beziehungsweise einem Zustand des ‚displacement‘ verbunden. Es ist kein Ort der Identifikation, sondern ein Transitraum, der nur bestimmte Zwecke erfüllt wie schon an früherer Stelle eingehend dargestellt. Es sind Orte der Sprachminimierung an denen Symbolik einen höheren Stellenwert einnimmt. Diese Symbolik findet sich sowohl in Evans Werken, wie etwa sein zuvor besprochenes Werk *vocabulary* (Abbildung 5), das aus allgemein bekannten Symbolen besteht wie etwa einem Peace-Zeichen oder der deutschen Flagge, aber auch in Augés Erläuterungen zur Pariser Metro spielt Symbolik eine Rolle. In dem U-Bahn-Netz werden viele Informationen nur durch Symbolik transportiert: Ausgänge, verschiedene Ebenen, Verbotsschilder oder die farbig codierten U-Bahnlinien mit ihren Nummern, operieren mit einer bestimmten Symbolik und Sprache die vom Metro-Nutzer entschlüsselt werden muss.

Nun ist für Augé die Pariser Metro kein *Nicht-Ort* an sich, denn dieses U-Bahn-System entstand vor der Übermoderne und ist, wenn auch scheinbar identitätslos, dennoch ein sozialer Raum, in dem Menschen sich täglich - begegnen. Pendler nutzen stets die gleichen Linien, folgen den sozialen Codes, die im Untergrund herrschen und verbinden persönliche Erinnerungen mit einzelnen Stationen. Trotz allem finden sich in der Metro auch Zeichen des ‚displacement‘, wie Vereinsamung, Beschleunigung, Zweckmäßigkeit oder eine ins Negative gewendete Polyphonie (Geräusche, visuelle Reize) die auf den U-Bahn-Nutzer einströmen. Während Evans sich durch seine *mental maps* verorten kann, so sind es die alltäglichen Praktiken¹⁰⁴⁵, die den Metro-Nutzer in seine soziale Praxis und Raum einordnen.

Nachdem schon zahlreiche Gemeinsamkeiten in Bezug auf Sprache und Raum in Simon Evans Werken und Döblins *Berlin Alexanderplatz* herausgearbeitet wurden, soll abschließend noch die Frage diskutiert werden, ob sich auch Momente des ‚displacements‘ in Döblins Roman finden lassen. Tatsächlich finden sich diese auch in *Berlin Alexanderplatz*, vor allem in Bezug auf die Figurenebene und die Großstadtdarstellung.

Franz Biberkopf, gerade aus der strengen Ordnung des Gefängnisses entlassen, findet sich in einem beschleunigten Berlin wieder, das ihm den Boden unter den Füßen entzieht: „Er stand vor dem Tor des Tegeler Gefängnisses und war frei. [...] Er ließ Elektrische auf Elektrische vorbeifahren, drückte den Rücken an die rote Mauer und ging nicht. [...] Man setzte

¹⁰⁴⁵ Vgl. de Certeau, Michel: Kunst des Handelns/ Lefebvre, Henri: La production de l'espace.

ihn wieder aus. [...] Die Strafe beginnt.“ Und weiter heißt es: „Gewimmel, welch Gewimmel. Wie sich das bewegte. [...] Was war das alles. Schuhgeschäfte, Hutgeschäfte, Glühlampen. [...] Ich geh auch rin, aber ich möchte nicht, mein Gott, ich kann nicht.“¹⁰⁴⁶ Biberkopf kann sich als Individuum (noch) nicht in den Fluss der Metropole eingliedern. Einzig die Nennung von Straßennamen, wie Rosenthaler Straße oder Sophienstraße¹⁰⁴⁷ verortet den Protagonisten in der Stadt und sorgt für einen kurzen Halt im Strudel der Eindrücke. Biberkopf hat Sehnsucht nach der beständigen Ordnung des Gefängnisses und seiner örtlichen Begrenztheit. Zu denken ist hier auch an Michel Foucaults Konzept der Heterotopie:

[Es sind] wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können.¹⁰⁴⁸

Biberkopf sehnt sich nach den Regeln und der Kontrolle die er in der Abweichungsheterotopie (Gefängnis nach Foucault) erfahren hat. Auch das Motiv der ‚rutschenden Dächer‘ zeigt Biberkopfs ‚displacement‘ in Berlin: „Die Wagen tobten und klingelten weiter, es rann Häuserfront neben Häuserfront ohne Aufhören hin. Und Dächer waren auf den Häusern, die schwebten auf den Häusern [...] wenn die Dächer nur nicht abrutschen [...] Wo soll ick armer Deibel hin [...].“¹⁰⁴⁹ Er findet keinen Halt mehr in der Stadt, die er nicht mehr kennt und die sich nun immer schneller um ihn herum zu drehen scheint.

Auch die Darstellung der Metropole in *Berlin Alexanderplatz* illustriert den Moment des ‚displacement‘ – der Entfremdung. Die Stadt wird in ihrer schieren Fülle an Menschenmassen, Beschleunigung durch Technisierung, die Fülle an Eindrücken und die Reizüberflutung durch die Polyphonie in den Straßen manifest. Alle diese Faktoren führen zur Entfremdung des Individuums in den 1920er Jahren und zum ‚displacement‘ des Protagonisten Franz Biberkopf. Seine persönliche Verortung im Sinne von Simon Evans vollzieht sich im Laufe des Romans.

¹⁰⁴⁶ Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. S. 13f.

¹⁰⁴⁷ Vgl. Ebd. S., 14.

¹⁰⁴⁸ Foucault, Michel: *Andere Räume*. In: Barck, Karlheinz (Hg.): *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*; Essais. 5., durchgesehene Auflage. Leipzig 1993. S. 39. - frz. Original: „[Il y a également] des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables.“ (Foucault, Michel: *Michel Foucault, Les Hétérotopies - Le Corps Utopique*. Paris 2009. S. 4).

¹⁰⁴⁹ Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. S.15.

Simon Evans erschafft in seinen Werken Möglichkeitsräume und kennt dennoch Momente des ‚displacement‘, wie vorab illustriert. Das Sich-immer-wieder-neu-verorten ist ein Prozess, der sich in seinen Werken manifestiert. Auch in *Berlin Alexanderplatz* werden Möglichkeitsräume geschaffen, welche die Grenzen der Sprache und des Genre Romans verschieben und dem Gefühl des ‚displacement‘ der 1920er Jahre begegnen.

So bietet eine interdisziplinäre Lesart von Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* unter Berücksichtigung der Kunstwerke von Simon Evans einen aktualisierten Blick auf Döblins Roman, der Gemeinsamkeiten aufzeigt und manifestiert, dass andere Interpretationsansätze auch neue und innovative Lesarten offerieren können und damit Döblins vielseitigem Roman gerecht werden. Beide, Döblin und Evans sind Grenzgänger, welche die Möglichkeiten ihres Mediums ausloten und über die Grenze der Sprache hinausgehen, indem sie kreative Wege finden sie zu überwinden. Auch zeigt eine interdisziplinäre Lesart von Döblins Roman, dass Bildende Kunst und Literatur nicht nur getrennt voneinander existieren und interpretiert werden müssen, sondern voneinander profitieren können und sich gegenseitig verständlich machen. Gemeinsamkeiten und unterschiedliche Blickwinkel bereichern die Auseinandersetzung mit *Berlin Alexanderplatz* und stellen ein Novum in der Döblin Forschung dar, das viele neue Anschlussmöglichkeiten bietet. Ein Blick über den ‚literaturwissenschaftlichen Tellerrand‘, hinaus ermöglicht neue inspirierende Sichtweisen und Analysemöglichkeiten für sperrige Texte wie *Berlin Alexanderplatz*, hilft diese wiederzubeleben und veranschaulicht erneut wie konkret Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft agieren kann.

6. Schlussbetrachtung

„Das Leben gehört dem Lebendigen an, und wer lebt, muß auf Wechsel gefasst sein.“¹⁰⁵⁰
Johann Wolfgang von Goethe

„Das Alte stürzt, es ändert sich die Zeit,
Und neues Leben blüht aus den Ruinen.“¹⁰⁵¹
Friedrich Schiller

Wie die beiden Hauptvertreter der Weimarer Klassik, Goethe und Schiller, schon erkannten, besteht das Leben aus Wandel. So ist nicht nur der *Alexanderplatz* in Berlin, sondern sind auch die *Gattung Roman*, die *Sprache* und die *Literaturwissenschaft* ebenfalls in steter Veränderung begriffen. Von festen (Nutzungs-)Zuschreibungen hin zu offenen Formen wird eine vermeintliche Krisensituation der Sprache, des Romans oder der Germanistik zur Chance für Neuerungen.

Zu Beginn dieser Arbeit steht das Foto des *Allesandersplatz* sinnbildlich für den eben beschriebenen Wandel: „Mit dem dezenten Schriftzug „ALLESANDERSPLATZ“ überschreibt das Haus der Statistik seinen Wunsch nach einem andersartigen Ort der staatskünstlerischen und nachbarschaftlichen Begegnungen. Ausgehend von den Entwicklungen am Haus der Statistik wird auch die Stadtentwicklung des Alexanderplatzes in Frage gestellt.“¹⁰⁵² Der Alexanderplatz im Herzen des Berliner Ostens hat sich mit der Zeit stark gewandelt, von einem idyllischen Plätzchen in der Stadt auf dem Bäume wuchsen, über die Blütezeit in den 1920er Jahren, hin zur Zerstörung im Zweiten Weltkrieg und heute ein weiterer *Nicht-Ort* — ein rechteckiger Platz mit anonymen Ladenketten, U-Bahn, Bahnhof, Kriminalität und täglich 360.000 Passanten. Im Rahmen des *Allesandersplatz* untersuchte „[...] von Mai bis Dezember 2019 [...] STATISTA¹⁰⁵³, wie gemeinwohlorientierte Zusammenarbeit im Bereich der Stadtentwicklung gelingen kann. In zehn Aktionsfeldern entwickelt das Projekt künstlerische Prototypen für eine auf Gemeingütern basierende Stadtgesellschaft.“¹⁰⁵⁴ In diesem Zusammenhang sollen auf 100.000 qm im Haus der Statistik¹⁰⁵⁵,

¹⁰⁵⁰ von Goethe, Johann Wolfgang: *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Stuttgart 2008.

¹⁰⁵¹ Schiller, Friedrich: *Wilhelm Tell*. 4. Akt, 2. Szene, Attinghausen. Stuttgart 2013.

¹⁰⁵² Vgl.: <http://www.allesandersplatz.berlin>. Abgerufen am 30. 11. 2019.

¹⁰⁵³ STATISTIKA ist ein eigenständiges Projekt des Zentrums für Kunst und Urbanistik und des KW Institutes for Contemporary Art.

¹⁰⁵⁴ Ebd.

¹⁰⁵⁵ Vgl.: <https://hausderstatistik.org>. - Das Haus der Statistik stand mehr als 10 Jahre leer bis im September 2015 die Allianz bedrohter Berliner Atelierhäuser in einer Kunstaktion die Einrichtung eines Zentrums für soziokulturelle Zwecke verkündete.

dem Ende der 60er-Jahre erbauten Sitz der Staatlichen Zentralverwaltung für Statistik der DDR, Räume für Soziales und Kultur entstehen und klären: „Welche Parameter von Nachhaltigkeit und systemimmanenter Inklusion müssen sich in einem „Allesandersplatz“ wiederfinden, damit die Utopie des Heute die Stadt von Morgen wird?“¹⁰⁵⁶

Und so erfährt das Haus der Statistik einen Wandel weg von der festen Nutzungszuschreibung hin zu offenen Formen, die Platz für Kunst, Kultur, Bildung und die städtische Gemeinschaft bieten und auch am Wandel des Alexanderplatzes teilhaben.

Wie das Haus der Statistik und der Alexanderplatz sich stets änderten, wandelte sich auch die Literatur weg von einer festen Zuschreibung durch die Regelpoetik hin zur freien Form wie dem romantischen Fragment oder Döblins Montageroman *Berlin Alexanderplatz*. Doch nicht nur die Gattung Roman öffnete sich, sondern auch die Literaturwissenschaft versteht sich inzwischen als Kulturwissenschaft. In diesem Zuge manifestiert sich innerhalb der Textanalysen eine Öffnung hin zu vielseitigen und interdisziplinären Ansätzen wie dies in dieser Arbeit anhand von Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* illustriert wurde.

In dem vorliegenden Forschungsbeitrag wurden *multiperspektivische* und *interdisziplinäre* Verfahren der Romanrezeption anhand von Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* erprobt. In diesem Zusammenhang¹⁰⁵⁷ wurde in Kapitel 2. *Krisensituation der Moderne: Voraussetzungen von Döblins Schreibweise - eine sprachkritische, ideengeschichtliche und poetologische Verortung und Romanrezeption* ein zeitkritischer, soziologischer, sprachphilosophischer, sprachkritischer, ideengeschichtlicher und poetologischer Ansatz verfolgt. Hierbei wurde ein ideengeschichtliches Fundament geschaffen, dass nicht nur Döblin in Auseinandersetzung mit der literarischen (Krisen)Moderne und den Strömungen der Avantgarde, wie dem Naturalismus, Futurismus und Expressionismus zeigt, sondern auch (sprach-)philosophisch verortete. In diesem Kontext wurden auch Wegbereiter Döblins, Friedrich Nietzsche und Fritz Mauthner, in die Analysen miteinbezogen und seine ‚Sprachkrise‘ und poetologische Reaktion¹⁰⁵⁸ auf dieselbe, vor allem in seinem Frühwerk, diskutiert. Die These, wonach Döblin in der Sprachkritiktradition verhaftet ist, wurde anhand seiner poetologischen und literarischen Texten verifiziert. Es wurde gezeigt, dass gerade die Krisensituation zum Motor für sein literarisches Schaffen wurde und seinen Roman *Berlin Alexanderplatz* mit seiner innovativen Schreibweise erst ermöglichte. Hierbei ging Döblin produktiv mit Krisen (der Sprache, der Moderne,

¹⁰⁵⁶ Vgl.: <http://www.allesandersplatz.berlin>. Abgerufen am 30. 11. 2019.

¹⁰⁵⁷ Hier erfolgt nur ein kurzes Resümee der einzelnen Kapitel dieses Forschungsbeitrages. Zur ausführlichen Lektüre und zur detaillierten Beantwortung der in der Einleitung aufgeworfenen Fragen sei auf die einzelnen Kapitel verwiesen.

¹⁰⁵⁸ Vgl. Kapitel 2.4 *Alfred Döblins Sprachkritik, ideengeschichtliche Verortung und poetologische Ausrichtung*.

des Romans) um. Der Totalitätsverlust der Moderne wurde zur Chance, was sich auch in der stetigen Entwicklung seines literarischen Œuvres niederschlug.

Die in Kapitel 2. diskutierten avantgardistischen Strömungen und die kritische Auseinandersetzung mit dem Medium Sprache ermöglichten eine breitere Rezeption von Döblins Schaffen und illustrierten, dass seine Poetologie als Konsequenz¹⁰⁵⁹ des hier gezeigten ideengeschichtlicher Hintergrundes anzusehen ist.

Kapitel 3. *Überwindungsversuche der Krise der Moderne in Berlin Alexanderplatz* - über die *Notwendigkeit neuer Romankonzepte und Rezeption* verfolgte einen eher textzentrierten Ansatz, bei dem Döblins Großstadtroman unter Einbezug seiner poetologischen Schriften analysiert wurde. Hierbei wurde nicht nur die Krise des Romans aufgearbeitet und Döblins Romanpoetologie genauer untersucht, welche einen wichtigen Grundstock für die Überwindungsversuche der Krise des Romans legt. Es wurde auch geklärt wie genau Döblin die Krise überwindet¹⁰⁶⁰ und daran anschließend welche die poetologischen Kennzeichen des ‚neuen Romans‘ sind. In diesem Zusammenhang wurde eine Topologie entwickelt, welche die Kennzeichen des neuen Romans wie die *Montagetechnik*, den *Kinostil* oder die *Polyphonie* vorstellte und in Korrelation zueinander setzte. Darüber hinaus wurde ein eigener Forschungsstandpunkt entwickelt, wenn es um die Frage geht, ob es sich bei Döblins *Berlin Alexanderplatz* noch um eine klassische Romanform handelt oder nicht. Dabei wurde die These entwickelt, dass es sich bei Döblins Roman zwar um eine innovative Form handelt, er aber dennoch mit der klassischen Romanform nicht endgültig bricht. Es manifestiert sich zwar in *Berlin Alexanderplatz* eine Öffnung der Form, etwa durch den Gebrauch der Montagen oder des Kinostils, aber dennoch zeigen sich noch deutliche Kennzeichen einer geschlossenen Romanform und chronologischen Erzählung, welche sogar in die Richtung des Entwicklungsromans geht.

Die Notwendigkeit neuer Romankonzepte führt in Döblins Schaffen zu einer Veränderung der epischen Berichtsform, sowohl auf der Stil- und Figurenebene, als auch in Bezug auf die Autorschaftskonzeption und eröffnet neue Rezeptionsmöglichkeiten.

¹⁰⁵⁹ Vgl.: Kapitel 2.4.4 *Döblins Poetologie als Konsequenz seines ideengeschichtlichen Standpunktes*.

¹⁰⁶⁰ Die Überwindung der Krise geschieht bei Döblin vor allem durch die Erneuerung des Romans: In diesem Zusammenhang steht sein *Berliner Programm* (1913): Hierin forderte er die Depersonation des Autors und die Abkehr von der Psychologisierung im Roman, eine Tatsachenphantasie, den ‚steinernen Stil‘, den Kinostil/Simultaneität, die Montagetechnik, kurzum den *Döblinismus*. Später wandelte sich allerdings seine Autorauffassung und er wendete sich von der Depersonation des Autors ab, der nun wieder im Text mitsprechen sollte. Vgl. auch Kapitel 3.2.2. *Konsequenzen aus Döblins Poetik – Die Kennzeichen des neuen Romans*. und 4.2.2 *Der Text als Gewebe von Zitaten – eine poststrukturalistische Rezeption von Berlin Alexanderplatz* - All dies trug zu einer Modernisierung des Romans bei und zeigt Döblins produktiven Umgang mit der Krise dieser Textgattung. Vgl.: Kapitel 3.2 *Döblins Romanpoetik*, 3.2.1 *Döblins poetologische Schriften zum Roman*, 3.2.2 *Konsequenzen aus Döblins Poetik – Die Kennzeichen des neuen Romans*.

In Kapitel 4. *Multiperspektivische und interdisziplinäre Verfahren der Romanrezeption I: Raumtheoretische und Poststrukturalistische Lesarten von Berlin Alexanderplatz* wurde zunächst ein Bogen zur Raumtheorie geschlagen. Neben der Einordnung des Raumes in die Literaturwissenschaft wurde illustriert, dass gerade Raumsemiotik (Roland Barthes) und Raumsoziologie (Michel de Certeau) gewinnbringend für eine weitere interdisziplinäre Lesart von Döblins Roman sind. Während es bei de Certeau alltägliche Praktiken, wie das Gehen sind, die den Raum entstehen lassen, sind es in *Berlin Alexanderplatz* die Polyphonie, Montagen, Kinostil oder die Intertextualität welche die ‚Sprachräume‘ formen und eine räumliche in eine chronologische Zeitstruktur überführen (Linearisierungsstrategien). Diese ‚Sprachräume‘ lassen nicht nur die Großstadt im Roman entstehen, sondern brechen auch in Teilen die klassische Romanform auf, transzendieren die Sprache und geben dem ‚neuen Roman‘ mehr ‚Spielraum‘. Die Sprache produziert den Raum und macht die Stadt im Sinne Roland Barthes lesbar.

Des Weiteren wurde 4. Kapitel *Berlin Alexanderplatz* zu einem ‚Gewebe von Zitaten‘ in dem die Hegemonie des Autor gebrochen, beziehungsweise dieser im Sinne des Poststrukturalismus für tot erklärt wurde, und der Text sich ‚von selbst‘ schreibt. Dem Rezipienten obliegt es nun die Sinngebungsstrukturen eines Textes zu entschlüsseln. In diesem Zusammenhang wurde der Aspekt der Intertextualität anhand von Döblins Roman in einer detaillierten Textanalyse nachvollzogen. Hierbei wurde eruiert, dass auch eine poststrukturalistische Lesart von *Berlin Alexanderplatz* unter Einbezug der Intertextualität und der Annahme, der Roman sei ein Gewebe von Zitaten, produktiv sein kann. Dieser Ansatz hat aber auch Grenzen in Bezug auf die praktische Textanalyse, wie dies in diesem Kapitel¹⁰⁶¹ erläutert wurde.

Welche Rückschlüsse kann man dadurch für die Romanrezeption im Allgemeinen ziehen? Im Zuge dieser Fragestellung wurde dargelegt, dass der Roman im poststrukturalistischen Sinne unabhängig vom Autor rezipiert werden kann, gerade unter Einbezug anderer interdisziplinärer Ansätze wie der Raumtheorie. Im Fall von Döblin kann jedoch der Einbezug seiner poetologischen Schriften - nicht seiner Biographie, denn diese kann den Textsinn verstellen - für die Analyse seiner literarischen Texte erhellend sein.

¹⁰⁶¹ Vgl. Kapitel 4.2.2 *Der Text als Gewebe von Zitaten - eine poststrukturalistische Rezeption von Berlin Alexanderplatz*. Hierbei wurde eruiert, dass es dem Poststrukturalismus oft an ‚Praxisnähe‘ in Bezug auf die Brauchbarkeit der Theorie für die literarische Textanalyse mangelt. Darüber hinaus wird der Autor im Poststrukturalismus aus der Textanalyse ausgeschlossen, was gerade in Bezug auf Döblins wertvolle poetologische Aussagen ein Mangel wäre.

Zum Abschluss wurde eine weitere interdisziplinäre und neue Lesart gewählt, bei der Döblins Roman, wie auch dieser Forschungsbeitrag, als Rhizom (Deleuze/Guattari) rezipiert werden kann, in dem vieles scheinbar Disparate zueinander in Beziehung gesetzt wird. Damit wird ein tieferes Verständnis von *Berlin Alexanderplatz* möglich und neue Wege in der Romanrezeption können eingeschlagen werden.

Im letzten Kapitel 5. *Interdisziplinäre Lesarten von Augés' Nicht-Orten zu Simon Evans Sprach-Kunstwerken* erfolgte eine weiterführende, innovative Analyse von den ‚Sprachräumen‘ in *Berlin Alexanderplatz* in Auseinandersetzung mit Augés *Nicht-Orten* und Simon Evans Wort-kunstwerken. Hierbei wurde Marc Augés Konzept der *Nicht-Orte* mit den Sprachräumen in *Berlin Alexanderplatz* verglichen. Es wurde illustriert, wie der Nicht-Orte, beispielsweise ein Flughafen mit seiner Phrasalität, die Sprache ‚dekonstruiert‘, wohingegen sie in Döblins Roman erst Räume entstehen lässt. In diesem Zusammenhang kann man abschließend anmerken, dass auch der Alexanderplatz in Berlin als ein moderner *Nicht-Ort* angesehen werden kann. Ein Ort des Transits und des seelenlosen Konsums, der wiederum zur Dekonstruktion von Sprache durch Werbeslogans oder Ansagen am Bahnsteig beiträgt.

Mit dem Sprachkritiker und Sprachkünstler Simon Evans wurde ein weiterer innovativer Vergleich in der Forschung mit Döblins Roman initiiert. Evans gelingt es durch seine Kunstwerke die Grenzen der Sprache und des Raumes zu hinterfragen und zu überschreiten, wie auch Döblin es schaffte, durch seinen polyphonen Roman die Sprachkrise zu überwinden. Dabei kann die Einbeziehung der Bildenden Kunst in die literaturwissenschaftliche Analyse neuen Impulse für alternative Ansätze in der Döblin-Forschung bieten.

Als roter Faden dient in diesem Forschungsbeitrag vor allem die *Sprache, der Roman*, und die *Krisensituation* der Moderne und ihre *Lösungsversuche*, sowie der *Raum* und seine Entstehung im Roman. Hierbei wurde ein literaturwissenschaftlicher Ansatz mit kulturwissenschaftlicher Ausrichtung gewählt, der dem *Cultural Turn*¹⁰⁶² Rechnung trägt, in dessen Zuge sich die Literaturwissenschaft bereits als Kulturwissenschaft versteht. In diesem Kontext wurde auch die Frage beantwortet, warum multiperspektivische (interdisziplinäre und kulturwissenschaftliche) Lesarten von *Berlin Alexanderplatz* eine

¹⁰⁶² Dieser Forschungsbeitrag hat durch meinen 5-jährigen Aufenthalt in den USA eine andere Richtung genommen, als dies in Deutschland der Fall gewesen wäre. Durch den dortigen wissenschaftlichen Austausch in Form von Konferenzbeiträgen (i.a. University of Michigan, Berkeley, Yale) habe ich neue und vor allem interdisziplinäre Impulse für meine Arbeit erhalten. Die Auslandsgermanistik scheint dort ganz in den Cultural Studies aufzugehen. Hierbei werden interdisziplinäre Ansätze sehr weit gefasst, so weit, dass stellenweise fast gar keine Literaturwissenschaft mehr erkennbar ist. Dies wurde in diesem Forschungsbeitrag nicht angestrebt. Stattdessen ging es um eine literaturwissenschaftliche Arbeit die sich in die Kulturwissenschaften einschreibt, wo es sinnvoll ist und so neue Impulse für die Döblin-Forschung gibt.

Bereicherung für die Döblin-Forschung darstellen, welche Grenzen¹⁰⁶³ sie haben und inwiefern sie einer kulturwissenschaftlich betriebenen Literaturwissenschaft entsprechen. Gerade eine multiperspektivische, interdisziplinäre und kulturwissenschaftlich orientierte Analyse von Döblins Großstadtroman trägt nicht nur der Vielfältigkeit seines Romans Rechnung, sondern seines ganzen, auch poetologischen Schaffens. Verschiedene Fäden von Döblins Werk wurden verbunden: seine Poetologie die stetem Wandel unterlegen war, sein Frühwerk, sein Roman *Berlin Alexanderplatz*, sein ideengeschichtlicher Hintergrund, der zeitgeschichtliche Kontext und neue und innovative Lesarten unter Einbezug der Raumtheorie, des Poststrukturalismus, der Semiologie, der Soziologie, der Sprachphilosophie und der Bildenden Kunst. Es fand jedoch kein disparates Nebeneinander von unterschiedlichen Analyseansätzen trotz Methodenpluralismus statt, sondern dieser Forschungsbeitrag kann selbst als *Rhizom* im Sinne von Deleuze und Guattari gelesen werden, bei dem die unterschiedlichsten Sachverhalte zueinander in Beziehung gesetzt werden. Diese Arbeit versteht sich als vielfältig, interdisziplinär, grenzüberschreitend und verfolgt ein dynamisches Schreib- und Rezeptionsmodell, welches auch neue Impulse für zukünftige Anknüpfungspunkte in der Döblin-Forschung lieferte. Insofern kann der in der Einleitung befürchtete ‚Ausverkauf der Germanistik‘ im Zuge einer Literaturwissenschaft, die sich als Kulturwissenschaft versteht, verneint werden. Die Germanistik/Literaturwissenschaft mag sich vielleicht in schwierigeren Zeiten¹⁰⁶⁴ befinden und es kann die Frage gestellt werden, was die Disziplin leisten kann, doch es wurde in diesem Forschungsbeitrag gezeigt, dass die Literaturwissenschaft von einer solchen Entwicklung profitiert. Hierbei wird nicht nur die eigene Methodik in Auseinandersetzung mit anderen Feldern geschärft, sondern auch andere Disziplinen bietet die Germanistik Anschlussmöglichkeiten, wie etwa die Geschichtsschreibung von der Narratologie¹⁰⁶⁵ profitieren kann. Darüber hinaus bietet eine Entwicklung weg von eher textzentrierten Ansätzen (Stoff, Themen, Motivgeschichte) neue produktive, heterogene, interdisziplinäre und dynamische Ansätze¹⁰⁶⁶ für die Textanalyse und veranschaulicht auch die kulturellen

¹⁰⁶³ Vgl. hierzu Kapitel 4 *Multiperspektivische und interdisziplinäre Verfahren der Romanrezeption I: raumtheoretische und poststrukturalistische Lesarten von Berlin Alexanderplatz*.

¹⁰⁶⁴ Vgl. hierzu Einleitung S. 6.

¹⁰⁶⁵ Vgl.: Nünning, Vera/Nünning Ansgar (Hrsg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier 2002. (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium. Bd. 5.) und Nünning, Ansgar/Sommer, Ray (Hrsg.): *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. Disziplinäre Ansätze - Theoretische Positionen - Transdisziplinäre Perspektiven*. Tübingen 2004.

¹⁰⁶⁶ In diesem Zusammenhang kann auch der *Theorietransfer* bisheriger Ansätze (Semiotik, Systemtheorie, Konstruktivismus, Diskursanalyse, Kulturgeschichtsschreibung) erfolgen und zu produktiven neuen Lesarten führen. In diesem Kontext ist auch im Methodenpluralismus an das Prinzip der „praktischen Fruchtbarkeit von Theorienkombinatorik“ (Vgl.: Köppe, Tillmann/Winko, Simone: *Neuer Literaturtheorien. Eine Einführung*. Stuttgart 2008. S. 239) zu denken. Allerdings sei hierbei auch auf die Gefahr der ‚Unschärfe‘ im Methodenpluralismus verwiesen (‚Beliebigkeit‘ im ‚Theorien-Chaos‘). In diesem Zuge plädiert Tom Poljanšek

Implikationen literarischer Texte. Die Literatur wiederum ist Teil der Kultur¹⁰⁶⁷ und dient der Weltbeschreibung.

Auch wenn der *Cultural turn* in den Geisteswissenschaften schon stattgefunden hat und sich die Germanistik bereits als aktiver Teil der Kulturwissenschaften versteht, so wurde anhand dieses Forschungsbeitrages illustriert, wie gerade die Döblin-Forschung sich dieser Entwicklung gegenüber noch mehr öffnen kann. So schreibt sich diese Arbeit nicht in die bestehenden eher klassischen und nur zum Teil kulturwissenschaftlichen Textanalysen etwa zur Montagetechnik, dem Kinostil oder dem Topos der Hure Babylon ein, sondern geht neue, offene, interdisziplinäre und innovative Wege.

So vielfältig wie Döblins Großstadtroman selbst.

(„Philosophie und Literatur – Zwei entfernte Verwandte?“ In: Klaus Birnstiel, Erik Schilling (Hrsg.): *Literatur und Theorie seit der Postmoderne*. Stuttgart 2012. S. 27-40.) für eine ‚angemessene Unschärfe‘ in den Kulturwissenschaften, wenn es um den Wissenschaftsbegriff geht: „1. Sowohl bei der naturwissenschaftlichen und der geisteswissenschaftlichen Theoriebildung als auch bei der Literatur handelt es sich im Kern um Formen regelorientierter Textpraxis, die jeweils durch verschiedene, verschieden deutlich explizierbare Regeln charakterisiert sind, wobei der Grad der Explizierbarkeit dieser Regeln - ausgehend von den Naturwissenschaften [...] bis hin zur Literatur schrittweise abzunehmen scheint. 2. Das vor allem in den Naturwissenschaften zentrale und funktionale methodische Ideal der Exaktheit sollte durch ein Ideal der angemessenen Unschärfe ergänzt werden, wobei gerade die Literatur als eine der zentralen Gesprächspartnerinnen der Theorie in den Blick rückt. [...] dass es vor allem das Ideal der Exaktheit ist, das die grundsätzliche Skepsis gegenüber literarischen Figuren und Beschreibungen innerhalb der geisteswissenschaftlichen Theoriebildung befördert. Ich werde dabei für eine Position plädieren, die das methodische Ideal der Exaktheit durch ein Ideal der angemessenen Unschärfe ergänzt [...] Die Literatur könnte sich dabei als eines derjenigen Gebiete ausweisen, das konstitutiv mit einer spezifischen Kompetenz zum Umgang mit und zur Erzeugung von Unschärfe ausgestattet ist.“ (Ebd. S. 29-32). Zur weiteren Diskussion des Wissensbegriffs, der hier nicht entwickelt werden soll: vgl.: Stiening, Gideon: *Am »Ungrund« oder: Was sind und zu welchem Ende studiert man »Poetologie des Wissens«?* In: *KulturPoetik* Bd. 7, H. 2. Hrsg.: Engel, Manfred/Ritzer, Monika/Dieterle, Bernhard/Specht, Benjamin. Saarbrücken 2007, S. 234-248. - Steiner, Uwe: „Können die Kulturwissenschaften eine neue moralische Funktion beanspruchen?“ Eine Bestandsaufnahme. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Stuttgart/Weimar 1997. S. 5-38.

¹⁰⁶⁷ „Literarische Texte sind Medien kultureller Selbstausslegung, deren Horizont die Auseinandersetzung mit der Fremdheit bildet.“ (Bachmann-Medick, Doris (Hrsg.): *Kultur als Text*. S. 9) Zur weiteren Lektüre: Bachmann-Medick, Doris (Hrsg.): *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Tübingen 2004²

7. Bibliographie

Quellen

Ausgaben

Alfred Döblin. Ausgewählte Werke in Einzelbänden

- Döblin, Alfred: Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Walter Muschg. Freiburg 1961.
- Döblin, Alfred: Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf. (Text der Erstausgabe) München 2009⁴⁸.
- Döblin, Alfred: Aufsätze zur Literatur. Hrsg. von Walter Muschg. Freiburg 1963.
- Döblin, Alfred: Das Ich über der Natur. Berlin 1928.
- Döblin, Alfred: Reise in Polen. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Muschg, Walter. Freiburg 1968.
- Döblin, Alfred: Die drei Sprünge des Wang-Lun. Chinesischer Roman. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Walter Muschg. Freiburg 1960.
- Döblin, Alfred: Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Kleinschmidt, Erich. Freiburg 1989.
- Döblin, Alfred: Unser Dasein. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Walter Muschg. Freiburg 1964.
- Döblin, Alfred: Briefe. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Muschg, Walter. Freiburg 1970.
- Döblin, Alfred: Schicksalsreise. Bericht und Bekenntnis. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Riley, Anthony W. Solothurn/Düsseldorf 1993.
- Döblin, Alfred: Die Ermordung einer Butterblume. Ausgewählte Erzählungen 1910-1950. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Walter Muschg. Freiburg 1962.
- Döblin, Alfred: Kleine Schriften I. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Riley, Anthony W. Freiburg 1985.
- Döblin, Alfred: Kleine Schriften. III. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Riley, Anthony W. Düsseldorf 1999.
- Döblin, Alfred: Kleine Schriften IV. Ausgewählte Werke in Einzelbänden Hrsg. von Riley, Anthony W./Alten, Christina. Düsseldorf 2005.

- Döblin, Alfred: Erzählungen aus fünf Jahrzehnten. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Muschg, Walter † weitergeführt von Riley, Anthony W. Freiburg 1979.
- Döblin, Alfred: Jagende Rosse. Der schwarze Vorhang und andere frühe Erzählwerke. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. In Verbindung mit den Söhnen des Dichters. Hrsg. von Riley, Anthony W.. Freiburg 1981.
- Döblin, Alfred: Babylonische Wanderung. Oder der Hochmut kommt vor dem Fall. Roman. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Walter Muschg. Freiburg 1962.
- Döblin, Alfred: Autobiographische Schriften und letzte Aufzeichnungen. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Pässler, Edgar. Freiburg 1980.
- Döblin, Alfred: Schriften zu Leben und Werk. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hrsg. von Kleinschmidt, Erich. Freiburg 1986.
- Döblin, Alfred: Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine. München 1987.

weitere Quellen

- von Arnim, Achim, Brentano, Clemens: Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder. 3 Bände. Heidelberg 1806/1808.
- Borges, Jorge Luis: Die Bibliothek von Babel. Erzählungen. Stuttgart 1974.
- Benn, Gottfried: Morgue und andere Gedichte. Berlin 1912.
- Dos Passos, John: Manhattan Transfer. London 2000.
- Evans, Simon: SELF HELP. 2012.
- Evers, Elodie (Hrgs.): Simon Evans Bildband Bielefeld/Berlin 2014.
- von Goethe, Johann Wolfgang: Wilhelm Meisters Wanderjahre. Stuttgart 2008.
- van Hoddiss, Jakob: Weltende. Gesammelte Dichtungen. Hrsg. von Pörtner, Paul. Zürich 1958.
- von Hofmannsthal, Hugo: Der Brief des Lord Chandos. Schriften zur Literatur, Kunst und Geschichte. Hrsg. von Mathias Mayer. Stuttgart 2000.
- von Kleist, Heinrich: Prinz Friedrich von Homburg oder die Schlacht bei Fehrbellin. Stuttgart 1997.
- Schiller, Friedrich: Wilhelm Tell. Stuttgart 2013.

Forschungsliteratur (Theorie)

Ausgaben

- Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt a.M. 2006¹⁶.
- Augé, Marc: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Frankfurt a.M. 1994.
- Augé, Marc: Die Sinnkrise der Gegenwart. In: Philosophische Ansichten der Kultur der Moderne. Hrsg. von Kuhlmann, Andreas. Frankfurt 1994. S. 33-47.
- Augé, Marc: In the Metro. Minnesota 2002.
- Augé, Marc: A sense for the other. The Timelessness and Relevance of Anthropology. Stanford 1989.
- Bachtin, Michail M.: Chronotopos. Frankfurt a.M. 2008.
- Bachtin, Michel: Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik. Berlin/Weimar 1986.
- Bachtin, Michail M.: Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt a.M. 1979.
- Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Frankfurt a.M. 1964.
- Barthes, Roland: Am Nullpunkt der Literatur - Literatur oder Geschichte - Kritik und Wahrheit. Frankfurt a.M. 2006.
- Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matias/Winko, Simone (Hrsg.): Text zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000.
- Barthes, Roland: Die Vorbereitung des Romans. Frankfurt/M. 2008.
- Barthes, Roland: Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV. Edition Suhrkamp 1695. Frankfurt a.M. 2006.
- Barthes, Roland: Das Reich der Zeichen. Edition Suhrkamp 1077. Neue Folge Band 77. Frankfurt a.M. 1981.
- Barthes, Roland: Die Lust am Text. Frankfurt a.M. 1974.
- Barthes, Roland: Das semiologische Abenteuer. Frankfurt a.M. 1988.
- Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften III. Hrsg. von Tiedemann-Bartels, Hella. Frankfurt a.M. 1991.
- Benjamin, Walter: Der Erzähler. In: Ders.: Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa. Frankfurt a.M. 2007.
- Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos. Frankfurt a.M. 2006.
- Brecht, Bertolt: Das epische Theater. In: Ders.: Schriften zum Theater 3, Frankfurt a. M. 1963.

- de Certeau, Michel: Kunst des Handelns. Berlin 1988.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: Rhizom. Berlin 1977.
- Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Hrsg. von Rösch, Günther. Berlin 1992.
- Foucault, Michel: Andere Räume. In: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Hrsg. von Barck, Karlheinz. Leipzig 1992. S. 34-46.
- Foucault, Michel: Die Heterotopien. Frankfurt a.M. 2005.
- Foucault, Michel: Schriften in vier Bänden. Band IV. 1980-1988. Hrsg. von Defert, Daniel/Ewald, Francois. Frankfurt a.M. 2005.
- Foucault, Michel: Was ist ein Autor? In: Fotis Jannidis u.a. (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000
- Gérard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. 2. Aufl. Frankfurt/M. 1996.
- Gustav Gerber: Die Sprache als Kunst (1885). Bromberg 1871.
- Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Tübingen 2006¹⁹.
- Herder, Johann Gottfried: Abhandlung über den Ursprung der Sprache. In: Ders. Sprachphilosophische Schriften. Hrsg. von Hantel, Erich. Hamburg 1960.
- Ingold, Tim: Lines. A brief history. New York 2008.
- Kant, Immanuel: Werke in zwölf Bänden. Frankfurt am Main 1977.
- Kracauer, Sigfried: Straßen in Berlin und anderswo. Frankfurt a.M. 1964.
- Kracauer, Sigfried: Berliner Nebeneinander. Ausgewählte Feuilletons 1930-33. Hrsg. von Volk, Andreas. Zürich 1996.
- Kracauer, Sigfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt a.M. 1964.
- Kracauer, Sigfried: Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt a.M. 1963.
- Kraus, Karl: Die Sprache. (1937) Berlin 1997.
- Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. München 1994.
- Lefebvre, Henri: The production of space. Oxford/Cambridge (USA) 1991.
- Mach, Ernst: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. Jena 1918⁷.
- Mauthner, Fritz: Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Bd. 1-3. Hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Wien/Köln/Weimar 1999 (nach der 3. um Zusätze vermehrten Auflage von 1923 Leipzig).

- Mauthner, Fritz: Die Sprache. In: Die Gesellschaft. Sammlung Sozialpsychologischer Monographie. Hrsg. von Buber, Martin. Bd. 9. Frankfurt a.M. 1906.
- Nietzsche, Friedrich: Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne. In: Ders.: Werke in drei Bänden. Bd. 3. Hrsg. von Schlechta, Karl. Passau 1965.
- Nietzsche, Friedrich: Darstellung der antiken Rhetorik. In: Ders.: Vorlesungsaufzeichnungen (WS 1871/72-WS 1874/75). Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe. 2. Abteilung Bd.4. Hrsg. von Bornmann, Fritz. Berlin/New York 1995.
- Platon: Kratylos. Stuttgart 2014.
- Peirce, Charles S.: Phänomen und Logik der Zeichen. Frankfurt a. M. 1983.
- Schlegel, Friedrich: Kritische Schriften. Hrsg. von Rasch, Wolf Dietrich. München 1964.
- Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. Bd. II. Leipzig 1844.
- Simmel, Georg: Die Grosstädte und das Geistesleben. In: Die Grossstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung. Jahrbuch der Gehe-Stiftung Dresden. Hrsg. von Th. Petermann. Bd. 9. Dresden 1903. S. 185-206.
- Soja, Edward.: Vom ›Zeitgeist‹ zum ›Raumgeist‹. New Twists on the Spatial Turn. In: Döring, Jörg/Thielmann, Tristan (Hrsg.): Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Bielefeld 2008. S. 241–262.
- Soja, Edward: Die Trialektik der Räumlichkeit. In: TopoGraphien der Moderne. Hrsg. von R. Stockhammer. München 2005. S. 93-123.
- Soja, Edward W.: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places. Cambridge, Massachusetts, Oxford: Blackwell 1996.
- Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus. Frankfurt a.M. 2007³¹.

französische Originaltexte

- Augé, Marc: Un ethnologue dans le métro. Hachette 1986.
- Augé, Marc: Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité. Paris 1992.
- Barthes, Roland: Le degré zéro de l'écriture. Paris 1953.
- Barthes, Roland: Le Bruissement de la langue. Paris 1984.
- Barthes, Roland: L'Empire des signes, Skira, Paris, 1970
- Barthes, Roland: Mythologies. Paris 1957.

- de Certeau, Michel: L'Invention du quotidien. Habiter, cuisiner. Paris 1990.
- Deleuze, Gilles/ Guattari, Felix: Rhizome. Paris 1976.
- Deleuze, Gilles/ Guattari, Felix: Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie. Paris 1980.
- Foucault, Michel: Michel Foucault, *Les Hétérotopies - Le Corps Utopique*. Paris 2009.
- Foucault, Michel: Qu'est-ce qu'un auteur? New York 1969.
- Lefebvre, Henri: La production de l'espace. Paris 1974.

weitere Forschungsliteratur

- Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. Stuttgart 2002.
- Arnold, Armin: Alfred Döblin. Berlin 1996.
- Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis, Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 1997.
- Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 2011.
- Baasner, Rainer/Zens, Maria (Hrsg.): Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung. Berlin 2005³.
- Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Hamburg 2018⁶.
- Bachmann-Medick, Doris: Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft. Tübingen/Basel 2004².
- Barnouw, Dagmar: Abwehr und Ambivalenz. Zum Konzept der Masse bei Hermann Broch und Alfred Döblin. In: Hermann Broch. Das dichterische Werk. Hrsg. von Kessler, Michael / Lützel, Paul Michael. Tübingen 1987. S. 221-229.
- Baum, Michael: Kontingenz und Gewalt. Semiotische Strukturen und erzählte Welt in Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz*. Würzburg 2003. (EPISTEMATA Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Bd. 429).
- Becker, Helmut: Untersuchungen zum epischen Werk Alfred Döblins am Beispiel seines Romans „Berlin Alexanderplatz“. Frankfurt a.M. 1962.
- Becker, Sabina: Urbanität und Moderne. In: Studien zur Großstadt Wahrnehmung in der deutschen Literatur 1900-1930. St. Ingbert 1993. (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft Bd. 39).

- Becker, Sabina: Zwischen Frühexpressionismus, Berliner Futurismus, „Döblinismus“ und „neuem Naturalismus“: Alfred Döblin und die expressionistische Bewegung. In: Expressionistische Prosa. Aisthesis Studienbuch Bd.1. Hrsg. von Fähnders, Walter. Bielefeld 2001. S. 21-44.
- Becker, Sabina (Hrsg.): Döblin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2016.
- Becker, Sabina: Berlin Alexanderplatz – Alfred Döblins Epos der städtischen Moderne. In: Moderne in den Metropolen. Roberto Arlt und Alfred Döblin. Internationales Symposium Buenos Aires – Berlin 2004. Hrsg. von Martinez de Richter, Marily. Würzburg 2007. S. 111-120.
- Becker, Sabina/ Kiesel, Helmuth (Hrsg.): Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. Berlin/ New York 2007.
- Becker, Sabina: Sprachpolyphonie in der städtischen Moderne. Alfred Döblins „modernes Epos“ *Berlin Alexanderplatz; Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. In: Polyglotte Texte Komparatistik Online. Heft 2. Hrsg. von Weertje Willms und Evi Zemanek. Berlin 2014. S.152-161.
- Becker, Sabina/Krause, Robert: "Tatsachenphantasie. Alfred Döblins Poetik des Wissens im Kontext der Moderne. In: Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Emmendingen 2007. Jahrbuch für Internationale Germanistik Reihe A. Kongressberichte Bd. 95. Hrsg. von Becker, Sabina/Krause, Robert. Bern/ Berlin/ Frankfurt a.M. u.a 2008. S. 9-23.
- Becker, Sabina (Hrsg.): Döblin-Handbuch: Leben - Werk - Wirkung. Stuttgart 2016.
- Bekes, Peter: Alfred Döblin. Berlin Alexanderplatz. München 1995.
- Belhafaoui-Köhn, Barbara: Alfred Döblins Naturphilosophie – Ein Existentialistischer Universalismus. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. 31. Jahrgang 1987. Hrsg. von Martini, Fritz/ Müller-Seidel, Walter/ Zeller, Bernhard. Stuttgart 1987. S.354-382.
- Belsey, Catherine: Poststrukturalismus. Stuttgart 2013.
- Bertram, Georg: Sprachphilosophie zur Einführung. Hamburg 2011.
- Birnstiel, Klaus/ Schilling, Erik (Hrsg.): Literatur und Theorie seit der Postmoderne. Stuttgart 2012.
- Blessing, Karl Herbert: Die Problematik des „modernen Epos“ im Frühwerk Alfred Döblins. Meisenheim am Glan 1972.
- Bode, Christoph: Der Roman. Eine Einführung. Tübingen 2011² (UTB).

- Bohnenkamp, Anne (Hrsg.): Literaturverfilmungen. Stuttgart 2005.
- Borsche, Tilman/ Gerratana, Federico/ Venturelli, Aldo (Hrsg.) ‚Centauren-Geburten‘. Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche. Berlin/New York 1994. (Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung. Bd. 27.).
- Bossinade, Johanna: Poststrukturalistische Literaturtheorie. Stuttgart/Weimar 2000. (Sammlung Metzler Bd. 324).
- Bourdin, Alain/Eckhart, Frank/Wood, Andrew: Die ortlose Stadt. Über die Virtualisierung des Urbanen. Bielefeld 2014.
- Bourdieu, Pierre: Physischer, sozialer und angeeigneter Physischer Raum. In: Martin Wentz (Hrsg.): Stadt-Räume. Frankfurt a. M. 1991. S. 25–34.
- Brune, Carlo: Roland Barthes. Literatursemiotik und literarisches Schreiben. Würzburg 2003 (EPISTEMATA Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Bd. 450).
- Brüggemann, Heinz: ‚Berlin Alexanderplatz‘ oder ‚Franz, Mieke, Reinhold, Tod & Teufel? R. W. Fassbinders filmische Lektüre des Romans von Alfred Döblin. Polemik gegen einen melodramatischen Widerruf der ästhetischen Moderne. In: Text+Kritik. München 1982. S. 51-65.
- Brüggemann, Heinz (Hrsg.): Architekturen des Augenblicks. Raum-Bilder und Bild-Räume einer urbanen Moderne in Literatur, Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts. Hannover 2002. (Kultur und Gesellschaft. Bd. 4).
- Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. Frankfurt a.M. 2013¹⁶.
- Christen, Matthias: „Es heißt jetzt Dinge machen, die gesprochen werden, die tönen“. Alfred Döblins Berliner Großstadtsymphonien und ihre cinematographische Konkurrenz. In: Moderne in der deutschen und der tschechischen Literatur. Hrsg. von Schenk, Klaus. Tübingen/ Basel 2000. S. 119-141.
- Corbineau-Hofmann, Angelika: Kleine Literaturgeschichte der Großstadt. Darmstadt 2003.
- Culler, Jonathan: Roland Barthes. New York 1983.
- Culler, Jonathan: Literaturtheorie. Eine kurze Einführung. Stuttgart 2002.
- Czaplicka, John: Pictures of a City at Work, Berlin, circa 1890-1930: Visual Reflections on Social Structures and Technology in the Modern Urban Construct. In: Berlin. Culture and Metropolis. Hrsg. von Haxthausen, Charles/Suhr, Heidrun. Minnesota 1990. S. 3-36.

- Dalferth, Ingolf U. / Stoellger, Philipp / Hunziker, Andreas (Hrsg.): Unmöglichkeiten. Zur Phänomenologie und Hermeneutik eines modalen Grenzbegriffs. Tübingen 2009. (Religion in Philosophy and Theology 38).
- Davies, Steffan/Schonfield, Ernest (Hrsg.): Alfred Döblin. Paradigms of Modernism. Berlin/New York 2009.
- Delabar, Walter: Experimente mit dem modernen Erzählen. Skizze zu den Rahmenbedingungen von Alfred Döblins Romanwerk bis 1933. In: Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik. Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft. Bd. 5 – 2006. Hrsg. von Kyora, Sabine/ Neuhaus, Stefan. Würzburg 2006. S. 123-138.
- Demetz, Peter: Worte in Freiheit. Der italienische Futurismus und die deutsche literarische Avantgarde (1912-1934). Mit ausführlichen Dokumentationen. München 1990.
- Dennerlein, Katrin: Die erzählte Wahrnehmung der Großstadt im Kontext des modernen epischen Erzählens. Zum doppelten Beginn von Alfred Döblins Berlin Alexanderplatz. In: Felix Mundt/Therese Fuhrer/Jan Stenger (Hrsg.): Cityscaping. Constructing and Modelling Images of the City. Berlin 2015.
- Deubzer, Franz: Methoden der Sprachkritik. München 1980. (Münchener Germanistische Beiträge. Bd. 27).
- Doel, Marcus: Poststructuralist Geographies. The Diabolical Art of Spatial Science. Edinburgh 1999.
- Dunz, Christoph: Erzähltechnik und Verfremdung. Die Montagetechnik und Perspektivierung in Alfred Döblin, „Berlin Alexanderplatz“ und Franz Kafka „Der Verschollene“. Bern/Berlin/Frankfurt a.M. u.a. 1995 (Europäische Hochschulschriften. Reihe I Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 1458).
- Dünne, Jörg/ Günzel, Stephan (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M. 2006.
- Eggert, Hartmut/Golec, Janusz (Hrsg.): »... wortlos der Sprache mächtig«. Schweigen und Sprechen in der Literatur und sprachlicher Kommunikation. Stuttgart/Weimar 1999.
- Eliseeva, Aleksandra: The relationship of the national and gender codes in Alfred Döblin's novel Berlin Alexanderplatz. In: Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya H. 47; S. 100 – 108. 2017.
- Elm, Ursula: Literatur als Lebensanschauung. Zum ideengeschichtlichen Hintergrund von Alfred Döblins „Berlin Alexanderplatz“. Bielefeld 1991.

- Engelke, Jan: Kulturpoetiken des Raumes. Die Verschränkung von Raum-, Text- und Kulturtheorie. Würzburg 2009. (Studien zur Kulturpoetik. Hrsg. von Hahn, Torsten / Kleinschmidt, Erich / Pethes, Nicolas. Band 10.)
- Erhart, Walter (Hrsg.): Wolfgang Koeppen & Alfred Döblin. Topographien der literarischen Moderne. In: Treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre. Bd. 1. München 2005.
- Eschenbacher, Walter: Fritz Mauthner und die deutsche Literatur um 1900. Eine Untersuchung zur Sprachkrise der Jahrhundertwende. Frankfurt a.M. 1977.
- Falk, Walter: Vom Strukturalismus zum Potentialismus. Ein Versuch zur Geschichts- und Literaturtheorie. Freiburg 1976.
- Fietz, Rudolf: Medienphilosophie. Musik, Sprache und Schrift bei Friedrich Nietzsche. Würzburg 1992.
- Finger, Anke: Das Gesamtkunstwerk der Moderne. Göttingen 2006.
- Flatscher, Matthias/Posseit, Gerald: Sprachphilosophie. Eine Einführung. Wien 2016.
- Förster, Nikolaus: Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre. Darmstadt 1999.
- Freudenberg, Silja/van Heudsen, Barend/ Plümacher, Martina: Kultur und Symbol. Ein Handbuch zur Philosophie Ernst Cassirers. Stuttgart/Weimar 2003.
- Frisby, David: Deciphering the Hieroglyphics of Weimar Berlin: Siegfried Kracauer. In: Berlin. Culture and Metropolis. Hrsg. von Haxthausen, Charles/Suhr, Heidrun. Minnesota 1990. S. 152-165.
- Fromm, Georg: Hiobs Wachhund. Die erste Hiob-Paraphrase in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*. In: Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Paris 1993. Jahrbuch für Internationale Germanistik Reihe A. Kongressberichte Bd. 41. Hrsg. von Grunewald, Michel. Bern/ Berlin/ Frankfurt a.M. 1995. S. 213-226.
- Fromm, Waldemar: An den Grenzen der Sprache. Über das Sagbare und das Unsagbare in Literatur und Ästhetik der Aufklärung, der Romantik und der Moderne. Berlin 2006. (Rombach Wissenschaften. Reihe LITTERAE. Band 135).
- Fuhrer, Therese/Mundt, Felix/Stenger, Jan: Cityscaping. Constructing and Modeling Images of the City. Berlin/Boston 2015.
- Gauger, Hans-Martin: Über Sprache und Stil. München 1995.
- Glaser, Renate/Luserke, Matthias (Hrsg.): Literaturwissenschaft - Kulturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven. Opladen 1996 (WV Studium. Bd. 171).

- Gosztonyi, Alexander: Der Raum: Geschichte seiner Probleme in Philosophie und Wissenschaft. München 1976. (Orbis Academicus: Problemgeschichten der Wissenschaft in Dokumenten und Darstellungen. Bd.2.).
- Göttsche, Dirk: Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa. Frankfurt a.M. 1987 (Hochschulschriften Literaturwissenschaft 84).
- Göttsche, Dirk: Zeit im Roman. Literarische Zeitreflexion und die Geschichte des Zeitromans im späten 18. und im 19. Jahrhundert. München 2001. (Corvey- Studien Zur Literatur- und Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts. Bd. 7).
- Grass, Günter: Über meinen Lehrer Döblin und andere Vorträge. Berlin 1968.
- Gustafsson, Lars: Sprache und Lüge. Drei sprachphilosophische Extremisten. Friedrich Nietzsche, Alexander Bryan Johnson, Fritz Mauthner. München/Wien 1980.
- Günzel, Stephan (Hrsg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart/Weimar 2010.
- Günzel, Stephan (Hrsg.): Raumwissenschaften. Frankfurt a. M. 2009.
- Günzel, Stephan: Mapping. In: Über die Praxis kulturwissenschaftlichen Arbeitens. Ein Handwörterbuch. Hrsg. von Frietsch, Ute/Rogge, Jörg. Bielefeld 2013. S. 267-271.
- Hage, Volker: Collagen in der deutschen Literatur. Zur Praxis und Theorie eines Schreibverfahrens. Frankfurt a.M./Bern/New York 1984. (Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte. Bd. 5).
- Hake, Sabine: Urban Paranoia in Alfred Döblin's Berlin Alexanderplatz. In: The German Quaterly. Vol. 67 Nr. 3 Novels and Novellas: Focus on narrative prose. USA 1994. S. 347-368.
- Haller, Rudolf/ Stadler, Friedrich (Hrsg.): Ernst Mach – Werk und Wirkung. Wien 1988.
- Hassenpflug, Dieter/Giersig, Nico/Stratmann, Bernhard: Reading the city: Developing urban hermenetics. Weimar 2011.
- Haug, Walter: Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft? In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte Hrsg. von Kiening, Christian/ Koschorke, Albrecht/ Vogel, Julian/ Wellbery, David. Bd. 73. Stuttgart 1999. S. 69-93.
- Hauser, Susanne: Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchung zur literarischen Wahrnehmung bis 1910. In: Reihe Historische Anthropologie 12. Berlin 1990.

- Haxthausen, Charles W./Suhr, Heidrun: Berlin. Culture and Metropolis. Minneapolis/Oxford 1990.
- Hell, Bernhard: Ernst Mach's Philosophie. Eine erkenntniskritische Studie über Wirklichkeit und Wert. Stuttgart 1907.
- Heringer, Hans Jürgen/ Stötzl, Georg (Hrsg.): Sprachgeschichte und Sprachkritik. Festschrift für Peter von Polenz zum 65. Geburtstag. Berlin/New York 1993.
- Hess-Lüttich, Ernest W.B. (Hrsg.): Metropolen als Ort der Begegnung und Isolation. Interkulturelle Perspektiven auf den urbanen Raum als Sujet in Literatur und Film. Frankfurt a.M./ Berlin/ Bern 2011.
- Himmelmann, Beatrix: Nietzsche. Leipzig 2006.
- Hock, Birgit: Modernität als Paradox. Der Begriff der »Moderne« und seine Anwendung auf das Werk Alfred Döblins (bis 1933). Tübingen 1997. (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte Bd. 93).
- Hoffmann, Gerhard: Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman. Stuttgart 1978.
- Hurst, Matthias: Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen. Tübingen 1996. (Medien in Forschung + Unterricht. Bd. 40).
- Huyssen, Andreas/ Bathrick, David (Hrsg.): Modernity and the Text. Revision of German Modernism. New York 1989.
- Huyssen, Andreas/Scherpe, Klaus R. (Hrsg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Hamburg 1997.
- Huyssen, Andreas: Miniature Metropolis. Literature in an age of Photography and film. London 2015.
- Ingenschay, Dieter: Arlts Buenos Aires und Döblins Berlin – die Lumpenstadt als 'Nullpunkt' des modernen Großstadtrromans. In: Moderne in den Metropolen. Roberto Arlt und Alfred Döblin. Internationales Symposium Buenos Aires – Berlin 2004. Hrsg. von Martinez de Richter, Marily. Würzburg 2007. S. 139-151.
- Ingold, Tim: Lines. A brief history. London 2007.
- Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard/Martinez, Matias/Winko, Simone (Hrsg.): Text zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000.
- Jannidis, Fotis/Kohle, Hubertus, Rehbein, Malte (Hrsg.): Digital Humanities. Eine Einführung. Stuttgart 2017.

- Jähner, Harald: Erzählter, montierter und souflierter Text. Zur Konstruktion des Romans »Berlin Alexanderplatz« von Alfred Döblin. Frankfurt a.M. 1984. (Europäische Hochschulschriften Reihe I Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 757).
- Jähner, Harald: The City as Megaphone in Alfred Döblin's Berlin Alexanderplatz. In: Berlin. Culture and Metropolis. Hrsg. von Haxthausen, Charles/Suhr, Heidrun. Minnesota 1990. S. 141-151.
- Jochheim, Gernot: Der Berliner Alexanderplatz. Berlin 2006.
- Josef, Simon: Sprache und Sprachkritik bei Nietzsche. In: Über Friedrich Nietzsche. Eine Einführung in seine Philosophie. Hrsg. von Lutz-Bachmann, Matthias. Frankfurt a.M. 1985. S. 63-97.
- Jungen, Oliver: Döblin, die Stadt und das Licht. Cursus. Texte und Studien zur deutschen Literatur (Bd.15). Hrsg. von Häntzschel, Günter/ Kleinschmidt, Erich. München 2001.
- Kacianka, Reinhard/Zima, Peter V. (Hrsg.): Krise und Kritik der Sprache. Literatur zwischen Spätmoderne und Postmoderne. Tübingen/Basel 2004.
- Kaemmerling, Ekkehard: Die filmische Schreibweise am Beispiel Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz. In: Jahrbuch für internationale Germanistik 5. Bern/Frankfurt a.M. 1973. S. 45-61.
- Kaufmann, Walter: Nietzsche. Philosoph – Psychologe – Antichrist. Darmstadt 1982.
- Kayser, Wolfgang: Entstehung und Krise des modernen Romans. Stuttgart 1954⁴.
- Keller, Otto: Döblins »Berlin Alexanderplatz«. Die Grossstadt im Spiegel ihrer Diskurse. Bern/Frankfurt a.M./New York/Paris 1990.
- Keller, Otto: Döblins Montageroman als Epos der Moderne. Die Struktur der Romane Der schwarze Vorhang, Die drei Sprünge des Wang-lun und Berlin Alexanderplatz. München 1980.
- Kiesel, Helmut: Zivilisations- und Modernekritik bei Alfred Döblin und Roberto Arlt. In: Moderne in den Metropolen. Roberto Arlt und Alfred Döblin. Internationales Symposium Buenos Aires – Berlin 2004. Hrsg. von Martinez de Richter, Marily. Würzburg 2007. S. 133-137.
- Kilian, Jörg/ Niehr, Thomas/ Schiewe, Jürgen: Sprachkritik. Ansätze und Methoden der kritischen Sprachbetrachtung. Berlin/ New York 2010. (Germanistische Arbeitshefte Bd. 43).

- Kindt, Tom/Köppe, Tillman: Zurück zur Kultur. Alfred Döblins Neutralisierung des Naturalismus. In: Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Emmedingen 2007. Jahrbuch für Internationale Germanistik Reihe A. Kongressberichte Bd. 95. Hrsg. von Becker, Sabina/Krause, Robert. Bern/ Berlin/ Frankfurt a.M. u.a 2008. S. 27-39.
- Klein, Michael: Aschinger – nicht nur ein Name, sondern ein Begriff! In: Berlin in Geschichte und Gegenwart. Jahrbuch des Landesarchivs. Berlin 2004. S.117–134.
- Kleinschmidt, Erich: Döblin-Studien. I. Depersonale Poetik. Dispositionen des Erzählens bei Alfred Döblin. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. 26. Jahrgang 1982. Hrsg. von Martini, Fritz/ Müller-Seidel, Walter/ Zeller, Bernhard. Stuttgart 1982. S. 383-401.
- Kleinschmidt, Erich (Hrsg.): Alfred Döblin. Schriften zu Leben und Werk. Freiburg 1986.
- Kleinschmidt, Erich: Gleitende Sprache. Sprachbewußtsein und Poetik in der literarischen Moderne. München 1992.
- Klotz, Volker: Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin. München 1969.
- Kobel, Erwin: Alfred Döblin – Erzählkunst im Umbruch. Berlin/New York 1985.
- Kolesch, Doris: Roland Barthes. Frankfurt/New York 1997.
- Kolk, Reiner: Zur Professionalisierung und Disziplinentwicklung in der Germanistik. In: Wissenschaft und Nation. Zur Entstehungsgeschichte der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. von Fohrmann, Jürgen/Voßkamp, Wilhelm. München 1991.
- Köppe, Tillmann/Winko, Simone: Neuer Literaturtheorien. Eine Einführung. Stuttgart 2008.
- Kurzreiter, Martin: Sprachkritik als Ideologiekritik bei Fritz Mauthner. Frankfurt a. M 1993. (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1 Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 1361).
- Kuttinig, Beat: Die Nietzsche-Abhandlungen Döblins. In: Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Paris 1993. Jahrbuch für Internationale Germanistik Reihe A. Kongressberichte Bd. 41. Hrsg. von Grunewald, Michel. Bern/ Berlin/ Frankfurt a.M. 1995. S. 201-212.
- Kuttinig, Beat: Die Nietzsche-Aufsätze des jungen Alfred Döblin. Eine Auseinandersetzung über die Grundlagen von Erkenntnis und Ethik. Bern/Berlin/Frankfurt a.M. u.a. 1995. (Tausch. Textanalyse in der Universität und Schule. Bd. 8.).

- Kühn, Joachim: Gescheiterte Sprachkritik. Fritz Mauthners Leben und Werk. Berlin/New York 1975.
- Lämmert, Eberhard: Bauformen des Erzählens. Stuttgart 1955.
- Leidinger, Armin: Hure Babylon. Großstadtsymphonie oder Angriff auf die Landschaft. Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* und die Großstadt Berlin: eine Annäherung aus kulturgeschichtlicher Perspektive. Würzburg 2010. (EPISTEMATA Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Bd. 689).
- Levinson, Stephen C.: Space in Language and Cognition. Explorations in Cognitive Diversity. Cambridge 2003.
- Löw, Martina/Steets, Silke/ Stöetzer, Sergej: Einführung in die Stadt-und Raumsoziologie. Opladen&Bloomfield Hills 2007.
- Mahler, Andreas (Hrsg.): Stadt-Bilder. Allegorie – Mimesis – Imagination. Heidelberg 1999. (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. Bd. 170).
- Martínez, Matías: »Autorschaft und Intertextualität«. In: Fotis Jannidis u.a. (Hrsg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen 1999. S. 478.
- Martini, Fritz: Das Wagnis der Sprache. Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn. Stuttgart 1954.
- Melcher, Andrea: Vom Schriftsteller zum Sprachsteller? Alfred Döblins Auseinandersetzung mit Film und Rundfunk (1909-1932). Frankfurt a.M. 1996. (Europäische Hochschulschriften Reihe I Deutsche Sprache und Literatur Bd. 1553).
- Menéndez-Conde, Ernesto. "Simon Evans' Myth of the Ordinary Language". *Art Experience: NYC*, Summer 2011.
- Middeke, Martin: Zeit und Roman: Zeiterfahrung im historischen Wandel und ästhetischer Paradigmenwechsel vom sechzehnten Jahrhundert bis zur Postmoderne. Würzburg 2002.
- Miller, Nikolaus: Prolegomena zu einer Poetik der Dokumentarliteratur. München 1982. (Münchener Universitätsschriften. Philosophische Fakultät. Münchner Germanistische Beiträge. Bd. 30).
- Moser, Hugo (Hrsg.): Sprachnorm, Sprachpflege, Sprachkritik. Düsseldorf 1968. (Jahrbuch 1966/67. Sprache der Gegenwart. Schriften des Instituts für Deutsche Sprache. Bd. 2).
- Müller, Eggo: Das Drehbuch zu Phil Jutzis *Berlin Alexanderplatz* von Alfred Döblin und Hans Wilhelm. In: Das Drehbuch. Geschichte, Theorie, Praxis. Hrsg. von

- Schwarz, Alexander. Diskurs Film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie. Bd. 5. München 1992. S. 91-115.
- Müller, Lothar: The Beauty of the Metropolis: Toward an Aesthetic Urbanism in Turn-of-the-Century Berlin. In: Berlin. Culture and Metropolis. Hrsg. von Haxthausen, Charles/Suhr, Heidrun. Minnesota 1990. S. 37-57.
 - Müller-Salget, Klaus: Alfred Döblin. Werk und Entwicklung. Bonner Arbeiten zur Deutschen Literatur. Bd. 22. Hrsg. von von Wiese, Benno. Bonn 1972.
 - Müller-Salget, Klaus: Neuere Tendenzen in der Döblin-Forschung. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. Bd. 103. Berlin 1984. S. 263-277.
 - Müller-Salget, Klaus: Zum Stand der Döblin Ausgaben. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. Bd. 106. Berlin 1987. S. 283-288.
 - Müller-Salget, Klaus: Entselbstung und Selbstbehauptung. Der Erzähler Alfred Döblin. In: Metamorphosen des Dichters. Das Selbstverständnis deutscher Schriftsteller von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Hrsg. von Grimm, Gunter E.. Frankfurt a.M. 1992. S. 214-227.
 - Münker, Stefan/ Roesler, Alexander: Poststrukturalismus. Sammlung Metzler Bd. 322. Stuttgart/Weimar 2012².
 - Nelson, Theodor H. (1972): As We Will Think. Proceedings of Online 72 Conference, Brunel University, Uxbridge, England, 1973. Reprinted In: Nyce, James/ Kahn, Paul (eds.): From Memex to Hypertext: Vannevar Bush and the Mind's Machine. S. 245. Academic Press, Boston, MA, 1991.
 - Nies, Karl-Dieter: Sprache und Moral. Untersuchungen zu Nietzsches Theorie von Genese und Entwicklung der Sprache, insbesondere im Zusammenhang seiner späten Moralphilosophie. Frankfurt a.M. 1991.
 - Nünning, Vera/Nünning Ansgar (Hrsg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Trier 2002. (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium. Bd. 5.)
 - Nünning, Ansgar/Sommer, Ray (Hrsg.): Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. Disziplinäre Ansätze - Theoretische Positionen - Transdisziplinäre Perspektiven. Tübingen 2004.
 - Ogasawara, Yoshihito: "Literatur zeugt Literatur". Intertextuelle, motiv- und kulturgeschichtliche Studien zu Alfred Döblins Poetik und dem Roman Berlin Alexanderplatz. Japan 1996.

- Olsen, Greta/Nünning, Ansgar (Hrsg.): New Theories, Models and Methods in Literary and Cultural Studies. Trier 2013. (WVT-Handbücher zum Literaturwissenschaftlichen Studium. Bd. 16.)
- Ottmann, Henning (Hrsg.): Nietzsche Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe. Stuttgart/Weimar 2011.
- Pestalozzi, Karl: Sprachkritik und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Rektoratsrede, Uni Basel 1990.
- Pethes, Nicolas: Physik und Mythos. Zur Medialität des Erzählens in Alfred Döblins Poetik des dokumentarischen Realismus. In: Medialer Realismus. Rombach Wissenschaften – Reihe Litterae. Bd. 145. Hrsg. von Gretz, Daniela. Freiburg/ Berlin/ Wien 2011. S. 215-233.
- Pfeil, Elisabeth, Großstadtforschung. Entwicklung und Gegenwärtiger Stand. Hannover 1972².
- Poljanšek, Tom: Literatur und Theorie - zwei entfernte Verwandte? In: Literatur und Theorie seit der Postmoderne. Stuttgart 2012.
- Porombka, Wiebke: Erzählen in der Verkehrsstadt und Erzählen des urbanen Raums als Verkehrsraum. Alfred Döblins Berlin Alexanderplatz. In: Porombka, Wiebke: Medialität urbaner Infrastrukturen. Der öffentliche Nahverkehr, 1870-1933. Bielefeld 2013.
- Posselt, Gerald/Flatscher, Matthias: Sprachphilosophie. Eine Einführung. Wien 2016.
- Prangel, Matthias: Alfred Döblins Überlegungen zum Roman als Beispiel einer Romanpoetologie des Modernismus. In: Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Strasbourg 2003. Der Grenzgänger Döblin 1940-1957. Biographie und Werk. Bern/ Berlin/ Frankfurt a.M. u.a 2008. (Jahrbuch für Internationale Germanistik Reihe A. Kongressberichte Bd. 75). S. 195-211.
- Prangel, Matthias (Hrsg.): Materialien zu Alfred Döblin »Berlin Alexanderplatz«. Frankfurt a.M. 1975.
- Prangel, Matthias: Zwischen monologischer Schriftkultur und vernetzter Technoimagination. Alfred Döblins Poetik. In: Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Emmendingen 2007. Jahrbuch für Internationale Germanistik Reihe A. Kongressberichte Bd. 95. Hrsg. von Becker, Sabina/Krause, Robert. Bern 2006. S.11-29.
- Prodoliet, Ernest: Das Abenteuer Kino. Der Film im Schaffen Hugo von Hofmannsthal, Thomas Mann und Alfred Döblin. Freiburg / Schweiz 1991.

- Renzi, Luca: *Alfred Döblin – das Bild der Moderne in seiner Epik Theorie*. In: Sabina Becker und Helmuth Kiesel (Hrsg.): *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*. Berlin, 2007, S. 181–198.
- Ribbat, Ernst: Wissen und Erzählen. Zu Werken Alfred Döblins. In: Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Emmendingen 2007. Jahrbuch für Internationale Germanistik Reihe A. Kongressberichte Bd. 95. Hrsg. von Becker, Sabina/Krause, Robert. Bern/ Berlin/ Frankfurt a.M. u.a 2008. S. 41-51.
- Rinas, Karsten: Mehrsprachigkeit und Sprachkontakt: Fritz Mauthners Weg zur Sprachphilosophie". In: *Brücken. Germanistisches Jahrbuch Tschechien - Slowakei* 2005. Bonn: DAAD, S. 139-155.
- Sander, Gabriele: *Alfred Döblin. Berlin Alexanderplatz. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart 2006.
- Sander, Gabriele: Alfred Döblin und der Großstadtrealismus. In: *Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik. Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft*. Bd. 5 – 2006. Hrsg. von Kyora, Sabine/ Neuhaus, Stefan. Würzburg 2006. S. 139-150.
- Sander, Gabriele: »Tatsachenphantasie«. Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. Marbach 2007.
- Sander, Gabriele: Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* – ein Text aus Texten. Literarische Paraphrasen und Parodien in intertextueller Betrachtung. In: *Moderne in den Metropolen. Roberto Arlt und Alfred Döblin. Internationales Symposium Buenos Aires – Berlin 2004*. Hrsg. von Martinez de Richter, Marily. Würzburg 2007. S. 121-132.
- Sanna, Simonetta: Die Schrift der Laute und der Bilder. Prolegomena zu einer Lesart von Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*. In: *Literatur im interkulturellen Dialog. Festschrift zum 60. Geburtstag von Hans-Christoph Graf v. Nuyhauss*. IRIS Bd. 15. Hrsg. von Durzak, Manfred/ Laudenberg, Beate. Bern/ Berlin/ Frankfurt a.M. 2000. S. 235-251.
- Saße, Günter: *Sprache und Kritik. Untersuchung zur Sprachkritik der Moderne*. Göttingen 1977. (Palaestra. Untersuchungen aus der deutschen und englischen Philologie und Literaturgeschichte. Bd. 267).
- Sebald, Winfried Georg: *Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins*. Stuttgart 1980. (Literaturwissenschaft – Gesellschaftswissenschaft 45).
- Selbmann, Rolf: *Der deutsche Bildungsroman*. Stuttgart/Weimar 1994².

- Schärf, Christian: Alfred Döblins „Berlin Alexanderplatz“: Roman und Film; zu einer intermedialen Poetik der modernen Literatur. Mainz / Stuttgart 2001. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Klasse Literatur. Jahrgang 2001. Nr. 2).
- Scherpe, Klaus R.: Von der erzählten Stadt zur Stadterzählung. Der Großstadtdiskurs in Alfred Döblins »Berlin Alexanderplatz«. In: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hrsg.): Diskurstheorien und Literaturwissenschaft. Frankfurt a. M. 1988, 418-437.
- Scherpe, Klaus: The City as Narrator. The Modern Text in Alfred Doeblin's Berlin Alexanderplatz. In: Modernity and the text. Revision of German Modernism. New York 1989.
- Schiewe, Jürgen: Die Macht der Sprache. Eine Geschichte der Sprachkritik von der Antike bis zur Gegenwart. München 1998.
- Schlögel, Karl: Kartenlesen, Augenarbeit. In: Heinz Dieter Kittsteiner (Hrsg.): Was sind Kulturwissenschaften? 13 Antworten. München 2004. S. 261–284.
- Schmidt, Wolf Gerhard/Valk, Thorsten (Hrsg.): Literatur intermediale Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968. Berlin 2009.
- Shin, Sungyup: Es ist ein Schnitter, der heißt Tod— Des Knaben Wunderhorn und dessen moderne Rezeption in Berlin Alexanderplatz. In: Koreanische Zeitschrift für Germanistik 145. S. 29-50. 2018.
- Smuda, Manfred (Hrsg.): Die Großstadt als „Text“. München 1992.
- Soja, Edward.: Vom »Zeitgeist« zum »Raumgeist«. New Twists on the *Spatial Turn*. In: Döring, Jörg/Thielmann, Tristan (Hrsg.): Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Bielefeld 2008. S. 241–262.
- von Savigny, Eike: Ludwig Wittgenstein Philosophische Untersuchungen. Berlin 2011² (Klassiker Auslegen. Hrsg. Von Höffe, Otfried. Bd. 13).
- Schramke, Jürgen: Zur Theorie des modernen Romans. München 1974.
- Schroer, Markus: Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums. Frankfurt a.M. 2006.
- Schröter, Klaus (Hrsg.): Alfred Döblin in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg 1978.
- Schwarz, Alexander (Hrsg.): Das Drehbuch. Geschichte, Theorie, Praxis. München 1992.
- Schweizer, Harro (Hrsg.): Sprache und Raum. Psychologische und linguistische Aspekte der Aneignung und Verarbeitung von Räumlichkeit. Ein Arbeitsbuch für das Lehren von Forschung. Stuttgart 1985.

- Schwimmer, Helmut: Erlebnis und Gestaltung der Wirklichkeit bei Alfred Döblin. München 1960.
- Sprengel, Peter: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. In: Geschichte der deutschsprachigen Literatur Bd. 9/ 2. München 2004.
- Steiner, Uwe: Walter Benjamin. Stuttgart / Weimar 2004.
- Steiner, Uwe: „Können die Kulturwissenschaften eine neue moralische Funktion beanspruchen?“ Eine Bestandsaufnahme. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Stuttgart/Weimar 1997. S. 5-38.
- Stetter, Christian: Sprachkritik und Transformationsgrammatik. Zur Bedeutung der Philosophie Wittgensteins für die Sprachwissenschaftliche Theoriebildung. Düsseldorf 1974.
- Stiening, Gideon: Am »Ungrund« oder: Was sind und zu welchem Ende studiert man »Poetologie des Wissens? In: KulturPoetik Bd. 7, H. 2. Hrsg.: Engel, Manfred/ Ritzer, Monika/Dieterle, Bernhard/ Specht, Benjamin. Saarbrücken 2007, S. 234-248.
- Stockhorst, Stefanie: Intermediale Erzählstrategien im urbanen Kontext. Mediale Grenzüberschreitungen in Großstadtromanen der Weimarer Republik. In: Wolf Gerhard Schmidt/Thorsten Valk (Hrsg.): Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968. Berlin/New York 2009 (spectrum Literaturwissenschaft – komparatistische Perspektiven Bd. 19), S. 115–137.
- Storrer, Angelika (2000): Was ist ‚hyper‘ am Hypertext? In: Kallmeyer, Werner (Hrsg.): Sprache und neue Medien. Berlin u.a.: de Gruyter (Jahrbuch 1999 des Instituts für deutsche Sprache). S. 222–249.
- Stöckmann, Ingo: Naturalismus. Lehrbuch Germanistik. Stuttgart/ Weimar. 2011.
- Stüssel, Kerstin: Poetische Ausbildung und dichterisches handeln. Poetik und autobiographisches Schreiben im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert. Tübingen 1993.
- Stüssel, Kerstin: »Autorschaft und Autobiographik im Kultur- und Mediengeschichtlichen Wandel«. In: Ulrich Breuer / Beatrice Sandberg (Hrsg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd. 1: Identität und Fiktionalität. München 2006. S.19-33.
- Schuster, Ingrid (Hrsg.): Zu Alfred Döblin. Literaturwissenschaft - Gesellschaftswissenschaft. Stuttgart 1980. (LGW Interpretationen. Bd. 48).

- Thalken, Michael: Ein bewegliches Heer von Metaphern. Sprachkritisches Sprechen bei Friedrich Nietzsche, Gustav Gerber, Fritz Mauthner und Karl Kraus, Frankfurt am Main 1999.
- Tepe, Peter: Mythos&Literatur. Aufbau eine literaturwissenschaftlichen Mythosforschung. Würzburg 2001.
- Thomann Tewarson, Heidi: Alfred Döblin. Grundlagen seiner Ästhetik und ihre Entwicklung 1900-1933. Bern 1979. (Europäische Hochschulschriften Reihe I Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 286).
- Tomaczak, Frauke: Mythos und Alltäglichkeit am Beispiel von Joyces „Ulysses“ und Döblins „Berlin Alexanderplatz“. Frankfurt a.M. 1992.
- Tyjanow, Juri: Das literarische Faktum (1924). In: Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen formalen Schule. Hrsg. von Fritz Mierau. Leipzig 1991. S.361-383.
- Veit, Wolfgang: Erzählende und erzählte Welt im Werk Alfred Döblins. Schichtung und Ausrichtung der epischen Konzeption in Theorie und Praxis. Leipzig 1970.
- Vietta, Silvio: Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. Stuttgart 1992.
- Vossenkuhl, Wilhelm: Solipsismus und Sprachkritik. Beiträge zu Wittgenstein. Berlin 2009.
- Weidenfeld, Christiane: Poetiken des Zufalls in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* und Wolfgang Koeppens *Tauben im Gras*. Würzburg 2013. (EPISTEMATA Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Bd. 775-2013).
- Weigel, Sigrid: Zum „topographical turn.“ Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften. In: KulturPoetik. Bd. 2, Heft 2, 2002, S. 151–165.
- Weiler, Gershon: Mauthner's critique of language. Cambridge 1970.
- Weiß, Stephanie: *Orte und Nicht-Orte. Kulturanthropologische Anmerkungen zu Marc Augé*. Mainz 2005. (Mainzer kleine Schriften zur Volkskultur, 14).
- Wenz, Karin: Raum, Raumsprache und Sprachräume. Zur Textsemiotik der Raumbeschreibung. Tübingen 1997. (KODIKAS/CODE Supplement 22).
- Wetzels, Michael: Die Enden des Buches oder die Wiederkehr der Schrift. Von den literarischen zu den technischen Medien. Weinheim 1991.

- Wetzel, Michael: »mal vu – mal dit« Urszenen poetischen Sprechens im Werk von Marianne Fritz. In: Nullgeschichte, die trotzdem war. Neues Wiener Symposium über Marianne Fritz. Hrsg. von Kartberger, K. Wien 1995.
- Wolff, Rachel. "Capturing New York in Scraps of Paper." In *The Wall Street Journal*. May 26, 2012, p. C20.
- Wüest, Jakob: Was Texte zusammenhält. Zu einer Pragmatik des Textverstehens. Tübingen 2011. (Europäische Studien zur Textlinguistik. Bd. 12).
- Yılmaz, Zennube Şahin: Prison as a Heterotopia in the Roman „Berlin-Alexanderplatz“ by Alfred Döblin. In: *European Journal of Multidisciplinary Studies* Jg. 7; H. 2; 2018.
- Zabka, Thomas: Die Reflexivität der Erzählstile und das Problem des Exemplarischen in Döblins Berlin Alexanderplatz. In: *Polyperspektivität in der Moderne. Studien zur Theorie, Geschichte und Wirkung der Literatur. Hamburger Beiträge zur Germanistik*. Hrsg. von Schönert, Jörg / Segeberg, Harro. Frankfurt a.M. / Bern / New York / Paris 1988. S. 410-430.
- Zachau, Reinhard (Hrsg.): *Topography and Literature. Berlin and Modernism*. Göttingen 2009. (Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien. Bd. 4).
- Žmegar, Viktor: Alfred Döblins Poetik des Romans. In: *Deutsche Romantheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Romans ins Deutschland*. Hrsg. von Reinhold Grimm. Frankfurt a.M./Bonn 1968.
- Zalubska, Cecylia: Döblins Reflexionen zur Epik im Spiegel ausgewählter Romane. 1980. (Seria Filologia Germanska Nr. 21. Poznan).
- Ziolkowski, Theodore: Berlin Alexanderplatz. In: Ingrid Schuster (Hrsg.): *Zu Alfred Döblin*. Stuttgart 1980. S. 128-148.

Lexika

- Lexikon der Sprachwissenschaft. Hrsg. von Bußmann, Hadumod. Stuttgart 2002³.
- Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik. Hrsg. von Brunner, Horst/Moritz, Reiner. Berlin 1997.
- Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe. Hrsg. von Nünning, Ansgar. Stuttgart/Weimar (2001)2013⁵.
- Metzler Lexikon literarische Symbole. Hrsg. von Butzer, Günter/Jacob, Joachim. Stuttgart/Weimar 2008.

- Metzler Literatur Lexikon. Stichworte zur Weltliteratur. Hrsg. von Schweikle, Günther/Irmgard. Stuttgart 1984.
- Metzler Lexikon Avantgarde. Hrsg. von van den Berg, Hubert/Fähnders, Walter. Stuttgart/Weimar 2009.
- Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. von Weimar, Klaus. Berlin/New York 2000.