

Stadtdarstellung in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*

Ulrich Eschborn

Wie schon der Titel *Berlin Alexanderplatz* andeutet, spielt die Stadt eine zentrale Rolle in Döblins Roman, der heute als klassischer Roman der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts angesehen wird. Die Stadt Berlin wird in der Forschungsliteratur zu diesem Roman immer wieder als Akteur oder Gegenspieler Franz Biberkopfs bezeichnet. Aus ihrer tragenden Rolle ergibt sich auch die zentrale Bedeutung der Stadtdarstellung und -wahrnehmung in diesem Werk. Döblin versucht in *Berlin Alexanderplatz*, die durch die neue städtische Lebenswelt veränderte Wahrnehmung mit Hilfe neuer literarischer Techniken, vor allem der Montage, darzustellen.

Diese Arbeit untersucht anhand einer detaillierten Analyse zweier Passagen aus *Berlin Alexanderplatz*, nämlich des ersten Kapitels des ersten Buchs und eines Teils des ersten Kapitels im fünften Buch, wie Franz Biberkopf die Stadt wahrnimmt und wie sie vom Erzähler dargestellt wird. Das erste Kapitel des ersten Buchs wird aus der Perspektive des Protagonisten erzählt. Das Bild der Stadt wird vor allem durch Biberkopfs aus den Fugen geratener Wahrnehmung vermittelt.

Im Abschnitt aus dem fünften Buch dagegen wird die Stadt aus Sicht des Erzählers geschildert. Dabei werden verschiedene Darstellungsmittel deutlich, wie z. B. Montage, eine damals neue, aus der Filmkunst in die Literatur übertragene Technik, von der die literarische Moderne Gebrauch machte. 1925 wendete der russische Regisseur Sergej Eisenstein diese Technik, bei der verschiedene Einstellungen in schneller Folge aneinandergereiht werden, in seinem für die Filmkunst bahnbrechenden Werk *Panzerkreuzer Potemkin* an. Der Regisseur Walter Ruttmann verwendete die suggestive Montagetechnik dann in seinem heute ebenfalls als Klassiker geltenden Film *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* aus dem Jahre 1927.

Döblin arbeitet darüber hinaus mit Assoziation, Personifikation und ‚Depersonation‘ (*An Romanautoren* 123), die dazu dienen, der Komplexität und dem Tempo der Stadt literarisch gerecht zu werden. Auch die Bedeutung der Technik und das Vergänglichkeitsmotiv werden als Bestandteile der Stadtbeschreibung in diesen Textstellen näher untersucht. Es soll zudem erörtert werden, wie der Erzähler die Frage beantwortet, welche ‚Kraft‘ die Individuen in der Stadt als Partikel der Masse verbindet und zusammenhält. Es zeigt sich, daß die Stadtdarstellung aus verschiedenen wiederkehrenden Elementen, wie zum Beispiel Geschichten von Einzelpersonen, Zeitungsmeldungen, und Wetterberichten besteht. Anhand der beiden Passagen soll die Gestaltung solcher für den gesamten Roman charakteristischen Textelemente erklärt werden.

Untersuchung des ersten Kapitels des ersten Buchs: Biberkopfs Weg in die Stadt

Am Beginn des ersten Buchs steht wie am Beginn der Bücher 2, 4, 5 und 7 eine längere ‚Stadt passage‘. Franz Biberkopf sieht sich vor die Aufgabe gestellt, mit einer plötzlichen Veränderung in seinem Leben fertig zu werden. Er muß sich vom ruhigen, genau reglementierten, monotonen Gefängnisalltag auf ein selbst bestimmtes Leben in der Stadt, die eine Flut von Eindrücken bereithält, umstellen.

Entgegen der herkömmlichen Annahme, daß ein Häftling, der nach vier Jahren Haft entlassen wird, große Erleichterung und Freude verspüren wird, empfindet Biberkopf die Freilassung als „schrecklichen Augenblick“ (8). Warum es ein schrecklicher Augenblick sei, lautet die Frage, die im Text durch eckige Klammern abgesetzt ist (8). Franz’ innere Stimme stellt diese Frage. Statt froh zu sein, empfindet er die Haftentlassung „als ein Ausgestoßenwerden aus der Geborgenheit des Gefängnisses“ (Prangel 60). Franz wird in eine Umgebung versetzt, die ihm im Verlauf seiner vierjährigen Abwesenheit fremd geworden ist, und fühlt dabei nicht Freude, sondern Angst und Verzweiflung. Die Freilassung erscheint ihm als eine Aussetzung.

Der zweite Absatz des Kapitels besteht aus einem einzigen Satz: „Die Strafe beginnt“ (8). Die Ironie liegt darin, daß Biberkopf durch seine Haft die Strafe für die Körperverletzung mit Todesfolge,

die er an Ida begangen hat, juristisch gesehen, verbüßt hat. Nach Sabina Becker handelt es sich bei der hier gemeinten Strafe um „eine Bestrafung in dem Sinn, daß er mental für diese Welt nicht gerüstet und auf die wahrnehmungspsychologische Konfrontation mit seinem ‚Gegenspieler‘ [der Stadt] nicht vorbereitet ist“ (Becker 321). Biberkopfs Wahrnehmungsapparat kann die Umstellung in kürzester Zeit unmöglich bewältigen, denn solch eine Umstellung erfordert Gewöhnung über einen längeren Zeitraum. Die harte ‚Strafe‘ für ihn besteht darin, daß ihn die Reizüberflutung überfordert und in einen Panikzustand versetzt.

Biberkopfs Konfrontation mit der Stadt beginnt, als er nach langem Zögern die Straßenbahn Nummer 41 besteigt, die ihn ins Stadtzentrum bringt. Diese erste Konfrontation führt bei Franz sofort zu einem intensiven Schmerz, der ihn an eine Wurzelbehandlung beim Zahnarzt erinnert. Als Warnung schreit es in ihm: „Achtung, Achtung, es geht los“ (8).

Die Zeitung als Massenmedium und Abbild der Stadt

Zu den ersten Eindrücken, die auf den entlassenen Häftling einströmen, gehören die Titel von Zeitungen und Zeitschriften: „Zwölf Uhr Mittagszeitung“, „B. Z.“, „Die neuste Illustrierte“, „Die Funkstunde neu“ (8). Die Zeitung spielt im Roman eine zentrale Rolle. Einerseits kann man sie als Text der Stadt lesen, andererseits die „Stadt als Text“ (Butor 169). Sie ist ein Massenmedium, das die Stadtbewohner in ihrem Denken und ihren täglichen Gesprächen beeinflusst. Sie ist also ein Kennzeichen der Großstadt, die eine große Fülle von Zeitungen und Zeitschriften hervorbringt, in dem sich die Heterogenität und die Polyphonie der Stadt manifestieren. Die „Gleichzeitigkeit des Ungleichartigen“, die Bernhard Waldenfelds als ein Hauptmerkmal der Stadt bezeichnet (243), kommt in der Zeitung zum Ausdruck: In ihr finden sich nebeneinander Meldungen und Berichte über verschiedenste Themen und von sehr unterschiedlicher Wichtigkeit, wie zum Beispiel Weltpolitik und Klatsch. Die Zeitung ist also ein Charakteristikum der Stadt und gleichzeitig Abbild der Stadt als Schauplatz des Unterschiedlichen und Gegensätzlichen.

Die Zeitung steht aber auch für Döblins primäre literarische

Darstellungstechnik in *Berlin Alexanderplatz*, die er nicht nur in den Stadtszenen einsetzt: die Montage. Döblin benutzte oft authentische Zeitungsmeldungen der damaligen Zeit als Dokumentationsmaterial für seinen Roman (vgl. Becker 346). Wie in einer Zeitung setzt Döblin heterogene Elemente in seinem Roman nebeneinander und veranschaulicht damit die Gegensätzlichkeit, Unübersichtlichkeit und Vielfalt der Stadt.

Biberkopfs verzerrte Stadtwahrnehmung

Auf seinem weiteren Weg durch die Stadt versucht der Protagonist, die Kontrolle über sich und seine Wahrnehmung zu gewinnen. In drohendem und beleidigendem Ton fordert er sich innerlich auf, sich zusammenzureißen: „Haltung, ausgehungertes Schwein, reiße dich zusammen, kriegst meine Faust zu riechen“ (9). Auf diese Weise kann er aber, wie sich zeigt, die Kontrolle über seine Empfindungen und seine Wahrnehmung nicht wiedererlangen: „[I]mmer wieder erfassen ihn die Dinge der Außenwelt, nehmen sie bedrohliche Züge an“ (Keller 200).

Die Hauptfigur gerät in das zum typischen Stadtbild gehörende Menschengewimmel: Er „war unter Menschen“ (9). Biberkopf, der in den letzten vier Jahren nicht mehr in einer Menschenmenge gewesen ist, staunt beim ersten Anblick der Masse: „Gewimmel, welch Gewimmel. Wie sich das bewegte“ (9). Er schämt sich dann seiner Verwunderung über so eine alltägliche Stadtszene und sagt sich, daß er nicht bei Sinnen ist: „Mein Brägen hat wohl kein Schmalz mehr, der ist wohl ganz ausgetrocknet“ (9). ‚Brägen,‘ eine orthographische Variante des norddeutschen Wortes ‚Bregen,‘ ist verwandt mit dem englischen Wort ‚brain‘ und bedeutet eigentlich ‚Tierhirn (als Speise),‘ in diesem Zusammenhang jedoch einfach ‚Gehirn‘ (Wahrig 295).

Die ganze Eingangsszene ist von dieser inneren Spannung geprägt: Der Protagonist ist sich darüber bewußt, daß seine Wahrnehmung verzerrt ist, kann aber nichts an seiner Panik und dem Gefühl der Bedrohung ändern. Erst durch Abstumpfung, also eine neue Form der Wahrnehmung, gelingt es einem Städter, sich ohne Angst in der vom Menschen geschaffenen neuen Umwelt zu bewegen.

In dem Aufsatz *Die Großstädte und das Geistesleben* formuliert Georg Simmel eine Theorie der Stadtwahrnehmung:

Der Mensch ist ein Unterschiedswesen, d.h. sein Bewußtsein wird durch den Unterschied des augenblicklichen Eindrucks gegen den vorhergehenden angeregt; beharrende Eindrücke, Geringfügigkeit ihrer Differenzen, gewohnte Regelmäßigkeit ihres Ablaufs und ihrer Gegensätze verbrauchen sozusagen weniger Bewußtsein, als die rasche Zusammendrängung wechselnder Bilder [...] Die [...] Unfähigkeit, auf neue Reize mit der ihnen angemessenen Energie zu reagieren, ist eben jene Blasiertheit, die eigentlich schon jedes Kind der Großstadt [...] zeigt. (Simmel 116-17, 121)

Diese Aussagen lassen sich genau auf Biberkopf anwenden. Durch die Gefängniszeit ist er besonders stark an regelmäßige und dauerhafte Eindrücke gewöhnt und sieht sich nun in der Stadt schnell wechselnden Eindrücken ausgesetzt, deren Verarbeitung nach Simmel mehr „Bewußtsein verbraucht.“ Biberkopf fehlt die von Simmel als Blasiertheit bezeichnete Abstumpfung, durch die man schwächer auf äußere Reize reagiert. Simmels Thesen sind Teil einer generellen Debatte über Reizüberflutung am Anfang des 20. Jahrhunderts, als die Großstädte enorm wuchsen: „Viele zeitgenössische wissenschaftliche Diskurse und literarische Texte registrieren eine fundamentale Irritation der Wahrnehmung durch Reizüberflutung“ (Smuda 133). Biberkopf meint, er könne seinem Zustand entkommen, indem er sich in die Menge begibt: „Man mischt sich unter die andern, da vergeht alles, dann merkst du nichts, Kerl“ (9). Das Verschwinden in der Menge, das sonst als eine Gefahr in der Großstadt gesehen wird, kommt ihm in diesem Moment wünschenswert vor, um sich zu schützen.

Doch auch diese Methode führt nicht zum Erfolg. Statt dessen verzerrt sich auch seine Wahrnehmung der Menschen. Biberkopf ist nicht nur von den Dingen, sondern auch von den Menschen entfremdet. Die unbekannten Menschen kommen ihm vor wie „eine fremde Gattung, die [...] puppenhaft und seelenlos

den Schaufensterfiguren gleicht“ (Klotz 398). Ihm verschmilzt das Gewimmel, sowohl Menschen als auch Gegenstände, zu einem Ganzen, einem ‚es,‘ das nicht lebt:

Es – lebte – nicht! Es hatte fröhliche Gesichter, es lachte, wartete auf der Schutzinsel gegenüber Aschinger zu zweit oder zu dritt, rauchte Zigaretten, blätterte in Zeitungen. So stand das da wie die Laternen – und – wurde immer starrer. Sie gehörten zusammen mit den Häusern, alles weiß, alles Holz. (9)

Die Einzelpersonen nimmt er als Teile eines Stadtwesens, eines Stadtorganismus, wahr. In seinem Ausnahmezustand sieht er die Stadt als Konglomerat, in dem die Menschen und die Dinge in ihrer Umgebung eins werden. Er nimmt sie nicht mehr als bewegt wahr, sondern als immer ‚starrer,‘ wie unbewegliche Laternen. Seine Wahrnehmung kann die zu große Dynamik nicht fassen und bildet sie deshalb hier als Statik ab. Auch mit der Vielfalt ist sie überfordert. So verschwimmt alles und erscheint einförmig: „alles weiß, alles Holz“ (9).

Die extreme Entfremdung und Wahrnehmungsverzerrung in diesem Angstzustand Biberkopfs offenbaren sich auch darin, daß es ihn verwirrt, eine Frau und einen Mann beim Essen in einem Lokal zu sehen. Er registriert verwundert: Sie stecken sich die Gabeln in den Hals, aber bluten nicht. Doch er wird sich dieser Verzerrung erneut sofort bewußt und stellt fest, daß er ihrer nicht Herr wird: „[I]ch kriege es nicht weg“ (9). Er fragt: „[W]o soll ich hin?“ – „Es antwortete: Die Strafe“ (9). Hier spricht die vorher bereits mit ‚es‘ bezeichnete Stadt als Gegenspieler. Sie tritt als Nemesis für Biberkopf auf, der seine Schuld an Idas Tod leugnet und sie statt dessen Ida, dem Opfer, zuweist.

Schutz vor der Reizüberflutung

Franz weiß trotz seiner Angst, daß er keine Wahl hat: Er muß in die Stadt, und zwar „tiefer hinein“ (9), und kann nicht ins Gefängnis zurückkehren. Trotz der Erkenntnis, daß er in die Stadt muß, sucht

Biberkopf zunächst Schutz vor der Reizüberflutung.

In dieser Szene zeigt sich ein Prinzip, das Döblin für den inneren Monolog häufig anwendet, nämlich das Prinzip einer Assoziation, die durch die Wahrnehmung der Außenwelt geleitet wird: „In seinen Gedanken ist Biberkopf von äußeren Reizen geleitet, er ist mithin [...] in seinem Denken und in seinen assoziativen Gedankengängen in hohem Maße ‚außengeleitet‘“ (Becker 312).

Das kann folgendes Beispiel verdeutlichen: Biberkopf geht in die schmale Sophienstraße, weil er denkt, daß es dort dunkler sei. Im Gefängnis, wo es dunkel war, fühlte sich Biberkopf sicher. Nun sucht er durch die Dunkelheit Sicherheit. Da der Protagonist den Ansturm der Eindrücke nicht aushält, sucht er Schutz in einem Hausflur. Er fühlt sich im Hausflur isoliert und geschützt wie früher in der Einzelhaft. „[Er] hörte das schreckliche Lärmen von der Straße nicht, die irrsinnigen Häuser waren nicht da“ (10).

Das Leitmotiv der bewegten Dächer

Die Textpassage enthält ein Leitmotiv des Romans:

Und Dächer waren auf den Häusern, die schwebten auf den Häusern, seine Augen irrten nach oben: wenn die Dächer nur nicht abrutschten, aber die Häuser standen still. Wo soll ick armer Teufel hin, er latschte an der Häuserwand entlang, aber die Häuser standen grade. (10)

Es handelt sich hier um einen dauernden Wechsel von erlebter Rede und Beschreibung durch den Erzähler. Somit wechselt hier die unmittelbare Sichtweise der Figur mit der distanzierten gewissermaßen objektiven Sichtweise des Erzählers ab. Das einfache Deutsch deutet darauf hin, dass die ersten beiden Sätze Biberkopfs Wahrnehmung direkt darstellen. Der zweite Satz beginnt mit einem Demonstrativpronomen, statt, wie es in förmlicher Sprache üblich ist, einen Relativsatz anzuschließen. Der dritte Satz („seine Augen irrten nach oben“) ist, da er eine Handlung Biberkopfs in der dritten Person beschreibt, dem Erzähler zuzuordnen. Der folgende Satz entspringt wieder Biberkopfs Wahrnehmung: Er hofft, daß ihm die

Dächer nicht auf den Kopf fallen, weil er sich in diesem Moment tatsächlich bedroht fühlt. Der Erzähler stellt dann fest, was wirklich der Fall ist: „[D]ie Häuser standen still“. Nur in der Einbildung der Figur ‚schweben‘ die Dächer. Am Wort ‚ick,‘ das Berliner Dialekt anzeigt, ist zu erkennen, daß der nächste Satz Biberkopfs Gedanke ist: „Wo soll ick armer Teufel hin“. Der Satz ist ein Echo des vorangegangenen „[W]o soll ick hin?“ (9). Einerseits fragt er sich, wo er in diesem Moment Zuflucht suchen soll. Andererseits ist die allgemeine Frage für ihn: Wie kann er nach seiner Haftentlassung neu anfangen? Die letzten beiden Sätze wechseln wieder in die ‚objektive‘ Erzählersicht. Der Leser ist hier gefordert, denn die Erzählerstimme ist von Biberkopfs innerer Stimme nicht leicht zu trennen.

Während sich zuvor die Dynamik der Stadt für Biberkopf in Statik verwandelt hat, geraten nun in seiner Wahrnehmung die festen Dächer der Häuser in Bewegung. Das Motiv der abrutschenden Dächer zieht sich als Leitmotiv durch den Roman (Vgl. Klotz 400). Harald Jähner merkt dazu an: „[D]as Trauma der Verselbständigung der Objekte, verdichtet in der Vision der rutschenden Dächer, [wird] Biberkopf bis zum Ende des Romans nicht mehr verlassen“ (Jähner, *Megaphon* 101). Die existentielle Angst, die in dem Bild der schwebenden Dächer zum Ausdruck kommt, die Angst vor der Auflösung jeglicher Ordnung und dem Verlust aller Sicherheit, läßt Biberkopf glauben, es gebe keinen Ausweg: „Wo soll ick armer Teufel hin“ (10). Wenn sich der frühere Transportarbeiter im Roman dagegen sicher fühlt, liegen die Dächer fest. Er prüft im Verlauf des Romans mehrmals, ob die Dächer sich bewegen.

Untersuchung eines Teils des ersten Kapitels im fünften Buch: Die Dampftramme als pars pro toto für die Technik

In der Vorrede zum fünften Buch spricht der Erzähler von dem schweren Streich, der Biberkopf treffen wird. Damit ist der Verlust des Arms gemeint. In der Vorrede zum Roman heißt es, daß drei Schläge Biberkopf treffen werden (7). Diese Schläge stehen in Beziehung zum ersten Bild, das der Erzähler bei der Stadtbeschreibung ganz am Anfang des Kapitels wählt: die Dampftramme vor dem Café und Restaurant Aschinger, die gewissermaßen mühelos Schienen in den

Boden ‚schlägt.‘ Der Schicksalsschlag, der Franz treffen wird, wird mit einer Maschine in Zusammenhang gesetzt, die als pars pro toto für die Technik steht.

Das Motiv der Dampftramme zieht sich durch dieses Kapitel. Das onomatopoetische ‚Erkennungszeichen‘ für diese Maschine ist: „Rumm rumm“ (144, 148). Die sich wiederholende ‚Parole‘ der Maschine lautet: „ich (zer)schlage alles, du (zer)schlägst alles, er (zer)schlägt alles“ (144, 145). Das Sprechen personifiziert die Maschine. Ihre Idee, alles zu (zer)schlagen, ist ein Ausdruck der Macht, der potentiellen Zerstörungskraft der Technik. Das Erkennungszeichen der Tramme taucht mehrmals unvermittelt im Textabschnitt auf. Es wird hineinmontiert. Im Zusammenhang mit dem Tabakgeschäft zeigt sich, daß das ‚Schlagen‘ auch die Überwindung der Konkurrenz auf dem Markt bedeuten kann. Die Werbung kann den Konsumenten sozusagen ‚schlagen,‘ indem sie ihn ständig von allen Seiten bedrängt und zum Kauf eines Produkts veranlaßt, das er nicht braucht.

Im ganzen Roman verwendet Döblin nicht nur die Technik der Personifikation, sondern auch die der Depersonation. Harald Jähner nennt die Tendenz zur Personifikation der Dinge auch „Verselbständigung der Welt“ (Jähner, *Megaphon* 101), denn die Technik, die der Kontrolle des Menschen unterliegen sollte, scheint ein Eigenleben zu beginnen und immer mehr die Kontrolle über die Menschen zu übernehmen. Dieser Prozeß, erklärt Jähner weiter, werde im Roman „in einer Vielzahl von Variationen leitmotivisch aufgenommen. Immer ist es dabei die von den Menschen abgezogene und den Dingen zugeteilte Subjektivität, die die Stadt zum Gegenspieler des Protagonisten macht“ (*Megaphon* 101). Während Menschen zunehmend depersonalisiert werden, werden die technischen Geräte immer mehr personifiziert. Jähner meint, die den Menschen im Roman verloren gehende Menschlichkeit gehe sozusagen auf die Dinge über. Daher verschwimmen in der Wahrnehmung der Großstadt die Grenzen zwischen Tieren, Dingen und Menschen.

Der folgende Abschnitt arbeitet mit der Personifikation der Dampftramme und der Stange, auf die die Dampftramme schlägt:

Rumm rumm haut die Dampftramme auf dem

Alexanderplatz. Viele Menschen haben Zeit und gucken sich an, wie die Ramme haut. Ein Mann oben zieht immer eine Kette, dann pafft es oben, und ratz hat die Stange eins auf den Kopf. Da stehen die Männer und Frauen und besonders die Jungens und freuen sich, wie das geschmiert geht: ratz kriegt die Stange eins auf den Kopf. Nachher ist sie klein wie eine Fingerspitze, dann kriegt sie aber noch immer eins, da kann sie machen, was sie will. Zuletzt ist sie weg. Donnerwetter, die haben sie fein eingepökelt, man zieht befriedigt ab. (144)

Die Körperteile Kopf und Fingerspitze werden als Metapher („Kopf“) bzw. Vergleich („wie eine Fingerspitze“) herangezogen, um die Stange zu personifizieren.

Während der Erzähler am Anfang die staunende Menge in den Blick genommen hat, beschreibt er am Ende dieses Abschnitts einen einzelnen Betrachter, nämlich Herrn Adolf Kraun, der nur an dieser Stelle im Roman auftaucht. Er stellt sich vor, er würde so aus dem Bett geworfen, wie sich die Lore mit dem Sand dreht: „Man möchte nicht so aus dem Bett geschmissen sein, Beine hoch, runter mit dem Kopf, da liegst du, kann einem was passieren, aber die machen das egalweg“ (148). Im Gegensatz zu den Menschen in der Menge fühlt Kraun beim Anblick der Dampfmaschine Ohnmacht, weil er sich als Opfer der Technik vorstellt.

Der Erzähler stellt also zwei Möglichkeiten dar, wie Menschen in der Stadt auf die überall präsente Technik reagieren können. Sie können sich mit der Technik identifizieren und sich dadurch selbst stärker fühlen, im Glauben, daß der Mensch in der Lage ist, die Technik zu beherrschen. Wer sich aber wie Kraun als passives Objekt der neuen Entwicklungen betrachtet, wird in Anbetracht der Technik Ohnmacht und Bedenken empfinden.

Ein weiteres Beispiel für Depersonation im Gegensatz zur Personifikation ist der Vergleich der umherlaufenden Städter mit Bienen (144). Wie in einem Bienenvolk erfüllt der oder die einzelne in einem klar aufgebauten System eine kleine Funktion, die auch ein anderer erfüllen könnte. Die Menschen sind demnach kaum unterscheidbar. Döblin deutet durch den Vergleich mit Bienen an,

daß das soziale Verhalten der Menschen nicht frei gewählt, sondern stark determiniert ist.

Der Wechsel von Aufbau und Zerfall

Anhand einer Baustelle, wo ein Kaufhaus leer geräumt und ein anderes Haus abgerissen worden ist, gestaltet der Erzähler das Vanitas- oder Vergänglichkeitsmotiv, das im Roman auch in der langen Schlachthofszene zum Ausdruck kommt:

O liebe Brüder und Schwestern, die ihr über den Alex wimmelt, gönnt euch diesen Augenblick, seht durch die Lücke neben der Arztwaage auf diesen Schuttplatz, wo einmal Jürgens florierte, und da steht noch das Kaufhaus Hahn, leergemacht, ausgeräumt und ausgeweidet, daß nur die roten Fetzen noch an den Schaufenstern kleben. Ein Müllhaufen liegt vor uns. Von Erde bist du gekommen, zu Erde sollst du wieder werden, wir haben gebauet ein herrliches Haus, nun geht hier kein Mensch weder rein noch raus. So ist kaputt Rom, Babylon, Ninive, Hannibal und Cäsar, alles kaputt, oh, denkt daran. Erstens habe ich dazu zu bemerken, daß man diese Städte jetzt wieder ausgräbt, wie die Abbildungen in der letzten Sonntagsausgabe zeigen, und zweitens haben diese Städte ihren Zweck erfüllt, und man kann nun wieder neue Städte bauen. Du jammerst doch nicht über deine alten Hosen, wenn sie morsch und kaputt sind, du kaufst neue, davon lebt die Welt. (146)

Die Anrede „O liebe Brüder und Schwestern“ erinnert an den Ton eines Predigers, der wie die König Salomon zugeschriebenen Sprüche des Alten Testaments die Vergänglichkeit und die Eitelkeit der Welt, in den Blick rückt. Abgerissene und leer geräumte Häuser stehen hier für die Vergänglichkeit und Nichtigkeit der Dinge.

Das umgangssprachliche Wort ‚kaputt‘ steht im Gegensatz zu diesem hohen Ton, zu der Ehrfurcht, die den antiken Weltstädten

Rom, Babylon und Ninive und den so oft verkärten historischen Gestalten Cäsar und Hannibal im allgemeinen entgegengebracht wird. Die Passage widmet sich der Vergänglichkeit der Städte, die dem einzelnen Menschen meist als dauerhaft erscheint. Es wirkt dabei übertrieben und deswegen komisch, daß einige abgerissene Häuser in Berlin zu einem Vergleich der Stadt mit Rom, Babylon und Ninive führen. Der Vergleich legendärer antiker Weltstädte mit einer unbrauchbar gewordenen Hose, bei der er es sich um einen reproduzierbaren Massenartikel handelt, erzeugt ebenfalls Komik. Während es im zweiten Buch des Romans um die ebenfalls ironisch behandelte Frage geht, ob Franz Biberkopf die ‚Ausmaße‘ eines antiken Helden hat (84), geht es nun um die ‚Ausmaße‘ Berlins im Vergleich zu Zentren der Antike.

Die Unmöglichkeit, die Totalität darzustellen

Der auktoriale Erzähler reflektiert in diesem Abschnitt über das Erzählen: „Sie alle [die Passanten] aufzuzählen und ihr Schicksal zu beschreiben, ist schwer möglich, es könnte nur bei einigen gelingen. Der Wind wirft gleichmäßig Häcksel über alle“ (147). Der eigentlich allwissende Erzähler räumt hier also eine eingeschränkte Sicht ein. Er gibt zu, daß er die Totalität des menschlichen Lebens nicht erfassen kann, deren Darstellung andere Romane der Moderne, wie z. B. *Ulysses* und *Der Mann ohne Eigenschaften*, als Ideal anstrebten, aber unmöglich erreichen konnten. Allenfalls kann ein Eindruck von Totalität erzielt werden, indem der Roman viele Beispiele herausgreift und montiert. Es können nicht die Schicksale aller Passanten beschrieben werden, doch eine Größe wirkt sich auf das Leben aller aus: die durch den Wind verkörperte Natur. Alle Menschen sind solchen Naturgegebenheiten unterworfen.

Was verbindet die einzelnen in der Masse?

Die einzelnen erscheinen in diesem Abschnitt nur als unbedeutende Partikel der Masse. Alle sind ‚gleichmäßig,‘ ob Passanten, Autobus- oder Straßenbahnfahrer, ihre Rollen sind austauschbar (147). Doch der Erzähler verknüpft die Fahrgäste auf eine unerwartete Weise, nämlich durch den Fahrschein, den sie alle bei sich tragen:

[S]ie [...] bewahren die geheimnisvollen langen Zettel auf, auf denen steht: Linie 12 Siemensstraße DA, Gotzkowskistraße C, B, Oranienburger Tor C, C, Kottbusser Tor A, geheimnisvolle Zeichen, wer kann es raten, wer kann es nennen und wer bekennen, drei Worte nenn ich dir inhaltschwer, und die Zettel sind viermal an bestimmten Stellen gelocht, und auf den Zetteln steht in demselben Deutsch, mit dem die Bibel geschrieben ist und das Bürgerliche Gesetzbuch: Gültig bis zur Erreichung des Reiseziels auf kürzestem Wege, keine Gewähr für die Anschlussbahn. (147-148)

Einen alltäglichen Gegenstand, der nach dem Gebrauch zum Wegwerfen bestimmt ist, macht der Erzähler zum geheimnisvollen Objekt. Die Banalität des Gegenstands kontrastiert mit dem hohen Ton der Formulierungen nach Goethe und Schiller, dem Verweis auf das Deutsch der Bibelübersetzung Luthers und des Bürgerlichen Gesetzbuchs.

Das abgewandelte Goethe-Zitat stammt aus dem ersten Teil der Faust-Tragödie. In der Szene „Marthens Garten“ heißt es in Fausts Antwort auf die sprichwörtliche Gretchenfrage: „Wer darf ihn nennen? / Und wer bekennen: / Ich glaub’ ihn“ (109, Vv. 3432-34). Döblins Formulierung „[D]rei Worte nenn ich Dir inhaltschwer“ beruht auf dem ersten Vers von Schillers Gedicht „Die Worte des Glaubens“: „Drei Worte nenn ich euch, inhaltschwer“ (192). Es sind die Worte ‚Freiheit,‘ ‚Tugend‘ und ‚Gottesglauben.‘ Das Fazit des Gedichts lautet: „Dem Menschen ist nimmer sein Wert geraubt, / Solang er noch an die drei Worte glaubt“ (192).

Durch die intertextuellen Bezüge wird der Fahrschein in das Bedeutungsfeld von Glauben, Religion und Gesetz eingebettet. Nach dem idealistischen Menschenbild der Klassiker Goethe und Schiller, das durch die Zitate angedeutet wird, besitzt der Mensch einen freien Willen und ist grundsätzlich fähig, vernünftig und tugendhaft zu handeln.

Doch was hat dieses Gedankengut mit dem banalen Fahrschein zu tun? Einen Ansatz zur Lösung des Problems

bietet Harald Jähners Interpretation des Fahrscheins. Er erkennt im Text „die Beziehungslosigkeit unter den Menschen und die Zusammenhangsschwäche ihrer Lebensgeschichten“ (Text 82). Der Text suche einen „gemeinsamen Nenner, der die trotzdem augenfällige Einheit der Masse erhellen könnte“ (83). Der Fahrschein sei eine

ebensolche ‚Wertgestalt‘ wie das Geld; er ist gleichsam ein 20-Pfennig-Schein. Der Wert jeder anderen Ware läßt sich insofern ebenso einfach in Fahrscheinen ausdrücken wie Geld [...] In dieser abstrakten Allgemeinheit sind noch die entferntesten Waren, jede Anstrengung und jede nur erdenkliche Dienstleistung aufeinander beziehbar. Mit dem Fahrschein [...] partizipieren die Menschen an jener abstrakten Allgemeinheit. (82)

Das Geld ermöglicht es, die verschiedensten Waren und Dienstleistungen zu vergleichen, und stellt zwischen den Menschen, die am Wirtschaftsleben in irgendeiner Form beteiligt sind, eine Beziehung her.

Der Wert des Papiergeldes beruht auf dem Vertrauen in seinen Wert. Wenn Menschen das Geld nicht mehr als Zahlungsmittel akzeptierten, wäre es wertlos. Der Erzähler nennt weder Schillers Ideale in dem Gedicht „Die Worte des Glaubens,“ nämlich Freiheit, Tugend und Gottesglauben, noch das Recht als Grundlage einer Zusammengehörigkeit. Mit Goethes Versen schreibt er dem Fahrschein und damit dem Geldwert die Unfaßbarkeit und das Geheimnis zu, die nach Fausts Worten den ‚Allumfasser‘ und ‚Allerhalter‘ (109, Vv. 3438-9) kennzeichnen. Damit tritt das Geld an die Stelle des ‚Allumfassers‘ und ‚Allerhalters.‘ Der Erzähler mystifiziert hier einen Alltagsgegenstand, verfremdet ihn, so daß der Leser das ihm Vertraute in neuem Licht betrachtet.

Die Städter als biologische Wesen

Schließlich schildert der Erzähler die Fahrgäste als biologische

Wesen: „Sie lesen Zeitungen verschiedener Richtungen, bewahren vermittels ihres Ohrlabyrinths das Gleichgewicht, nehmen Sauerstoff auf, dösen sich an, haben Schmerzen, haben keine Schmerzen, denken, denken nicht, sind glücklich, sind unglücklich, sind weder glücklich noch unglücklich“ (148). Verschiedene Körper- und Geistesfunktionen werden angesprochen: das Sehen (beim Lesen), Gleichgewichtssinn, Schmerzsin, darüber hinaus das Atmen und das Denken. Der Mensch besitzt ein Bewußtsein seiner selbst und bewertet daher ständig seinen eigenen Zustand. Der Erzähler nennt drei grobe Bewertungskategorien: ‚glücklich‘, ‚unglücklich‘ und ‚weder glücklich noch unglücklich‘ (148). Nach den Natureinflüssen und dem Geldwert wird nun die biologische Übereinstimmung des Menschen als ein Faktor gezeigt, der die anonymen Stadtmenschen in der Masse verbindet.

Schlußfolgerung

Aus Biberkopfs erster schockartiger Konfrontation mit der Stadt ergibt sich ein Problem, das nicht nur in der Literaturwissenschaft bei der Beschäftigung mit dem Thema Stadt auftritt. Es ist eine philosophische, genauer gesagt erkenntnistheoretische Frage: Kann man der Stadt eine Qualität wie zum Beispiel Ordnung, Unordnung oder eine bestimmte Atmosphäre zuschreiben, wenn diese Größen doch von der variablen Wahrnehmung der unzähligen Stadtbewohner und -besucher abhängig sind? Zwischen den objektiven Charakteristika der Stadt und der ihr vom wahrnehmenden Subjekt zugeschriebenen Eigenschaften zu unterscheiden, ist schwer möglich. Ist nun das Berlin in *Berlin Alexanderplatz* chaotisch oder geordnet oder beides zugleich? Am Anfang nimmt Biberkopf Berlin als chaotisch und bedrohlich wahr, später aber auch als geordnete Umwelt, in der er sich wohl fühlt. Gemäß der Beschreibung im Roman, ist die ungeübte, sozusagen natürliche Wahrnehmung des Menschen nicht auf die Reizüberflutung durch die Stadt eingestellt und empfindet sie daher zuerst als chaotisch, bevor durch Gewöhnung ein Schutzmechanismus aufgebaut wird.

Das Motiv der Dampfmaschine, einer personifizierten Maschine, veranschaulicht das Verhältnis der Menschen zur Technik, die in der Stadt eine zentrale Rolle spielt: Die Menschen betrachten die

technische Entwicklung entweder als Machtgewinn oder befürchten die Übermacht der Technik gegenüber dem Menschen. Es wird suggeriert, daß die Ramme ebenso zuschlägt wie das Schicksal, das Biberkopf dreimal einen Schlag versetzt. Die Technik erscheint somit als eine potentiell zerstörerische Macht, die das Schicksal des Menschen bestimmt.

Neben der Personifikation bedient sich Döblin der Depersonation als literarischem Darstellungsmittel, zum Beispiel wenn er die Städter als Bienen beschreibt. Das Verschwimmen der Grenzen zwischen Lebendigem und Totem, das auch Biberkopf zu Beginn des Romans erlebt, prägt die gesamte Stadtbeschreibung und spiegelt eine durch die Stadt hervorgerufene Wahrnehmungsverzerrung wider. Die Stadt wird durch einzelne ‚beseelte‘ Objekte auch zum ‚lebendigen‘ Gegenspieler Biberkopfs.

Die Stadt ist ein riesiges, komplexes Geflecht von Beziehungen, das, wie der Erzähler zeigt, dem Prozeß von Werden und Vergehen unterworfen ist. Ein einfaches Mittel, um dieses ausgedehnte räumliche Geflecht der Stadt ins Bewußtsein des Lesers zu rücken, ist die Aufzählung von verschiedenen Orten in der Stadt, zum Beispiel von Straßenbahnstationen, um den Radius der Erzählung für den Leser auszudehnen. Das moderne Berlin der Gegenwart wird bei der Behandlung des Vanitasmotivs in eine Beziehung zu den antiken Städten Rom, Ninive und Babylon gesetzt. Durch die Verbindung mit diesen legendären Städten wird eine Distanz zum in der Gegenwart bestehenden Berlin geschaffen, das damit selbst aus einer mythischen Perspektive erscheint, als eine Stadt, die in einer langen Reihe von Städten steht, die über die Jahrhunderte hinweg den Zyklus von Aufbau und Zerfall durchliefen und durchlaufen. Döblin konnte nicht wissen, daß Berlin noch zu seinen Lebzeiten zerstört und wieder aufgebaut werden würde.

Als Verbindung zwischen den Menschen in der Masse der Großstadt beschreibt der Erzähler nicht etwa die Ideale von Moral, Glauben und Recht, sondern damit kontrastierende ganz prosaische Größen: den Einfluß der Naturkräfte, den Geldwert und die biologischen Übereinstimmungen zwischen den Menschen. Er vermittelt an dieser Stelle im Roman kein humanistisches, sondern ein materialistisches Menschenbild, das auf Ideale ganz verzichtet.

Döblin gelingt es in *Berlin Alexanderplatz*, mit Hilfe der

beschriebenen, geschickt eingesetzten modernen und traditionellen Darstellungsmittel auf eindrucksvolle Weise die Stadt der Moderne und ihre Wahrnehmung durch den Menschen lebendig und anschaulich zu machen und verwandelt auf diese Weise die Stadt in Text. Das komplexe Geflecht von Beziehungen, das Döblin in der Stadt erkennt, spiegelt sich in der Struktur seines Texts wider. Dieses reichhaltige Beziehungsgeflecht erlaubt es uns, den Roman – ebenso wie eine Großstadt – durch unterschiedliche Verknüpfungen der einzelnen Elemente auf verschiedenste Arten zu lesen.

Johannes Gutenberg Universität Mainz

Literaturverzeichnis

- Döblin, Alfred. *Berlin Alexanderplatz: Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1978.
- . "An Romanautoren und ihre Kritiker: Berliner Programm." *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Ed. Erich Kleinschmidt. Freiburg: Walter, 1989.
- Becker, Sabina. *Urbanität und Moderne: Studien zur Großstadtswahrnehmung in der deutschen Literatur 1900-1930*. St. Ingbert: Röhrig, 1993.
- Butor, Michel. "Die Stadt als Text." *Perspektiven metropolitaner Kultur*. Ed. Ursula Keller. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2000.
- Jähner, Harald. *Erzähler, montierter, soufflierter Text: Zur Konstruktion des Romans Berlin Alexanderplatz von Alfred Döblin*. Frankfurt/Main: Lang, 1984.
- . "Die Stadt als Megaphon bei Alfred Döblin." *In der großen Stadt: Die Metropole als kulturtheoretische Kategorie*. Ed. Thomas Steinfeld and Heidrun Suhr. Frankfurt/Main: Hain, 1990. 97-107.
- Goethe, Johann Wolfgang von. "Faust: Eine Tragödie." *Werke: Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Ed. Erich Trunz. Vol. 3. München: Deutscher Taschenbuch, 1998.
- Schiller, Friedrich. "Die Worte des Glaubens." *Das große deutsche Gedichtbuch. Von 1500 bis zur Gegenwart*. Ed. Carl Otto Conrady. München: Artemis, 1995.
- 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: Fink, 1980.

- Klotz, Volker. *Die erzählte Stadt: Ein Sujet als Herausforderung von Lesage bis Döblin*. München: Hanser, 1969.
- Prangel, Matthias. "Vom dreifachen Umgang mit der Komplexität der Großstadt: Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*." *Das Jahrhundert Berlins: Eine Stadt in der Literatur*. Ed. Jattie Enklaar and Hans Ester. Amsterdam: Rodopi, 2000.
- Simmel, Georg. "Die Großstädte und das Geistesleben." *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*. Vol 1. Ed. Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt. Frankfurt/Main.: Suhrkamp, 1995.
- Smuda, Manfred. "Die Wahrnehmung der Großstadt als ästhetisches Problem des Erzählens: Narrativität im Futurismus und im modernen Roman." *Die Großstadt als ,Text'*. Ed. Manfred Smuda. München: Fink, 1992.
- Wahrig, Gerhard, ed. *Deutsches Wörterbuch: Mit einem Lexikon der deutschen Sprachlehre*. München: Bertelsmann, 1986.
- Waldenfels, Bernhard. "Die Gleichzeitigkeit des Ungleichartigen. Moderne Ordnung im Spiegel der Großstadt." *Der Stachel des Fremden*. Frankfurt/Main.: Suhrkamp, 1998.

Uses and Implications of the Verb 'Zittern' in Rilke

Ben Hutchinson

The astonishing regularity with which the young Rilke makes use of the verb 'zittern' and its derivations is a fact that has hitherto largely gone unremarked in Rilke scholarship, but one which lies at the heart of his juvenile poetics.¹ He makes full use of the verb's elasticity, exploring its oscillation between opposing emotions, employing it as a bridge between the physical and the mental, the sensual and the spiritual. By this token he is very much a child of his time, schooled in the *Jugendstil* lexicon of the 1890s, in which 'zittern' was a favourite verb with which to translate an inherently visual style into words on a page.² His usage is, however, more personally determined, symptomatic of his incipient preoccupation with the relationship between the artistic and the divine; it evokes both an active and a passive mood of creation, mediating between a *creating* artist and a *created* world. This investigation will thus seek to establish how the young Rilke's use of 'zittern' comes to illustrate the way in which he marries the contemporary idiom with his own subjective interests; through the microcosm of one verb we can see the young poet striving to assert his own individual authority on the conventional vocabulary of the day. We will then be in a position to suggest how Rilke develops his use of the verb in his later poetry, a usage determined by these early preoccupations.

The first stanza of *Das Stunden-Buch*, whilst not by any means the first use of 'zittern' in Rilke's work, may be considered its *locus classicus*: "Da neigt sich die Stunde und rührt mich an / mit klarem, metallenen Schlag: / mir zittern die Sinne. Ich fühle: ich kann – / und ich fasse den plastischen Tag" (KA I 157).³

The moment of the 'Stunde' striking is evoked as a process of physical awakening, of the senses tingling in a moment of synaesthetic fervour, and this is encapsulated in the compressed phrase "mir zittern die Sinne." The four-fold repetition of the 'i' vowel in short and long pairs, a typically Rilkean instance of