

Von der erzählten Stadt zur Stadterzählung

Der Großstadtdiskurs in Alfred Döblins
»Berlin Alexanderplatz«

In Frage steht die Erzählbarkeit der Stadt. Während Döblin seinen Helden eben noch in die Stadt schickt, auf Bewahrung gewissermaßen, ihm eine dramatische Erzählung zugesteht, in der er zeigen soll, wer er ist, – »Ich habe etwas zu tun, es wird etwas geschehen, ich rücke nicht aus, ich bin Franz Biberkopf« (S. 198)! – entzieht er ihm auch schon das erzählerische Terrain einer *eigenen* Geschichte. Franz Biberkopf durchwandert die Stadt wie viele andere auch: als gewöhnlicher Passant, keineswegs als Flaneur, dem die Dinge sich bedeutungsvoll zuneigen, wenn er sie bedeutsam anblickt. In Döblins Roman kommt die Flanerie nicht mehr auf gegen die Ausrichtung und Abrichtung der Individuen im funktionalen Netzwerk der Großstadtdiskurse:

Das Gesicht der Ostwandler ist in nichts unterschieden von dem der West-, Süd- und Nordwandler, sie vertauschen auch ihre Rollen, und die jetzt über den Platz zu Aschinger gehen, kann man nach einer Stunde vor dem leeren Kaufhaus Hahn finden. Und ebenso mischen sich die, die von der Brunnenstraße kommen und zur Jannowitzbrücke wollen, mit den umgekehrt Gerichtetem. Ja, viele biegen auch seitlich um, von Süden nach Osten, von Süden nach Westen, von Norden nach Osten. Sie sind so gleichmäßig wie die, die im Autobus, in der Elektrischen sitzen. Die sitzen alle in verschiedenen Haltungen da und machen so das außen angeschriebene Gewicht des Wagens schwerer. Was in ihnen vorgeht, wer kann das ermitteln, ein ungeheures Kapitel. Und wenn man es täte, wem diene es? Neue Bücher? Schon die alten gehen nicht, und im Jahre 27 ist der Buchabsatz gegen 26 um soundsoviel Prozent zurückgegangen. (S. 147).

Im *Alexanderplatz*-Roman dominiert diese Leere in der Fülle, diese Entqualifizierung des Geschehens, diese Akkumulation und Hochrechnung der Ereignisse bis zur Ereignislosigkeit, eine topographische Genauigkeit, die erzählerisch so gerafft und beschnitten wird, daß sie ins Taumeln gerät. Die moderne Verstärkung ist zu beschreiben als »Maelstrom« der unentwegten Desintegration, als fortwährende Differenzierung, als Entzug verlässlicher Konturen und Substanzen. Döblins »Erzählstadt« Berlin

entsteht wohl so und nicht anders als »zweite« (oder gar »dritte«?) Natur, konstruiert durch eine Logik, die eben darin wirksam wird, daß sie nicht reduzierbar ist auf den »Kern« des einen oder des anderen Diskurses und auch nicht einfach determiniert ist durch einen stabilisierenden Kontext. Die Stadt als Verkehrsnotenpunkt, als Sammelpunkt aller menschlichen Beziehungen und Transaktionen wird in alle vier Himmelsrichtungen entgrenzt und zerstäubt. Diesen, wie ich meine, diskursanalytischen Befund brachte kein anderer als Ernst Bloch in *Erbschaft dieser Zeit* kritisch – und das heißt allemal kapitalismuskritisch – auf den Begriff: »Berlin, Funktionen im Hohlraum«.²

Nun ist bekannt, daß Döblin sich freudig als »Zivilisationsliterat« bekennt. Die völkische Parole des »Los von Berlin« hat er entschieden bekämpft. Seine Parole lautet: »Los vom Buch«: »Das Buch ist der Tod der wirklichen Sprache.«³ Der Protest meint kein Zurück, im Gegenteil. Mit dieser Formel will Döblin eine literarische Wirklichkeit verabschieden, die von sich behauptete, mit psychologischer Motivations- und soziologischer Ursachenforschung, mit besserem Wissen und erzählerischer Zutraulichkeit die Wirklichkeit auf dem Papier dingfest machen zu können. Im futuristisch inspirierten *Berliner Programm* (1913) und auch noch in der vom naturphilosophischen Elementarismus geprägten Schrift über den *Bau des epischen Werkes* (1929) erfolgt Döblins Abrechnung mit dem Positivismus und Historismus des Erzählens im 19. Jahrhundert. In der Polemik wird das traditionelle Erzählgebäude abgetragen, um für den modernen Bau des epischen Werkes Platz zu schaffen.

Hier nur das Fazit der Demontage, insoweit es für die Problemkonstellation der Erzählbarkeit komplexer Wirklichkeit, insbesondere des Realitätskomplexes der modernen Großstadt produktiv ist: Statt eines »house of fiction« (Henry James) nach dem Grundriß kausaler Bezüge, personaler Korrespondenz und integrierter Handlungsmuster sieht Döblin eher einen Bauplatz. Gegen das »Warum« und »Wie« steht das Notieren von Abläufen und Bewegungen, gegen den, wie er meint, doch nur pseudorationalen, überkonstruierten Handlungskomplex stehen die »Veränderungen der Aktionsweisen und Effekte«.⁴ Gegen die trügerische Authentizität des unmittelbaren Ausdrucks fordert Döblin einen »Fanatismus der Enttäufung«: »Die Hegemonie des Autors ist zu brechen.«⁵ Zu seinen Lieblingsvorstellungen gehören die vom

»Sprachkörper« und die vom Schauplatz des Sprechens und Schreibens, dem jede vorgefaßte »Konzeption« des Erzählens »einverleibt« wird, und zwar »destruktiv«. ⁶ Das moderne Erzählen wird reflexiv unter den Vorzeichen der »Depersonation«: »man glaubt zu sprechen und man wird gesprochen, oder man glaubt zu schreiben und man wird geschrieben.« ⁷ Und so ist es auch konsequent, daß neben Döblins Parole »Los vom Buch« die später ebenso unvermeidliche wie schmerzhaft aufgeforderung »Los vom Menschen« ⁸ steht – dies allerdings nicht im Sinne einer lustvollen Dekonstruktion humaner Verbindlichkeit, sondern in der Absicht, unter der »entseelten Realität« eine tieferliegende Wirklichkeit freizulegen.

Sehen wir zunächst einmal ab von einer solchen, im Döblin-Roman stets zu Rettung bestellten Erzählmetaphysik, so bleibt eine Problemkonstellation zu registrieren, die zur diskursanalytischen Erkundung geradezu einlädt. Döblin erfährt die Großstadt Berlin als eben den »Spurenkörper«, den eine Diskursanalyse annimmt, die nach der materialen Konstitution und Konstruktion sozialhistorischer Praktiken fragt. ⁹ Dabei geht es nicht nur um ein verstehendes Lesen im steinernen Buch der Stadt (nach der von Victor Hugo in *Notre Dame de Paris* so eindrucksvoll vorgeführten Metapher), auch nicht nur um das, was in der Architekturmotik als »Text der Stadt« bezeichnet wurde: die Abstrahierung und Analogisierung der Stadtstruktur als Sprachstruktur, das durchstrukturierte Stadt-Design. ¹⁰ In Döblins Stadterzählung dominiert eine Konzeption des »präkonstruiert« (Vorkonstruierten) der Diskurse, die ihre Dekonstruktion in sich trägt. ¹¹ Die Textanalyse ist hierauf zu konzentrieren. Döblin, der Advokat der »Tatsachenphantasien«, hatte so etwas wie eine genaue Witterung für die Logik der Diskurse, die im *literarischen* Diskurs der Großstadt zum Anlaß wird, den »discours-travers« ¹², die Intervention der Stadterzählung an den markanten Gelenk- und Funktionsstellen der verschiedenen Großstadtdiskurse, in Szene zu setzen. So gesehen ist der Großstadroman zu analysieren als ein Diskurs unter anderen: als derjenige nämlich, der die gesellschaftliche Ausdifferenzierung des ökonomischen, juristischen, sexuellen, religiösen Terrains als Spiel der Differenzen aufnimmt und in eine narrative Logik besonderer Art transformiert. In *Berlin Alexanderplatz* wird, wie zu zeigen ist, die »effektive« Bedeutung der verschiedenen diskursiven Ereignisse in der Stadt zu einer »Geschichte«

verbunden, in der die Behauptung einer sozialen, politischen oder sexuellen »Identität« zunichte werden muß. Doch nicht nur die zentrale erzählerische Figuration verliert im grenzenlosen Erzählfluß der großen Stadt an Konturen. In Frage steht die Erzählbarkeit der Stadt überhaupt, wenn, wie in Döblins Romantheorie programmiert, eine Repräsentationsästhetik aufgekündigt wird, die glaubte, dem »ungeheuren Vermittlungszusammenhang der bürgerlichen Gesellschaft« (Hegel) im Medium des ästhetischen Scheins, mit den Mitteln der literarischen Symbolisierung und mit der ästhetischen Opposition des subjektiven Ausdrucks beizukommen. ¹³

Versuchen wir zunächst eine historische Vergewisserung des Problems der Erzählbarkeit der Stadt. In Volker Klotz' wichtigem Buch *Die erzählte Stadt* ¹⁴ wird die Stadthematik zur Romanform in Beziehung gesetzt, gewissermaßen als Vollendung der »Prosa der Verhältnisse« (Hegel). Historisch vorgegeben ist eine Wirklichkeit »Stadt« als Zentrierung und Verdichtung des sozialen, politischen und kulturellen Konfliktfeldes der sich herausbildenden bürgerlichen Gesellschaft. Der Großstadroman als *dargestellte Wirklichkeit* orientiert sich an den Brennpunkten und Symbolen innerhalb der Stadtmauern oder Stadtgrenzen (Hugos *Notre Dame de Paris*), er thematisiert den Gegensatz von subjektivem Lebensanspruch und objektivem Zwang der städtischen Lebenswelt (Raabes *Die Chronik der Sperlingsgasse*), er dramatisiert die Schicksale von Individuen, Klassen und Institutionen als Kriminalfall, als sozialromantische oder sozialkritische Geschichte, er betrachtet und durchleuchtet Ausschnitte aus dem großen und faszinierenden Panorama der mehr oder weniger gutten Gesellschaft (von Sue und Dickens bis zu Zola, Heinrich Mann und auch noch Marcel Proust). Fraglich ist, ob, wie bei Volker Klotz, auch die Großstadtromane von Döblin und Dos Passos noch unter dem Repräsentationsmuster der »erzählten Stadt« – Symbolisierung, Subjektzentrierung, Dramatisierung von Gegensätzen – zu fassen sind. Wenn Klotz Döblins *Alexanderplatz* als »Agon Stadt« und Dos Passos *Manhattan Transfer* als »Gezeiten der Stadt« analytisch auf den Begriff zu bringen versucht, so bedient er sich eben der Erzählmetaphorik, mit der die sich immer weiter ausdifferenzierenden Terrains der modernen Stadt noch einmal ins genau begrenzte und zentrierte Feld der »erzählten Stadt« gebannt werden sollten. Es ist diese Reduktion von Kom-

plexität, die den Stadtmythos hervorbringt. Für Döblins *Berlin Alexanderplatz* soll gezeigt werden, wie das Konzept der erzählten Stadt substituiert wird durch ein strukturell und diskursiv angelegtes narratives Verfahren.

Verschiedene, historisch ausgeprägte Typen der erzählerischen Repräsentation der Stadt lassen sich unterscheiden. Ein erster Typus wäre zu begreifen nach der für die deutsche Romanliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts geradezu traumatischen Opposition eines »Wunschbilds Land« und »Schreckbilds Stadt«. ¹⁵ Hierin findet die Gefährdung einer früheren, vermeintlich in sich ruhenden Subjektidentität im aufbrechenden Industrie- und Zivilisationszeitalter ihren Ausdruck. Georg Simmel beklagt wie viele in seinem Aufsatz *Die Großstädte und das Geistesleben* den Verschleiß der Innerlichkeit und der Gemütskräfte unter dem Diktat der »unbarmherzigen Sachlichkeit« der Geldwirtschaft und der Technik im modernen Großstadtleben. ¹⁶ Im sozialkritischen und naturalistischen Roman des 19. Jahrhunderts wird die Land-Stadt-Opposition ersetzt durch den Gegensatz der Klassen. Dieser Repräsentationstyp der Stadt gewinnt seine erzählerische Konsistenz durch die Integrationskraft von dialektischer Geschichtsphilosophie oder naturwissenschaftlicher Theorie (Hegel, Marx, Comte, Taine). Dargestellt werden die negativen Folgen der Industrialisierung und Verstädterung. Dabei dominiert, besonders im deutschen Naturalismus, das subjektive Stadterlebnis, der Aufbruch der jungen Literaten aus der Provinz in die Metropolen München und Berlin. ¹⁷ Das Stadterlebnis und die Stadterfahrung werden reduziert auf die Opposition von Individuum und Masse, dramatisiert als existentielles Abenteuer und Inferno. Die Repräsentation der Stadt wird – verstärkt in der expressionistischen Großstadtyrik – zurückgenommen auf den subjektiven Ausdruck und die Symbolisierung des Schreckens und der Faszination an der Stadt.

Von diesem anfangs sozialaktivistischen und dann ästhetisch-expressiven Repräsentationstypus des Stadtereignisses und der Stadterfahrung ist der eher kontemplative Gestus des Pariser Flaneurs weit entfernt. Die Rekonstruktion dieses Typus als symptomatische Konstellation der Moderne, die Walter Benjamin am Beispiel Baudelaires vornimmt ¹⁸, setzt auf die imaginäre Kraft des Stadterlebnisses. Die ästhetische Opposition gegen die Großstadt als funktionierendem Zentrum und als Schaltzentrale der ökonomischen

mischen und politischen Macht formiert sich im Peripheren und Ephemerem der isolierten Wahrnehmung. Auf die »rücksichtslose Täterschaft« der modernen Großstadt (Max Webers Formel) antwortet ein ästhetisches Subjekt, das sich der Dinge im Augenblick bemächtigt, sie im Blick bannt und stillstellt. Die derart wahrgenommene Stadt ist nicht mehr Objekt einer erzählerischen Rekonstruktion und Repräsentation, vielmehr repräsentiert sie als Objekt, selektiv und partiell, die Wahrnehmungsintensität des ästhetischen Subjekts. Für die surrealistischen Flaneur Breton und Aragon ist die im Stadterlebnis kristallisierte kapitalistische Verdinglichung, Kontingenz und Vereinzelung eben gerade die Begegnung für die Freisetzung der Imagination, für die Entbindung libidinöser Energien, für den Bilderrausch. Benjamins melancholischer Rückblick auf das Paris des 19. Jahrhunderts und sein skeptischer Blick auf die ästhetischen und politischen Rauschzustände der französischen Surrealisten ¹⁹ mögen wohl anzeigen, in welchen Grenzen diese über das subjektive Großstadterlebnis vermittelte ästhetische Moderne zu sehen ist.

Noch während Benjamin in Franz Hessels *Spazieren in Berlin* die Wiederkehr des Flaneurs erkennen wollte ²⁰, eroberte eine ganz andere, weder am aktivistischen noch am kontemplativ gefaßten Subjekt-Objekt-Gegensatz interessierte ästhetische Strategie den Darstellungsraum der Großstadt. In den zwanziger Jahren setzt sich unter dem Eindruck der Ausdifferenzierung der kapitalistischen Gesellschaft und der Überlastung der Großstadtdiskurse durch ein Übermaß an Warenaustausch, Kommunikation und sich zur totalen Unübersichtlichkeit steigender Produktivität und Reproduktion eine Art der ästhetischen Repräsentation der Stadt durch, die das rein Funktionale, die reine Abstraktion der Großstadtkomplexität zu ihrem ungegenständlichen »Gegenstand« macht. Der Reiz der Großstadt wird sozusagen summarisch erfahren. Die Oppositionen von Land/Natur und Stadt, von Individuum und Masse werden eingezogen und eingebeut, »Stadt« als »zweite Natur« neu konstruiert nach den ihr eigenen und doch »eigenschaftslosen« rasanten Warenströmen und Menschenbewegungen, nach den scheinbar sich selbst genügenden und ineinander verschachtelten räumlichen und zeitlichen Ordnungsmustern. Anhaltspunkte und Stichworte für diesen modernen Typus der Repräsentation der Großstadt in der ihr zugeschriebenen Oberflächenstruktur finden sich sowohl bei Ernst Jünger (z. B. im ästhe-

tisierenden Arrangement einer Berliner Arbeiterdemonstration) wie auch in Siegfried Kracauers »geometrisch« angelegten Ausführungen des *Ornaments der Masse* und der Straßen (hier allerdings mit kritischem Eingedenken der Denkbilder). Am deutlichsten wird der ins Funktionale und Strukturelle gesteigerte und darin die gewohnte Repräsentation aufhebende Typus wohl im zeitgenössischen Film. Der Vorspann und einleitende Teil von Werner Ruttmanns *Die Sinfonie der Großstadt* (1927)²¹ wirkt in der Dynamik der linear geordneten Bewegungsabläufe und in der streng systematisierenden Montagetechnik wie ein bewegtes Bild von Kandinsky aus seiner »architektonischen« Phase. Der Film insgesamt integriert im Tagesrhythmus der Großstadt Berlin die unterschiedlichsten sozialen, politischen und kulturellen Diskursmaterialien zu einem ganz und gar ungenständlichen Bild, an dem weniger die Stadt als ihr perfekt organisiertes ästhetisches Arrangement fasziniert.

In Döblins *Berlin Alexanderplatz*, so meine These, 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«²² anstatt der als »erzählte Stadt« aufbereiteten Symbolisierungen, Dramatisierungen und der Subjektzentrierung. Gänzlich eskamotiert ist der erstmals erzählerisch virulente Stadt-Land-Gegensatz. Döblins Roman verfährt überhaupt nicht mehr antagonistisch im Sinne einer idealen Bildprojektion zum Schreckbild der Stadt. Franz Biberkops »anderer Ort« ist das Zuchthaus und die Irrenanstalt. Dies allerdings sind die Schauplätze seiner im Stadtleben stets präsenten Regression, Orte eines *imaginierten* eigenen Lebens. Sozialkritische Impulse im Sinne der geschichtsphilosophischen Utopie oder der Evolutionsgläubigkeit der positivistischen Wissenschaftslehre sind im *Alexanderplatz*-Roman reduziert auf die von ihnen bekannte Rhetorik bzw. das parodistische Zitat. Franz Biberkopf treibt sein (Sprach-)Spiel mit dem energisch überzeugten Anarchosyndikalisten; aus dem Sozialgesetz und dem sexuellen Aufklärungsbuch wird im Roman selber vorgelesen und zwar so, daß kein Gefühl oder Mitgefühl sich regt.

Auch gegenüber der Wahrnehmungsästhetik der Epiphanie, des Augenblicks des ästhetischen Scheins und des Schocks, für die das Großstadterlebnis so viel hergibt und die manchmal zur

Ästhetik der Moderne schlechthin erklärt wird²³, erweist sich Döblins Erzählung als sperrig. Ein ständiges Unterwegssein, ein rendez-vous-en-masse mit eher zufälligen und auch austauschbaren Treffpunkten ergibt den Stadroman: Anlässe für unzählige Geschichten, aus denen die *eine* Geschichte des Franz Biberkopf sich herausprofilieren soll. Diesem Herumtreiber und Gelegenheitsarbeiter widerfährt aber weder, wie Benjamin argwöhnt, die noch einmal erzählte und dabei umerzählte »Education sentimentale« des Ganoven²⁴, noch taugt er zum Medium einer noch einmal auf das besondere Individuum ausgerichteten ästhetischen Wahrnehmung. Die größte Affinität hat Döblins Text zweifellos zu der Art der Vergegenwärtigung, die den Erfahrungsraum der Stadt als »Funktionen im Hohlraum« erfaßt, allerdings ohne den Effekt eines ästhetisch glanzvollen oder gar rauschhaften Formalismus. Im Gegenteil: der Schreckgedanke des Funktionalismus wird rückgekoppelt an die dem Text der Stadt ablesbaren »diskursiven Spuren«, die im Romandiskurs zu »irregulären« Bedeutungseffekten organisiert werden.

Die These, in Döblins *Berlin Alexanderplatz* werde das Konzept der »erzählten Stadt« durch ein strukturell und diskursiv angelegtes Verfahren des Stadterzählens substituiert, ist am Text zu erproben, auch wenn dies hier nur mit einigen Hinweisen und Querverweisen geschehen kann. Zu fragen ist nach der Spannkraft der verschiedenen Diskurse in diesem Text, die mehr hervorbringt als die spannende Geschichte, die in der Stadt spielt. In Frage zu stellen ist das Gegeneinander von narrativem und montiertem Text, das der Forschung zumeist nur dazu diente, in Döblins Roman den alten Subjekt-Objekt-Dualismus von gefährdetem Individuum und gefährlicher Großstadt noch einmal zu bestätigen.²⁵ Auch ist Döblins Roman mehr zuzutrauen als die Fortschreibung einer Mythisierung und Dämonisierung des in seiner Komplexität und Anonymität bedrohlichen Großstadtphänomens. Das imaginäre Potential, das dieses Stadterzählen freisetzt, ist womöglich etwas anders als das, was der Autor selber seinem Helden zum Schluß als utopische Marschverpflegung mit auf den Weg gibt (die zweite Geburt des Franz Biberkopf), um den sich in der Großstadt verlaufenden Romantext zum guten Ende zu bringen.

Blicken wir zunächst auf die »reinen« Stadtpassagen, die Großstadtdiskurse, die Döblin dem Montageverfahren unterwirft –

»Der Rosenthaler Platz unterhält sich«, »Eine Handvoll Menschen um den Alex«, den in der Literatur vom Expressionismus bis zur Neuen Sachlichkeit beliebten Aufriß des Wohnhauses nach den darin gespeicherten Berufstätigkeiten, menschlichen Schicksalen und kleinen Tragödien –, so erhalten wir stets den gleichen Eindruck: den der Entdramatisierung des Geschehens und den des radikalen Entzugs von qualifizierenden, allein die Handlung vorantreibenden Bedeutungselementen. »Vorwärts ist niemals die Parole des Romans«. »Im Roman heißt es schichten, häufen, wälzen, schieben.«²⁶ Wenn Döblin derart das Montageprinzip in actu benennt (den Terminus hat er bekanntlich nie benutzt), so ist damit bereits angezeigt, daß er keine Demontage zum Zwecke einer renovierten, wie immer organisch oder dialektisch zu rekonstruierenden Synthese von sinnhafter und zielsicherer Bedeutung betreibt. Vielmehr werden jene Effekte erzeugt, die den Eindruck eines schier unendlichen homogenen Feldes an Bedeutungen ergeben. Erzeugt wird eine »Panik der Gleichzeitigkeit«²⁷, in der sozusagen die Dramatik des Stadtgeschehens implodiert, sich »entäußert«, statt expressiv nach Ausdruck zu ringen. Den tausenderlei erzählbaren Geschichten in der Stadt – ob nun ein Liebesverhältnis, ein Geschäftsleben in aufsteigender Linie oder gar die ökonomische Machtpotenzierung des AEG-Konzerns – wird ihre je »eigene« narrative Bedeutung entzogen. So wird zum Beispiel in die Straßenszene der Passanten (»An der Haltestelle Lothringer Straße [...] ein Junge mit Ohrenklappen [...] Frau Plück und Frau Krause«) die künftige Lebens- und Leidensgeschichte des Jungen im Futur hineinerzählt und d. h. in der Präsenz der Szene aufgelöst. Wird so der privaten Geschichte die Zeitdimension entzogen und sie dadurch entdramatisiert, so gilt für die öffentlichen Belange und das mit dem bloßen Auge keineswegs mehr ablesbare politische und ökonomische Geschehen in der Stadt ein Prinzip der Verräumlichung der Bedeutungen. Die Informationsströme der Stadt, zusammengesetzt aus dem Schriftbild der Ladenschilder, der Reklametexte und der Zeitungsnachrichten, sind hier und dort lokalisierbar, in der Fülle aber auch austauschbar und deshalb ohne signifikante Grenzen und Konturen. Von der AEG heißt es, sie sei ein »ungeheures Unternehmen« (S. 41). Döblin wäre nie auf die Idee gekommen, den von Brecht angezeigten Fehler zu begehen, die ungeheuerliche Konzentration des Kapitals im AEG-Konzern naturalistisch abzuphotographie-

ren. Statt dessen verfällt er darauf, die unzähligen Betriebe und Zweigstellen des Konzerns mit ihren Adressen topographisch zu akkumulieren (S. 41). Der Witz besteht darin, daß der ökonomische Diskurs darstellbar wird über das, was man aus dem Telefonbuch über ihn erfährt.

Das, was Döblin am Text der Stadt in ihren Verkehrs-, Informations- und vor allem in ihren verzweigten Warenströmen diskursiv ermittelt, ist stets die schon vielfach vermittelte, reproduzierte Mitteilung, ihre Öffentlichkeit. Die informierte Stadt dominiert die »erzählte Stadt«. Wenn der Rosenthaler Platz »sich unterhält«, so sind damit die gemeinten und referierten Unterhaltungen der Menschen stets durchsetzt mit der Sprache der veröffentlichten, das einzelne Schicksal beherrschenden Diskurse von politischer Propaganda (»Deutsche Volksgenossen, nie ist ein Volk schmählicher getäuscht worden [...]«), von Sozialpolitik (»Das Miet- schutzgesetz ist ein Fetzen Papier«), von Justiz (»Ich bitte ergeb- benst, mir allgemeine Sprecherlaubnis zu erteilen«), von Sexualität (»Man mag über die sittliche Zulässigkeit des Geschlechtsverkehrs bei unverheirateten Männern weniger streng denken [...]«), von Religion (»Besonders aufmerksam machen wir auf die Bearbeitung des Deklamatoriums ›Paulus‹«), von Handel (»Von Rindern rat ich ab. Rinder sind flau. Gehn Sie mit Kleinvieh«), von Kultur (»[...] daß die Komödie *Cœur-Bube* eine reizende Komödie ist, wen reizt sie, was reizt sie, womit reizt sie, wie kommt man dazu mich zu reizen«) und Bildung (»Nun, o Unsterblichkeit, bist Du ganz mein«, Kleist oder Goethe als dramatisches Zitat). Von den Schupos auf dem Alexanderplatz heißt es: »Jedes Exemplar wirft Kennerblicke nach zwei Seiten und weiß die Verkehrsregeln auswendig.« (S. 147.) Der Text der Stadt wird im Roman exemplarisch zusammengefaßt als ein vielschichtiges System der Diskurse, in dem jeder einzelne Diskurs von seinen Bedeutungen abgibt, eine zentrale Signifikanz verliert. Im Stadtdiskurs des Romans werden die einzelnen Diskurse gewissermaßen skelettiert. Übrig bleiben vereinzelte, funktionelle und transformierbare Bedeutungseffekte, Verweise auf eine in den Diskursen der Stadt stets schon vorstrukturierte Bild- und Zeichenwelt. Für Döblins Erzählweise ist nun wohl in der Tat diese Vorstellung des Vorstrukturierten der Bedeutungen prägend: eine Art steinerne Autonomie der Stadt, die im Prinzip alle Erlebnisse und Ereignisse und auch die daran haftende Erzählbarkeit vorgibt und in gewisser Weise

fixiert. Die Verwandlung des Lebendig-Organischen ins Anorganische läßt sich als Prinzip der Bildlichkeit in Döblins Roman durchweg nachweisen, sein eigenes Wort vom »steinernen Stil«²⁸ in diesem Sinne verifizieren.

Wenn nun diese funktional verschränkte und strukturell verdichtete Logik der Diskurse in Döblins Großstadroman nicht »hintergebar« ist, wenn Autor und Leser in diesen Text »hineingehen« müssen, stellt sich allein unter dieser Bedingung die Frage nach seiner möglichen erzählerischen Produktivität. Daß dabei stets ein aporetisches Verhältnis in Arbeit ist – die »Krisis des Romans«, die Benjamin im *Erzähler*-Aufsatz und in seiner Döblin-Rezension als das Dilemma der Erzählung im Zeitalter der neuen »Form der Mitteilung [der] Information«²⁹ beschreibt – ist ebenfalls vorauszusetzen.

Man kann recht bald feststellen, daß Döblin diese Aporie im *Alexanderplatz* nicht »aufheben« kann im Sinne des so sehnlich herbeigewünschten »modernen Epos«, sehr wohl aber auflösen: Die Vielfalt und Heterogenität des Erzählexperiments arbeiten gegen die tödliche Gleichförmigkeit und Homogenität des »Hohlraums« Stadt. Auch kann das Experiment des Stadterzählens die gesellschaftliche Logik dieser Gleichförmigkeit durchaus kenntlich machen. In Döblins Roman sind Versuche zur »Rettung« des Erzählens zu unterscheiden vom Erzählexperiment, das dem System- und Funktionsgeflecht der vorgegebenen Stadtdiskurse nicht ausweicht, sondern in ihm und mit ihm arbeitet. Als »Rettung« der Erzählung kann zum Beispiel jene Erzähltherapie gelten, welche die beiden Juden mit dem aus der Haft entlassenen Franz Biberkopf veranstalten, um ihn zu »kräftigen« gegen die Überwältigung durch die Stadt. Auf »Rettung« angelegt ist auch die im ganzen Roman zu hörende Stimme des Erzählers, die den im Stadtgeschehen herumirrenden Helden begleitet wie ein guter Geist der Erzählung. Diese Stimme verfällt allerdings stets in eine Art Rollenprosa: einmal ist sie der innere Dialogpartner des hilflosen agierenden Helden, ein andermal Reporter des Stadtgeschehens. Oft wirkt sie mit ihrem Tonfall des Moritatensängers wie ein Relikt und ein parodierendes Zitat aus der guten alten Zeit des allwissenden Erzählens. Auf »Rettung« angelegt ist natürlich auch die erzählerische Absicht überhaupt, die Geschichte des Franz Biberkopf in den Diskursen der Stadt zu identifizieren und sie, noch dazu mit einem hinzugewonnenen höheren Sinn, ins Ziel zu

bringen, trotz alledem. Die Errrettung des Franz Biberkopf wäre also gleichbedeutend mit der »Rettung des Erzählens«, d. h. seiner eigenen erzählbaren Geschichte.

Daß dies nun nicht gelingen will, der Roman, wie zumeist bei Döblin, keinen ästhetisch befriedigenden Abschluß findet, ist oft als »Scheitern« vermerkt worden. Geben wir als Grund für diesen Defekt nicht nur den Würgegriff des »Molochs« Stadt an, den unüberwindbaren Gegensatz von »Ich« und »Welt«, sondern konzentrieren uns auf das mit Döblins Beobachtung der Stadtdiskurse gegebene Funktionssystem des Erzählens im Roman, so wechseln wir damit, auch methodisch gesehen, die Blickrichtung. Die strukturell und diskursiv angelegte Erzählweise des *Alexanderplatz* reproduziert ja keineswegs nur ein undefinierbares und vom »Geist der Erzählung« zu beschwörendes Chaos. Der Großstadtdiskurs in diesem Roman wäre zu benennen als die in aller Logik ausschweifende Inszenierung des Normalen. Döblin inszeniert zum einen die Schwindel erregende Dynamik der Großstadt als ein Schwindligwerden des Helden (die »verrutschenden Dächer«), darüber hinaus auch als einen Taumel der Signifikanten, der sich der Erzählerstimme bemächtigt (»Die Schließgesellschaften beschützen alles [...] Wachalarm, Wach- und Schutzdienst für Groß-Berlin [...] Wachbereitschaft [...] Deutschland [...] Wachabteilung der Wirtschaftsgemeinschaft Berliner Grundbesitzer [...] Wachzentrale des Westens, Wachgesellschaft, Sherlock-Gesellschaft, Sherlock Holmes gesammelte Werke von Canon Doyle, Wachgesellschaft für Berlin [...] Wachsmann als Erzieher, Flachsmann als Erzieher, Waschanstalt, Wäscheverleih Apoll, Wäscherei Adler [...]«³⁰, S. 106). Zum andern aber bleibt der »Schwindel« der losgemachten Signifikanten der Stadt sehr wohl bezogen auf eine die scheinbar wahllosen Informations- und Warenströme verbindende Logik. Die in der Stadterzählung praktizierte effektvolle, unendliche Verketzung und Vernetzung der verschiedenen Diskurse verweist in ihrer permanenten Dynamik auf das darin dominante Prinzip der Trennung und das des Austauschs der herbeizutierenden Phänomene, Tätigkeiten, Interessen und Absichten. Der montierte Text arbeitet nicht mit dem Effekt des Kontrasts, um die gesellschaftlichen Antagonismen, die in den verschiedenen Diskursen angelegt sind, zuzuspitzen und so zum »Ausdruck« zu bringen. Dennoch begriff er stets die Konstellation der sozialhistorischen Praktiken, die das Stadtleben ausmachen. Denn er

bewegt sich auf der Spur jener Logik der immer weiter ausdifferenzierten modernen Tauschgesellschaft des Kapitalismus, die, vorzugsweise im Stadtgebiet, eben diese *spezifische* Anonymität, diese *markante* Leere in der Fülle der Erscheinungen unaufhörlich produziert. So wird kenntlich, was nicht eigens zu kennzeichnen ist: die Anonymität der Bedeutungsträger, die Austauschbarkeit der Bedeutungen. Zum Thema wird, was thematisch nicht dargestellt wird: der Warentausch, seine Anonymität.

In unendlicher Vielfalt und vielmäßig erzählt Döblins Roman doch immer nur das eine: den Verlust an identifizierbaren Bedeutungen, Orientierungen und Beziehungen. Und er erzählt von der Schlagkraft des sich der Identifikation entziehenden Gewaltprinzips. In der Sprache taucht die *Logik* des gesellschaftlichen Gewaltprinzips auf. Das »Wiedersehen auf dem Alexanderplatz« nach einem der schweren Schicksalsschläge, die ihn erteilen, begehrt Franz dadurch, daß er einfach wieder da steht, wo er immer schon einmal stand, dadurch daß er einfach auf sich selbst verweist: »Franz Biberkopf ist wieder da.« Und der kommentierende Text des Erzählers erläutert: »Er hat nichts dazu gelernt und nichts erkannt.« (S. 144.) Die Wahrnehmung, von der er behauptet, daß es seine eigene sei, verschafft ihm das gewohnte Bild des Platzes in seiner Geschäftigkeit von Verkehr, Verkauf und Reklame, vom beziehungslosen Nebeneinander der Passanten, akustisch verstärkt durch den Lärm des den Platz aufwühlenden U-Bahnbaus. Franz Biberkopf sieht alles und begreift nichts. Doch mitten drin im Verschnitt der Diskurse kommt ohne sein Zutun schrittweise das zur Sprache, was als nicht wahrnehmbares Gewaltprinzip die Szene regiert. Die Stadterzählung wird hier zusammengehalten durch eine Art Grammatik der Gewalt: Franz Biberkopf fängt an, die Ereignisse, die ihn gewaltsam treffen, als den »eigenen« Zwang zur Gewalttätigkeit durchzudeklinieren. »Ich schlage alles, du schlägst alles, er schlägt alles mit Kisten zu 50 Stück und Kartonnpackungen zu 10 Stück, Versand nach allen Ländern der Erde, Boyero 25 Pfennig, diese Neuigkeit brachte uns viele Freunde, ich schlage alles, du schlägst lang hin.« (S. 145.)

Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß Döblin seine Generalschicht des Franz Biberkopf in der Großstadt bewußt als erzählerischen Kraftakt angelegt hat, als großen Kampf und kleines Handgemenge des einen, vereinzelt Einzelnen (Stirner wird eifrig zitiert), der da »anständig« bleiben will, mit all dem Anderen,

was in der schrecklichen Normalität der Stadt ihm feindlich gegenübertritt. Strukturell betrachtet kämpft ein narrativer Text, eben der der Geschichte des Franz Biberkopf, mit einem montierten Text der Stadt³⁰, der den narrativen Text als Lernprozeß von Anfang an zunichte macht. Dem Helden wird in Döblins Roman noch einmal das Motiv der Identitätssuche unterstellt, das der Bewährung und Läuterung, und am Ende besichert ihm die Geschichte gar die Verwandlung, die »Entrückung in den Himmel der Romanfiguren«, wie Benjamin ironisch sagt: eine Neugeburt, die darin ihren Grund hat, daß Franz Biberkopf endlich ablöst von seinem zerstörerischen Selbstbehauptungswillen. Der Autor wirft hier, wie zuvor schon im *Wallenstein* und im *Wang-lun*-Roman, die Hegemonie seiner naturphilosophischen und fernöstlich inspirierten Weltanschauung in die Waagschale, des Sinnes, daß die im westlichen Rationalismus gefesselte natürliche Individualität sich selber überwinden und neu gebären müsse zu einer höheren Form des Ich, jenseits des zerstörerischen Gesellschaftsprinzips. Man kann den *Alexanderplatz*-Roman natürlich »intentional« in diesem Sinne lesen³¹, sollte dabei aber beachten, daß gerade in den zwanziger Jahren derartige Rettungsversuche des abendländischen Ich eine allgemeine Konjunktur hatten und daß das mystische und exotische Wegdenken der Subjektproblematik seinen unabwiesbaren Grund eben in dem Gesellschaftsprinzip hat, das sich im Diskursystem der Stadt radikal manifestiert.

Franz Biberkopfs Geschichte jedenfalls ist vom Diskursystem der Stadt zu lückenlos durchstrukturiert, als daß ein narrativer Wunderglaube die Erlösung bringen könnte, noch dazu mit einem Schlag. Der Text exekutiert auch an seiner Hauptfigur jenes Prinzip des Tauschs und der Trennung, das die Behauptung der Identität als Fiktion entlarvt.

Um dieses festzustellen, muß man nicht unbedingt eine Urszene des Franz Biberkopf nachinszenieren, in der die imaginäre Verkennung des eigenen Ich seinen Ursprung hat. Es ist bemerkenswert, daß seine Geschichte so gut wie keine Vor-Geschichte hat, jedenfalls nicht auf der narrativen Ebene. Die Macht der Diskurse, die sich an der Oberfläche der Stadt abzeichnet, schafft allein schon Grund genug für die permanente Entidentifizierung der behaupteten Identität. Wenn Biberkopf gegen die Ordnung der Diskurse der Stadt Front macht, so geschieht dies doch nicht anders als mit den Mitteln dieser Diskurse.³² Wenn er als Schlips-

verkäufer auftritt, sich aufspielt als Konkurrent des Warenhauses, so spricht aus ihm ein ganzer Kerl, doch spricht der sich aus in eben dem Sprachgemisch der Diskurse, das der Großmäuligkeit des kleinen Mannes widerspricht:

Warum aber im Westen der feine Mann Schleifen trägt und der Prolet trägt keine? Herrschaften, treten Sie nur näher, Frollein, Sie auch, mit dem Herrn Gemahl, Jungendlichen ist der Eintritt erlaubt, für Jungendliche kostet es hier nicht mehr. Warum trägt der Prolet keine Schleifen? Weil er sie nicht binden kann. Da muß er sich einen Schlipshalter kaufen, und wenn er ihn gekauft hat, ist er schlecht und er kann den Schlips nicht binden. Das ist Betrug, das verbittert das Volk, das stößt Deutschland noch tiefer ins Elend, als es schon drin sitzt. (S. 55 f.)

Wenn Biberkopf zu sich selbst findet, indem er einfach lärmend ansingt gegen die roten Mauern, so kann er doch nichts anderes singen als *Die Wacht am Rhein*. So ist ihm die Rolle des Außenseiters, die eine »eigene« Geschichte ausmachen könnte, nur scheinbar zugemessen. Da Döblin nicht psychologisch und kausal erzählt, treten die Handlungen und Charaktereigenschaften, mit denen die zentrale Erzählfigur ausgegrenzt wird, strukturell und serienmäßig hervor: ohne die wertvolle Anreicherung einer Außenseiterposition. Franz Biberkopf ist ein Opfer der Gesellschaft nicht nur als das an der Entfremdung und Verdinglichung leidende Individuum; er ist ein Opfer der Teilung und Trennung innerhalb der verschiedenen Diskurse, die in der Stadt dominieren. Sein Unglück ist, daß er nicht zur Identifikation mit einer der in der Trennung angebotenen Alternativen gelangen kann. In der Liebe steht er zu den Frauen, doch gilt seine wahre Liebe dem Frauenmörder Reinhold, den er zum Zeugen seiner Liebe zu Mieke braucht, woraufhin dieser seine Geliebte umbringt. Wie hier zwischen Heterosexualität und Homosexualität steht Biberkopf in der Politik zwischen Nazis und Kommunisten, im juristischen Diskurs zwischen »anständig« und kriminell, im ökonomischen Diskurs zwischen Arbeit und Arbeitslosigkeit. Wenn Franz Biberkopf etwas tut, auf eigene Faust, provoziert er stets das Gegenteil. Ganz ähnlich wie hier nach dem Muster der Differenzbestimmung, der Abtrennung als gesellschaftlichem Prinzip, das Identität verhindert, wäre Franz' vergebliche Behauptung eines eigenen »Anständigseins« zu rekonstruieren. Seinen Aufstand formuliert er aussichtslos in den Regeln der Anständigkeit, womit er sich selber immer wieder ausschließt. Der »schwunghafte Mädchen-

handel« den Franz und Reinhold inszenieren, folgt dem Muster der Substitution der einen »Liebe« durch die andere. Die Frauen verfahren übrigens nicht anders. Mieke liebt Franz und muß sich lieben lassen auf dem Liebesmarkt. Ihre Liebe zu Franz überträgt sie auf Eva (»Du bist ja schwul, Mensch«), wenn sie darauf besteht, daß Eva ein Kind der Liebe bekommt von ihrem, Miezies, liebem Franz. Es fällt nicht schwer (abgesehen vom sexualpathologisch zu erforschenden Fall), in diesem Handlungsgerüst das Prinzip der Zirkulation zu erkennen, das in den Diskursen der Stadt überhaupt dominant ist im Sinne der Auszehrung des unverwechselbaren Erlebnisses und Ereignisses. Franz Biberkopf jedenfalls können wir anstandslos (!) als einen »Platzhalter«, als den »Statthalter« eines im Stadtverkehr der Diskurse verlorengegangenen Ich »identifizieren«.

Wenn eingangs behauptet wurde, daß Döblins literarischer Großstadtdiskurs als eine Art »discours-travers« die heterogenen Bedeutungselemente mobil macht gegen die tödliche Gleichförmigkeit und Logik der einzelnen Diskurse, so ist dem jetzt hinzuzufügen, daß dies offenbar nicht geschieht und geschehen kann in der Bewegung auf ein schlechthin »Anderes« hin, einen Blickwinkel oder einen Standort, von dem aus die die Geschichte des Franz Biberkopf überwuchernden Bedeutungselemente in ihre Grenzen zu verweisen wären.³³ Es sei denn, der Leser folgt gläubig den Markierungen zu einem Ausweg, die der Autor Döblin in seiner Erzählung anbringt. Um seinen Stadroman doch noch mit einem einheitlichen Sinn zu besetzen, greift Döblin zurück auf die bekannten Symbolisierungen des »Ungeheuers« Stadt (Schlachthof, Dschungel, Hure); er versetzt seinen Text mit alttestamentarischen Sinnbildern (Hiob, Jeremia, Isaak und Jakob); er arbeitet mit einer naturmythischen Elementarisierung des Geschehens (Wind und Wald), und zwar immer dort, wo sowohl die Logik in den beobachteten Stadtdiskursen wie auch der Erzähltext des Franz Biberkopf, der ihm ein vernünftiges Handeln zuspricht, am Ende ist. Am Ende des Romans, im Irrenhaus von Berlin-Buch, wird noch einmal das apokalyptische Drama der Stadt inszeniert, aus dem der Held gereinigt und geläutert als ein »neuer Franz« herauskommt.

Folgen wir auch hier der Lesart des Autors nicht, zeigen wir uns ungläubig gegenüber der metaphysischen Wegweisung, so können wir feststellen, daß im systematisch strukturierten und diskursiv

aufgemachten Erzähltext der Stadt ein Bedeutungspotential freigesetzt wird, das keineswegs gleichbedeutend ist mit der gewollten symbolischen Ordnung des Textes. Der literarische Diskurs rührt hier an ein imaginäres »Mehr« an Bedeutungen, das genauer zu bestimmen wäre. Nicht in der progressiven Verklärung und Aufhebung des Ich, sondern in Biberkopfs sprachlicher Regression – dem Lallen, Stöhnen, Schnaufen und Schreien und in seinen Wahnvorstellungen, im Reservoir des Vor-Sprachlichen also – manifestiert sich ein Rest an Widerstand gegen die sprachliche Übermacht der Diskurse, auch wenn die Fahrt mit der 41 in die Stadt längst begonnen hat, andauert und gar nicht zu bremsen ist. Und auch auf der Ebene der Zirkulation und der Austauschbarkeit gibt es Anzeichen für einen Rest an produktiver Widerstandsfähigkeit. Franz Biberkopf nämlich schenkt etwas, wo alle anderen tauschen. Wo Franz durch die Schicksalsschläge, die er erleidet, fast alles genommen wird, schenkt er mit naivem und überlegenem Lächeln fast alles weg, sogar seinen Körper, erst seinen Arm und dann, in der Krankenanstalt, die ganze leibliche Existenz. Rainer Werner Fassbinder hat diese Kraft der unvernünftigen und unbewußten Hingabe in dem stets sich erneuernden Lächeln auf dem Gesicht des Franz Biberkopf in seiner *Alexanderplatz*-Verfilmung ins Bild gesetzt. Franz lächelt auch noch, als Reinhold ihn aus dem Auto stößt. Er hat hier etwas, was die anderen zutiefst empört. Indem er schenkt und sich verschenkt, verfährt er ganz prinzipienlos, dysfunktional und eigensinnig in bezug auf die im permanenten Austausch der Verkehrs-, Verkaufs- und Informationsströme gültigen sozialen Handlungsmuster. Der Subjektfiktion des Selbsterhalters und »Selbstversorgers«, die Franz stets vor sich selber aufrichtet, kann er nur dadurch entkommen, daß er die Zirkulation des gesellschaftlichen Versorgens und Besorgens einfach unterbricht.

Vom »Verteidigungskrieg gegen die bürgerliche Gesellschaft« spricht Döblin in einer Überschrift. Im Unterschied zum künstlerischen Avantgardebewußtsein, das alle Hoffnung auf eine ästhetische und politische Sprengkraft inmitten der »homogenen und leeren Zeit« der kapitalistischen Tauschgesellschaft setzte, verharret Döblins Statterzählung eher im Stellungskrieg der bürgerlichen Gesellschaft. Nur darin und nicht darüber hinaus, wie die vom Autor hinzugefügte Erzählmethaphysik es möchte, gibt es Hoffnungszeichen. Im Diskursgeflecht von *Berlin Alexanderplatz* tau-

chen hier und dort Zeilen auf wie Leuchtreklamen, z. B. diese: »Es muß ein Irrtum, ein Fehler sein in den schrecklichen Zahlen mit den vielen Nullen.« (S. 190.)

Anmerkungen

- 1 Zitiert wird Döblins *Berlin Alexanderplatz* nach der Taschenbuchausgabe, München 1963; Seitenangaben im fortlaufenden Text.
- 2 Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt/Main 1973, S. 212.
- 3 Alfred Döblin, *Aufsätze zur Literatur*, Freiburg i. Br. 1963, S. 132.
- 4 Döblin, a. a. O., S. 16.
- 5 Ebd., S. 18.
- 6 Ebd., S. 128.
- 7 Ebd., S. 131.
- 8 Ebd., S. 18 f.
- 9 Ich folge hier Michel Pécheux, *Die Rolle des Gedächtnisses als interdiskursives Material. Ein Forschungsprojekt im Rahmen der Diskursanalyse und Archivolture*, in: Manfred Geier und Harold Wöetzel (Hg.), *Das Subjekt des Diskurses*, Berlin 1983, S. 50–58.
- 10 Vgl. hierzu Alessandro Carlini und Bernhard Schneider (Hg.), *Konzept 3. Die Stadt als Text*, Tübingen 1976.
- 11 Vgl. hierzu den frühen Aufsatz von Roland Barthes, *Semiotik und Urbanismus*, in: Carlini/Schneider, a. a. O., S. 13–42.
- 12 Michel Pécheux, *Les vérités de la Palice*, Paris 1975, S. 150 u. ö.
- 13 Vgl. hierzu: Dietmar Voss, *Metamorphosen des Imaginären. Nachmoderne Blicke auf Ästhetik, Poesie und Gesellschaft*, in: Andreas Huysen/Klaus R. Scherpe (Hg.), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek 1968, S. 219–230.
- 14 Volker Klotz, *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*, München 1969. Zum Thema der literarischen Darstellung der Stadt weiterhin: Silvio Vietta, *Großstadtverabnehmung und ihre literarische Darstellung*, in: DVjs 48 (1974), S. 354–373; Andreas Freisfeld, *Das Leiden an der Stadt. Spuren der Verstädterung in deutschen Romanen des 20. Jahrhunderts*, Köln, Wien 1982; C. Meckseper/E. Schraut (Hg.), *Die Stadt in der Literatur*, Göttingen 1983; Reimund Theis, *Zur Sprache der cité in der Dichtung*, Frankfurt/Main 1972; Michael C. Jaye and Ann Chalmers Watts (Hg.), *Literature and the American Urban Experience*, Manchester 1981; Heinz Brüggemann, »Aber schiebt keinen Poeten nach London!«. *Großstadt und literarische Wahrnehmung im 18. und 19. Jahrhundert*,

Reinbek 1985; Friedrich Knilli und Michael Nerlich (Hg.), *Medium Metropole*, Heidelberg 1986; Hermann Kähler, *Berlin. Asphalt und Licht. Die große Stadt in der Literatur der Weimarer Republik*, Berlin 1986.

- 15 Vgl. hierzu den grundlegenden Aufsatz von Friedrich Sengle, *Wunschbild Land und Schreckbild Stadt*, in: *Studium generale* 16 (1963), S. 619–630.
- 16 Georg Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben*, in: *Die Großstadt*. Jahrbuch der Gehe-Stiftung, Bd. 9, Dresden 1903, S. 189–205.
- 17 Vgl. hierzu: Klaus R. Scherpe, *Die Literaturrevolution der Naturalisten: Der Fall Arno Holz*, in: K. Scherpe, *Poesie der Demokratie. Literarische Widersprüche zur deutschen Wirklichkeit vom 18. zum 20. Jahrhundert*, Köln 1980, S. 177–226.
- 18 Walter Benjamin, *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, in: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, 2, Frankfurt/Main 1980, S. 511–604; W. Benjamin, *Das Passagenwerk*, 2. Bde., Frankfurt/Main 1982; Wolfgang Iser: *Schwanengesang auf 1848. Ein Rendezvous am Louvre: Baudelaire, Marx, Proudhon und Victor Hugo*, Reinbek 1978.
- 19 Walter Benjamin, *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, in: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. II, 1, Frankfurt/Main 1977, S. 295–310.
- 20 Walter Benjamin, *Die Wiederkehr des Flaneurs*, in: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. III, Frankfurt/Main 1980, S. 194–198.
- 21 Vgl. Barry Alan Fultks, *Film Culture and Kulturfilm: Walter Ruttmann, the Avant-Garde Film, and the Kulturfilm in Weimar Germany and the Third Reich*, Diss. Ann Arbor, Michigan 1982.
- 22 Colin Rowe und Fred Koetter, *Collage City*, Basel, Boston, New York 1984; *Panik Stadt*. Eine Publikation der Zeitschrift Bauwelt, Redaktion Ulrich Conrads, Braunschweig 1979.
- 23 So z. B. bei Karl Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Schems*, Frankfurt/Main 1981.
- 24 Walter Benjamin, *Krisis des Romans. Zu Döblins »Berlin Alexanderplatz«*, in: Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. III, S. 236. – Vgl. auch: Ulf Zimmermann, *Benjamin and »Berlin Alexanderplatz«*. *Some Notes Towards a View of Literature and the City*, in: *Colloquia Germanica* 12 (1979), S. 256–272.
- 25 Die Sekundärliteratur zu *Berlin Alexanderplatz* setzt sich in der Regel in dieser Problemstellung fest, wobei entweder dem Helden Franz Biberkopf – und damit auch der Tradition des Bildungs- und Erziehungsromans bzw. des quasi theologischen Läuterungsromans – oder dem anderen »Helden«, der Stadt, der Vorzug gegeben wird. Z. B.: Fritz Martini, *Alfred Döblins »Berlin Alexanderplatz«*, in: Martini, *Das*

Wagnis der Sprache, Stuttgart 1984, S. 336–372; Susanne Ledanff, *Bildungsroman versus Großstadtroman*, in: *Sprache im technischen Zeitalter*, 1981, 78, S. 85–112; Theodor Ziolkowski, *Berlin Alexanderplatz*, in: Ingrid Schuster (Hg.), *Zu Alfred Döblin*, Stuttgart 1980, S. 128–148; in ähnlicher Form auch in den Standard-Monographien: Leo Kreuzer, *Alfred Döblin. Sein Werk bis 1933*, Stuttgart 1970; Roland Links, *Alfred Döblin*, Berlin 1979; Klaus Müller-Salget, *Alfred Döblin. Werk und Entwicklung*, Bonn 1972.

- 26 Döblin, *Aufsätze zur Literatur*, S. 20
- 27 So, ähnlich wie Bloch, Günther Anders: *Der verwüstete Mensch. Über Welt- und Sprachlosigkeit in Döblins »Berlin Alexanderplatz«*, in: *Festschrift zum achtzigsten Geburtstag von Georg Lukács*, hg. v. Frank Benseler, Neuwied 1965, S. 435. Anders' Aufsatz, von dem er sagt, daß er schon früh, zur Zeit der Machtergreifung Hitlers, geschrieben wurde, ist wohl das erstaunlichste Stück Sekundärliteratur zu Döblins Roman. Die sehr genaue Arbeit am Text trägt bereits alle Züge einer neueren texttheoretischen, psychoanalytischen und diskurstheoretischen Methodik der »Dekonstruktion« in sich.
- 28 Döblin, *Aufsätze zur Literatur*, S. 18.
- 29 Walter Benjamin, *Der Erzähler*, in: Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. II, 2, Frankfurt/Main 1977, S. 444.
- 30 Hierzu die Berliner Dissertation von Harald Jähner: *Erzähler, monierter, soufflierter Text. Zur Konstruktion des Romans »Berlin Alexanderplatz« von Alfred Döblin*, Frankfurt/Main 1984, der ich wesentliche Anregungen verdanke. Über die Prämissen einer traditionell-hermeneutisch geschulten Germanistik hinaus geht auch: Ulrike Scholvin, *Döblins Metropolen. Über reale und imaginäre Städte und die Travestie der Wünsche*, Weinheim, Berlin 1985.
- 31 So zuletzt Helmut Koopmann, *Der klassisch-moderne Roman in Deutschland. Thomas Mann – Alfred Döblin – Hermann Broch*, Stuttgart 1983. Koopmanns Begriff einer »klassischen Moderne« haftet an der Vorstellung eines im epischen Werk neu geschaffenen Mythos, der aus der Weltanschauung des Autors im Text rekonstruierbar sei.
- 32 So eine Anregung von Thomas Elsaesser, der in einem Berliner Vortrag die Verfilmung des Döblinschen Romans durch Rainer Werner Fassbinder analysiert hat.
- 33 Man hat festgestellt, daß Döblin im Manuskript seines Romans viele Stadtpassagen wieder gestrichen hat, um die ursprünglich konzipierte Geschichte des Franz Biberkopf deutlicher zu profilieren: Manfred Beyer, *Die Entstehungsgeschichte von Alfred Döblins Roman »Berlin Alexanderplatz«*, in: *Wiss. Zeitschr. d. Friedrich-Schiller-Universität Jena* 20 (1971), S. 391–423.