

**DIE DETEKTIVFUNKTION IN *BERLIN ALEXANDERPLATZ* - EINE
ERZÄHLTHEORETISCHE ANALYSE DER VER- UND
ENTHÜLLUNGSSTRATEGIEN IN ALFRED DÖBLINS ROMAN**

by

Matthias Müller

A thesis submitted to the Department of German Language and Literature

In conformity with the requirements for

the degree of Master of Arts

Queen's University

Kingston, Ontario, Canada

(August, 2009)

Copyright © Matthias Müller, 2009

Abstract

This thesis analyses the function of the detective in Alfred Döblin's *Berlin Alexanderplatz*. I argue that the modernist metropolis Berlin challenges the way in which crimes are solved by complicating the process of identifying those responsible for them. The ambivalence of life makes it impossible to get to the truth of crime. This ambivalence, partly created by the urban context, leads to the reinvention of the role of the detective. No longer located in the individual, the function of the detective is shared among author, narrator, protagonist, reader, and the city, whereby the protagonist Franz Biberkopf (on the intra-textual level) and the reader (on the extra-textual level) are the major players. However, neither Biberkopf nor the reader succeeds in this process, but are forced to accept the solution suggested by the text. The thesis adopts a narratological approach in analysing the narrative processes of veiling and unveiling facts and circumstances. It demonstrates how Biberkopf's specific perception of urban space and his attempt to give it a particular shape in his imagination, as well as the complex relationship of story and discourse in the novel, contribute to the obfuscation of fact and fiction.

Acknowledgements

First of all, I would like to thank my co-supervisor Prof. Dr. Werner Nell for his warm encouragement, thoughtful comments, and enthusiasm. His support gave me the confidence and the motivation I needed. I would also like to thank Prof. Petra Fachinger. I am obliged to her for giving me the opportunity to study at Queen's University, for her support throughout my time in Kingston, and for her thorough comments on my work.

I am especially grateful to Svenja who was always there for me. The support of my family was invaluable. This work is dedicated to my parents Heike and Rüdiger Müller.

Inhaltsverzeichnis

Kapitel 1 Einleitung	1
Kapitel 2 Franz Biberkopf im Raum Berlin.....	7
Kapitel 3 Das <i>story/discourse</i> -Verhältnis und die Detektivfunktion „Aufdecker von Zusammenhängen“	48
Kapitel 4 Die Detektivfunktion in der Großstadt der Moderne	81
Kapitel 5 Zusammenfassung und Fazit.....	103
Bibliographie.....	107

Kapitel 1

Einleitung

Eines hat Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* Klaus Wowereits Berlin voraus: nicht nur die Stadt selbst, sondern offensichtlich auch ihre Bewohner, allen voran Franz Biberkopf, sind zwar „arm, aber sexy.“ Anders ist das langanhaltende öffentliche und wissenschaftliche Interesse am ersten und bis heute bedeutendsten Großstadtroman in deutscher Sprache nur schwerlich zu erklären. Wenn auch das Ausmaß der Forschungsliteratur nicht an das anderer deutschsprachiger Romane der Moderne wie Thomas Manns *Der Zauberberg* oder Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* heranreicht, so dürfte der Roman wohl im Vergleich zu diesen mehr Leser gefunden haben und kann hinsichtlich der Länge seiner Fernsehadaptation den Preis als erfolgreichster deutscher Roman beanspruchen, wie Hans-Peter Bayerdörfer konstatiert (BA 158). Dieser für den Geist des Autors und die Verlage erfreulichen Aktualität steht die für den sich wissenschaftlich mit *Berlin Alexanderplatz* Befassenden die Frage gegenüber, ob über den Roman noch Neues gesagt werden kann. Die Antwort lautet ja, denn abgesehen von den sich mit der wissenschaftlichen Theoriebildung entwickelnden neuen Perspektiven und Lesarten, die diachron zu immer neuen und gegebenenfalls aktuellen Entdeckungen führen können, lassen sich bei vielen Werken bisher unbeachtete Aspekte als weiße Flecke auf der Landkarte der Forschung ausmachen. Die Interdependenz dieser beiden Forschungsanlässe ist offensichtlich. Für die in dieser Arbeit durchgeführte Analyse des Wandels der Detektivrolle in der Großstadt der Moderne ist von einem Überwiegen der letztgenannten Motivation auszugehen, wenn auch die narratologische Herangehensweise gerade bei der Analyse der Leserrolle die aktuelle Forschungsdiskussion besonders berücksichtigt.

In der achtzigjährigen Rezeptionsgeschichte von *Berlin Alexanderplatz* lassen sich mehrere Schwerpunkte ausmachen, die die Diskussion über Jahrzehnte prägten und zum Teil bis heute prägen: So ist zunächst der das gesamte Werk durchziehende Dualismus zu nennen, der auf den verschiedensten Ebenen nachgewiesen wurde. Neben dem sich bereits im Titel ankündigenden Dualismus „Berlin – Franz Biberkopf“ reicht dieser weiter über den Erzähler, die Figurenkonstellation und die Struktur des Werkes bis hin zu einer im Roman thematisierten grundsätzlichen Ambivalenz des menschlichen Daseins. Weitere Forschungsschwerpunkte bilden die Symbole des Todes, der Hure Babylon, der Schlachthöfe, der Hiobsparaphrasen sowie die Motive des Kampfes und des Krieges, die wiederum zu den Symbolen in Beziehung gesetzt werden. Außerdem bestand und besteht weiterhin ein lebhaftes Interesse für die Rolle der Stadt sowie für den Erzähler. Interessanterweise erwuchs bei der Diskussion des Dualismus im Roman selbst ein solcher, wie aus den Einordnungsversuchen entweder als Großstadtroman oder als Ganovengeschichte ersichtlich ist.

Immer wieder wird die Frage laut, ob von *Berlin Alexanderplatz* als „erzählerische[m] Zwitter“ gesprochen werden kann, oder ob eine „künstlerische Synthese“ vorliegt (Bayerdörfer, BA 161). Wie Otto Keller darlegt, lässt sich eine Verknüpfung der Motiv- und Handlungsstränge nachweisen, die auf eine engere Verbindung zwischen der Darstellung von Berlin und der *Geschichte vom Franz Biberkopf* schließen lässt. In dieser Arbeit wird die Verknüpfung der beiden Aspekte Großstadt und Franz Biberkopf auf mehreren Ebenen analysiert. Die Frage, ob sich Indizien für eine erzähltechnische Verknüpfung dieser beiden Elemente finden lassen, soll dabei zunächst hinsichtlich der Raumstruktur im Roman untersucht werden. So ist zu fragen, ob sich die Räume, in denen Franz Biberkopf sich bewegt, als Teile der Stadt Berlin identifizieren lassen. Ist dies nicht der Fall, und bewegt sich Franz Biberkopf auch in exterritorialen Gebieten

(so Scherpe, *City as Narrator* 167), so provoziert dies wiederum die Frage nach deren trennender oder integrierender Funktion. In Kapitel 2 wird daher mithilfe eines narratologischen Raumkonzeptes dargelegt, wie die beiden maßgeblichen Strukturelemente des Romans – die Großstadt Berlin und der „ehemalige Zement- und Transportarbeiter“ (BA11) Franz Biberkopf – interagieren.

Die Interdependenz häufig dualistisch interpretierter Aspekte bildet auch den Fokus von Kapitel 3, welches die Verknüpfung der beiden Erzählebenen *story* und *discourse* thematisiert. Meine These lautet, dass die beiden Ebenen in *Berlin Alexanderplatz* in einem innovativen Verhältnis zueinander stehen, das eine Trennung der beiden Ebenen unmöglich macht. Anhand der Detektivfunktion „Aufdecker von Zusammenhängen“ wird demonstriert, wie einerseits der *discourse* eine größere Autonomie gegenüber der *story* beansprucht, sich die beiden Ebenen andererseits jedoch überlagern.

Roland Barthes' Gedanken zur Interpretation eines literarischen Textes mögen helfen, den Text sprechen zu lassen und neue Perspektiven auf *Berlin Alexanderplatz* zu gewinnen:

To interpret a text is not to give it a (more or less justified, more or less free) meaning, but on the contrary to appreciate what *plural* constitutes it. [...] In this ideal text, the networks are many and interact, without any of them being able to surpass the rest; this text is a galaxy of signifiers, not a structure of signifieds. (5)

Dieser Ansatz vereint gegenüber einer Verbindlichkeit beanspruchenden Interpretation verschiedene Vorteile: Erstens muss eine integrierende Interpretation und insbesondere die Diskussion des problematischen Schlusses, dessen Dualismus laut Döblin nicht aufzuheben ist (*Brief an Petersen* 41), nicht zu einer zwanghaften Harmonisierung der verschiedenen Aspekte führen. Zweitens erkennt dieser Ansatz sowohl die Parallelität als auch die Verbundenheit der

beiden Erzählstränge an und hebt so die zu kurz greifenden „polare[n] Verstehensmöglichkeiten“ (Bayerdörfer, BA 160) auf. Und drittens ergänzt diese narratologische Perspektive die bestehenden Deutungen um eine Dimension, die zu einem tiefergehenden Verständnis der Romanstruktur beitragen kann. Ausgehend von den Ergebnissen der narratologischen Analysen steht abschließend die Frage, inwieweit auf erzählerischer Ebene überhaupt von einer dualistischen Struktur, wie sie auf psychologischer Ebene zweifelsohne existiert, gesprochen werden kann.

Die narratologischen Analysen werden verknüpft mit einer Analyse der sich wandelnden Rolle des Detektivs in der Großstadt der Moderne. Angeregt wird diese Verknüpfung durch die Feststellung, dass der Aufdecker des Verbrechens á la Sherlock Holmes im Großstadtschungel der Moderne zu einer problematischen und weniger eindeutigen Figur sich wandelt. Kann sich der klassische Detektiv noch auf seinen Spürsinn und seine Kombinationsgabe verlassen und den Täter nach Abwägung der Tatsachen, Auswertung der Spuren und Zeugenbefragung dingfest machen, so ist der moderne Großstadtdetektiv auf Hilfe von außerhalb angewiesen und kann sich in der unendlich komplexen Umgebung niemals ganz sicher sein, die richtige Spur zu verfolgen. Die Verbindung der narratologischen Analysen von Raum- und Zeitstrukturen sowie der *story/discourse*-Schnittstelle mit dem sich wandelnden Rollenbild des Detektivs leitet sich aus dem großen Einfluss der großstädtischen Atmosphäre auf beide Aspekte her. Ebenso wie die traditionellen Raumstrukturen durch die Großstadt gesprengt werden und das Individuum im Großstadtschungel seine Individualität zumindest teilweise einbüßt, gerät auch der Detektiv in Gefahr, die Kontrolle über die unendlich vielen Fäden, die sich vom Schauplatz des Verbrechens in alle Richtungen der Stadt ausspinnen, zu verlieren. Doch gleichzeitig erweist sich die Großstadt auch als Hilfe: für den Ganoven als Versteck, das ihn unauffindbar macht, solange er

nicht gefunden werden will; für den Detektiv, dem die Stadt selbst zur Seite stehen kann, um das Verbrechen aufzudecken. Dieser Einfluss des Kollektivs auf die Arbeit des Detektivs zeigt sich in *Berlin Alexanderplatz* ganz deutlich. Franz wird nicht von der Polizei gefunden, er gibt das Versteckspiel auf und lässt sich selbst finden: „Man hat Franz Biberkopf nicht erwischt, solange er nicht erwischt sein wollte“ (BA 384). Dass Reinhold bereits im Gefängnis sitzt, wird der Justiz nur durch die Hilfe der Ganoven klar. Ähnliche Konstellationen mit der Stadt als wichtigem Unterstützer oder gar als Ersatz des Detektivs finden sich mindestens in zwei weiteren Beispielen aus der Moderne. Zum einen in Fritz Langs Film *M* (1931) mit dem Untertitel *Eine Stadt sucht einen Mörder*, wo der Kindermörder von der Ganovenszene aufgespürt, „verhaftet“ und beinahe verurteilt wird, während die Polizei noch im Dunkeln tappt. Zum anderen in Erich Kästners ebenfalls 1929 erschienenem Roman *Emil und die Detektive*, wo der bestohlene Junge Emil gemeinsam mit seiner Cousine Pony Hütchen und anderen Kindern, den Detektiven, den Dieb stellt, der sich als gesuchter Bankräuber entpuppt. Angesichts der Abwesenheit einer eindeutigen Detektiv-Figur in *Berlin Alexanderplatz* wird in dieser Arbeit von einer Detektivfunktion ausgegangen. Die Rolle des klassischen Detektivs ist im Roman durch die Detektivfunktion auf verschiedene Instanzen verteilt, die in einem interdependenten Prozess den problematischen Prozess der Aufklärung des Verbrechens vorantreiben. So sind beispielsweise die Polizei, die Ganoven, der Leser und die Stadt selbst als partielle Träger der Detektivfunktion aufzufassen. Im Rahmen dieser Arbeit werde ich *Berlin Alexanderplatz* zwar nicht als Detektivgeschichte lesen, wohl aber als Schilderung eines problematischen Enthüllungsprozesses, die zentrale Elemente der klassischen Detektivgeschichte aufnimmt und an die Gegebenheiten der modernen Großstadt anpasst. Dies geschieht auf verschiedenen Ebenen. Zum einen auf der traditionellen Ebene der Verbrechensaufklärung: hier steht die Geschichte um Franz Biberkopf und Reinhold als Ganoven

im Mittelpunkt. Zum anderen auf der Ebene von Franzens Weg zur Einsicht, die hier als Wahrheit im Sinne Walter Benjamins interpretiert wird. Die erzählerische Konstruktion dieser Aufdeckungsprozesse wird unter Berücksichtigung der folgenden Arbeitshypothese verfolgt: Die sich wandelnde Rolle des Detektivs in der Großstadt der Moderne stellt sich in Döblins *Berlin Alexanderplatz* auf drei Ebenen dar.

1. Handlungsebene: Der Aufdeckungsprozess, die Wahrheitssuche im Geflecht der Großstadt kann nur unter Berücksichtigung der Interdependenz aller die Großstadt konstituierenden Elemente erfolgreich sein.
2. Narrative Ebene: die Problematik der Wahrheit und der Wahrheitssuche wird durch erzählerische Mittel dargestellt. Der Leser, der Erzähler, die Figuren und die Stadt selbst sind in die Suche mit eingebunden und müssen aus der Fülle der Eindrücke, die den Prozess behindernd begleiten, versuchen eine Wahrheit herauszufiltern.
3. Philosophie: mit der erhöhten Komplexität der Realität geht die Auflösung des bisherigen Wahrheitsbegriffes einher. Die Wahrheit kann nicht mehr einfach aus Tatsachen abgeleitet, sondern muss nach Benjamin über den Umweg der Darstellung erfahren werden (214-216) und ist „ein aus Ideen gebildetes intentionsloses Sein“ (216). Dies führt zu schwerwiegenden moralischen Problemen sowohl für die Justiz als auch für den Leser.

Ziel der Arbeit ist somit die Darstellung der gewandelten Detektivrolle in der Großstadt der Moderne anhand einer narratologischen Analyse der Raumstrukturen und des *story/discourse*-Verhältnisses in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*.

Kapitel 2

Franz Biberkopf im Raum Berlin

Räume als poetologische Konzepte standen bislang nicht im Mittelpunkt narratologischer Forschungsinteressen. So verzichteten auch die meisten der Einführungen in die Narratologie auf eigene Kapitel zum Raum in der Literatur.¹ Einzig Mieke Bal greift in ihrer *Narratology* diesen Aspekt auf und trifft die wichtige Unterscheidung zwischen Raum (*space*) und Ort (*place* bzw. *location*), wobei sie das Raumkonzept als „sandwiched between that of focalization [...] and that of place“ (134) ausmacht. Abgesehen von Bals Ansatz, auf den im Folgenden noch näher einzugehen ist, lässt sich feststellen, dass nur wenige theoretische Veröffentlichungen zum Konzept des Raumes vorliegen (Bal 134) und Versuche, diesen von Anbeginn aus der Forschungsdiskussion ausgeklammerten Aspekt (Rimmon-Kenan 140) zu integrieren, nicht sehr zahlreich sind. In der Forschung zu *Berlin Alexanderplatz* stand und steht die Stadt als Raum zwar oft im Mittelpunkt des Interesses², jedoch ohne das zugrunde liegende Konzept des Raumes theoretisch zu spezifizieren. Diese Tendenz steht im Einklang mit Nünning's Beobachtung, dass einer „Fülle von Einzeluntersuchungen zur Raumdarstellung“ (558) eine Marginalisierung des Aspekts seitens der strukturalistischen Narratologie gegenübersteht (558). In der jüngsten Forschung hat Katrin Fischer mit ihrem Aufsatz *Wege zu einer Narratologie des Raumes* Vorschläge zur Behandlung des Raumes im Erzähltext gemacht, die auf ein „umfassende[s] und semantisch neutrale[s] Analyseinstrumentarium“ (159) zielen und in diese Untersuchung

¹ So z.B. Rimmon-Kenan (2002), Abbott (2002), Martinez/Scheffel (2002). Auch die von Phelan/Rabinowitz (2005) herausgegebene Bestandsaufnahme der narratologischen Forschung kommt ohne einen Beitrag zum Konzept des Raumes aus.

² Hier sind insbesondere die Arbeiten von Klotz (1969), Scherpe (1988), Smuda (1992), Becker (1993) und Prangel (2000) zu nennen.

einfließen. Die theoretische Fundierung des Raumkonzepts ist für die vorliegende Untersuchung unbedingt notwendig, um eine klare Unterscheidung zwischen verschiedenen im Roman repräsentierten Räumen vornehmen zu können. Neben diesen im engeren Sinne narratologischen Ansätzen werden in diesem Zusammenhang auch allgemeinere kulturwissenschaftliche Raumkonzepte berücksichtigt. Die wichtigsten Beiträge der älteren Forschung sind in Alexander Ritters Sammelband *Landschaft und Raum in der Erzählkunst* leicht zugänglich. Die in den letzten zwei Jahrzehnten im Zuge des *spatial turn* entwickelten Konzepte versuchen, die zwischen im engeren Sinne narratologischen einerseits und eher phänomenologischen Ansätzen andererseits bestehenden Lücken zu schließen. Wenn auch bisher keine Einigung auf einen kulturwissenschaftlichen Raumbegriff erzielt werden konnte (Joachimsthaler 243), so scheinen die bisher entwickelten Ansätze dennoch geeignet, eine breitere Perspektive auf die Räume in *Berlin Alexanderplatz* zu gewähren. Im Folgenden wird ein Raumkonzept vorgestellt, das zur Analyse von *Berlin Alexanderplatz* herangezogen wird.

Ausgangspunkt dieses Modells ist die untrennbare Verwobenheit der beiden Aspekte Zeit und Raum. Raum selbst ist unabdingbare Voraussetzung für die physische Existenz unserer Selbst. Zeit stellt sich dar als Bewegung im Raum und ist nur als solche messbar; auf physikalischer Ebene bildet die Bewegung die Verbindung zwischen Raum und Zeit (Jammer 3). Auf sprachlicher Ebene zeigt sich die Verbindung in der Tatsache, dass Zeit anhand räumlicher Konzepte ausgedrückt wird. So spricht man vom „Zeitraum“, dem „Zeitabschnitt“, einer „kurzen“ oder „langen“ Dauer und bezieht sich mit den – etymologisch betrachtet - räumliche Relationen bezeichnenden Präpositionen „vor“ und „nach“ (auch) auf zeitliche Aspekte (Jammer 3-4). Zoran hält fest, dass Raum und Zeit zu einem „common field of debate“ (309) gehören; ungeachtet, ob man sie als parallele, aber unverbundene Kategorien betrachtet, oder eine auch nur analytische

Trennung ablehnt. Das hier vorgestellte Modell stützt sich auf zentrale theoretische Überlegungen zum Verhältnis von Zeit und Raum aus den Bereichen Physik, Philosophie und Literaturwissenschaft. Die physikalische Verbindung von Zeit und Raum, wie sie Jammer beschreibt, stellt ein neues Verständnis des zwanzigsten Jahrhunderts dar, das im wesentlichen von Einstein geprägt wurde. Heideggers in *Sein und Zeit* formuliertes Konzept lässt sich als philosophisches Äquivalent dazu lesen. Hier werden Argumente zu einer Integration der beiden Kategorien vorgebracht (Reichel 5), die für die Analyse des Romans fruchtbar gemacht werden können. „Die existenzial-zeitliche Bedingung der Möglichkeit der Welt liegt darin, daß die Zeitlichkeit als ekstatische Einheit so etwas wie einen Horizont hat“ (Heidegger 365). Diese Konkretisierung der Zeitlichkeit des Menschen im Raum (Reichel 5) muss folglich bei jeder Analyse des Raumes berücksichtigt werden. Keines der beiden Phänomene kann ohne das andere gedacht werden: „Die Welt ist weder vorhanden noch zuhanden, sondern zeitigt sich in der Zeitlichkeit“ (Heidegger 365). Die daran anschließenden Erläuterungen Reichels bilden eine Brücke zum literaturwissenschaftlichen Diskurs:

Zeit und Raum verhalten sich zunächst zueinander wie die Vertikale zur Horizontalen. Der Mensch soll an jedem Punkt der Vertikale „Zeit“ in der Lage sein, sich in die Horizontale „Raum“ so zu entfalten, daß sich Zeit und Raum zu einem Kraftfeld ergänzen, ohne daß dadurch eines der beiden Elemente negiert wird. (6)

Michail Bachtin nimmt die Metapher von Zeit und Raum als Vertikale und Horizontale³ auf und weist explizit auf die Herkunft seines Konzeptes – nämlich die Relativitätstheorie – hin (7). Den

³ Allerdings nimmt die Zeit bei Bachtin umgekehrt wie bei Reichel die Horizontale ein und alles, was im Raum passiert, ist auf der Vertikalen angesiedelt (80). Wenn diese Umkehrung auch keine inhaltlichen Folgen für die vorliegende Arbeit hat, so erscheint doch die von Bachtin gewählte Zuordnung naheliegender. Man denke etwa an den Zeitstrahl, wie er oft zu heuristischen Zwecken im naturwissenschaftlichen und mathematischen Unterricht zur Anwendung kommt. Auch da zeigt sich übrigens die untrennbare Verbindung von Zeit und Raum.

„grundlegenden wechselseitigen Zusammenhang der in der Literatur künstlerisch erfaßten Zeit- und Raum-Beziehungen“ (Bachtin 7) bezeichnet er als *Chronotopos* (7), was wörtlich als „Raumzeit“ übersetzt werden kann. Den Zusammenhang der beiden Kategorien in der Literatur erläutert er wie folgt:

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. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert. Diese Überschneidung der Reihen und dieses Verschmelzen der Merkmale sind charakteristische für den künstlerischen Chronotopos. (8)

Bachtins Untersuchung widmet sich primär den Zeitformen vom griechischen bis zum neuzeitlichen Roman, bezieht in die Analyse jedoch immer den Raum im Roman ein.

Die vorliegende Untersuchung zum Raum in *Berlin Alexanderplatz* blendet in einer komplementären Vorgehensweise die Kategorie der Zeit nicht aus der Analyse aus, sondern versucht die Interdependenz der beiden Kategorien Raum und Zeit herauszuarbeiten und für die Aufdeckung der Raumstrukturen fruchtbar zu machen. Dabei stützt sich dieses Vorgehen keineswegs auf die Überzeugung, dass eine methodologische Trennung der beiden Kategorien von vornherein unmöglich ist. Es wird lediglich die These vertreten, dass eine isolierte Analyse der Kategorie Raum den vielfältigen Verflechtungen mit der Kategorie Zeit nicht gerecht wird. Ein an neueren narratologischen Ansätzen orientiertes Raumkonzept ist deshalb zu erarbeiten.

Dieses Konzept basiert auf der oben postulierten Verbindung von Zeit und Raum und versucht, diese für die narratologische Analyse fassbar zu machen. Gabriel Zoran formuliert als den grundlegenden Aspekt seines Artikels *Towards a Theory of Space in Narrative* „the

relationship between space and time in the narrative text“ (309) und entwirft vor diesem Hintergrund ein Koordinatensystem zur Analyse der Aspekte aus narratologischer Perspektive. Dabei setzt er sich von Bachtins *Chronotopos* ab und entwirft ein dreiteiliges Modell zur Analyse von Raumstrukturen in Texten⁴. Fischers Untersuchung nimmt Zorans Ansatz kritisch auf, modifiziert ihn zugunsten einer präziseren Begrifflichkeit und erweitert ihn um die Unterscheidung zweier verschiedener Perspektiven von Raum (168). Sie unterscheidet zwischen

- „Raum als Kategorie des Erzählten“ (168), die der „Verortung von Figuren, Objekten und Ereignissen“ (168) dient und
- „Raum als Gegenstand“ (168), der „auf spezifische Darstellungstechniken und raumspezifische Wissensmengen“ wie „Beschreibungs-, Lokalisierungs- und Wahrnehmungstechniken oder Raumtopoi und Raumsymbolik“ (169) ausgerichtet ist.

An weiteren Analyseinstrumentarien bedient sie sich der Unterscheidungen *discours/histoire* nach Genette sowie *erzählte Welt/Darstellungstechniken* nach Martinez/Scheffel (Fischer 169). Die Analyse von *Berlin Alexanderplatz* in Anlehnung an Fischers Ansatz bietet sich an, weil dieser eine methodisch sinnvolle Unterscheidung zwischen zwei grundlegenden Aspekten des Raumes vorschlägt. Die Trennung einer Kategorie des Raumes, entsprechend dem *setting* im Film⁵, vom Gegenstand Raum, der die gesamte Ausleuchtung des *settings* sowie die Darstellungstechnik und das intra- und extratextuelle Wissen des Lesers umfasst, ist als erster Schritt der Analyse hilfreich.⁶ Allerdings werde ich im Folgenden das, was Fischer unter „Gegenstand Raum“ versteht, als Unterkategorie der „Kategorie Raum“ behandeln und als

⁴ Wie Fischer (161) zutreffend bemerkt, spricht Zoran durchgehend allgemein von „texts“, obwohl seine Untersuchung sich offensichtlich auf Erzähltexte beschränkt.

⁵ Diese Interpretation befindet sich im Einklang mit Fischer, die analog vom „Schauplatz“ spricht (170).

⁶ Auch wenn der Begriff des „Gegenstandes Raum“ leicht für Verwirrung sorgen kann.

„Raumkonstitution“ bezeichnen. Diese Modifikation bietet sich deshalb an, weil alle „spezifische[n] Darstellungstechniken und raumspezifische[n] Wissensmengen“ (Fischer 169) *per definitionem* auf einen Raum bezogen sind und nicht losgelöst von diesem parallel existieren können, so wie es Fischers Terminologie nahe legt. Der Begriff „Raumkonstitution“ berücksichtigt diesen Sachverhalt und präzisiert das narratologische Raumkonzept damit erheblich: Indem die „Kategorie Raum“ als übergeordnete Domäne beibehalten wird, in der Ereignisse, Figuren und Objekte verortet werden, definiert sie den Rahmen, innerhalb dessen der eigentliche literarische Raum geschaffen wird. Erst die „Raumkonstitution“ aber macht den literarischen Ort zu einem literarischen Raum, indem Ereignisse, Erlebnisse, Figuren und der Raum selbst in einer Art und Weise spezifisch geprägt werden, die für den jeweiligen Raum bezeichnend ist.⁷

Die Geschichte vom Franz Biberkopf trägt sich in der Großstadt Berlin zu, welche die Großkategorie des Raumes bildet. Alle weiteren Einzelheiten, die sich dem Leser im Laufe des Geschehens offenbaren, sind an diesen Raum gebunden und werden unter Berücksichtigung desselben rezipiert. Fischers Unterscheidung ist abgesehen von der Ebene, auf der sie diese trifft, für die Analyse sehr sinnvoll. Die Kategorie der Zeit kommt bei Fischer jedoch etwas zu kurz. Die Ereignisse, die mit dem „Raum als Kategorie“ verortet werden, sind *a priori* an Zeitlichkeit gebunden, indem sie als „Zustandsveränderung“ (170) verstanden werden. Doch ein wichtiger

⁷ Die von Ernst Cassirer beschriebene Prägung des Raumes durch die *Sinnordnung* bildet die breitere philosophische Basis für dieses Verständnis. Es zeige sich, so Cassirer, „nicht eine allgemeine, schlechthin feststellbare Raum-Anschauung [...], sondern daß der Raum seinen bestimmten Gehalt und seine eigentümliche Fügung erst von der *Sinnordnung* erhält, innerhalb deren er sich jeweilig gestaltet. [...] Der Raum besitzt nicht eine schlechthin gegebene, ein für allemal feststehende Struktur; sondern er gewinnt diese Struktur erst kraft des allgemeinen Sinnzusammenhangs, innerhalb dessen sein Aufbau sich vollzieht. Die Sinnfunktion ist das primäre und bestimmende, die Raumstruktur das sekundäre und abhängige Moment“ (26).

Aspekt bleibt ausgeblendet: Der Raum selbst existiert nur in der Zeit. Die oben dargelegte Interdependenz von Zeit und Raum bleibt also bei ihr im Weiteren unberücksichtigt. Fischer stellt die These auf, „dass durch das Erzählen von Ereignissen Ereignisbereiche entstehen, die räumliche Gegebenheiten in besonderer Weise akzentuieren“ (171). Hier ist zu ergänzen, dass auch das „Vergehen“ von Zeit einen Einfluss auf räumliche Gegebenheiten und auf die Darstellungsweise des Ortes hat. Das Vergehen bzw. Verstreichen von Zeit ist also nicht als Ereignis im Sinne einer Zustandsveränderung aufzufassen, passiert aber dennoch im *Dasein*, um mit Heidegger zu sprechen. Diesen Einfluss der Zeit findet man auch bei Walter Benjamins Begriff der *Aura* (*Kunstwerk*), die das Kunstwerk umgibt. Die Interdependenz von Zeit und Raum erschöpft sich nicht im Einfluss der Zeit auf den Raum. Auch umgekehrt konstituiert der erzählerisch gesetzte Raum die verschiedenen Zeitdimensionen in der Erzählung. Das Vorhandensein von Raum ist die unabdingbare Voraussetzung für die menschliche Zeiterfahrung. Erst in der Bewegung konkretisiert sich die Zeit für die Wahrnehmung. Mag die Geschwindigkeit auch gleich Null sein, so wird dieser Stillstand überhaupt erst durch den Referenzrahmen Raum denkbar.

Komplementär zur Beobachtung, dass Raum nur in der Zeit existiert, lässt sich also zumindest für die Reichweite dieser Arbeit festhalten: Zeit wird nur durch Raum erfahrbar. Bezogen auf das hier zu formulierende narratologische Raumkonzept heißt das: der historisch oder fiktional gesetzte, erzählte und erlebte Raum der Erzählung konturiert die Zeit des Geschehens in der Erzählung, aber auch die des Erzählens sowie des Wahrnehmens durch den Leser. Paul Ricœur versteht sogar die Zeiterfahrung selbst als Erzählung, wenn er sie als eine „fiktive Erfahrung, deren Horizont eine imaginäre Welt ist, die die *Welt des Textes* bleibt“ (170), ausmacht. Sogar das gedruckte Buch bestimmt durch seine materielle Ausdehnung – also durch

den Raum, den es einnimmt – die Zeit, die der Leser investieren muss, um es zu lesen. So ist die literarische Zeit im vielfältigen, eher engen Raum der Großstadt anders beschaffen als beispielsweise in den weiten Wäldern Kanadas. Die Verschränkung der beiden Aspekte Zeit und Raum lässt sich anhand eines Koordinatenkreuzes vorstellen. Die Untrennbarkeit von Zeit und Raum wird so auch visuell deutlich, da jedem „Raum-Wert“ stets ein „Zeit-Wert“ entspricht und umgekehrt.⁸ Wie der Einfluss des Raumes auf die Zeit in *Berlin Alexanderplatz* genau aussieht und wie umgekehrt die Zeit den Raum konstituiert, sind also die in diesem Kapitel behandelten Fragestellungen.⁹ Die Kategorie Zeit wird hier ebenso wie die spezifischen Darstellungs- und Wissensmengen als Unterkategorie der Großkategorie Raum untersucht.

Das Erkenntnisinteresse dieser Untersuchung liegt des Weiteren in der Beantwortung der Frage, ob es im Roman spezifisch einzelnen Figuren zuordbare Räume gibt und ob davon zu unterscheidende anonyme Stadt-Räume auszumachen sind – und in welcher Beziehung diese zueinander stehen. Die verschiedenen im Roman präsenten Räume werden in ihren Spezifika hinsichtlich der Auswirkungen auf die im Kontext der gesamten Arbeit thematisierte sich wandelnde Rolle des Detektivs in der modernen Großstadt hin befragt. Auf die Bedeutung des Raumes für den Kriminalroman hat in einem für diese Untersuchung sehr fruchtbaren Aufsatz Uwe Spörl hingewiesen, in dem er Bachtins *Chronotopos*-Konzept als für die Analyse des Kriminalromans „besonders praktikabel“ (337) ausmacht.

Der scheinbar eindeutigen Nennung des erzählten Raumes im Romantitel steht die Frage nach dessen Beschaffenheit und Funktion gegenüber. Man muss dann auch nicht weit in die

⁸ Diese Vorstellung eines Koordinatenkreuzes finden sich auch in den oben diskutierten Ansätzen Bachtins und Reichels.

⁹ Für eine hier nicht durchgeführte Analyse des Zeitgerüsts (d.h. der Struktur der zeitlichen Abfolge von Ereignissen) von *Berlin Alexanderplatz* siehe den Aufsatz von Drago Grah von 1978.

Berlin Alexanderplatz-Forschung eintauchen, um auf eine schwelende Diskussion um Raum-Aspekte im Roman zu stoßen. Da behauptet Volker Klotz, *Berlin Alexanderplatz* sei der „erste und bis heute einzige bedeutende Roman in deutscher Sprache, der vorbehaltlos die zeitgenössische Großstadt zu seiner Sache macht“ (372); Opitz identifiziert den Alexanderplatz selbst als Haupthelden (43). Otto Keller hingegen sieht mit dem Untertitel *Die Geschichte vom Franz Biberkopf* die Geschichte des Stadtbewohners in den Mittelpunkt gerückt (140), während Klaus R. Scherpe (*City as narrator*) die These, dass die Stadt nicht nur als Raum, sondern als Erzähler zu interpretieren sei, diskutiert. Diese Liste ließe sich beliebig fortsetzen, ohne dass ein Konsens erkennbar wäre. Die unterschiedlichen Meinungen sind aber nicht in einem Missverständnis, sondern vielmehr in den unterschiedlichen Blickwinkeln begründet, aus denen der Roman analysiert werden kann. Wenn die vorliegende Studie mit den meisten bisher geäußerten Einordnungen der Stadt im Kontrast steht, so liegt das zum einen an der neuen Perspektive, aus der die Stadt als Raum betrachtet wird. Zum anderen ist die Ursache dieses Kontrastes aber auch in der integrierenden Methode zu suchen, die eine eindeutige Zuordnung des Werkes zu einem Genre ablehnt und stattdessen seine Dialektik als konstituierendes Moment begreift. Eine ganz ähnliche Position formuliert auch Müller-Salget in seiner Döblin-Biographie: „eine Lösung, die nicht ‚sowohl – als auch‘ oder ‚einerseits – andererseits‘ sagt, ist von vornherein nicht möglich“ (296). Und gerade die einseitige Lesart entweder „als Großstadtroman oder als Kriminalgeschichte“ (Müller-Salget 294) soll hier dadurch überwunden werden, dass die Verflechtung dieser beiden Stränge demonstriert wird. Zweifellos findet man in *Berlin Alexanderplatz* unauflösbar dialektische Aspekte. Doch darf man bei der Interpretation des

Werkes nicht den Fehler begehen, diese als unverbunden zu betrachten. Die Interdependenz der Räume und der Kriminalgeschichte bildet den ersten Schwerpunkt dieser Analyse.¹⁰

Spricht man von Räumen in *Berlin Alexanderplatz*, so ist zunächst nach der Rolle der Stadt selbst zu fragen. Eine Vorbemerkung aus narratologischer Perspektive sei noch gestattet. Patrick O’Neill weist darauf hin, dass eine Stadt in einem Erzähltext, die den gleichen Namen wie eine Stadt in der uns bekannten realen Welt trägt, nicht als identisch mit dieser realen Stadt angenommen werden darf (36). Die reale und die literarische Stadt mögen sich noch so sehr ähneln – und gerade in Döblins Roman ist diese Ähnlichkeit schon verführerisch groß – dennoch handelt es sich um zwei fundamental verschiedene Welten. „That the world of the story is inaccessible to entities other than the fictional beings who inhabit it is an entirely obvious fact – but it is one almost ignored by casual readers and sometimes even forgotten by readers who are far from casual“ (O’Neill, *Fictions* 36). Die Berücksichtigung dieses Umstandes bietet sich aus methodischen Gründen bei der Analyse an, um die literarisch dargestellten Räume auch nur als solche zu interpretieren. Davon unberührt bleibt die Tatsache, dass das reale Berlin der späten zwanziger Jahre tatsächlich in Döblins Roman konserviert ist (Anders 422). Nur ist die Beziehung, die zwischen der Welt des Romans und der Realität besteht, keine der Identität, sondern der Ähnlichkeit.¹¹ Im Grunde genommen ist jegliche Realität literarisch *per se* durch Ähnlichkeitsrelation repräsentiert, auch wenn – wie in *Berlin Alexanderplatz* – beispielsweise die

¹⁰ Geherin weist in seiner Monographie auf die Verwobenheit von *setting* und *plot* hin, die auch in klassischen Kriminalgeschichten eine ähnliche Intensität erlangen kann wie in Döblins Roman: “But when a writer uses a location as more than a backdrop by weaving it into the very fabric of the novel, affecting every other element of the work, the reader gets far more than local colour” (3).

¹¹ Diese die jeweiligen unterschiedlichen Vorstellungen von Autor und Leser hinsichtlich der Ausformung des Raumes umspannende Ähnlichkeit bringt Bruno Hillebrand auf den Punkt: „Jeder Leser sieht ein anderes Haus, eine andere Landschaft; was aber gleichermaßen bildlich vor Augen tritt, ist die poetische Intentionalität des Raumes, seine anthropologische Wertigkeit, dasjenige, womit der Dichter den Raum an Stimmungsintensität oder sonstiger Valenz befrachtet hat“ (445).

Wetternachrichten wörtlich aus der Zeitung übernommen werden. Durch das Zitieren wird das Original aus seiner „Welt“ gerissen und findet in dem literarischen Text eine neue Existenz.¹²

Das Berlin in *Berlin Alexanderplatz* bildet das Zentrum der Handlung und die meisten Episoden spielen sich innerhalb der Stadtgrenzen ab. Es fällt jedoch auf, dass zentrale Momente für die Handlung des Romans sowie für Franz Biberkopfs psychische Konstitution aus Berlin ausgelagert sind. Solche ausgelagerten Räume bezeichne ich im Anschluss an Carsten Jakobi als exterritoriale Räume, da sie meines Erachtens die Voraussetzung der „geistige[n] Unabhängigkeitserklärung von den Verbindlichkeiten territorialer Inklusion“ (9) erfüllen, indem sie sich dem Gravitationszentrum Berlin, wenn auch nicht alle topographisch, so doch zumindest ideell entziehen. Nun ist der Raum Berlin ganz sicher nicht allein durch die „territoriale Inklusion“ charakterisiert und existiert nicht allein als topographische Entität im engeren Sinn. Um den Raum, den Berlin im Roman einnimmt, zu spezifizieren, ist darum eine Abkehr vom physikalischen Raumverständnis und eine Hinwendung zum oben bereits skizzierten narratologischen Raumkonzept nötig. Der literarische Raum ist eben nicht lediglich ein dreidimensionaler Körper, sondern ein vielfach modalisierter. Als Rahmen der gesamten Erzählung, innerhalb dessen sich alle deren Aspekte ausformen¹³, ist er um viele Dimensionen reicher als ein einfacher physikalischer Raum. Die durch die zwei Unterkategorien Zeit und Raumkonstitution geleisteten vielfältigen Erweiterungen und Modifikationen der Kategorie Raum

¹² Hieran lassen sich Walter Benjamins im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925) niedergelegten Gedanken zur Allegorie im Trauerspiel anschließen. Analog dazu kann auch Döblins Berlin als Allegorie des realen Berlins aufgefasst werden, denn durch diese wird ausgedrückt, was anders nicht gesagt werden kann. Jähner weist auf die Parallele zwischen dem Benjaminschen Allegoriebegriff und der Montage hin, welche „nicht zuletzt in der typischen Melancholie“ (154) bestehe.

¹³ Die Erzählung thematisiert den Raum wiederum selbst.

illustrieren dies. Louis Wirths Worte zur Urbanität lassen sich auf die literarischen Räume der Stadt Berlin in *Berlin Alexanderplatz* übertragen:

As long as we identify urbanism with the physical identity of the city, viewing it merely as rigidly delimited in space, and proceed as if urban attributes abruptly ceased to be manifested beyond an arbitrary boundary line, we are not likely to arrive at any adequate conception of urbanism as a mode of life. (5)

Ebenso muss ein narratologisches Raumkonzept die oben genannten Kategorien Zeit und Raumkonstitution berücksichtigen, wenn es nicht – um beim Beispiel *Berlin Alexanderplatz* zu bleiben – „the physical identity of the city“, den literarischen Ort, als den Raum Stadt missinterpretieren will.¹⁴ Der Exterritorialitäts-Begriff ist zur Abtrennung der beiden Sphären, in denen Biberkopf sich bewegt, und zur näheren Bestimmung der Raumstrukturen sehr hilfreich. Bei der Analyse ist zudem zu fragen, wie eine Kartographierung der literarischen Räume in *Berlin Alexanderplatz* unter Berücksichtigung der exterritorialen Räume aussehen kann. Stockhammers Bemerkungen zur Karte verdeutlichen die Nähe von Döblins Roman zu diesem Medium: „Die Karte bringt zahlengenaue Maßverhältnisse ins Spiel, abstrahiert von der idiosynkratischen Perspektive einzelner Subjekte und von deren seelischer Tiefe; sie erzählt keine zusammenhängende Geschichte, und sie deutet auf etwas anstatt zu bedeuten“ (8). Im Folgenden ist zu prüfen, inwieweit die sich aus dieser Affinität ergebende formale wie funktionale Annäherung des literarischen Textes an die Karte (Stockhammer 8) Döblins Roman kartographierbar macht. Der Hinweis, dass im Falle einer eingeschränkten *Kartierbarkeit* des Textes aufgrund von Unstimmigkeiten, es besser sei, „Gründe für diese Unstimmigkeiten

¹⁴ Hermann Meyer weist darauf hin, dass das „empirische Lokal [Ort;MM] [...] selber zum sinnbezogenen und sinnerhellenden Raum werden“ (211) kann. Eine detaillierte Beschreibung eines Ortes sollte also keineswegs zu dem Schluss führen, dass sich darin kein literarischer Raum im Sinne dieser Untersuchung verbergen kann. Umgekehrt stellt er allerdings fest: „Eine Fülle von Lokalangaben braucht nicht unbedingt die Raumsuggestion zu vergrößern“ (211).

vorzuschlagen, als schlicht davon auszugehen, dass ein Dichter es mit solchen Dingen eben nicht so genau nehme“ (Stockhammer 68), sei im Folgenden berücksichtigt.

Berlin nimmt der Leser im ersten Kapitel fokalisiert durch Franz Biberkopf wahr. Dieser hat offensichtlich gerade den öffentlichen Raum der Stadt betreten, denn „Er stand vor dem Tor des Tegeler Gefängnisses und war frei“ (BA 15). Aus dem exterritorialen Raum des Gefängnisses kommend, in dem er vier Jahre verbracht hat, findet er sich plötzlich auf der belebten Straße wieder. Sofort wird klar, dass die räumliche Großkategorie Stadt selbst verschiedene Raumkategorien in sich vereint. Diese können der öffentlichen/städtischen einerseits sowie der privaten/häuslichen Sphäre andererseits zugeordnet werden. Den beiden Kategorien des Raumes in der Stadt sind auch eindeutig Zeitstrukturen zuzuordnen. Die öffentliche Kategorie ist durch den schnellen Wandel gekennzeichnet. Zum einen bewegen sich Figuren und Verkehrsmittel im Raum permanent und auch die Wahrnehmung des Protagonisten muss die ständig wechselnden äußeren Eindrücke verarbeiten, was ihr besonders zu Beginn des Romans massive Probleme bereitet. Zum anderen verändert sich der öffentliche Raum in der Zeit mit atemberaubender Geschwindigkeit, wie nicht zuletzt die wiederholt geschilderten Bautätigkeiten am Alexanderplatz belegen.¹⁵ Die private Raumkategorie ist demgegenüber von Konstanz geprägt. So erfährt der Leser im Kapitel *Franzens Fenster steht offen, passieren auch spaßige Dinge in der Welt*, dass Franz in seinem Zimmer bleibt und sich ausschließlich dem Saufen widmet. Über

¹⁵ Diesen spezifisch modernen Prozess untersucht der Soziologe Hartmut Rosa unter der Hypothese, „dass Modernisierung nicht nur ein vielschichtiger Prozess *in der Zeit* ist, sondern zuerst und vor allem auch eine strukturell höchst bedeutsame Transformation der Temporalstrukturen und –horizonte selbst bezeichnet und dass die *Veränderungsrichtung* dabei am angemessensten mit dem Begriff der sozialen *Beschleunigung* zu erfassen ist“ (24). Die drei Dimensionen sozialer Beschleunigung, die er unterscheidet und die jeweils das Berlin in Döblins Roman auszeichnen – technische Beschleunigung, Beschleunigung des sozialen Wandels, Beschleunigung des Lebenstempos – stehen dabei in einem Wechselverhältnis, das die soziale Beschleunigung unter bestimmten Voraussetzungen verschärft (462-463).

weitere Aktivitäten erfährt man nichts: „Die Sonne geht auf und unter, es kommen helle Tage“ (BA 148), und „Nach einer Woche geht es ebenso“ (BA 148). Die einzigen Geschehnisse, die in diesem Abschnitt geschildert werden, finden draußen, auf der Straße und im Hof, statt.

Doch zunächst zur öffentlichen Raumkategorie. Charakteristisch für diese ist neben dem Wandel die Bewegung, und so steigt Franz nach seiner Entlassung sehr bald in die „Elektrische“, die ihn in einer für seine Wahrnehmung atemberaubenden Geschwindigkeit aus der Sphäre des Gefängnisses bringt:

Er drehte den Kopf zurück nach der roten Mauer, aber die Elektrische sauste mit ihm auf den Schienen weg, dann stand nur noch sein Kopf in der Richtung des Gefängnisses. Der Wagen machte eine Biegung, Bäume, Häuser traten dazwischen. Lebhaftige Straßen tauchten auf, die Seestraße, Leute stiegen ein und aus. In ihm schrie es entsetzt: Achtung, Achtung, es geht los. (BA 15)

Der Weg *Mit der 41 in die Stadt* gibt bereits einen ersten Eindruck vom Raum Berlin, doch sollte die Wahrnehmung Biberkopfs nicht für bare Münze genommen werden. So ist eine Differenzierung zwischen den verschiedenen Beobachtungen, die Franz macht, angebracht, um nicht alle seine Eindrücke als quasi-objektive Stadtbeschreibungen zu interpretieren. Der Wandel in der baulichen Struktur der Stadt wird illustriert, wenn es heißt: „Man riß das Pflaster am Rosenthaler Platz auf, er ging zwischen den andern auf Holzbohlen“ (BA 16). Wenn er aber kurz darauf in den Nachwirkungen seines Gefängnisaufenthaltes konstatiert „Draußen bewegte sich alles, aber – dahinter – war nichts! Es – lebte – nicht!“ (BA 16), wird diese Diagnose vom Leser besser nicht zu ernst genommen. In dem beinahe paralysierten Zustand, in dem Franz sich kurz nach seiner Entlassung befindet, nimmt er das Leben in der Freiheit wie in einem Film wahr, in den er ohne sein Zutun gelangt ist. Die Menschen in den Kneipen beobachtet er noch mit wundersamem Erstaunen: „die gossen sich Bier aus Seideln in den Hals, ja was war dabei, sie

tranken eben, sie hatten Gabeln und stachen sich damit Fleischstücke in den Mund, dann zogen sie die Gabeln wieder heraus und bluteten nicht“ (BA 16). Wenn es heißt: „ja was war dabei, sie tranken eben“, ist angedeutet, dass eine Ahnung in Franz ist, dass er das alles kennt. Doch er befindet sich erst am Beginn des Wiederhineinfindens ins Leben. Das Ganze widerstrebt ihm noch sichtlich und er sträubt sich gegen das Leben in der Freiheit: „Die Strafe beginnt“ (BA 15). Ein Erzählerkommentar verdeutlicht die Fokalisierung durch Franz, wenn es kurz nach der Entlassung heißt: „Der schreckliche Augenblick war gekommen (schrecklich, Franze, warum schrecklich?)“ (BA 15). Über die Gründe für Biberkopfs Angst vor der Entlassung und seinen Widerwillen, in die Freiheit zurückzukehren, lässt sich vortrefflich spekulieren. Doch vielleicht bietet eine Analyse der Raumstrukturen des Gefängnisses und der Großstadt eine bessere Basis zur Erklärung seines Verhaltens. Offensichtlich fühlte Franz sich in der Strafanstalt nicht unwohl, interpretiert er seine Entlassung doch mit einer Metapher, die ihn in einer Art Opferrolle darstellt: „Man setzte ihn wieder aus“ (BA 15). Wie ein Tier, dessen man sich entledigt, wird er in die „freie Wildbahn“ entlassen. Dabei scheint er Tegel so „domestiziert“ zu verlassen, dass er sich draußen alleine kaum noch zurechtfindet. Bis er wieder zur Kobraschlange wird, ist es noch ein weiter Weg.¹⁶ Zunächst versucht er sich seinem Schicksal zu beugen und aus der Sphäre des Gefängnisses in die der Stadt zu gelangen. Interessanterweise scheint er, selbst nachdem er schon mit der Tram in die Stadt gefahren ist, psychisch noch in Tegel zu sein. „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. [...] Ich geh auch rin, aber ich möchte nicht, mein Gott, ich kann nicht“ (BA 16).

¹⁶ Dass die „Kobraschlange Franz Biberkopf“ selbst eine problematische Figur ist, sei hier nur angedeutet.

Die Raumkonstitution - die mit dem literarischen Raum Tegel verbundene Wahrnehmungsstruktur – wird von Franz in den neuen Raum der Stadt mitgetragen und erst nach und nach abgelegt.¹⁷ So versucht er zunächst, von der Straße in geschlossene Räume zu flüchten. Private Räume werden tendenziell als Rückzugsorte und Orte der Innerlichkeit interpretiert, während öffentlichen Räumen eher eine handlungsorientierte Funktion zugeschrieben wird. Zudem wird inneren Räumen im Allgemeinen eher ein Gefühl der Sicherheit zugeordnet, äußeren eines der Unsicherheit (Bal 136). Für Franz Biberkopf scheinen geschlossene, private Räume anfangs jedoch vor allem wegen ihrer Ähnlichkeit mit der Gefängniszelle der belebten Straße vorzuziehen zu sein. So überkommt ihn, als er beim Juden Nachum in der Stube sitzt, auch sogleich die Assoziation mit den Gefängnismauern: „Es ist ein großes Glück, in diesen Mauern zu wohnen, man weiß, wie der Tag anfängt und wie er weiter geht“ (BA 19). Doch anstatt als Refugium erweisen sich die privaten Räume, in die er sich im ersten Buch flüchtet, als unvollkommene Substitute für das verloren gegangene Paradies Tegel. Ebenso, wie er es auf der Straße nicht aushält, sieht er sich auch gezwungen, den geschlossenen Räumen schleunigst wieder zu entfliehen. Doch eigentlich ist sich Franz der Unmöglichkeit des Versteckspiels bewusst. Nachdem er sich von der Straße ein weiteres Mal in einen dunklen, engen Flur gerettet hat und sich Halt suchend an einem Geländerpfosten festhält, „wußte er, er wollte sich der Strafe entziehen (o Franz, was willst du tun, du wirst es nicht können)“ (BA 18). Und tatsächlich kann Franz sich der Strafe nicht entziehen, wie die Erzählung zeigt. Als seine Männlichkeit nach dem misslungenen Besuch bei einer Prostituierten gekränkt ist, und es ihn wieder aus der Stube auf die

¹⁷ Dass die Tegelsche Raumkonstitution niemals ganz abgelegt wird, zeigt sich an den wiederholten Besuchen, die Biberkopf der Strafanstalt abstattet. Dies impliziert, dass sämtliche im weiteren Verlauf der Geschichte gemachten Wahrnehmungen immer auch unter dem Einfluss vorheriger, nachwirkender Raumkonstitutionen stehen. Solche Persistenzerscheinungen sind sehr bedeutsam für das Verständnis der Verwobenheit der Biberkopf- und der Stadt-Fabel.

Straße und an die Luft treibt (BA 34), beginnt er, sich sein eigenes Paradies zu schaffen. Angefangen mit der Vergewaltigung von Minna über die Ignorierung der ihn treffenden Schläge bis hin zu seiner Begegnung mit dem Tod schiebt er die Strafe immer weiter auf, bis sie ihn schließlich mit aller Wucht trifft.

Die Räume von Franz Biberkopfs zeitweiligem Paradies sind – so lautet die hier vertretene These - öffentliche Räume: die Straße, das Ganoven- und Halbganovenviertel um den Alexanderplatz und die von zwielichtigen und bemitleidenswerten Gestalten bevölkerten Kneipen im Osten der Stadt. Dass Biberkopfs Revier sich nun prinzipiell eher draußen befindet, ist jedoch nicht psychologisch als Flucht nach Außen nach den vier Jahren innerhalb der engen Gefängnismauern zu interpretieren; vielmehr bietet die Raumkonstitution der Stadt Berlin Franz und offensichtlich auch den restlichen Gestalten der Unter- und Halbwelt einen willkommenen Nährboden. In dem Maße, wie die gesamte Ausprägung der neuen Raumkategorie „moderne Großstadt“ Gaunern und Ganoven neue Möglichkeiten zum Untertauchen und zur Vernetzung schafft, wird andererseits die traditionelle Detektivfunktion auf eine Probe gestellt. Denn die Suche nach der Wahrheit und die Aufklärung des Verbrechens werden in dem neu entstehenden Umfeld so komplex, dass selbige nicht mehr von einem Einzelnen geleistet werden (können), sondern sich dieser Prozess auf verschiedene Funktionsträger verteilt. Zur Aufdeckung des Einflusses der Raumkategorie auf diesen Prozess ist zunächst Franz Biberkopfs Stellung in diesem Koordinatensystem genauer zu bestimmen. Im Rahmen der Analyse der sich wandelnden Detektivrolle in der modernen Großstadt werden sodann die verschiedenen Räume, die gemeinsam Franz Biberkopfs Revier im Ostteil der Stadt konstituieren, auf ihre Funktion in der Kriminalgeschichte hin befragt.

Nachdem Franz eingesehen hat, dass die Flucht in Häuser keine Lösung ist, dreht er den Spieß um und verbringt den größten Teil des Tages auf der Straße. Sogar als er nach Reinholds Mord an Mieze steckbrieflich gesucht wird, geht er nach draußen (BA 384). Der einzige Innenraum, von dem Franz noch angezogen wird, ist Tegel. Dieser Umstand ist jedoch keineswegs paradox, stellt Tegel für ihn doch den Ort dar, an dem sein Vorhaben, anständig zu sein, gereift ist. Außerdem war er dort, im Gegensatz zur äußeren Welt, erfolgreich, ohne dass er einen charakterlichen Reifeprozess hätte durchmachen müssen. Diesen anstrengenden Prozess, der von ihm erfordert hätte, sich seiner selbst bewusst zu werden und Fehler einzugestehen, versucht er nun zu vermeiden, indem er alle Warnungen schlichtweg ignoriert.

Eine Ursache für die zu kurz greifende Deutung von *Berlin Alexanderplatz* anhand eines polaren Musters liegt denn auch in der Ignorierung der Fokalisierung im ersten Kapitel. Theodore Ziolkowski etwa unterliegt der Versuchung, die Opposition Biberkopf – Berlin zu verabsolutieren, wenn er feststellt: „die Stadt besteht und wird hier als Widersacher von Franz Biberkopf dargestellt“ (132). Diese Gegenüberstellung berücksichtigt beispielsweise nicht, dass Berlin für Franz Biberkopf eine wichtige Rolle als Versteck spielt. Zudem stellt Ziolkowskis Bemerkung, „daß sich die Stadt uns selbst als Chaos präsentiert“ (131), eine Verallgemeinerung der Eindrücke Biberkopfs im ersten Buch dar, die zudem die interne Fokalisierung ignoriert. Seine folgende Analyse deckt zwar zentrale strukturelle Besonderheiten des Romans auf, kann jedoch durch die Gegenüberstellung von Stadt und Franz die Hinweise auf die Ambivalenz dieser Beziehung nicht aufnehmen. Verdeutlicht wird dies durch die These, dass Stadt und Franz am Ende in Harmonie lebten (148), die anfängliche Feindschaft also einfach aufgehoben sei. Auch in der neueren Arbeit Beckers findet sich eine Unterteilung von Döblins Roman in vier Bereiche, die zwar „das Erzählen von einem mobilen Standort aus“ (314) konstatiert, nicht aber die diese

Erzähltechnik bedingende Komplexität des Verhältnisses Franz Biberkopf – Berlin. Es kann auch nicht Ziel Döblins sein, „seine beiden Themenstränge miteinander zu vereinen bzw. das Muster des Bildungsromans mit dem des Großstadtrromans in Einklang zu bringen“ (Becker 316). Vielmehr ist es ja gerade die Verflechtung der beiden Themenstränge, die nachzuweisen ist. Die Tatsache, dass sie nicht in Einklang gebracht sind, ist also nicht zu bedauern, sondern liegt in der Absicht des Autors.

Die Berlin-Wahrnehmung Franz Biberkopfs ist im ersten Buch stark von seinem momentanen psychischen Zustand beeinflusst und ändert sich im Laufe des Romans erheblich. Daher ist es nicht gerechtfertigt, die Funktion der Stadt anhand des ersten Buches als Kulisse festzumachen. Wohl aber lassen sich aus den Beobachtungen Biberkopfs allgemeine Aufschlüsse über Berlin als Raum gewinnen. Denn abgesehen von den Wertungen, die in diese Beobachtungen einfließen, offenbart sich auch schon im ersten Buch ein Bild der Großstadt, das mit dem der folgenden Bücher durchaus kompatibel ist. In der Vorrede zum zweiten Buch heißt es: „Damit haben wir unseren Mann glücklich nach Berlin gebracht“ (BA 47), doch das erste Kapitel dieses Buchs ist mit *Franz Biberkopf betritt Berlin* (BA 49) überschrieben. Mit dem Wechsel vom Passiv – das in-die-Stadt-gesetzt-Werden des Protagonisten durch den Erzähler – zum Aktiv vollzieht sich sodann auch ein Wahrnehmungswandel in Franz. Die ganze Schilderung der Gegend um den Alexanderplatz wirkt nun freundlicher und lebendiger als noch im ersten Buch. „Der Rosenthaler Platz unterhält sich“ (BA 51), heißt es hier, und die Vorgänge auf dem Alexanderplatz werden viel wohlwollender zur Kenntnis genommen: „Vom Süden kommt die Rosenthaler Straße auf den Platz. Drüben gibt Aschinger den Leuten zu essen“ (BA 53). Döblins Technik der Montage, auf die erstmals Walter Benjamin in der Rezension *Krisis des Romans* (232) hingewiesen hat, wird zur literarischen Konstruktion der Großstadt herangezogen. Um es

mit Döblin zu sagen, dessen theoretische Aussagen hier mit seinem literarischen Schaffen in Einklang stehen: „der Erzählerschlendrian hat im Roman keinen Platz; man erzählt nicht, sondern baut“ (*An Romanautoren und ihre Kritiker* 122). In den *Bemerkungen zum Roman* schreibt er: „Im Roman heißt es schichten, häufen, wälzen, schieben“ (124). Der Raum Stadt wird nicht erzählt, sondern gezeigt.¹⁸ Das *setting* von Döblins Roman ist nun nicht die Großstadt der Moderne in ihrer ganzen Breite, sondern bleibt im Wesentlichen auf einen Ausschnitt derselben fokussiert. Wie Benjamin anmerkt, stehen Handel und Kleinbürgertum sowie deren „soziologisches Negativ“, nämlich Ganoven, im Zentrum des Geschehens (234). Dieses Geschehen spielt sich am und um den Alexanderplatz ab, der den Protagonisten Franz im Laufe der Geschichte immer wieder ähnlich eines Gravitationszentrums anzieht. Diese bindende Wirkung der Stadt macht auch der Stadtsoziologe Louis Wirth in seinem Artikel *Urbanism as a Way of Life* zu einem der Definitionskriterien für Urbanität (5). Doch scheint es bei Franz weniger die Anziehungskraft - die Attraktivität - der Metropole zu sein, die ihn immer wieder zurück in den Ostteil der Stadt treibt, als die Gewohnheit. Ein Leben außerhalb der gewohnten Grenzen scheint außerhalb seiner Vorstellungskraft zu liegen und wird nicht einmal nach der Wandlung in Betracht gezogen. Eine gewisse Sentimentalität macht sich aber schon in ihm breit, als er aus dem Magdeburger Krankenhaus wieder zurück in die Stadt kommt: „Er ist wieder in Berlin. Er atmet wieder Berlin. Wie er die Häuser der Elsasserstraße wiedersieht, bewegt sich etwas in ihm, aber es kommt nicht zum Schluchzen“ (BA 224). Berlin ist eindeutig mehr als eine Ansammlung von Häusern und Menschen, es ist auch die Luft, die Biberkopf atmet. Der Raum der Stadt Berlin wird im Roman nur selten als ganzer thematisiert. Wesentlich häufiger findet man Schilderungen einzelner Straßen, Plätze oder Kneipen, die zusammen Franz Biberkopfs

¹⁸ Zur mimetischen Konstruktion der Stadt empfiehlt sich auch ein Blick in den Beitrag Bartas (76-98) im Sammelband *Peripatetics in the City Novel*.

Berlin bilden. Die Stadt als das *setting* der Biberkopf-Story wird so ausgefüllt durch die Wahrnehmungen des Großstadtlebens der Charaktere und der Erzählerstimmen, die Orte der Stadt und die damit einhergehenden Gefühle; kurz: die Raumkonstitution. Es ist offensichtlich, dass eine allein auf den Ort des Geschehens fokussierte Analyse zu keinen Erkenntnissen über die Bedeutung der Raumstruktur in *Berlin Alexanderplatz* führen kann. Mittels einer Abstraktion von der Ebene des Ortes auf die des Raumes kann dies aber gelingen. Es muss also nicht nur gefragt werden, wo das Geschehen angesiedelt ist, sondern auch warum und welche Wirkungen die Raumkonstitution auf die beteiligten Charaktere hat.

Die drei im Roman ausgemachten Kategorien von Räumen – Innenräume, Außenräume und exterritoriale Räume – weisen unterschiedliche Raumkonstitutionen und zeitliche Strukturen auf. Wenn auch die Außenräume für die Untersuchung der Detektivfunktion in der modernen Großstadt die aussagekräftigsten Indikatoren darstellen, so ist doch durch eine vergleichende Analyse aller drei Raumkategorien ein valideres Bild dieses Aspekts zu gewinnen. Zudem ist in Kapitel 4 zu zeigen, inwiefern die Außenräume der Stadt an der Detektivfunktion teilhaben, während die Innenräume tendenziell eher eine verhüllende Funktion einnehmen. Die Analyse der Verbindungen und Übergänge zwischen den verschiedenen Raumkategorien trägt ebenfalls zur Aufdeckung von deren jeweiliger Raumkonstitution und Zeitstruktur bei.

Berlin Alexanderplatz lässt sich unter anderem anhand der Räume, in denen die einzelnen Episoden spielen, strukturieren. Insbesondere bei den hier als exterritorial interpretierten Räumen ist eine auffallende Regelmäßigkeit in deren Auftreten festzustellen. Franz Biberkopf betritt aus dem exterritorialen Raum Tegel heraus die Stadt. Während der Ort Tegel nahe am geographischen Zentrum der Stadt liegt - er hat immerhin Straßenbahnanschluss - liegt der Raum

Tegel außerhalb von Biberkopfs mentalem Berlin. Dies ist zunächst einmal alleine aufgrund der Tatsache, dass es sich um ein Gefängnis handelt, nachzuvollziehen. Daher empfindet Franz es auch als nötig, aus der Sphäre Tegels buchstäblich in die Stadt hinein zu fahren. Doch nachdem er schon wieder mehrere Monate in Freiheit gelebt hat, packt ihn die Sehnsucht, dorthin zurückzukehren: „Nach Tegel, Gefängnis, Gefängnismauer! Da will er hin. Da muß er hin“ (BA 283). Die obligatorische Fahrt mit der Elektrischen verdeutlicht zusätzlich den Übergang vom Stadtraum hin zum Raum, der ihn aus der Stadt hinausführt. Aber ganz ähnlich einer Landschaft kann Tegel nicht mehr erreicht, sondern nur aus der Ferne sehnsüchtig genossen werden (Lobsien 4).¹⁹ Anders sieht es mit den weiteren exterritorialen Räumen aus: nach jedem der drei Schläge, die Franz treffen, gelangt er in einen solchen. Nach dem ersten ist das noch eine neue Wohnung, in die er sich einmietet und wochenlang verkriecht. Nach dem zweiten Schlag, bei dem er seinen Arm verliert, lässt er sich ins Krankenhaus nach Magdeburg fahren, wo er zwei Wochen verbringt, bevor er bei Herbert und Eva unterkommt. Nach dem dritten und schwersten Schlag, der Ermordung Miezes durch Reinhold, wird er in die Irrenanstalt Buch eingewiesen, nachdem er sich von der Polizei finden ließ. Mit der Intensität nimmt interessanterweise auch der Grad der Exterritorialität der Räume zu. Über den Grad der Exterritorialität Tegels lässt sich nur spekulieren, wenn auch vermutet werden könnte, dass eine Strafanstalt eine relativ dicht abgeschlossene Sphäre darstellt. Bei Franzens Wohnung, in die er sich nach dem Betrug durch Lüders zurückzieht, ist noch eine relativ große Durchlässigkeit zur Stadt gegeben: so kann Franz auf die Straße und den Hof schauen und der Leser erfährt ebenso wie Franz von den sich dort zutragenden Geschehnissen. Die Klinik in Magdeburg ist gegenüber den anderen exterritorialen

¹⁹ Benjamins Begriff der das Kunstwerk umgebenden *Aura* als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“ (*Kunstwerk* 480) bezieht sich ebenfalls auf ein solches Phänomen, so dass auch von einer das Gefängnis umgebenden *Aura* gesprochen werden kann.

Räumen schon geographisch gänzlich von Berlin getrennt. Kontakt zum Raum Berlin besteht allenfalls durch die Freunde Eva und Herbert, die sich um Franz kümmern. Den höchsten Grad an Exterritorialität weist die Irrenanstalt Buch auf. Hier liegt Franz wochenlang völlig abgeschnitten von anderen Räumen und kommuniziert mit keiner Menschenseele.

Die exterritorialen Räume, in denen sich Franz Biberkopf im Laufe des Romans aufhält, sind durch weitere Gemeinsamkeiten verbunden. Zunächst ist auf die eigentümliche Zeitstruktur hinzuweisen, durch die sie gekennzeichnet sind. Anfangs wurde bereits erwähnt, dass Innenräume grundsätzlich eine andere Zeitstruktur aufweisen als Außenräume. Wenn es sich auch bei den bisher betrachteten exterritorialen Räumen ausschließlich um Innenräume handelt, so ist deren Zeitstruktur dennoch verschieden von regulären Innenräumen. Beide Kategorien von Innenräumen teilen sich das Merkmal der Konstanz, d.h. sie bieten eine ruhigere und langsamere Umgebung als der Außenraum Stadt. Während aber bei herkömmlichen Innenraumszenen der Rhythmus (*rhythm*; Bal 99) relativ niedrig ist, ist er bei den Szenen in den exterritorialen Räumen sehr hoch. Obwohl (oder gerade weil) nichts Aufregendes geschieht, verstreicht die Zeit dort extrem schnell. Diese Beobachtung bezieht sich auf die *text*-Ebene und besagt, dass den unterschiedlich langen Zeiträumen in der *story* nur relativ wenig Wortmaterial gewidmet wird, so dass bezüglich des Rhythmus‘ von Zusammenfassungen (*summary*; Bal 102) gesprochen werden kann, die im Vergleich zu anderen Episoden, die auch Zusammenfassungen darstellen, noch wesentlich geraffter ausfallen. Franz Biberkopfs Haftzeit in Tegel liegt sogar außerhalb der *story*-Zeit und wird nur durch Analepsen in Form seiner Erinnerungen in die *story* projiziert. Insofern ist streng genommen in diesem Fall auch nicht von einer Zusammenfassung, sondern von einer Ellipse (*ellipsis*; Bal 101), der Extremform des zeitraffenden Erzählens, zu sprechen. Nachdem er den ersten Schlag erhalten hat, verkriecht sich Franz und will nichts als „[i]mmer rumliegen auf

der Bude, und nichts als trinken und dösen und dösen“ (BA 128). Die beiden Beschäftigungen, denen er sich auf der Bude hingibt, lassen die Zeit auch für den Protagonisten verfliegen. „Wenn ich dösen will, döse ich bis übermorgen auf einem Fleck“ (BA 128). Sowohl durch das Saufen als auch durch das Dösen begibt sich der Betreffende in eine Art Dämmerzustand, in dem die Zeiterfahrung ihrer Linearität enthoben und allein auf das Jetzt beschränkt wird. Die Dauer der nach den Maßstäben der geistigen Wachheit tatsächlich vergangenen Zeit vermag der Betreffende erst nach dem „Erwachen“ zu bestimmen. So kann Franz seinem Zeitgefühl und seiner Erinnerung bezüglich seines Dahinvegetierens auf der Bude schon bald nicht mehr trauen: „Sein Kopf dreht sich von der Wand weg, auf dem Boden liegt ein Brei, eine Lache. – Gekotzt. Muß ich gewesen sein“ (BA 128). Dazu kommt die Gleichgültigkeit: „In den Februar hinein säuft Franz Biberkopf in seinem Widerwillen gegen die Welt, in seinem Verdruß. Er versäuft, was er hat, ihm ist egal, was wird“ (BA 148). Tatsächlich bleibt der exterritoriale Raum auf die Wohnung beschränkt, die Franz sich nach dem ersten Schlag gesucht hat. Wenn er sie zwischenzeitlich anlässlich seiner Versuche, sich wieder aufzurichten, verlässt, gelingt es ihm, sich nach leichten Anlaufschwierigkeiten von der lähmenden Sphäre zu befreien: „Franz Biberkopf, stark wie eine Kobraschlange, aber wacklig auf den Beinen, ist aufgestanden und ist nach der Münzstraße zu den Juden gegangen“ (BA 130). Seine Erfahrungen dort und auf der Straße werden ausführlich wiedergegeben, während der mutmaßlich die meiste Zeit in Anspruch nehmende Aufenthalt in der Bude nur stark gerafft zur Sprache kommt. Diese Tatsache ist zum einen in der geringen Handlungsdichte, zum anderen in der Raumkonstitution und der Zeitstruktur dieses exterritorialen Raumes begründet.

Da exterritoriale Räume in *Berlin Alexanderplatz* lediglich subjektiv existieren, differieren auch die Grade der Exterritorialität, die anhand der Raumkonstitution und der

Zeitstruktur unterschieden werden können. Die Subjektivität der exterritorialen Räume ergibt sich aus den verschiedenen Existenzzentren der Figuren. Besonders deutlich stellt sich dies an der Magdeburger Klinik dar: Für Franz liegt Magdeburg schon geographisch außerhalb seines gewohnten Horizonts, dazu kommt noch das Umfeld: er „liegt in einem feinen Bett, in einem feinen Zimmer, die Brust ist ihm eng und furchtbar eingepackt“ (BA 222). Für die ihn betreuende Krankenschwester stellt das Krankenhaus hingegen keinen exterritorialen Raum, sondern (bei einer realistischen Interpretation) höchstwahrscheinlich eines der Zentren ihrer Existenz dar. Auch die zwei Wochen, die Franz in der Klinik verbringt, werden in einer sehr knappen Zusammenfassung geschildert, ergänzt lediglich durch sehr kurze Analepsen. Ansonsten erfährt der Leser nur: „Franz wird keinen Tag überflüssig in der Klinik liegen“ (BA 223), und „[n]ach 14 Tagen holen sie ihn wieder ab“ (BA 224). Wie auch im Falle seiner „Bude“ entscheidet sich Franz bewusst für einen exterritorialen Ort, nachdem er einen Schlag erhalten hat. Sucht er sich nach dem ersten Schlag selbst eine neue Bleibe, so ist er nach dem zweiten am Unfallort immerhin noch in der Lage, eine Einlieferung ins Krankenhaus abzulehnen: „Nein, nicht ins Krankenhaus, und sagt eine Adresse. Welche Adresse? Elsasserstraße, Herbert Wischow, sein Kollege aus einer früheren Zeit, vor Tegel!“ (BA 223). Unter Berücksichtigung von Franzens Aufenthalt bei Herbert und Eva vor und nach der Zeit in der Klinik muss deren Wohnung mit zu dem exterritorialen Raum nach dem zweiten Schlag gezählt werden. Auch sie befindet sich geographisch außerhalb seines Reviers, nämlich im Westteil der Stadt. Außerdem weist die Wohnung eine sehr interessante Raumkonstitution und Zeitstruktur auf: Der Aufenthalt in ihr hebt Franz gewissermaßen noch stärker aus dem Jetzt und dem öffentlichen Stadtraum Berlin heraus, als es die anderen exterritorialen Räume tun. Herbert stellt eine direkte Verbindung zu der Zeit vor Tegel dar, und damit eine Rückkehr in die Zeit vor der „Neugeburt“ (Mahlendorf 88-89)

und die darauf folgenden Schwierigkeiten. Für die Pums-Bande ist Franz „glatt von der Welt verschwunden“ (BA 220). Und auch in der Retrospektive ist die Magdeburger Klinik „eine andere Welt“ (BA 280). Obwohl der dritte exterritoriale Raum sich geographisch gesehen nicht besonders weit außerhalb von Biberkopfs Revier befindet, weist er den höchsten Grad an Exterritorialität auf. Einzig hier wirkt die Sphäre seines Berlins nicht mehr auf ihn ein und ist er beinahe jeglicher physischen Existenz enthoben. Auch für die Irrenanstalt Buch entscheidet Franz Biberkopf sich letztendlich selbst, indem er sich der Polizei stellt, denn: „Man hat Franz Biberkopf nicht erwischt, solange er nicht erwischt sein wollte“ (BA 384). Die ersten Wochen seines Aufenthalts in der *Irrenanstalt Buch, festes Haus* werden wieder nur cursorisch dargestellt: „Sie haben den Franz erst in den Wachsaal gesteckt, weil er immer splitternackt dalag und sich nicht hat zugedeckt, sogar das Hemd riß er sich immer ab, das war das einzige Lebenszeichen, das Franz Biberkopf einige Wochen gab“ (BA 419). Es folgen einige Bemerkungen zu der Behandlung Franzens durch Ärzte und Pfleger, bevor schließlich der Tod in Erscheinung tritt und sein „langsames, langsames Lied“ singt. Bevor mit dem Auftritt des Todes eine Wandlung Biberkopfs herbeigeführt und auch sein exterritorialer Raum zerstört wird, wendet er sich ab von der Welt und will sterben. „Und wenn die Posaune vom Jüngsten Gericht bläst, Franz Biberkopf steht nicht auf. Da können sie schreien, was sie wollen, [...] aber einmal bin ich doch verhungert“ (BA 420). Der Kontakt zur Welt will aber auch im exterritorialen Raum Buch nicht ganz abreißen, „Franz stopft sich die Ohren zu, macht sich steif“ (BA 421); die Zeitstruktur gleicht sich der des Dösens auf der Bude an: „Um das feste Haus wechselt Tag und Nacht, helles Wetter, Regen“ (BA 421). Als der Tod dann auf den Plan tritt, nähert sich Biberkopfs Flucht einem Ende. Doch das Herausschälen Biberkopfs aus dem Versteck des exterritorialen Raumes steht noch ganz unter dem Einfluss von dessen Raumkonstitution und Zeitstruktur. Das Lied des Todes führt

Franz wieder in einen Zustand, in dem seine Zeitwahrnehmung sich verändert. Die Zeitlinearität ist aufgehoben, ebenso wie die lineare Ausmessung des Raumes im Medium der Zeit. Ersetzt wird beides durch das eintönige und wiederholte Tönen der Säge, das erst verstummt, wenn das Ziel erreicht ist:

Der Tod hat sein langsames, langsames Lied begonnen. Er singt wie ein Stammer, jedes Wort wiederholt er; wenn er einen Vers gesungen hat, wiederholt er den ersten und fängt noch einmal an. Er singt, wie eine Säge zieht. Ganz langsam fährt sie an, dann fährt sie tief ins Fleisch, kreischt lauter, heller und höher, dann ist sie mit einem Ton zu Ende und ruht. Dann zieht sie langsam, langsam wieder zurück und knirscht, und höher, fester wird ihr Ton und kreischt, und ins Fleisch fährt sie hinein. (BA 429)

Im Folgenden werden Franz die Augen geöffnet, er wird aus dem exterritorialen Raum gerissen, indem er lernt, alles an sich herankommen zu lassen (BA 437).²⁰ Nachdem er seine Lektion gelernt hat, darf er sterben und neu geboren werden. Ohne hier näher auf die Problematik des Schlusskapitels einzugehen²¹, seien die Parallelen zwischen Buch und den drei weiteren exterritorialen Räumen noch einmal zusammengefasst: Alle exterritorialen Räume existieren als solche lediglich subjektiv, das heißt ausschließlich für Franz Biberkopf. Des Weiteren sind sie nur relativ, also in Beziehung zu anderen Räumen, als exterritorial zu bezeichnen. Sie zeichnen sich nach Jakobi durch die „geistige Unabhängigkeitserklärung von den Verbindlichkeiten territorialer Exklusion“ (9) aus. So erklärt sich unter anderem ihre geographisch gesehen recht nahe Lage am Zentrum von Biberkopfs Existenz.²² Dieser Umstand ist bei der Argumentation für

²⁰ Otto Keller weist nach, dass dieses „Herankommen lassen“ sich vor allem auf „Raumbereiche wie Äcker, Chausseen, Ziegelhäuser, Ebenen, Bahnhöfe, Städte der Umgebung Berlins“ sowie „die Gesamtheit der Menschen Berlins und seiner näheren und weiteren Umgebung, die Natur- und Kulturbereiche, Individuen und Kollektive, Notleidende und glückliche Menschen“ (*Grossstadt* 120-121) bezieht, also auf nicht den exterritorialen Räumen zuzuordnende Sphären.

²¹ Hier sei auf Bayerdörfers Artikel *Der Wissende und die Gewalt* verwiesen.

²² Literarische Räume sind eben keine dreidimensionalen geometrischen Räume. Ulrich Meurer weist auf die spezifisch moderne Form der Raumdarstellung in der Literatur hin, die sich von der Illusion eines

eine integrierende Interpretation der beiden Erzählstränge „Franz Biberkopf“ und „Berlin“ von Bedeutung. Alle untersuchten exterritorialen Räume verfügen über eine eigentümliche Zeitstruktur, die von der besonderen Raumkonstitution beeinflusst wird. Es fällt auf, dass Franz die exterritorialen Räume als Rückzugsorte nach traumatischen Erlebnissen nutzt. Im Gegensatz zu anderen Innenräumen können diese Räume auch tatsächlich als Rückzugsorte fungieren, bevor der Tod selbst am Ende in einen solchen Rückzugsort eindringt und Biberkopfs Versteckspiel beendet, nachdem er ihn vorher schon mehrmals darauf hingewiesen hatte, dass es sinnlos ist: „(Franz, du möchtest dich doch nicht verstecken, du hast dich doch schon vier Jahre versteckt, habe Mut, blick um dich, einmal hat das Verstecken doch ein Ende)“ (BA 19). Diese Beobachtungen sollten aber gerade nicht zu dem Schluss führen, dass die exterritorialen Räume der *Geschichte vom Franz Biberkopf* und die Stadträume *Berlin Alexanderplatz* zuzuordnen sind und somit einer dualistischen Interpretation des Romans Vorschub leisten. Es ist vielmehr nachzuweisen, wie die in der Kategorie Raum auszumachenden verschiedenen Räume als aufeinander bezogene, komplementäre Ausformungen der Großkategorie Raum gerade die Integration der beiden Aspekte vorantreiben. Die exterritorialen Räume existieren nur im Bezug auf Biberkopfs Berlin, umgekehrt wird der Raum Berlin in Biberkopfs Wahrnehmung entscheidend durch die exterritorialen Räume mitkonstituiert. Auch für die Analyse der Detektivfunktion liefert dieser Aspekt interessante Anknüpfungspunkte. Sowohl der „Dschungel der Großstadt“ als auch exterritoriale Räume liefern Verstecke, die die Aufdeckung von Verbrechen und die Suche nach Tätern behindern. Insbesondere für exterritoriale Räume lässt

„realen Raums“ verabschiedet hat: „Gleichermaßen wendet sich die Literatur der Moderne, nachdem ihr der Boden einer allgemeingültigen Realität entzogen ist, dem einzelnen Bewußtsein und seinen (fragmentierten) Perzepten zu. Wenn es zuvor noch möglich war, den Raum anhand eines Sinninhaltes zu inszenieren, als einheitlichen Kosmos, Seelenlandschaft oder Projektionsfläche einer Weltgewissheit, so löst sich das moderne Schreiben von solchem Gedanken eines allumfassenden Verhältnisses zur Wirklichkeit und vollzieht den Schritt zu einer vor allem wahrgenommenen Umgebung[...]“ (13).

sich fragen, inwieweit der klassische Detektiv überhaupt in diese vordringen kann. Es ist anzunehmen, dass allein Erzähler und Leser von der Existenz solcher Rückzugsräume für einzelne Figuren wissen und insofern auch die einzigen sind, die eine Aufdeckungsfunktion übernehmen können.

Paradigmatisch für Franz Biberkopf ist die Tatsache, dass er am Beginn des Romans nicht einsieht, dass er sich nicht verstecken kann, sondern dass er es in einem schmerzhaften Prozess lernen muss. Mehrmals überfällt ihn der Drang, den Innenräumen zu entkommen, zum ersten Mal in der Wohnung der Juden („Ich muß raus.“; BA 20). Als er die Wohnung schließlich verlässt, schiebt er „Luft mit beiden Armen von sich weg“ (BA 31). Nach dem ersten Besuch bei einer Prostituierten („Raus auf die Straße! Luft!“; BA 34) ebenso wie nach dem zweiten, „er greift seinen Hut und runter die Treppe, mit der 68 zum Alexanderplatz“ (BA 36). Erst im Lokal über einem Bier brütend kommt er zur Ruhe. Bei seinen Fluchten von drinnen nach draußen entgeht ihm, dass er kurz zuvor jedes Mal von draußen nach drinnen geflohen ist. Auch auf den Straßen fühlt er sich nicht wohl, fürchtet sich vor rutschenden Dächern (BA 17) und sieht sich hilflos konfrontiert mit dem Puls der Großstadt: „die Häuserfronten, die Schaufenster, die eiligen Figuren mit Hosen oder hellen Strümpfen, alles so rasch, so fix, jeden Augenblick eine andere“ (BA 18).

Es sind also nicht entweder die Innen- oder die Außenräume, die Franz Biberkopf zu schaffen machen, es ist der Stadtraum Berlin, der diese alle umfasst. Der Frischentlassene muss wieder „nach Berlin gebracht“ (BA 47) werden. Die in einer Art Racheakt vollzogene

Vergewaltigung von Idas Schwester Minna²³ erweist sich für Franz als Akt der Rückkehr in den Raum Berlin²⁴: „Er stand schon ganz fest auf seinen Beinen in Berlin“ (BA 42). Diese Einschätzung ist vielleicht etwas zu optimistisch. Denn unabhängig davon, ob man sie als ironischen Erzählerkommentar oder als naive Selbstüberschätzung Biberkopfs auffasst, sprechen die im Folgenden notwendig werdenden „Eroberungen“ Berlins dafür, dass es um Franzens Standfestigkeit nicht ganz so gut bestellt ist. Stattdessen entsteht der Eindruck, dass die wiederholten Versuche, „hin“ in die Stadt zu gelangen, nicht von Erfolg gekrönt sind. Und auch die Eroberungen, offensichtlich durch den Willen motiviert, zu zeigen, was für ein „Kerl“ Franz Biberkopf ist und nicht als „Hahnepampen“ dazustehen, scheitern immer wieder an den Schlägen.

Dem widerspricht nicht Berlins Rolle als maßgeblicher Raum für die in *Berlin Alexanderplatz* erzählte Geschichte. Die Kategorie Raum des Romans lässt sich nur mit dem Stadtraum Berlin als Zentrum und Bezugspunkt angemessen rekonstruieren. Die obige Analyse der exterritorialen Räume im Roman griff denn auch auf diese Tatsache zurück und kann als Negativbestimmung – sozusagen als Schattenriss – der Raumkonstitution und der Zeitstruktur der Stadt gelesen werden. Die diesem Bild eigene Subjektivität kann auch nicht bei der Analyse der

²³ Offensichtlich projiziert er das Feindbild Ida („Dem Biest hab ich die Rippen zerschlagen damals, darum hab ich ins Loch gemusst“; BA 37) auf Minna („Wo ist das Luder, die ist dran Schuld“; BA 37 / „Er hat Ida in den Armen, sie ist es“; BA 39) und versucht so, seine durch die erfolglosen Besuche bei den Prostituierten verletzte Männlichkeit wieder herzustellen.

²⁴ Da Franz Biberkopf die letzten vier Jahre seines Lebens in Tegel verbracht und somit die Strafanstalt zum Zeitpunkt seiner Entlassung vermutlich das Zentrum seiner Existenz darstellt, könnte das Berlin, das er in den ersten Stunden erfährt, ein exterritorialer Raum für ihn sein. Angesichts der Tatsache, dass Tegel aber selbst als ein exterritorialer Raum bezüglich Berlins interpretiert wird, führt dies zu einem Zirkelschluss. Lösen lässt sich dieses Problem durch die Berücksichtigung von Interferenzen, die die verschiedenen Räume überlagern: So ist z.B. denkbar, dass Tegel von einem exterritorialen Raum im Laufe der vier Haftjahre zum Zentrum von Biberkopfs Existenz wurde, ohne dass sein Herkunftsraum Berlin gleichzeitig völlig zurücktrat. Das relativ schnelle Zurückfinden in diesen Raum (ob er tatsächlich identisch ist, wird noch zu prüfen sein) stützt diese These. Allerdings muss hier auch von Persistenzerscheinungen des Raums Tegel ausgegangen werden. Diese sind den ganzen Roman über deutlich vernehmbar, z.B. in Form von Gefängnisordnungen, die in die erlebte Rede Biberkopfs eingestreut werden (z.B. BA 19).

Stadträume abgestreift werden, da die meisten der als Stadtbeschreibungen herangezogenen Passagen auf den stark subjektiv geprägten Berlin-Erfahrungen des Protagonisten basieren. Um die Konsistenz der Analyse zu gewährleisten, muss die hier begonnene, schwerpunktmäßig auf Franz Biberkopf fokussierte Darstellung der Raumkategorie sich dieser Subjektivität in der Stadtdarstellung bewusst sein und sie als wesentliches Element dieses Romans konstruktiv aufnehmen. Die im *discourse* angelegte Affinität zu einer Biberkopf-nahen Fokalisierung lässt sich nicht bestreiten, unterliegt jedoch Schwankungen, die weitere, das Gesamtbild ergänzende Ausschnitte in den Blick treten lassen.

Die Kategorie Raum ist in *Berlin Alexanderplatz* in einer dreiteiligen Struktur organisiert. Von den exterritorialen Räumen können die Innen- und Außenräume im Roman jedoch als Gruppe abgegrenzt werden. Diese Gruppierung beruht auf der These, dass der Raum Berlin in den Innen- und Außenräumen explizit abgebildet wird, während er in den exterritorialen Räumen als Negativfolie erscheint. *Die Geschichte vom Franz Biberkopf* durchzieht also die gesamte Kategorie Raum und wird umgekehrt von ihr durchzogen, indem z.B. Ereignisse raumspezifisch wahrgenommen werden. Die Subkategorie der Raumkonstitution verdeutlicht dies. Innen- und Außenräume reflektieren das sich dem Leser bietende Bild der Großstadt Berlin und bilden den Rahmen für den größten Teil der Handlung im Roman. Ihre Raumkonstitution und ihre Zeitstruktur sind grundsätzlich verschieden von denen der oben beschriebenen exterritorialen Räume, da sie diejenige Sphäre konstituieren, aus der Franz Biberkopf sich flüchtet. Gerade in der Analyse dieser Räume ist auf die bedeutungsvolle Interdependenz der Stadtdarstellung und der *Geschichte vom Franz Biberkopf* zu achten.

Da die Stadt Berlin sowohl in Innen- als auch in Außenräumen präsent ist, können Teile der Analyse zusammengefasst werden, bevor die beiden Raumgruppen einzeln näher beleuchtet werden. So ist beispielsweise nicht zu leugnen, dass die Kneipen und Lokale in der Gegend um den Alexanderplatz das Stadtbild konturieren, auch wenn es sich um Innenräume handelt. Ein grundlegender Unterschied zwischen exterritorialen Räumen einerseits und dem Stadtraum andererseits ist zunächst auf der Ebene Kategorie Raum auszumachen. An die von Fischer übernommene Definition der Kategorie Raum als Instrument der „Verortung von Figuren, Objekten und Ereignissen“ (168) sei hier kurz erinnert. Während im Stadtraum eine unendliche Vielzahl von Figuren, Objekten und Ereignissen verortet werden kann, ist die Aufnahmefähigkeit der exterritorialen Räume Franz Biberkopfs äußerst beschränkt. Diese Räume zeichnen sich gerade durch die Abwesenheit weiterer Figuren und Objekte und sogar durch Ereignislosigkeit aus.²⁵ Der komplexe Raum der Großstadt wird in Innen- und Außenräumen verortet. Allerdings darf die Großstadt nicht als alle Teilmengen der Innen- und Außenräume umfassende Gesamtmenge gedacht werden, sondern vielmehr als Teilmenge dreier eigenständiger, sich überschneidender Einzelräume. Wenn vom Raum Großstadt bisher nur in Zusammenhang mit den Innen- und Außenräumen die Rede war, so deshalb, weil diese zumindest alle außerhalb der exterritorialen Räume topographisch denkbaren Gebiete umfassen und weil der Raum Stadt – so lautet die hier vertretene These – von den Innen- und Außenräumen konstituiert wird, sich aber

²⁵ Zumindest, wenn man einen engen Ereignisbegriff gelten lässt, der psychologische Reifeprozesse nicht als Ereignisse auffasst. Dieser Einwand provoziert natürlich den Gegeneinwand, dass man *Berlin Alexanderplatz* nicht psychologisch interpretieren könne, da in der Logik der Erzählung keine solchen Reifeprozesse in Franz Biberkopf angelegt seien. Jedenfalls lässt sich der enge Ereignisbegriff aufrechterhalten.

Die These der Abwesenheit weiterer Figuren neben Franz Biberkopf mag durch die Anwesenheit der Krankenschwester sowie Herbert und Eva im Krankenhaus und in deren Wohnung, durch die der Ärzte und Pfleger in Buch, fraglich erscheinen. Es ist jedoch zu bezweifeln, dass diese tatsächlich in die engere Sphäre der exterritorialen Räume Franz Biberkopfs einzudringen vermögen und großen Einfluss auf ihn ausüben.

gewissermaßen verselbstständigt und eine eigene Raumkonstitution und Zeitstruktur entwickelt. Dieser Prozess ist Gegenstand der folgenden Analyse. Daran geknüpft ist die Frage, inwieweit diese Eigenständigkeit des Stadtraumes auch über eine Ausstrahlung verfügt, die mit derjenigen der Innen-, Außen- und exterritorialen Räume interferiert und so Biberkopfs Wahrnehmung und sein Handeln beeinflusst. Zur Beschreibung der Kategorie Raum bedarf es also eines Blicks auf die Subkategorien. Zunächst zur Zeitstruktur.

Die Zeitstruktur der Innen- und Außenräume lässt sich von der der exterritorialen – ohngeachtet der bestehenden Unterschiede – abgrenzen und offenbart einen grundlegenden Unterschied: Bei den exterritorialen Räumen konturiert der Faktor Zeit die Raumkonstitution und die Ereignisse, d.h. eine der Kategorie Raum eigene, *a priori* vorhandene Zeitstruktur beeinflusst sämtliche Vorgänge. Bei den Innen- und Außenräumen in *Berlin Alexanderplatz* verhält es sich genau umgekehrt: Figuren, Objekte und Ereignisse konturieren die Zeitstruktur, d.h. die der Kategorie Raum eigenen raumkonstitutiven und kategorialen Besonderheiten beeinflussen die Subkategorie Zeit. So z.B. im ersten Kapitel von Buch 2: „Der Rosenthaler Platz unterhält sich“ (BA 51). Das Verb *unterhalten* löst den Platz aus dem zeitlosen Dasein und verschafft ihm eine weitere Dimension, die durch den Begriff der Zeitstruktur beschrieben werden kann. Volker Klotz bemerkt hierzu: „Dem Platz wird ein Verhaltensverb aus dem Bereich menschlicher Wechselbeziehungen weniger metaphorisch verliehen als abgewonnen. Er erscheint als eigenständiges, komplexes Lebewesen“ (376). Auch wenn Klotz‘ metaphorischer Interpretation nicht konsequent gefolgt werden kann, ist die Beobachtung einer anthropomorphen Platz-Beschreibung deshalb von Interesse, weil sie auf eine den Aspekt Zeit hervorhebende Raumdarstellung weist. Die Beschaffenheit der Zeitstruktur offenbart sich einige Zeilen weiter:

Die Invalidenstraße wälzt sich linksherum ab. Es geht nach dem Stettiner Bahnhof, wo die Züge von der Ostsee ankommen: Sie sind ja so beruht – ja hier staubts. – Guten Tag, auf Wiedersehn. – Hat der Herr was zu tragen, 50 Pfennig. – Sie haben sich aber gut erholt. – Ach die braune Farbe vergeht bald. – Woher die Leute bloß das viele Geld zu verreisen haben. – In einem kleinen Hotel hat sich gestern früh ein Liebespaar erschossen, ein Kellner aus Dresden und eine verheiratete Frau, die sich aber anders eingeschrieben haben.

Vom Süden kommt die Rosenthaler Straße auf den Platz. Drüben gibt Aschinger den Leuten zu Essen und Bier zu trinken, Konzert und Großbäckerei. (BA 53)

Kurze, teilweise parataktische Sätze, die das Gewusel und die Unterhaltungen auf dem Platz darstellen, lassen den Erzähler in den Hintergrund treten (Keller 221). Die Unterhaltungen der Menschen auf dem Platz scheinen ungefiltert wiedergegeben zu werden. Die direkte Abfolge der verschiedenen Gesprächsfetzen schafft einen Eindruck der Überlagerung; der Leser kann sich die geschäftige Atmosphäre lebhaft vorstellen. Die eigentliche Simultaneität der im Text aufeinander folgenden Ereignisse verweist auf die von Wandel und Geschwindigkeit geprägte Zeitstruktur der Außenräume. Die Fülle der Ereignisse und Informationen, die auf das Individuum einströmen, wird wiederholt in relativ kurzen Passagen demonstriert. Diese Zeitabschnitte verfügen über eine sehr hohe Dichte, da die simultan aufgenommenen Informationen und beobachteten Ereignisse komprimiert in diesen vorliegen. So ist Berlin im ersten Buch für Franz Biberkopfs an Tegel gewöhnte Aufnahmefähigkeit schlichtweg zu schnell.²⁶ Nachdem er sich wieder an den Puls der Stadt gewöhnt hat, steht er selbst mitten auf dem Alexanderplatz und verkauft Zeitungen. Wenn Franz auch für die in der großartigen

²⁶ Nach Georg Simmel ist die Großstadt durch „die rasche Zusammendrängung wechselnder Bilder“ (228) bestimmt. Dies „verbrauche“ viel Bewusstsein, worauf der Großstädter in einer Art Schutzmechanismus nur mit der obersten Schicht der Seele, dem Intellekt, reagiere. Daher sei der großstädtische Charakter „intellektualistisch“ (228), während der kleinstädtische „auf das Gemüt und gefühlsmäßige Beziehungen gestellt ist“ (228).

Es scheint, als sei Franz Biberkopfs Charakter, obwohl er in der Großstadt Berlin lebt, recht kleinstädtisch geprägt. Die manchmal durchscheinende großstädtische Gereiztheit scheint eine Folge des Stadtraumes zu sein, während die kleinstädtische Prägung tatsächlich in einer tieferen Schicht der Seele angenommen werden muss und daher für äußere Einflüsse nicht leicht zugänglich ist.

Schilderung des Betriebs auf dem „Alex“ ausgesprochene Ästhetik der Großstadt²⁷ nicht empfänglich ist, so sind zumindest keine Anzeichen der Entfremdung mehr festzustellen:

Franz Biberkopf hat wieder den Rucksack um und verkauft Zeitungen. Er hat sein Quartier gewechselt. Das Rosenthaler Tor hat er verlassen, er steht am Alexanderplatz. Er ist völlig auf dem Damm, 1,80 groß, sein Gewicht ist runter, aber es trägt sich leichter. Auf dem Kopf hat er die Zeitungsmütze. (BA 169)

Der Stadtraum wird somit von Franz jeweils nach den Aufenthalten in den exterritorialen Räumen, also in den Phasen vom Wiederhineinfinden in die Stadt bis zum nächsten Schlag, positiv wahrgenommen. Vor dem ersten Schlag finden sich wiederholt Anklänge an das Paradies, Franz scheint sich sogar wie im Paradies zu fühlen: „Denn Ordnung muss im Paradiese sein“ (BA 82), „er fühlt sich zuhaus“ (BA 97), „Es war das wunderbare Paradies“ (BA 111). Der Raum Stadt ist nach dem zweiten Schlag vor allem durch Innenräume abgebildet. Im Kapitel *Eine Weile lang nichts, Ruhepause, man saniert sich* verbringt Franz den Abend mit Meck („Meck, den kennen wir doch. Siehste woll, da kimmt er, lange Schritte nimmt er“; BA 172) in einer Kneipe, einem der beliebtesten Aufenthaltsräume des Protagonisten. Dass Franz sich in der Stadt wieder wohlfühlt, unterstreicht nicht zuletzt sein großer Appetit, den er dann regelmäßig entwickelt. Am Ende des ersten Buches „hat er sich vier Wochen lang den Bauch mit Fleisch, Kartoffeln und Bier vollgeschlagen“ (BA 43); in der Kneipe mit Meck staunt man, „wie Franz ganz auftaute, mit Wonne aß und trank, zwei Eisbeine, dann Bohnen mit Einlage und eine Molle Engelhardt nach der anderen“ (BA 173); nachdem er sich vom zweiten Schlag erholt hat, ist er ein „sattes Geschöpf, dem nichts fehlt, nichts an Essen, nichts an Trinken“ (BA 264), „unser dicker, ganz lieber einarmiger Franz Biberkopf“ (BA 287).

²⁷ Hier ist vor allem das Kapitel *Wiedersehen auf dem Alex, Hundekälte. Nächstes Jahr, 1929, wirds noch kälter* zu Beginn des fünften Buches angesprochen.

Doch Berlin wäre nicht die Großstadt dieses Romans, wenn sich seine Raumkonstitution schon darin erschöpfen würde, eine vertraute und friedliche Kulisse für das Leben des „ehemaligen Zement- und Transportarbeiter[s] Franz Biberkopf“ (BA 11) zu bieten. Denn auch in Berlin hat Biberkopf Ida tödlich verletzt, geht er mit der Pums-Bande auf Einbruchstour, vermöbelt er Miese aufs Übelste, schießt er auf einen Polizisten, ist er Lude. Sein Revier zwischen Rosenthaler Tor und Alexanderplatz ist lebendiger Treffpunkt für Kleinkriminelle und Ganoven, Umschlagplatz für Hehlerware, Schauplatz von Schlägereien und Gewaltdelikten und Brutstätte für zwielichtige Gestalten jeder Art. Dieses Milieu steht für das andere Berlin, das Berlin des Proletariats, abseits des Glamours der Goldenen Zwanziger, wie er im Westen der Stadt um den Kurfürstendamm herrscht. Franz „hat aller Welt und sich geschworen, anständig zu bleiben“ (BA 45), doch seine Einbettung in dieses Milieu trägt nicht gerade zur Einhaltung dieses Schwurs bei. Matthias Prangel sieht Franz Biberkopf „gewissermaßen in die Großstadtwelt untergetaucht“ (*Komplexität der Großstadt* 60) und gibt so einen wichtigen Hinweis auf die Beschaffenheit des literarischen Raumes Großstadt: *Die Geschichte vom Franz Biberkopf* spielt nicht nur in Berlin, Berlin umschließt Franz förmlich und prädestiniert durch seine raumspezifischen Erlebnis- und Wahrnehmungsstrukturen dessen Handeln. Das heißt nicht, dass Franz Opfer ist. Auch kann man den Roman als „Kampf und Auseinandersetzung eines Individuums mit der Großstadt“ (Prangel, *Komplexität der Großstadt* 59-60) bezeichnen, nur kämpft Franz Biberkopf halbherzig, weil er die Stadt nicht als Gegner sieht; er ist zu sehr Teil von ihr. Denn mehr als durch ihre physischen Bestandteile, die Bauten und Straßen, wird die Stadt im Roman durch die in ihr lebenden Menschen und die in ihr stattfindenden Ereignisse konstituiert. Das Viertel Berlins, in dem Biberkopf sich topographisch gesehen bewegt, wo er die Straßen beschnüffelt, „ob sie ihn noch annehmen wollen“ (BA 237), stellt gewissermaßen seine

elementare Existenzebene dar. Doch diesem Raum wohnt eine Sphäre inne, die nicht mit Händen zu greifen ist. Trotzdem versucht Franz in einer Anstrengung, sich an die Stadt und die Stadt an ihn zu binden: „Er begafft die Litfaßsäulen, als wären die ein Ereignis. Ja, mein Junge, jetzt läufst du nicht breit auf zwei Beinen, jetzt krallst du dich an, klammerst dich fest, jetzt nimmst du soviel Zähne, Finger, wie du hast, zusammen und hältst dich fest, bloß um nicht abgeschmissen zu werden“ (BA 237). So ist beispielsweise zu verstehen, dass Franz Berlin atmet (BA 224). Doch beim Versuch, den Stadtraum Berlin zu beschreiben, gelangt man an eine Grenze, wenn man nicht die Multiperspektivität der Stadtdarstellung berücksichtigt. So ist Berlin nicht ausschließlich mimetisch repräsentiert, wie Barta (81) behauptet, sondern wird auf verschiedenen Ebenen entfaltet; „die Beschreibung der Stadt nimmt knapp das halbe Buch in Anspruch“ (Ziolkowski 144). Zum einen finden sich die bereits dargestellten – oft nur näherungsweise einem *focalizer* zuordbaren – Wahrnehmungen. Zum anderen lassen sich tatsächlich Hinweise darauf finden, dass die Stadt sich selbst erzählt: die Werbeslogans, Nachrichtenfetzen und Schlagzeilen, Wetternachrichten und Ähnliches können so interpretiert werden. Des Weiteren liegen auch qualitative Beschreibungen der Stadt und von Figuren vor, die eindeutig als vermittelte Stadtdarstellungen erkennbar sind: „Berlin klappert und rollt und lärmt weiter“ (BA 393), „Es wird viel gelacht in Berlin“ (BA 362), Mieze kam „aus Bernau in den Strudel von Berlin“ (BA 373). Auch wenn diese Beschreibungen teilweise Zitate sind, tragen sie doch zur Konstituierung des Raumes bei und sind von den unvermittelten, zeigenden Passagen zu unterscheiden. Und schließlich konstituiert Franz Biberkopf selbst den Raum Berlin mit. Nicht nur die Stadt macht Franz zu dem, was er ist. Umgekehrt versucht auch Franz, die Stadt in seinem Sinne zu formen. Diese These sei etwas näher erläutert. Franz Biberkopf wird aus dem Gefängnis Tegel entlassen und hat anfangs massive Probleme, wieder zurück in die Stadt zu finden. Aber er muss „hinein,

noch tiefer hinein“ (BA 16). Dieser Wille zur Rückkehr in den Stadtraum muss bald dem zur Eroberung Berlins Platz machen, die dann auch nach Angabe des Erzählers drei Mal unternommen wird. Es wird jedoch schnell klar, dass Biberkopf das sorglose und überhebliche Auftreten von mindestens zwei Instanzen – dem Erzähler und dem Tod – nicht abgekauft wird, da er sich vor etwas versteckt. „Herankommen lassen“ (BA 437) soll er, Verantwortung übernehmen für seine Taten, sich selbst Rechenschaft ablegen. Sein Entschluss, anständig zu bleiben – nichts als ein Ausweichmanöver, um diesem schmerzhaften Prozess zu entgehen. Weder seine Haftstrafe noch der Tod Miezes hat ihm die Augen geöffnet: *Franz merkt nichts und die Welt geht weiter* ist das erste Kapitel des achten Buches überschrieben. Diese Flucht Biberkopfs manifestiert sich unter anderem in den Räumen, in denen er sich bewegt. Nicht nur, dass er seine Wahrnehmung selektiv einschränkt, um die ihn warnenden Stimmen auszublenden. Er geht einen Schritt weiter und modifiziert sein Berlin so, dass ein Paradies daraus wird. Während er sich noch vom ersten Schlag erholt, spricht ihn eine mahnende Stimme an, doch Franz will nicht zuhören: „Weil du nicht weißt, wer ich bin. Wer Franz Biberkopf ist. Der fürchtet sich vor nichts. Ich hab Fäuste. Sieh mal, was ich für Muskeln habe“ (BA 162). Die Vorrede zum fünften Buch fasst zusammen: „er hat nichts zugelehrt und nichts erkannt“ (163). Und auch nach dem zweiten Schlag will er wieder stark sein: „Franz Biberkopf, der Starke, die Kobraschlange, ist wirklich wieder auf der Bildfläche erschienen. [...] jetzt schwanken bei ihm keine Dächer mehr“ (BA 299).

Der Raum Berlin ist folglich immer dann intakt und freundlich, solange er sich selbst vormachen kann, dass alles in Ordnung ist. Sobald aber eine Unsicherheit besteht, bekommt auch der Raum Risse. Dies nimmt seinen Anfang im zweiten Kapitel des ersten Buches, wo er bei den Juden „in den Boden rin, in die Erde, wo es finster ist“ (BA 21) will. Auch die Angst vor den rutschenden Dächern stellt eine Gefährdung von Biberkopfs Berlin dar. Sie findet sich zum ersten

Mal im ersten Kapitel des ersten Buches („wenn die Dächer nur nicht abrutschten, aber die Häuser standen gerade“; BA 17), dann nach dem ersten Schlag („Rutschen können die Dächer, wie Sand schräg herunter, wie ein Hut vom Kopf. Sie sind ja alle, ja alle schräg aufgestellt über den Dachstuhl, die ganze Reihe entlang“; BA 131) und schließlich nach dem zweiten („keiner weiß oder redet davon, daß inzwischen die Häuser gewackelt haben und die Dächer wollen abrutschen“; BA 229). Bei seinem Entschluss, wieder ins Ganovengeschäft einzusteigen, dienen sie sogar als Rechtfertigung: „die Häuser wackeln, die Dächer wollen einem aufn Kopf fallen und ich muß anständig werden! [...] Komisch, ich muß nen Zuchthausknall gehabt haben“ (BA 253). Erst nachdem er in Buch im **festen** Haus gelegen hat, halten die Häuser still, „die Dächer liegen fest, er kann sich ruhig unter ihnen bewegen, er braucht in keine dunklen Höfe zu kriechen“ (BA447). Dafür ist sein Raum direkt nach den Schlägen noch dramatischeren Bedrohungen ausgesetzt. Der zweite Schlag erschüttert den Boden, auf dem Franz steht:

Bei den eisernen Armschlägen Reinholds im Hausflur am Bülowplatz hatte er gezittert, der Boden zitterte unter ihm, Franz begriff nichts.

Als das Auto mit ihm fuhr, zitterte der Boden noch, Franz wollte es nicht merken, aber es war doch da.

Wie er dann im Matsch lag, 5 Minuten Unterschied, bewegte es sich in ihm. Es riß etwas durch, es brach durch und tönte, tönte. (BA 223)

Doch es gelingt Franz wieder, seinen Raum unter Kontrolle zu bringen, er kann scheinbar ungestört weiterleben. Mit dem dritten Schlag gerät nicht nur der Raum um Franz, sondern auch er selbst, ins Wanken: „ich kann mich halten, wie ich will, es nutzt nichts, es will mich kaputt machen, und wenn ich ein Balken aus Eisen bin, es will mich kaputt brechen“ (BA 384). An den Gebäuden sind es nun nicht mehr die Dächer, die ihm Sorgen bereiten, sondern die Gebäude selbst. Sie beginnen, mit ihm zu reden. So das Gefängnis Tegel: „Und die roten Häuser hinter den

Mauern fangen an zu zittern und zu wallen und die Backen aufzublasen [...] Und Franz Biberkopf irrt um das riesige Gefängnis, das immer zittert und wallt und nach ihm ruft“ (BA 388). Aber er gibt sich dem Ruf dieses exterritorialen Raumes noch nicht hin, sondern versucht zunächst noch einmal, seinen Raum Berlin zu stabilisieren. Nachdem er von Miezes Tod erfahren hat, fällt es ihm schwer, wieder auf die Straße zu gehen (BA 384). Sein Hass auf Reinhold, den er korrekterweise des Mordes an Mieze verdächtigt, entlädt sich in der Zerstörung von dessen Wohnung. Der Entschluss, Reinholds Lebensraum aus seinem Berlin zu eliminieren, wird noch angeheizt durch das höhnische Verhalten des Hauses, in welchem sich die Wohnung befindet: „Das Haus schlägt ein Gelächter an, wie es ihn dastehen sieht. Es möchte sich bewegen, um seine Nachbarn, Quer- und Seitenflügel zusammenzurufen, um sich den anzusehn“ (BA 392). „Aber Reinhold kommt nicht heraus, Berlin klappert und rollt und lärmt weiter“ (BA 393), denn der Mörder hat sich ins Ausland abgesetzt.

Jedes Mal, wenn die Versuche zur Bewahrung seines persönlichen Raumes Berlin nicht erfolgreich sind, weil der Schlag diesen Raum ins Wanken bringt, gelangt Franz in einen exterritorialen Raum. Nach dem dritten Schlag bricht sein Berlin zusammen; doch auch Franz Biberkopf stirbt. Wenn er danach als Franz Karl Biberkopf wieder die Stadt betreten kann, so hat das zweierlei Gründe. Zum einen hat er gelernt, alles „herankommen [zu] lassen“ (BA 447), zum anderen ist sein Berlin aber auch ein anderes. Er staunt: „Zuerst der Alex. Den gibts noch immer“ (BA 448); „Und auch sonst ist viel los am Alex, aber Hauptsache: er ist da“ (BA 449). Er lässt den Stadtraum auf sich wirken, anstatt ihn weiterhin in seinem Geiste umformen zu müssen. „Er geht durch die Stadt. Da sind viele Dinge, die einen gesund machen können, wenn nur das Herz gesund ist“ (BA 448). Viele offene Fragen, Unklarheiten und Widersprüche ranken sich um den Schluss des Romans. Diese mögen an anderer Stelle diskutiert werden. Für die Kategorie Raum

jedenfalls kann ein klares Fazit gezogen werden: Die Stadtdarstellung und *Die Geschichte vom Franz Biberkopf* sind nicht voneinander zu trennen. Weder fungiert die Stadt lediglich als Kulisse der Geschichte, noch existiert sie eigenständig parallel zu ihr. Einzelne Passagen mögen vielleicht zu diesem Schluss verleiten. Global betrachtet entfaltet sich die Geschichte in einem Raum, den sie gleichzeitig mit konstituiert. Diese Wechselbeziehung erstreckt sich auch auf die Zeitstruktur, die in den exterritorialen Räumen die Wahrnehmung und die Handlungen Biberkopfs prägt, in den Stadträumen hingegen durch die Raumkonstitution determiniert ist. Die Verwobenheit von Stadt und Geschichte manifestiert sich des Weiteren in Biberkopfs Umformung des Raumes. Franz ist zwar im Raum, der Raum ist aber auch in Franz. Und genau wie er aus Franz nach außen strahlt, so wirkt er auch wieder auf ihn zurück, besonders eindrucksvoll im ersten Buch und in den exterritorialen Räumen. Der analytische Dualismus Stadtraum vs. exterritoriale Räume mag reduktionistisch erscheinen, hat aber den Vorteil, die Interdependenz der oft einzeln betrachteten Aspekte anschaulich darlegen zu können. Die weiteren Implikationen des hier herausgearbeiteten Raumparadigmas werden im Kapitel zur Detektivfunktion in der Großstadt der Moderne diskutiert.

Kapitel 3

Das *story/discourse*-Verhältnis und die Detektivfunktion „Aufdecker von Zusammenhängen“

Albrecht Schöne konstatiert in seiner 1963 erschienenen Interpretation von *Berlin Alexanderplatz*, nachdem er Franz Biberkopfs Erlebnisse rekapituliert hat:

Freilich ist die „Geschichte vom Franz Biberkopf“ nicht das einzige, was hier erzählt wird. Ich habe sie gleichsam herauspräpariert aus dem Erzählstoff, der sie trägt. Möglicherweise hängt das Gewicht an der Tatsache, daß die Biberkopf-Fabel und ihre Moral den Leser am Ende doch mit unentschiedener Widersprüchlichkeit entläßt, gerade mit der eigentlich unstatthaften Reduzierung des Romans auf den bloßen Verlauf des Handlungsgeschehens zusammen. (303)

Schönes Beobachtung ist in zweierlei Hinsicht bemerkenswert. Einerseits vermutet er, dass der Leser die „unentschiedene[...] Widersprüchlichkeit“ nach der Lektüre des Romans womöglich auch deshalb erfährt, weil er *Die Geschichte vom Franz Biberkopf* ungerechtfertigterweise auf „Die Geschichte vom Franz Biberkopf“ reduziert. Andererseits aber gibt er selbst einen Überblick über „den bloßen Verlauf des Handlungsgeschehens“; offensichtlich ohne Zweifel an der grundsätzlichen Möglichkeit zu hegen, Darstellung und Geschehen zu trennen. Schöne verfügte 1963 natürlich noch nicht über die heute vorliegenden Analyseinstrumentarien der Narratologie, verweist aber zumindest implizit auf eine Problematik, die seither die Forschung nicht mehr losgelassen hat: das Verhältnis von Handlungsgeschehen bzw. Erzähltem (hier zu heuristischen Zwecken zunächst als *story* bezeichnet) zu Darstellung bzw. Erzählen (*discourse*). Harald Jähner formuliert das Problem für den Interpreten von *Berlin Alexanderplatz*: „Das Problem der Nacherzählung ist, daß sie die Fabel unweigerlich glättet und das subversive Werk der Montagen nachträglich repariert und ausbessert“ (38), so dass eine

„vielleicht nur als zweckdienliche Zusammenfassung“ intendierte Wiedergabe der Handlung sich als „Fälschung des Romans“ (Jähner 38) entpuppen könnte. Um dies zu vermeiden, wird das Verhältnis der beiden Ebenen der Erzählung – *story* und *discourse* – zunächst etwas genauer beleuchtet. Die Analyse dieses Verhältnisses sieht sich vor drei grundsätzliche Herausforderungen gestellt, die ineinander greifen. Diese seien am Beispiel von Schönes Zusammenfassung der „Biberkopf-Fabel“ erläutert. Die Auswahl der für die *story* konstitutiven Geschehnisse stellt das erste Problem dar. Da im Roman die *story* nur über den *discourse* erschlossen werden kann, in dem sie vorliegt, ist das Nacherzählen der *story* ein Akt der Rekonstruktion derselben quasi „aus zweiter Hand.“ Wie Schöne schreibt, „ist die Geschichte vom Franz Biberkopf [...] nicht das einzige, was hier erzählt wird“ (303). Neben dem Eingeständnis, dass die Wiedergabe der *story* also auch ganz anders aussehen könnte, führt dieser Befund zum zweiten Problem. Nicht nur Biberkopfs Geschichte, sondern auch die moderne Großstadt ist Thema des Romans, wie nicht nur die Kritiker erkannt haben, sondern auch schon der Titel vermuten lässt.

Die Stadt wird aber nicht primär durch die *story*, sondern den *discourse* dargestellt, lautet die hier vertretene These. Dass also ein zentrales Element dieses Romans der Moderne nicht in der Handlung, sondern in der Darstellung eines Raumes liegt, macht die Analyse des Verhältnisses zwischen *story* und *discourse* umso relevanter. An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, dass jeglicher Versuch der Rekapitulation der *story* einen neuen *discourse* produziert. Angesichts der Relevanz des *discourse* für den Roman ergibt sich die Frage, inwieweit ein solches „Nacherzählen“ der Biberkopf-Fabel *Berlin Alexanderplatz* gerecht werden kann. Während beispielsweise Volkserzählungen oder realistische Romane (man denke etwa an *Buddenbrooks*) viel eher einer Wiedergabe des Handlungsgeschehens in anderen Worten

zugänglich sind, stößt ein solcher Versuch aufgrund der Verflechtung der beiden Ebenen *story* und *discourse* in Falle von Döblins bekanntestem Werk an seine Grenzen.²⁸ Das dritte Problem bezieht sich besonders auf das Verhältnis, das hier untersucht werden soll, und etabliert die Basis, auf der auch die Diskussion der beiden anderen Probleme geführt werden muss. Die Rede ist von einer eigentümlichen, alle Erzählungen bestimmenden „double logic“ (Culler 1978): Einerseits lässt sich argumentieren, dass die *story* dem *discourse* vorausgeht. Die *story* wird hierbei als ein mental vorliegendes Konzept verstanden, das durch den *discourse* lediglich mitgeteilt wird. Für dieses Verständnis spricht die Tatsache, dass beispielsweise viele verschiedene *discourses* für eine Märchen-*story* wie „Schneewittchen“ bekannt sind.²⁹ Auch die Möglichkeit, eine *story* mittels verschiedener Medien wie Roman, Drama, Film, Oper, Musical oder Comicstrip zu erzählen, lässt den *discourse* als sekundär erscheinen: „a story does seem to have a separate existence, lying out in some virtual realm while the narrative discourse endeavors to communicate it“ (Abbott 18). Diese Vermittlungsfunktion des *discourse* wird jedoch fragwürdiger, wenn die Tatsache berücksichtigt wird, dass die *story* nur durch den *discourse* „zum Leben erweckt“ wird und auch nur über diesen rekonstruiert werden kann: „before the narrative discourse is expressed, there is no story“ (Abbott 18). Diese allen Erzählungen inhärente Doppellogik ist jedoch keine statische, sondern war insbesondere in den letzten beiden Jahrhunderten Schwankungen unterworfen, die das Verhältnis von *story* und *discourse* betreffen. Patrick O’Neill stellt hierzu fest: „To oversimplify: realist texts focus on the story, modernist texts focus on the relationship between story and discourse, and postmodernist texts treat the

²⁸ Dies schließt ausdrücklich nicht die Möglichkeit der Wiedergabe der Erlebnisse von Franz Biberkopf, Reinhold oder Mieze im Roman aus. Es wird lediglich argumentiert, dass eine Interpretation des Romans, die eine analytische Trennung zwischen *story* und *discourse* als Herangehensweise wählt, ein entscheidendes Moment seiner Qualität ignoriert.

²⁹ Als solche Realisierungen der *story* sind auch Versionen in verschiedenen Sprachen zu verstehen.

discourse as the story” (*Acts* 7). Tatsächlich ist bei Texten des Realismus, aber auch bei volkstümlichen Erzählungen, das Verhältnis zwischen *story* und *discourse* wesentlich transparenter als bei vielen modernen und postmodernen Texten. Insofern ist bei jenen die These einer in einem „virtual realm“ separat vorliegenden *story* eher angebracht, während sie bei diesen aufgrund des größeren Stellenwerts des *discourse* nicht greift.³⁰ Die Analyse des *story/discourse*-Verhältnisses in *Berlin Alexanderplatz* muss sich also an diesen drei, miteinander zusammenhängenden, Problemen orientieren.

Die Beantwortung der narratologischen Fragen ist eingebunden in den übergeordneten Kontext der Arbeit, die die Analyse der Detektivfunktion in der Großstadt der Moderne verfolgt. Daher wird das *story/discourse*-Verhältnis anhand einer Detektivfunktion untersucht, die in Döblins Großstadtroman gegenüber dem klassischen Detektivroman tiefen Modifikationen ausgesetzt ist: das Aufdecken von Zusammenhängen. Die Funktion wird im Folgenden kurz als „Aufdecker“ bezeichnet. Zur Detektivfunktion „Aufdecker“ ist zu bemerken, dass diese lediglich eine von mehreren Funktionen darstellt, die der Detektiv einnehmen kann. Dass sie trotz der Modifikationen und der Ablösung durch andere Funktionen, der sie gerade in der zeitgenössischen Kriminalliteratur unterworfen war, zur Analyse herangezogen wird, ergibt sich aus ihrer zentralen Bedeutung für die intratextuellen sowie die extratextuellen Instanzen bezüglich des geforderten Erkenntnisprozesses. Die Verbindung der narratologischen mit der

³⁰ Interessante Anknüpfungspunkte ergeben sich bei der Frage nach einer Autonomie des *discourse* in postmodernen Texten. Wenn – wie O’Neill behauptet – der *discourse* als *story* behandelt wird, existiert dann überhaupt eine *story*?

Diese Überlegung führt zum Hinterfragen der narratologischen Terminologie. Wenn ein Text als „erzählend“ klassifiziert wird, weil zusammenhängende Ereignisse geschildert werden, fallen dann gewisse postmoderne Text überhaupt in dieses Raster? Auch die Angemessenheit der Opposition von *story* und *discourse*, die offensichtlich durch ein Verschmelzen der beiden immer getrennt behandelten Aspekte aufgehoben wird, kann infrage gestellt werden.

inhaltlichen Analyse ermöglicht, die Interdependenz der beiden Ebenen der Erzählung zugleich nachzuweisen und genauer zu beschreiben. Erstens kann so dargelegt werden, dass das Aufdecken (und Verhüllen) von Zusammenhängen bzw. der Wahrheit im allgemeineren Sinne sowohl auf *story*- als auch auf *discourse*-Ebene verfolgt wird. Zweitens wird damit erläutert, wie in einem interaktiven Prozess Elemente beider Erzählebenen die Wahrheit des Textes konstruieren. Dadurch soll schließlich der Nachweis geführt werden, dass das Aufdecken von Zusammenhängen im Roman nur durch das Abwägen verschiedener, sich einander widersprechender Elemente bewältigt werden kann, die *story* und *discourse* nicht als getrennte Entitäten begreift. Dabei sind vor allem die Rollen des Lesers, des Erzählers und der verschiedenen „äußeren Stimmen“ hervorzuheben.

Die These, dass *story* und *discourse* in *Berlin Alexanderplatz* in einem interdependenten Verhältnis stehen, wirft die Frage nach einer angemessenen terminologischen Behandlung dieses Umstandes auf. Wenn die in der sprachlichen Behandlung des Phänomens ausgedrückte Opposition zwischen Geschehen und Darstellung in einem Text der Moderne nicht besteht, so sollte dies durch einen passenden Begriff ausgedrückt werden. Tatsächlich hat die narratologische Forschung im Laufe der letzten vier Jahrzehnte ein umfangreiches Vokabular entwickelt, das die binäre Unterscheidung zwischen *story* und *discourse* teilweise infrage stellt, teilweise lediglich mit anderen Namen versieht. Die zentralen Überlegungen hierzu werden zum Anlass genommen, die Entwicklung der Terminologie hinsichtlich des *story/discourse*-Verhältnisses zu hinterfragen. Die Selbstverständlichkeit, mit der in dieser Arbeit bisher die Begriffe *story* und *discourse* gebraucht wurden, entspringt keinesfalls einem diesbezüglichen Konsens in der Erzählforschung. Es ist jedoch auffällig, dass der Begriffsvielfalt zur Beschreibung der verschiedenen Ebenen einer Erzählung ein recht übersichtliches Spektrum an Konzepten gegenübersteht. Aristoteles

unterschied bereits mit den Begriffen *logos* und *mythos* zwischen Geschehen und Darstellung. Im frühen 20. Jahrhundert wird die Unterscheidung zunächst von den russischen Formalisten mit den Begriffen *fabula* und *sjužet* beschrieben³¹, 1966 von Tzvetan Todorov (*histoire* und *discours*) und 1978 von Seymour Chatman in dem gleichnamigen wichtigen Buch als *story* und *discourse*.³² Gerald Prince trifft in *Narratology* 1982 ebenfalls eine Unterscheidung zwischen zwei Ebenen, *narrated* und *narrating* (7). Trotz zahlreicher Ansätze, weitere Ebenen des Erzählens zu unterscheiden, greifen viele Einführungen in die Narratologie auch heute noch auf binäre Kategorien zurück: So unterscheidet Abbott zwischen *story* und *narrative discourse* (14) und Martinez/Scheffel sehen einen „fundamentalen Gegensatz zwischen dem ‚Wie‘ und dem ‚Was‘ von Erzählungen“ (20). Dieser fundamentale Gegensatz kann als Kristallisationspunkt ausgemacht werden, um den sich alle weiteren Überlegungen gruppieren. Martinez/Scheffel „unterscheiden zwischen dem erzählerischen Medium mitsamt den jeweils verwendeten Verfahren der Präsentation einerseits und dem Erzählten [...] andererseits“ (20) und grenzen ihren Ansatz damit von denjenigen Ansätzen ab, die das zweiteilige Modell um eine dritte Ebene ergänzen. Gérard Genette ist als erster Vertreter dieses Ansatzes zu nennen. Von dem Geschehen, der *histoire*, trennt er die beiden Kategorien *récit*, „the signifier, statement, discourse or narrative text itself“ (Genette, *Narrative Discourse* 27), und *narration*, „the producing narrative action and [...] the whole of the real or fictional situation in which that action takes place“ (27).³³ Ebenfalls

³¹ Die Artikel von Schklowski und Tomaschewski im von Lemon/Reis herausgegebenen Sammelband *Russian Formalist Criticism* geben einen Überblick über die Verwendung der Begriffe.

³² Die Intensionen der hier verwendeten Begriffe *story* und *discourse* sind nicht identisch mit denen Chatmans, sondern dienen lediglich einer allgemeinen Unterscheidung zwischen Geschehen und Darstellung. Eine nähere Definition erfolgt im Anschluss an die Diskussion der Forschungsliteratur.

³³ Obwohl Genettes Werk in der vorliegenden Arbeit in englischen Übersetzungen konsultiert wurde, werden hier die französischen Originalbegriffe verwendet. Diese haben gegenüber den englischen Übersetzungen den Vorteil der relativen Eindeutigkeit, d.h. sie konkurrieren nicht mit einer solchen Vielzahl von gleichnamigen Begriffen anderer Intension.

zwischen drei Ebenen unterscheiden Shlomith Rimmon-Kenan mit *story*, *text* and *narration* (3) sowie Mieke Bal mit *narrative text*, *story* und *fabula* (5).³⁴ Bei allen hier genannten Autoren dient die Dreiteilung einer Spezifizierung des *discourse*, da sie die Unterscheidung zwischen „the (inferred) *process* and the (actual) *product* of narrative discourse“ (O’Neill, *Fictions*, 20) ermöglicht.³⁵ Jonathan Culler betont, dass die Vertreter der unterschiedlichen Ansätze sich jedoch auf einen Grundkonsens einigen können:

[T]hat the theory of narrative requires a distinction between what I shall call a ‚story‘ – a sequence of actions and events, conceived as independent of their manifestation in discourse – and what I shall call ‚discourse‘, the discursive presentation of narration in events. (169-70)

Cullers Statement deutet darauf hin, dass die Begriffe *story* und *discourse* in zwei Bedeutungen gebraucht werden können: Zum einen in einer allgemeinen, wie bisher in dieser Arbeit – zum anderen in einer speziellen, als fest definierte Begriffe in einer Theorie, wie z.B. bei Seymour Chatman. Eine allgemeine Verwendung der Begriffe findet sich beispielsweise auch in O’Neills *Fictions of Discourse*: er unterscheidet zwischen vier Ebenen der Erzählung, bedient

³⁴ Die hier vorliegende Äquivalenz ist in der narratologischen Terminologie bei der Unterscheidung zwischen den grundlegenden Ebenen der Erzählung sehr ausgeprägt, was eine Orientierung erschwert. So entspricht beispielsweise Mieke Bals Begriff *fabula* ungefähr dem der *story* in dieser Arbeit, während *story* und *text* bei ihr ungefähr den Bereich umfassen, der hier mit *discourse* bezeichnet wird. Shlomith Rimmon-Kenans *story*-Begriff entspricht demgegenüber dem hierigen, während jedoch ihr *text* Mieke Bals *story* und ihr Begriff der *narration* Bals *text* zugeordnet werden kann. Auf die graduellen Unterschiede in den Intensionen der sich ungefähr entsprechenden Begriffe sei an dieser Stelle nicht eingegangen, um Verwirrung zu vermeiden. Davon unberührt bleibt selbstverständlich die Notwendigkeit, die in der folgenden Analyse verwendeten Begriffe hinreichend exakt zu definieren und dabei bestehende Konzepte zu berücksichtigen.

³⁵ Die hier unter dem Begriff *discourse* zusammengefasste Unterscheidung zwischen Prozess und Ergebnis desselben wird indes unterschiedlich modelliert: Während Bals *text* als „finite, structured whole composed of signs“ (5) definiert ist, versteht Rimmon-Kenan das Ergebnis des *discourse*, das sie mit *narration* bezeichnet, als „[t]he act or process of production“ (3). Culler argumentiert im Anschluss an Bal, dass Genettes Unterscheidung zwischen den zwei *discourse*-Ebenen *récit* und *narration* – an die übrigens auch Rimmon-Kenans Terminologie angelehnt ist (3) – aufgrund seiner Verwendung der Begriffe nicht zu einer 3-Ebenen Unterscheidung führe, sondern beim 2-Ebenen-Modell der russischen Formalisten verharre (170). Die Komplexität und Vielzahl der unterschiedlichen Modelle, die das Verhältnis *story/discourse* genauer beschreiben, sei hier nicht weiter thematisiert.

sich aber auch der Begriffe *story* und *discourse*, um allgemeine Anmerkungen zu machen, die zu seiner eigenen Unterscheidung zwischen *story*, *text*, *narration* und *textuality* (23) hinführen.

Für das Ziel dieser Untersuchung – die Analyse der Detektivfunktion „Aufdecker“ anhand des *story/discourse*-Verhältnisses - erweisen sich vor allem die Theorien Gérard Genettes und Patrick O’Neills als hilfreich. Diese Auswahl sei etwas näher erläutert, bevor im Anschluss daran das auf diesen Ansätzen fußende eigene Konzept vorgestellt wird³⁶: Im Gegensatz zu anderen Narratologen wie Bal, Rimmon-Kenan, Prince und Chatman stellt Genette explizit die Analyse des Verhältnisses der Ebenen der Erzählung in den Mittelpunkt seiner Analyse:

Analysis of narrative discourse will thus be for me, essentially, a study of the relationships between narrative [*récit*] and story [*histoire*], between narrative and narrating [*narration*], and (to the extent that they are inscribed in the narrative discourse) between story and narrating. (*Narrative Discourse* 29)

Die Verhältnisse der drei Ebenen zueinander seien dabei jeweils von verschiedenen Kategorien bestimmt: „*tense* and *mood* both operate at the level of connections between *story* and *narrative*, while *voice* designates the connections between both *narrating* and *narrative* and *narrating* and *story*” (*Narrative Discourse* 32). Die Kategorie der Zeit (*tense*) beschreibt Genette anhand des Verhältnisses von Ordnung, Dauer und Frequenz zwischen *récit* und *histoire*; Modus und Stimme werden nicht untergliedert. Für die Analyse des *story/discourse*-Verhältnisses in Zusammenhang mit der Detektivfunktion „Aufdecker“ sind insbesondere die beiden Kategorien Modus und Stimme von Interesse, da in ihnen das größte Potential zu einer verhüllenden bzw. enthüllenden Darstellung des „tatsächlich Geschehenen“ steckt. So ermöglicht etwa eine entsprechend gewählte Fokalisierung (die der Kategorie Modus zuzuordnen ist), ein Ereignis aus

³⁶ Die Notwendigkeit eines eigenen Modells, das die Ansätze Genettes und O’Neills kombiniert, ergibt sich aus der Überzeugung, dass beide substantielle Beiträge zum Verständnis des *story/discourse*-Verhältnisses leisten, die aber nicht einfach kombinierbar sind.

dem begrenzten Wahrnehmungshorizont einer Figur heraus darzustellen und so für die Aufdeckung eines Sachverhalts unerlässliche Informationen nicht preiszugeben. Die Problematik des Erzählers in *Berlin Alexanderplatz* deutet auf die Relevanz der Kategorie Stimme hin. Hier ist nach dem Status des Erzählers zu fragen, der von den Geräuschen und Stimmen der Großstadt immer wieder übertönt zu werden scheint - gleich eines Schiffes im Sturm, das in den Wellentälern jeglicher Orientierung beraubt ist. Auch die verschiedenen im Text zu identifizierenden Stimmen, die nicht als Einflüsse der Stadt ausgemacht werden können, sind zu thematisieren. Michael Baum sieht den Erzähler folglich auch nicht mehr als Inhaber der Deutungshoheit, sondern „als Element eines komplexen Systems, das sich permanent selbst reguliert und dereguliert“ (12). Wenn auch die Kategorie Zeit vielfältige Möglichkeiten zur Aufdeckung und Verhüllung von Zusammenhängen bietet³⁷, bildet sie doch nicht das wichtigste der erzählerischen Mittel, mittels derer dieser Effekt erzielt wird. Dass die Zeit den großstädtischen Raum aber entscheidend konstituiert, bleibt unbestritten. Daher wird diese Kategorie ergänzend zu den beiden anderen hinzugezogen, wo immer es geboten ist.

Genettes Unterscheidung zwischen drei Ebenen der Erzählung hat den großen Vorteil, eine wesentlich präzisere Analyse der Verhältnisse zwischen den einzelnen Ebenen zu ermöglichen. Ein tiefergehendes Verständnis der Interdependenz dieser Ebenen und der Auslöser, die überhaupt erst zu dieser Unterscheidung führten, ist aus der Perspektive dieser Arbeit sehr zu begrüßen. Zudem verlangt gerade *Berlin Alexanderplatz* die Frage nach dem Aufbau des *discourse*, der sich ja wesentlich von dem früherer deutschsprachiger Romane unterscheidet. Die Unterscheidung zwischen *récit* und *narration* leistet in diesem Zusammenhang einen wertvollen

³⁷ Diese erstrecken sich vom Auslassen bestimmter Teile der *story* über die Umkehrung der Reihenfolge bis hin zur Hervorhebung oder Marginalisierung von *story*-Elementen, durch wiederholtes oder einmaliges Erzählen.

Dienst, indem sie die geeigneten Instrumente liefert, beispielsweise die Thesen von der sich selbst erzählenden Stadt (Müller-Salget 344) oder von der Abwesenheit eines Erzählers (Becker 325) zu überprüfen. Sind die hier hervorgehobenen Elemente aus Genettes Theorie gut dazu geeignet, das *story/discourse*-Verhältnis in Döblins Roman aufzudecken, so bedarf es hingegen elaborierterer Mittel, um die Detektivfunktion „Aufdecker“ tiefgehender, insbesondere aus den Perspektiven von Erzähler und Leser, zu durchleuchten. Dazu wird auf O’Neills in *Fictions of discourse* formulierte Theorie zurückgegriffen, welche die für die Analyse der Detektivfunktion essentielle Rolle des Lesers miteinbezieht. Um den Unterschied zu Genettes Theorie aufzuzeigen, sei hier zunächst O’Neills Begriffsdefinition gegeben:

(a) *story* ist a series of narrated events *reconstructed* from the text, and therefore an *abstraction*; (b) *text* is a concrete and unchanging *product*, the words upon the page and nothing else, the (inferred) *result* of decisions made on the level of narration, and its primary interest for the investigator lies in its *difference* from the story; (c) *narration* is a multilevelled intratextual *process*, the (inferred) *cause* of the words upon the page, *reconstructed* (like story) from the text; (d) *textuality* is likewise a *process*, the interactive process of the text’s production by an author and its reception by the readers. (24-25)

Dieser Ansatz stellt ebenfalls die Verhältnisse zwischen den Ebenen des Erzählens in den Mittelpunkt, wobei der feste Standpunkt, von dem aus diese Verhältnisse untersucht werden, der *text* ist. Definiert als „a concrete and unchanging *product*, the words upon the page and nothing else“, wird der *text* als Ausgangspunkt von Rekonstruktionsprozessen betrachtet, durch die das Abstraktum *story* und der Prozess *narration* zugleich hervorgebracht und analysierbar gemacht werden. Der Terminus *textuality* bezieht sich nicht wie die anderen drei auf die intratextuelle, sondern auf die extratextuelle Kommunikation und soll eine Analyse der von Autor und Leser in den Schreib- bzw. Leseprozess eingebrachten Intentionen ermöglichen (O’Neill, *Fictions of*

discourse 25). Das Konzept der *textuality* wird im Folgenden herangezogen, um die vielfältigen Ausprägungen der Detektivfunktion „Aufdecker“ im Roman zu beschreiben.

Diese Detektivfunktion wird aus zwei Perspektiven untersucht: Erstens bezüglich der erzählerischen Darstellung des Suchprozesses und der erzählerischen Verhüllung und Enthüllung von Zusammenhängen bzw. der Wahrheit, zweitens bezüglich der an der Spurensuche beteiligten Instanzen. Die Darstellung des Suchprozesses sowie die Ver- und Enthüllung von Zusammenhängen wird vorrangig anhand des *story/discourse*-Verhältnisses untersucht, wobei Genettes Theorie das Analyseinstrumentarium für diesen Prozess liefert. Die Begriffe *histoire*, *récit* und *narration* werden zur Unterscheidung von drei Ebenen der Erzählung übernommen. Für die folgende Analyse von *Berlin Alexanderplatz* scheint Genettes Unterscheidung besser geeignet zu sein als O’Neills Trias von *story*, *text* und *narration*, da sie die Interdependenz der beiden Großkategorien *story* und *discourse* stärker hervorhebt. Während O’Neill sowohl *story* als auch *narration* als vom *text* rekonstruierte Einheiten interpretiert und sie so zumindest implizit als isoliert voneinander betrachtet, weist Genette in den *Figures* auf die unaufhebbare Verbindung von Geschehen und Darstellung hin (139-141). Ohne die Frage zu beantworten, ob Genettes Theorie tatsächlich eine 3-Ebenen-Unterscheidung vorlegt oder lediglich als 2-Ebenen-Modell nach dem Prinzip des russischen Formalismus zu bezeichnen sei (Culler 170), kann die Unterscheidung zwischen *récit* und *narration* für die Analyse der Detektivfunktion fruchtbar gemacht werden. Gerade der Akt des Erzählens selbst – *narration* – wird zum einen durch die Erzählerfigur immer wieder thematisiert, zum anderen auch implizit zu einem bestimmenden Merkmal des Romans, da mittels der Montagetechnik scheinbar unvermittelte Elemente wie Nachrichtenfetzen, Wetterberichte, Reklameslogans und Bibelzitate eingearbeitet sind. Von

Interesse ist zum einen deren Status innerhalb der drei Ebenen des Erzählens, zum anderen ihre Rolle hinsichtlich der Detektivfunktion.

Die Perspektive der an der Aufdeckung von Zusammenhängen beteiligten Instanzen – also der Träger der Detektivfunktion – wird primär anhand von O’Neills Konzept der *textuality* untersucht. Denn neben textinternen Instanzen – auf die in diesem Teil ebenfalls eingegangen wird - erstreckt sich diese Funktion auch auf den Leser. *Textuality* bezieht sich auf die Rollen von Autor und Leser beim Schreib- bzw. Leseprozess:

[T]he process of metatextuality involves the author and each of his or her readers as individual subjects, the narratological text as object, and the transformation of that object into a *metatext*, a meaningladen product both of the author’s writing and the reader’s reading as dual and interactive shapers of the text. (118)

Mit dem zur *metatextuality* komplementären Prozess der *intertextuality* wird die Prägung von Autor und Leser durch den *text* beschrieben (118). Die Analyse der Detektivfunktion „Aufdecker“ anhand des *textuality*-Konzepts leistet so nicht nur einen Beitrag zur Beschreibung der sich wandelnden Detektivfunktionen in der Großstadt der Moderne, sondern ergänzt damit auch die vorangehenden Ausführungen zum *story/discourse*-Verhältnis insofern, als diese um den extratextuellen Horizont ergänzt werden.

Die Detektivfunktion „Aufdecker“ ist mit der Analyse des *story/discourse*-Verhältnisses zu vergleichen: Beide dienen der Aufdeckung des „tatsächlich Geschehenen“ und sind bei diesem Prozess auf Hinweise angewiesen, die auf Zusammenhänge lediglich hindeuten, ohne sie jedoch direkt aufzeigen zu können. Wie der Detektiv (bzw. im Fall von *Berlin Alexanderplatz* eine die Detektivfunktion einnehmende „Sonde“) aus Indizien den Tathergang rekonstruieren und im

Anschluss daran Verdächtige benennen kann, widmet sich der Literaturwissenschaftler in ähnlicher Manier dem *discourse*, um Hinweise auf die Beschaffenheit der *story* zu erhalten. Dass bei der Interpretation des Romans nicht eine, sondern potentiell unendlich viele Wahrheiten aufgedeckt werden können, ergibt sich aus der Pluralität von Texten (Barthes 5-6). Meine These lautet nun, dass für die Detektivfunktion „Aufdecker“ in *Berlin Alexanderplatz* eine ebensolche Vielzahl von „potentiellen Wahrheiten“ existiert. Dies ist zum einen durch den Raum der Großstadt, in dem dieser Prozess des Aufdeckens situiert ist, zum anderen durch die Art und Weise der Darstellung, die den Prozess durch diese Beschreibung beeinflusst, bedingt. *Berlin Alexanderplatz* unterscheidet sich durch die Annahme, dass nicht die eine Wahrheit existiert, vom klassischen Detektivroman, über den Peter Hühn schreibt: „Denn eine grundlegende Prämisse des klassischen Schemas ist, daß letztlich eine solche bestimmte Bedeutung existiert“ (242). Denn in Döblins Roman ist es gerade nicht möglich, „die Polyvalenz auf eine wahre Bedeutung, die wahre Verbrechensgeschichte zu reduzieren“ (Hühn 242), sondern steht zumindest die potentielle Mehrdeutigkeit der Ergebnisse am Ende des Aufklärungsprozesses.³⁸ Da die Detektivfunktion auf verschiedene Instanzen verteilt ist, sei zunächst das Verhältnis von *story* und *discourse* allgemein beleuchtet, bevor diese einzelnen Instanzen näher in den Blick genommen werden.

Vor dem ersten Buch des Romans findet der Leser eine in Kursivschrift gehaltene Zusammenfassung der Ereignisse.³⁹ Es mag scheinen, als werde ähnlich eines *Meta-discourse* die *story* aus dem „Erzählstoff“ (Schöne 303) gelöst und dem Leser schnörkellos präsentiert, bevor

³⁸ In den zeitgenössischen amerikanischen Roman der „hard-boiled school“, etwa bei Chandler und Hammett, wird die Funktion des Detektivs teilweise noch weiter reduziert, bis hin zur Funktion des Überlebens selbst, auch um den Preis der Verbindung zum kriminellen Milieu. Näheres hierzu in Kapitel 4.

³⁹ Diese Formulierung beruht selbstverständlich auf einer Interpretation des Verfassers und stellt einen auf der rekonstruierten *story* basierenden neuen *discourse* dar. Dieser Umstand bleibt auch bei den folgenden zusammenfassenden Passagen zu berücksichtigen, wenn er auch nicht mehr thematisiert wird.

dieser mit Franz in das laute Berlin eintaucht. Allerdings ist zu fragen, inwieweit angesichts der Pluralität des Textes eine solche Zusammenfassung neben einem neuen *discourse* vielleicht sogar eine neue *story* darstellt. Kommentare der Erzählerinstanz sind jedem der neun Bücher von *Berlin Alexanderplatz* vorgeschaltet. Die Vorrede stellt insofern eine Besonderheit dar, als dass der Anschein erweckt wird, das gesamte Geschehen werde von einer über die Deutungshoheit verfügenden Instanz erklärt. Doch es bestehen Zweifel daran, dass eine Erzählerfigur hier lediglich eine „kurze, synoptische Zusammenfassung des Romans“ (Dunz 15) unternimmt. Die Vorrede wird daher zum Anlass genommen, auf die allgemeinen Besonderheiten des *story/discourse*-Verhältnisses hinzuweisen, bevor eine auf weitere Passagen eingehende, präzisere Analyse bezüglich der Detektivfunktion folgt. Die ersten beiden Abschnitte der Vorrede lauten wie folgt:

Dies Buch berichtet von einem ehemaligen Zement- und Transportarbeiter Franz Biberkopf in Berlin. Er ist aus dem Gefängnis, wo er wegen älterer Vorfälle saß, entlassen und steht nun wieder in Berlin und will anständig sein.

Das gelingt ihm auch anfangs. Dann aber wird er, obwohl es ihm wirtschaftlich leidlich geht, in einen regelrechten Kampf verwickelt mit etwas, das von außen kommt, das unberechenbar ist und wie ein Schicksal aussieht. (BA 11)

Die anscheinend als heterodiegetisch einzustufende Erzählerinstanz erweckt zu Beginn der Vorrede einen recht objektiven Eindruck bei den einleitenden Bemerkungen zu Franz Biberkopfs Geschichte. Die Entfernung dieser Instanz zum Mitgeteilten wirkt durch das unpersönliche Subjekt *Dies Buch* größer als im weiteren Verlauf, wo diese Instanz sich als „Erzähler“ bezeichnet und sich mit dem Reflexivpronomen „ich“ (z.B. 218) auf sich bezieht. Dies wirft bereits die Frage auf, ob die Erzählerinstanz im Laufe des Romans wechselt. Dem objektiven Eindruck der Stimme im ersten Abschnitt steht eine subjektivierende Tendenz des Modus im zweiten Abschnitt entgegen. Die Beschreibung dessen, womit Franz in einen Kampf

verwickelt wird, erfolgt mittels einer internen Fokalisierung. Die Erzählerinstanz teilt mit ihrer Stimme die Gedanken einer Figur – hier die Biberkopfs – mit; um es mit Genette zu sagen: Franz sieht, die Erzählerinstanz spricht (*Narrative Discourse* 186). Die Beschreibung von Biberkopfs „Gegner“ deutet darauf hin, dass Franz hier die wahrnehmende Instanz ist. Die Vagheit, mit der dieses „Etwas“ geschildert wird, entspricht Biberkopfs eingeschränktem Ausdrucksvermögen, wenn auch gefiltert durch die Erzählinstanz. Dass diese Erzählinstanz, die offensichtlich auch eine andere Formulierung gewählt haben könnte, dennoch diese Fokalisierung durch Franz durchblicken lässt, deutet auf ein Unterlaufen der autoritären Erzählerrolle hin. In den nächsten fünf Abschnitten, die den Kampf zum Inhalt haben, wird das Wissen der Erzählerinstanz über Biberkopfs Gedanken scheinbar langsam verdrängt von einem stärker hervortretenden Erzähler, der seine eigene Meinung nicht zurückhält:

Dreimal fährt dies gegen den Mann und stört ihn in seinem Lebensplan. Es rennt gegen ihn mit Schwindel und Betrug. Der Mann kann sich wieder aufrappeln, er steht noch fest.

Es stößt und schlägt ihn mit einer Gemeinheit. Er kann sich schon schwer erheben, er wird schon fast ausgezählt.

Zuletzt torpediert es ihn mit einer ungeheuerlichen äußersten Roheit.

Damit ist unser guter Mann, der sich bis zuletzt stramm gehalten hat, zur Strecke gebracht. Er gibt die Partie verloren, er weiß nicht weiter und scheint erledigt.

Bevor er aber ein radikales Ende mit sich macht, wird ihm auf eine Weise, die ich hier nicht bezeichne, der Star gestochen. Es wird ihm aufs deutlichste klar gemacht, woran alles lag. Und zwar an ihm selbst, man sieht es schon, an seinem Lebensplan, der wie nichts aussah, aber jetzt plötzlich ganz anders aussieht, nicht einfach und fast selbstverständlich, sondern hochmütig und ahnungslos, frech, dabei feige und voller Schwäche. (BA 11)

Trotz der zahlreichen Adjektive, mit denen der Lebensplan Biberkopfs im *récit* beschrieben wird, bleiben Zweifel daran, ob diese Wertung alleine auf den Erzähler zurückgeht.

Eine retrospektive interne Fokalisierung des neuen Franz Karl Biberkopfs ist ebenso denkbar, wobei die Stimme des Erzählers eine größere Autorität als in der vorhergehenden Passage einnimmt. Ohngeachtet dieser Beobachtungen zum Verhältnis zwischen Modus und Stimme seien noch zwei Aspekte dieser Passage herausgehoben, die das Verhältnis zwischen den drei Ebenen *histoire*, *récit* und *narration* verdeutlichen. Der erste Aspekt betrifft die Intentionen von Autor und Leser. Eine dem Roman vorangestellte Vorrede stellt ebenso wie Vorbemerkungen zu einzelnen Büchern für den Erzähler eine Möglichkeit dar, eigene Einschätzungen zum Geschehen abzugeben und – wie im Falle von *Berlin Alexanderplatz* – von den unmittelbaren Ereignissen zu abstrahieren und sie sozusagen in einem *Meta-discourse* zusammenzufassen. Nicht zuletzt ermöglichen diese Instrumente aber auch, die Rezeption des Folgenden in eine bestimmte Richtung vorzuprägen. Wenn aber der Erzähler das Bild von Franz und dessen „Gegner“ beeinflussen will, so hat dies Auswirkungen auf die Haltung des Lesers. Anstatt sich den mehr oder weniger deutlichen Hinweisen von Erzählerseite naiv hinzugeben, versucht er, die von den Interpretationen befreite „tatsächliche“ *histoire* auszumachen.⁴⁰ Gerade diesen Prozess aber könnte der Autor unterlaufen, indem er diese Reaktion des Lesers antizipiert und die Erzählerkommentare entsprechend gestaltet. Im Folgenden ist noch zu klären, inwieweit dies im Roman zu beobachten ist. Der zweite Aspekt, der an obiger Passage thematisiert wird, deutet schon darauf hin, dass das Spiel mit dem *récit* selbst und nicht die Unterminierung desselben charakteristisch für Döblins Roman ist. Denn während das Geschehen nur sehr vage und kursorisch wiedergegeben wird, ist die Darstellungsform selbst äußerst ausgefeilt. Das schlägt sich nicht etwa in einer besonders „poetischen“ Sprache nieder. Ganz im Gegenteil finden sich Ausdrücke und Formulierungen, die eher einer niedrigen Stilebene zuzuordnen sind. Diese leichte

⁴⁰ Die „objektive Instanz“, die dem Leser bei diesem Prozess als Referenzpunkt dient, bezeichnet Wayne Booth als „implied author“ (71-76).

sprachliche Anlehnung an das soziale Milieu, in dem Biberkopfs Geschichte angesiedelt ist, stützt zum einen die These einer internen Fokalisierung.

Zum anderen, und das ist hier von größerer Bedeutung, wird damit die scheinbare Autorität der Erzählerinstanz weiter untergraben und der Leser also schon zu Beginn des Romans darauf hingewiesen, sich seine eigenen Gedanken zu machen und nicht die Worte auf den Seiten einfach hinzunehmen. Denn damit beginge er den selben Fehler wie Franz mit dem gut gemeinten, aber naiven Entschluss, „anständig zu sein“ (BA 13). Die Verwendung umgangssprachlicher Ausdrücke in Kombination mit einer stilistisch höher angesiedelten Syntax signalisiert dem Leser zudem, dass der Verfasser sich offensichtlich in beiden Milieus zu bewegen weiß und schafft somit eine gewisse Vertrauensbasis. Eher umgangssprachliche Formulierungen wie „Es rennt gegen ihn“, „aufrappeln“, „Er gibt die Partie verloren“ und die Aussage, ihm werde „der Star gestochen“ illustrieren - ebenso wie die gezielte Verwendung vager Namen für den „Gegner“ Biberkopfs - Franzens Zustand. Besonders auffällig ist die Verwendung des Personalpronomens „es“, das immer wieder zur Bezeichnung des Franz in einen Kampf verwickelnden „etwas“ gebraucht wird (Park 42). Durch die Unmöglichkeit, dieses „etwas“ genauer zu bezeichnen und das dadurch notwendige wiederholte Zurückgreifen auf Personal- und Demonstrativpronomen verlieren diese ihren Denotationscharakter und verweisen auf nichts mehr als sich selbst. Besonders eindrücklich zeigt sich dies bei der letzten Verwendung von „es“: „Zuletzt torpediert es ihn mit einer ungeheuerlichen äußersten Roheit“ (BA 11). Eine Reinterpretation des faktischen Subjekts „es“ als formales Subjekt „es“ erweckt den Eindruck, die Schläge treffen Franz quasi aus dem Nichts.⁴¹ Außerdem spiegeln sich darin Biberkopfs Hochmut

⁴¹ Als „formales Subjekt“ bezeichnen Helbig/Buscha (242) Ausdrücke, die formal das Subjekt einer Phrase darstellen, sich jedoch auf nichts Außersprachliches beziehen. Ein prominentes Beispiel ist etwa: *Es regnet*.

und Ahnungslosigkeit, mit der er den Schlägen begegnet. Eine interne Fokalisierung scheint aber nicht nur wahrscheinlich, weil diese Reinterpretation sämtliche Verantwortung vom Protagonisten nimmt und die Geschehnisse als von außen kommend verharmlost, sondern auch aufgrund des Vokabulars, durch das Franz zum Opfer stilisiert wird. Interessanterweise ändert sich bereits im nächsten Abschnitt die Perspektive auf den ehemaligen Zement- und Transportarbeiter und es wird abgerechnet mit ihm. Die Beschreibung seines Lebensplans als „hochmütig und ahnungslos, frech, dabei feige und voller Schwäche“ (BA 11) verwundert ob ihrer Härte und führt zur abschließenden Frage nach der Identität der Erzählerinstanz, die anhand des nächsten Abschnitts diskutiert wird:

Das furchtbare Ding, das sein Leben war, bekommt einen Sinn. Es ist eine Gewaltkur mit Franz Biberkopf vollzogen. Wir sehen am Schluß den Mann wieder am Alexanderplatz stehen, sehr verändert, ramponiert, aber doch zurechtgebogen.

Dies zu betrachten und zu hören wird sich für viele lohnen, die wie Franz Biberkopf in einer Menschenhaut wohnen und denen es passiert ist wie diesem Franz Biberkopf, nämlich vom Leben mehr zu verlangen als das Butterbrot. (BA 11-12)

Die durchgängige Verwendung des Passivs bei der Beschreibung der Schläge (Franz wird „in einen regelrechten Kampf verwickelt“; „Es“ torpediert „ihn mit einer ungeheuerlichen Roheit“; ihm wird „der Star gestochen“) bis zum Resultat („Es ist eine Gewaltkur mit Franz Biberkopf vollzogen“) wirft die Frage auf, ob Franz am Ende tatsächlich seine Lektion gelernt hat oder lediglich „konditioniert“ wurde, um in der Gesellschaft bestehen zu können. Denn während die Schläge ihn treffen, verlangt der Tod von ihm im neunten Buch gerade, selbst zu handeln, um zur Einsicht zu gelangen: „Ich habe nur ein Beil in der Hand. Alles andere hast du in der Hand“ (BA 432).

Eine Diskussion der Erzählerinstanzen, die in der Vorrede angenommen werden können, mag zu einer tiefergehenden Deutung beitragen. Angenommen, der neue Biberkopf selbst sei der Erzähler der Vorrede und betrachte sein Verhalten im Rückblick. Er ist imstande, das Opfergefühl, den Trotz und die Wut von Franz nach den Schlägen nachzuvollziehen. Aber er kann auch weiter blicken und sieht die Verblendung, in der sich der alte Biberkopf versucht, dem Notwendigen zu entziehen. Deshalb kann er so hart urteilen über sein „altes Ego.“ Das Urteil über den neuen Biberkopf hingegen fällt sehr wohlwollend aus: „*Das furchtbare Ding, das sein Leben war, bekommt einen Sinn*“ (BA 11). Und am Schluss steht kein neuer Mensch am Alexanderplatz, sondern lediglich ein neuer Franz Biberkopf, der im Vergleich zum alten beschrieben werden kann: „*sehr verändert, ramponiert, aber doch zurechtgebogen*“ (BA 11).⁴² Ebenso kann argumentiert werden, dass der Leser, der über den Enthüllungsprozess Biberkopfs Bescheid weiß, dessen Einsichten in der Vorrede zu identifizieren glaubt und somit gewissermaßen selbst zum Erzähler der selbigen wird, indem er diese Einsichten in die Vorrede „hinein liest“. Auch der Tod, der nach Biberkopfs Heilung zufrieden das Ergebnis seiner Arbeit betrachtet, kommt als Erzählerinstanz infrage. Und schließlich ist auch die Annahme eines Erzählers, der sich keiner internen Fokalisierung bedient und lediglich Franz Biberkopfs Geschichte subjektiv gefiltert wiedergibt, nicht auszuschließen. Die Vielzahl an Möglichkeiten beruht auf der bereits konstatierten Pluralität des Textes. Den Text offen zu lesen, d.h. den Text sprechen zu lassen, heißt auch, keine absoluten, geschlossenen Bedeutungen festzulegen, sondern die verschiedenen Möglichkeiten zu benennen und sie für die Analyse fruchtbar zu machen, ohne eine von ihnen absolut zu setzen.

⁴² Auch Gerhard Schweppenhäuser denkt zumindest über diese Deutung nach, wenn er konstatiert: „es liest sich mitunter, als hätte Franz Biberkopf selbst zur Feder gegriffen“ (157).

Die Diskussion der Erzählerinstanz und die abschließende Bemerkung in der Vorrede, Franz Biberkopf sei es passiert, „vom Leben mehr zu verlangen als das Butterbrot“ (BA 12), führen zurück zur Thematik der Unterscheidung *histoire-récit-narration*. Der Leser erfährt massive Schwierigkeiten, einen Fixpunkt auszumachen, von dem aus er die Wahrheit des in der Vorrede Gesagten überprüfen kann. Auf der Ebene *histoire* sind zunächst die nur sehr vagen Angaben auffällig, die zudem nur eine sehr kleine Auswahl aller Geschehnisse im Roman darstellen. So wird beispielsweise außer Franz Biberkopf keine weitere Figur erwähnt, ebenso wenig der Inhalt seines Lebensplans oder die Umstände, die die „Gewaltkur“ nötig machen. Offensichtlich ist die *histoire* auch gar nicht leicht zusammenzufassen, sondern ändert sich mit jedem *récit*. Damit unterscheidet sich der Roman grundsätzlich von beispielsweise einem realistischen Werk. Bezüglich des *récit* ist zu bemerken, dass dieser im Gegensatz zu dem in den einzelnen Büchern wesentlich stärker versucht, die Problematik von Biberkopfs Lebensplan hervorzuheben und zu verurteilen. Damit erfüllt er zwar einerseits die Kommentarfunktion, die er beansprucht, simplifiziert aber andererseits das Geschehen in einem Maße, dass der Biberkopf in der Vorrede als ein anderer erscheint als im Buch. Zudem mag der Leser sich fragen, inwieweit die im *récit* der Vorrede mitgeteilte *histoire* die „tatsächliche“ ist. So scheint doch gerade nicht das Verlangen nach mehr als dem Butterbrot – auch im übertragenen Sinne – das zentrale Problem Franz Biberkopfs zu sein. Die *narration*, der Prozess des Erzählens selbst, ist in der Vorrede ebenfalls ein besonderer. Schließlich gehört diese zu keinem der neun Bücher. Dies ist von Interesse, weil Genette *narration* nicht nur als den Akt des Erzählens selbst, sondern in einem weiten Sinne auch als die reale oder fiktionale Situation, in der dieser sich abspielt, definiert (27). Die Äußerungssituationen von Vorrede und Haupttext unterscheiden sich aufgrund des herausgehobenen Status der ersteren. Die Vorrede kann zumindest auch als Versuch

verstanden werden, eine Deutungshoheit über den Haupttext auszuüben; aufgrund der externen Äußerungssituation zur Romanhandlung hat sie einen kommentierenden und eher nicht-narrativen Charakter.

Stellt man vor dem Hintergrund dieser Beobachtungen die Frage nach der Intention des Autors bezüglich der Vorrede, so ist keine eindeutige Antwort zu geben. Doch lassen sich einige Bemerkungen zu möglichen Intentionen festhalten: Man *kann* die Vorrede als Hilfestellung lesen, die dem Leser den Weg durch den manchmal etwas unübersichtlichen Weg durch die Großstadt weist. Und diese Hilfefunktion der Vorrede ist sicher nicht die letzte, die der Autor anstrebte. Daneben ist aber auch der Wunsch anzunehmen, den Leser vorzuprägen bezüglich des Folgenden. Doch in welche Richtung diese Vorprägung weisen soll, bleibt im Dunkeln. So besteht einerseits die Möglichkeit, dass das Geschehen auf die dem Autor als elementar erscheinende *histoire* heruntergebrochen wird; andererseits könnte aber auch eine implizite Warnung an den Leser ausgesprochen sein, nicht alles zu glauben, was er liest. Wahrscheinlicher ist wohl eine Kombination dieser Motivierungen.

Das Verhältnis *histoire-récit-narration* wird im Folgenden in einem größeren Zusammenhang anhand des Mordes an Mieze untersucht. Diese Passage bietet sich hierzu besonders an, da das Geschehen von der Erzählerinstanz aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet wird. Dadurch bietet sich nicht nur die Gelegenheit, das Verhältnis der drei Ebenen des Erzählens zueinander zu beschreiben, sondern auch die, die erzählerische Darstellung der Zusammenhänge, die aufgedeckt werden, darzulegen. Im Laufe des Aufdeckungsprozesses des Mordes, der von verschiedenen Instanzen übernommen wird, stellt sich nämlich heraus, dass

nicht eine unhinterfragbare Wahrheit auf der *histoire*-Ebene existiert, sondern dass durch jeden der erzählerisch realisierten Teil-Aufdeckungsprozesse die Wahrheit über den Mord mitkonstruiert wird. Die Wahrheit ist somit nicht erzählbar, sondern kann nur indirekt gezeigt werden. Dieser Wahrheitsbegriff entspricht dem von Walter Benjamin im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* vertretenen: Wahrheit als „ein aus Ideen gebildetes intentionloses Sein“ (216). Die Funktion des Detektivs beschränkt sich jedoch auf die Suche nach bzw. die Aufdeckung von plausiblen Zusammenhängen. Die Parallelen zwischen Detektiv und Leser hinsichtlich dieses Aspekts sind offensichtlich und werden in Kapitel 4 vertieft behandelt.⁴³

Die gesamte Mordszene im Kapitel *Sonnabend, den 1. September* wird mittels einer variablen, zwischen Reinhold und Mieze wechselnden, internen Fokalisierung geschildert. Das bedeutet, dass der Leser über die Gedanken der beiden Figuren gut informiert ist und das Geschehene eher mit ihnen erlebt, als dass er es von außen beobachtet. Der Grad der Unmittelbarkeit ist sehr hoch, da die meisten der Gedanken auch mit den Stimmen der Figuren mitgeteilt werden, das heißt durch autonome direkte Rede und innere Monologe. Daneben finden sich Abschnitte in erlebter Rede, also ebenfalls intern fokalisierte, aber von der Stimme des Erzählers mitgeteilte Gedanken der Figuren, die teilweise nur schwer von den Abschnitten in innerem Monolog zu unterscheiden sind. Dies ist auf eine Besonderheit des Döblinschen Erzählstils zurückzuführen, auf die Sabine Becker hinweist: „Der Autor berichtet weder über das Wahrnehmen noch über das Wahrgenommene, sondern hier wird wahrnehmend berichtet“

⁴³ Hier sei allerdings schon erwähnt, dass das von Hühn beobachtete Muster der Aufklärung im Detektivroman in *Berlin Alexanderplatz* nicht greift. Hühn stellt fest, dass die Konstellation *story - discourse* doppelt vorliegt: „Die Geschichte des Verbrechens wird im Diskurs der detektivischen Ermittlung vermittelt; die Geschichte der detektivischen Untersuchung ihrerseits wird durch den Diskurs des Erzählers vermittelt“ (240). Wenn auch nicht von einer Umkehrung gesprochen werden kann, so ist doch bemerkenswert, dass das Verbrechen durch die Erzählerinstanz vermittelt wird, während die „Ermittlung“ Sache des Lesers ist.

(320).⁴⁴ Der dramatische Modus wird nur vom narrativen Modus abgelöst, wenn Bewegungen und körperliche Handlungen mitgeteilt werden. Der rasante Wechsel von Fokalisierungsobjekten, Stimmen und Modus zeigt sich am folgenden Beispiel:

(1)Jegliches seine Zeit, jegliches, jegliches. (2)Schrecklicher Kerl das, soll mir loslassen, von dem will ich nichts wissen, der braucht mir nisch zu erzählen. (3),,Nee, tut uns nischt, soll ihm schwerfallen, Mieze. Da haste aber ne feine Nummer erwischt an dem, Mieze. Hat er dir mal wat erzählt von seinem Arm? Wat? Bist doch seine Braut, oder gewesen! Komm her, Miezeken, bist mein süßer Schatz, hab dich nich.“ (4)Was mach ick bloß, ick will den nich. (5)Pflanzen hat seine Zeit und ausrotten, nähen und zerreißen, weinen und tanzen, klagen und lachen. (6),,Komm doch, Mieze, wat willstest mit dem, mit son Fatzke. Bist mein Süßes. Stell dir doch nich. Weil du bei dem bist, biste noch keine Gräfin. Freu dir, daß du den los bist.“ (7)Freu dir doch, warum soll ick mir freuen. (BA 350; Nummerierung M.M.)

Abschnitt (1) ist insofern problematisch, als dass weder der *fokalizier* noch die Stimme bestimmt werden können. Variationen der Eingangsverse aus dem dritten Kapitel des Buchs Kohelet durchziehen die gesamte Szene und sind wohl zusammen mit den zahlreicheren weiteren Bibelzitate zu interpretieren, die im gesamten Roman nachzuweisen sind. Es ist davon auszugehen, dass die betreffenden Passagen von einer anderen Stimme als der regulären Erzählerstimme geäußert werden.⁴⁵ Eine theoretisch mögliche Interpretation als warnender Erzählerkommentar erscheint nicht sehr naheliegend, ebenso wie die These, dass Mieze selbst die betreffenden Worte (in Form eines inneren Monologs oder der erlebten Rede) äußert, insbesondere da sie nach ihrem Tod noch einmal fallen: „Die Bäume schaukeln, schwanken.

⁴⁴ Beckers vage und nicht durchgängig getroffenen Unterscheidung zwischen Erzähler und Autor macht es auch in diesem Fall problematisch, zu entscheiden, ob obiger „Autor“ sich auf den Erzähler oder den Autor, wie sie in dieser Arbeit unterschieden werden, bezieht. Wahrscheinlicher erscheint mir, dass hier der Erzähler gemeint ist.

⁴⁵ Parks Interpretation, der Erzähler spreche „im Ton des alten Testaments oder der griechischen Tragödie“ (33) ist abzulehnen. Die Tatsache, dass auch Zitate nur vermittelt Eingang in den Text finden können, darf nicht zu dem Schluss führen, dass diese vermittelnde Instanz der Erzähler sei und dass er diesen Zitaten seine Stimme leihe.

Jegliches, Jegliches“ (BA 353). Auf den inneren Monolog in Abschnitt (2) folgt die direkte Rede Reinholds in Abschnitt (3), bei welcher er sich auf Miezes letzte Äußerung bezieht. Abschnitt (4) ist wieder der erlebten Rede zuzuordnen, Abschnitt (5) stellt ein direktes Zitat aus besagtem Buch der Lutherbibel dar. Abschnitt (6) ist wie (3) wieder eine autonome direkte Rede Reinholds, bevor in (7) wieder ein innerer Monolog Miezes folgt. Die Dominanz des *récit* über die *histoire* zeigt sich im Moment des Mordes sehr deutlich:

(8)Laß mir los. (9)Sie wirft sich noch, sie zappelt, sie schlägt hinten aus. (10)Das Kind werden wir schon schaukeln, da können Hunde kommen und fressen, was von dir übrig ist.

(11)Ihr Körper zusammen zusammen zieht sich ihr Körper, Miezes Körper. (12)Mörder sagt sie, das soll sie erleben, das hat er dir wohl aufgetragen, dein süßer Franz.

(13)Darauf schlägt man mit der Holzkeule dem Tier in den Nacken und öffnet mit dem Messer an beiden Halsseiten die Schlagadern. Das Blut fängt man im Metallbecken auf.

(14)Es ist acht Uhr, der Wald ist mäßig dunkel. Die Bäume schaukeln, schwanken. (15)War eine schwere Arbeit. Sagt die noch wat? Die japst nicht mehr, das Luder. Das hat man davon, wenn man mit son Aas ein Ausflug macht. (BA 352-353; Nummerierung M.M.)

Während die Gedanken und Äußerungen von Mieze und Reinhold in den Abschnitten (8) bis (12) geschildert werden, finden sich keine Angaben über den Moment ihres Todes. Vorher heißt es: „Er kniet von oben über dem Rücken, die Hände sind um ihren Hals, die Daumen im Nacken“ (BA 352), danach stellt Reinhold fest, dass sie nicht mehr „japst“. In Abschnitt (12), wo in der ersten Hälfte aufgrund des Personalpronomens „sie“ erlebte Rede, in der zweiten aufgrund der Verwendung von „dir“ und „dein“ eher innerer Monolog angesetzt werden kann, kündigt Reinhold den Mord zwar an. Im darauf folgenden Abschnitt (13) aber steht ein Bericht über das (oder eine Anleitung zum) Schlachten, der an das Schlachthofkapitel im vierten Buch erinnert.

Der Mord selbst wird (im engeren Sinne) also gar nicht geschildert. Doch ob es sich hier tatsächlich um eine Ellipse handelt, ist nur durch einen genaueren Blick auf Abschnitt (13) zu bestimmen. Mehrere Deutungsansätze sind denkbar: zum einen das Vorliegen eines „überblendenden“ Erzählerkommentars, durch den die Aufmerksamkeit des Lesers gewissermaßen vom grausigen Geschehen abgelenkt wird; zum anderen die mittels interner Fokalisierung mitgeteilten Gedanken oder Worte Reinholds während Miezes Todeskampf.

Die hier vertretene These lautet hingegen, dass der entscheidende Moment des Mordes tatsächlich erzählt wird; allerdings nicht in traditioneller Manier. Stattdessen ist von einer narrativen Umsetzung auszugehen, bei der der *récit* so weit von der *histoire* entfernt ist, dass die Verbindung zwischen den beiden Ebenen kaum noch zu erkennen ist. Der *récit* entfernt sich so weit vom Geschehen, dass auch eine andere Sprache, hier die des Schlachthofs, Verwendung findet. Womöglich ist die semantische Affinität der beiden Sphären „Schlachthof“ und „Tatort“ für diese Wahl verantwortlich zu machen. Entscheidend ist jedoch, dass der Tötungsakt ganz deutlich beschrieben wird. Der Wechsel der *narration*-Situation verdeutlicht noch den Abstand zwischen *story* und *discourse*, der charakteristisch für dieses Erzählverfahren ist: die Verbindung zwischen *narration* und *histoire* wird gekappt, so dass die Stimme nur noch einen *récit* mitteilt, der mit der vom Leser rekonstruierten *histoire* nichts gemeinsam hat. Ein Wechsel der Stimme ist zwar nicht mit Bestimmtheit auszumachen, doch die Kategorie Modus macht diese Verlagerung ebenfalls mit, indem eine außerhalb der unmittelbaren *histoire*-Welt liegende Fokalisierung realisiert wird. Die Folgen dieses Erzählverfahrens sind frappierend: Anstatt die Handlungen auf *histoire*-Ebene darzustellen, wird der *récit* selbst thematisiert.⁴⁶ Der einem anderen Kontext

⁴⁶ Diesen und den folgenden Gedanken liegt die Annahme zugrunde, dass trotz der „Autonomiebestrebungen“ des *récit* eine *histoire* existiert, die aus dem *récit* rekonstruiert werden kann, und

entnommene *récit* steht aber nicht isoliert vom Rest der Szene, sondern wird funktionalisiert und dient als Möglichkeit, nicht direkt erzählte Handlungen alternativ darzustellen. Er unterscheidet sich von einer Umschreibung, die ja lediglich einen anderen *récit* und eventuell eine andere *narration* für die *histoire* liefert. Der für *Berlin Alexanderplatz* charakteristische externe *récit*⁴⁷ umfasst die üblicherweise getrennt vorstellbare *histoire*. Diese nach O'Neill eigentlich den postmodernen Text kennzeichnende Betonung der Darstellung, die „the discourse as the story“ (*Acts* 7) behandelt, verweist schließlich auf die Problematik der Aufdeckung von Zusammenhängen in der Szene. Während die *histoire* im Rest der Passage für den Leser verhältnismäßig einfach zu rekonstruieren ist, besteht hinsichtlich des Abschnitts (13) Ungewissheit bezüglich des „tatsächlichen“ Geschehens. Es besteht wohl trotzdem kein Zweifel daran, dass Reinhold Mieke umbringt, doch es ergeben sich Probleme für den Aufdecker, die aus der Darstellungsweise erwachsen. Bei einer genaueren Analyse der Passage erweist sich, dass Abschnitt (13) lediglich den Höhepunkt eines in der gesamten Szene betriebenen Ver- und Enthüllungsspiels darstellt. Die durch die interne Fokalisierung umgesetzte unmittelbare oder nur minimal vermittelte Mitteilung der Gedanken erweist sich nämlich beim Prozess der Aufdeckung, an dem der Leser neben dem Erzähler als einzige Instanz im Roman vom Mord an Mieke bis zur Verurteilung Reinholds durchgehend beteiligt ist, als problematisch. Außer den spärlichen Angaben über Bewegungen erhält der Leser nämlich neben den Gedanken des Mörders und des Opfers keine verlässlicheren Angaben über den Tathergang. Der dramatische Modus stellt zwar keine hohen Anforderungen an den Leser, was die Rekonstruktion der *histoire* anbetrifft, führt aber zwangsläufig zu einer – im Vergleich zu Passagen im narrativen Modus – noch abstrakteren

in der Reinhold Mieke ermordet. Allerdings entspricht das Verhältnis der beiden Ebenen zueinander nicht dem traditionellen, wie auf der folgenden Seite erläutert wird.

⁴⁷ Als extern werden hier und im Folgenden solche in die Erzählung einbettete *récits* bezeichnet, die offensichtlich auf andere Urheber als die Figuren oder den Erzähler zurückgehen.

histoire. Der Leser ist nämlich bei diesem dramatischen Modus gezwungen, alleine aus den gedanklichen und sprachlichen Äußerungen der Charaktere auf deren Motivationen und Handlungen zu schließen, während im narrativen Modus der Erzähler tendenziell mehr Informationen über diese Faktoren preisgibt.⁴⁸ Verstärkt wird diese Tendenz ganz stark von den externen *récits*, die häufig allegorischen Charakter haben. Die Dialektik der von Döblin gewählten Darstellungsform für den Mord Reinholds an Mieze besteht somit im Gegensatz von unkomplizierter *histoire*-Rekonstruktion und der Abstraktheit des Ergebnisses. Mit anderen Worten: Der Leser kann sich eigentlich ganz gut zusammenreimen, was „tatsächlich“ geschieht, schwebt jedoch erstens bezüglich der detaillierten Ausprägung und zweitens hinsichtlich der „Korrektheit“ seiner Annahmen im Ungewissen. Ja, am Ende der Szene stellt sich sogar die Frage, ob es überhaupt der Mord an Mieze ist, der hier erzählt wird, oder vielleicht nicht etwas ganz anderes.

Der Leser ist jedoch nicht die einzige Instanz im Roman, die die Detektivfunktion „Aufdecker“ erfüllt. Tatsächlich kommt er der Aufdeckung der Zusammenhänge des Mordes an Mieze am nächsten, wie noch zu zeigen ist. Das liegt jedoch nicht daran, dass die weiteren Instanzen Franz, Eva, Herbert, Karl, die Polizei, das Gericht und der Erzähler nicht herausfinden können, wer der Mörder ist, sondern dass sich die Aufdeckung der Zusammenhänge des Mordes für einige dieser Instanzen ganz anders darstellt als für den Leser und also nicht mit der Aufklärung des Mordes gleichzusetzen ist. Sie werden trotzdem alle als Träger der Detektivfunktion bezeichnet, da sie die Aufdeckung der Zusammenhänge, die für Franz

⁴⁸ Der Erzähler hingegen abstrahiert nicht, indem er etwa die Äußerungen der Figuren in indirekter Rede zusammenfassend wiedergibt. Hier ist daran zu erinnern, dass die *story*- zumindest in modernen Romanen – mit dem *discourse* entsteht, so dass die Frage „Was war vor dem *discourse*?“ schlichtweg nicht zu beantworten ist.

schließlich am Ende des Buches zu stehen scheint, aus ihren jeweiligen Perspektiven unterstützen. Ob diese Zusammenhänge sich am Ende für Franz allerdings als Wahrheit in Form eines „intentionlosen Seins“ darstellen, darf bezweifelt werden.

Franz vermutet nach Miezes Verschwinden zunächst einmal, dass sie ihn verlassen hat: „Die läßt mir sitzen. Ist nicht möglich. Ist nicht möglich. Läßt mir sitzen. Hab ick was getan, hab ihr nischt getan“ (BA 358). Während er noch in trotzigem Selbstmitleid versinkt, befürchtet Eva Schlimmeres. „Ist ein Unglück mit dem Mann. Die Mieze wird tot sein. Hinter dem ist was her! Mit der Mieze ist was passiert“ (BA 359). Auch angesichts Evas trauriger Stimmung versucht Franz sich die Sorgen, die auch ihn quälen, nicht anmerken zu lassen: „‘Daß du so gute Laune hast, Franz.‘ ‚Weil an mir so bald keiner rankommt. Nu sei doch vergnügt, Eva. Und, ick werde doch meine Mieze kennen? Die kommt nicht untern Omnibus, det klärt sich““ (BA 359). Doch den – ohnehin spärlichen – gutgelaunten Äußerungen Biberkopfs stehen seine sorgenvollen, wenn auch von persönlichen Versagensängsten bestimmten, Gedanken gegenüber. „Wir haben keene Beene, o weh, wir haben keine Zähne, wir haben keine Oogen, wir haben keine Arme, da kann jeder kommen, der kann Franzen beißen, der is n Hahnepampen, o weh, der kann sich nicht wehren, der kann nur trinken“ (BA 359). Und in der kurzen Wiedersehensszene mit Klempnerkarl erfährt der Leser, dass Franz traurig aussieht, „[e]r biegt aber den Kopf kräftig in den Nacken und den Mund drückt er zusammen“ (BA 361). Doch sowohl Franz als auch Eva unternehmen keinerlei Anstrengungen, Mieze ausfindig zu machen. Der Alltag scheint schon wieder einzuziehen. Franz hat für Ende des Monats wieder etwas mit der Pums-Bande geplant, und in Berlin „wird viel gelacht“ (BA 362). Es ist symptomatisch für Biberkopfs Gemütszustand, dass seine halbherzige Suche nach Mieze mit Leichtigkeit von der Stadtdarstellung überblendet wird. Die Aufklärung des Mordes - das wird nach Biberkopfs lakonischer Feststellung, dass er

ebenso wie Eva nichts an der Situation ändern kann (BA 363), klar - muss also von anderen Instanzen übernommen werden. Franz Biberkopfs passive Haltung durch die Handlungslogik zu erklären, die ja seine Vernichtung durch den dritten Schlag fordert, um ihn danach als neuen Menschen aufbauen zu können, griffe zu kurz. Er ist intellektuell schlichtweg nicht in der Lage, die abstrakten Zeichen, die auf ein Gewaltverbrechen hindeuten, zu interpretieren. Ihm muss buchstäblich „aufs deutlichste klargemacht“ (BA 11) werden, wie der Hase läuft, weil er der Welt darüber hinaus eben nicht „in einem offenen, umsichtig wahrnehmenden und reflektierenden Verhältnis“ (Prangel 63) gegenübersteht, sondern selbige auf „absolut gesetzte Interpretationen“ (Prangel 63) verkürzt. Seine Trauer gilt denn auch mehr sich selbst als Miese, deren Verbleiben ungewiss ist. Genau diese Ader treffen die Schläge, die ihn zur Besinnung bringen sollen.

Es zeigt sich also, dass Franz an der Aufklärung des Verbrechens bis hierher keinen Anteil hat; sein indirekter Beitrag, den er dadurch leistet, dass er sich selbst verhaften lässt, ist ebenfalls seiner Selbstbezogenheit zuzuschreiben, die er aufgrund seines beschränkten Horizonts nicht überwinden kann. Das unterstreichen seine Gedanken beim Entschluss, der Jagd auf Reinhold ein Ende zu machen: „Ich hab genug ausgehalten und getan, mehr kann ich nicht. Es kann mir keiner absprechen, daß ich mich nicht habe gewehrt. Aber was zuviel ist, ist zuviel. Weil ich aber Reinhold nicht töten kann, bring ich mich selber um. Ich fahr in die Hölle mit Pauken und Trompeten“ (BA 397). Karls Diagnose „du hast ja keene Oogen“ (BA 371) trifft insoweit zu, als dass Franz seine Außenwelt so wahrnimmt, als sei sie ihm gut gesinnt und die Schläge, denen er immer wieder ausgesetzt ist, sozusagen als externe Faktoren betrachtet, die mit seinen persönlichen Bekannten nichts zu tun haben und lediglich die Ungerechtigkeit des Kosmos gegen einen ehemaligen Zement- und Transportarbeiter, der eigentlich nur anständig bleiben

möchte, widerspiegeln. Erst die „Auslieferung an den Schmerz“ (Sanna 39) führt schließlich zum Durchbrechen dieser Haltung.

Karl, die treibende Kraft bei der Aufdeckung des Mordes, teilt mit Franz das Gefühl, ungerecht behandelt worden zu sein. Nachdem er bei einem Einbruch einen Fehler gemacht hat, entlädt sich die Wut der Pums-Bande auf ihn. Sie wird in erlebter Rede wiedergegeben: „So einen Fuscher können wir nicht brauchen. Der hat sich die Hand verbrannt, doktert herum, hat immer gut gearbeitet und hört jetzt immer nur Schimpferei“ (BA 365). Die Fokalisierung in dieser Passage ist intern, wechselt jedoch im zweiten Satz. Bis zu „doktert herum“ liegt eine doppelte interne Fokalisierung vor, bei der die Gedanken der Pums-Bande, wie Karl sie sieht, geschildert werden. Danach wechselt sie zu Karl, so dass der Leser nur noch dessen Gedanken erfährt. Im Gegensatz zu Franz hat Karl jedoch offensichtlich allen Grund, sich über das ihm widerfahrende Unrecht zu beklagen und ist darüber hinaus in der Lage, die Schuldigen auszumachen: Auf der einen Seite die anderen, also die Pums-Bande und seine untreue Frau; sich selbst, der alles mit sich machen ließ, auf der anderen Seite. Diese Erkenntnis führt schließlich über einige Umwege zur Aufklärung des Mordes an Mieze.

Im Gegensatz zu einer Kriminalgeschichte ist der Leser in *Berlin Alexanderplatz* Zeuge des Mordes und über Täter und Motiv informiert. Die mit der Aufklärung von Mordfällen befassten Polizeiorgane wissen hingegen bis zur Inhaftierung Karl Matters nicht einmal von dem Mord. Nachdem Reinhold Karl eine Falle stellt und dieser ins Gefängnis wandert, beschließt er, sich an dem „Hund“, „Mörder“, „Schuft“ (BA 365), an dem „riesengroße[n] Strolch“ (BA 371) zu rächen. Also sagt er aus und führt den Richter mitsamt zwei Kriminalpolizisten an die Stelle, wo er Mieze mit Reinhold vergraben hat. Der Weg zu diesem Ort ist geprägt von Erinnerungen:

Karls Erinnerungen an seine Erlebnisse mit Mieze („Mieze, auf meinen Schoß, ein liebes Mädels“; BA 374), an die Mordszene („wollen wir nicht noch ein Stück gehen, drück nich so fest“; BA 374) und an den Anblick des toten Körpers („ihr Herz erschlagen, Augen erschlagen, Mund erschlagen“; BA 374). Die Suche der Polizisten nach der Leiche bleibt zwar erfolglos, doch es werden Indizien gefunden, die auf einen Mord hindeuten. Die Beibehaltung einer internen Fokalisierung lässt den Leser die Suche gemeinsam mit Karl und den Polizisten erleben, ohne schon vorab darüber informiert zu sein, dass die Leiche nicht mehr an der betreffenden Stelle liegt: „‘Aber wie tief wars denn?’ ‚Ein Viertelmeter, mehr nicht.‘ ‚;Müßten wir ja schon haben‘ ‚Da wars aber, graben Sie man weiter‘ ‚Graben Sie man, graben Sie man, wenn aber nischt da ist!‘“ (BA 375). Letztlich geben zwei Gärtnereihilfen den entscheidenden Hinweis und der Fund der Leiche wird im narrativen Modus vermeldet: „Und bald hinterher findet man in einer anderen Kute den Koffer, die Leiche sitzt drin in Hockerstellung“ (BA 377). So aktiv die Staatsorgane den Täter auch suchen, sind sie doch auf Hilfe aus dem kriminellen Milieu angewiesen, um dem Täter auf die Spur zu kommen. Dies zeichnet sich auch in der erzählerischen Umsetzung des Aufklärungsprozesses ab. Ebenso wie der Blick des Erzählers „meist kein entlarvender, sondern ein mitleidig-verständnisvoller ist“ (Sander 44), stellt auch die Polizei keine treibende Kraft dar und kommt auch ihr keine aufklärende Rolle im *récit* zu. Vielmehr wird die Wahrheit über den Mord an Mieze nach und nach verschiedenen Instanzen im Roman mitgeteilt, bevor bei der Gerichtsverhandlung schließlich auch dem Justizwesen eine, wenn auch umfassendere, Version zukommt. Franz erfährt aus der Zeitung von Miezes Tod und entsprechend seinem oben geschilderten Zustand wird dem Leser Biberkopfs Reaktion aus dessen Sicht mitgeteilt:

Sind da zwei Bilder nebeneinander, was, was, furchtbarer, furchtbarer gräßlicher Schreck, det bin – ick doch, det bin ick doch, warum denn, wegen de Stralauer Straße, warum denn, gräßlicher Schreck, det bin ick doch und denn Reinhold,

Überschrift: Mord, Mord an einer Prostituierten bei Freienwalde, Emilie Parsunke aus Bernau. Mieze! Wat is denn det. Ick. Hinterm Ofen sitzt ne Maus, die muß raus. (BA 382)

Tatsächlich ist dieses „Ick“ kennzeichnend für seine Reaktion, denn nach der Frage an Eva „...is wat an mir, an mir muß wat sin“ (BA 384) versucht er, Reinhold ausfindig zu machen. Allerdings nicht, um Mieze zu rächen, sondern weil er sich von ihm betrogen fühlt (BA 385). Zwar ist mittlerweile bekannt, dass Reinhold zumindest ein Mittäter ist, doch der sitzt mittlerweile unter falschem Namen im Gefängnis. Enttarnt wird er durch die Unvorsichtigkeit seines Zellengenossens, den er ins Herz geschlossen hat. Aufgedeckt wird das Verbrechen letztlich alleine durch Karl, der der Polizei den entscheidenden Hinweis gibt, und durch Reinhold selbst, der sich verrät.

Offensichtlich ist die Detektivfunktion „Aufdecker“ im Roman nicht allein auf die Aufdeckung des Mordes bezogen, sondern vielmehr in einen größeren Zusammenhang eingebettet. Die verschiedenen Instanzen, die am Aufdeckungsprozess beteiligt sind, verfolgen nämlich selbst nicht das Ziel, zu einem umfassenden Bild des Verbrechens zu gelangen. Wie Birgit Kreuzahler zutreffend bemerkt, verkörpert der Verbrecher in *Berlin Alexanderplatz* nämlich gerade „ein allgemeinmenschliches Prinzip, der Unterschied zwischen Kriminellen und Nichtkriminellen besteht lediglich in der Abstempelung der einen Gruppe zu Verbrechern“ (329). Vielmehr werden die Instanzen in ihrer Rolle vom Erzähler dazu instrumentalisiert, die Subjektivität der einzelnen Perspektiven offen zu legen. Durch die variable Fokalisierung gelingt es so, ein Mosaik der subjektiven Wahrheiten der Figuren entstehen zu lassen, das der Leser aus entsprechender Entfernung selbst betrachten und interpretieren muss, um zu einer intersubjektiven Perspektive gelangen zu können. Allerdings bezieht sich diese nicht lediglich auf die Schuldfrage beim Mord an Mieze, sondern muss zu einer Diskussion der Möglichkeit von

Gerechtigkeit im menschlichen Zusammenleben führen. Diese These wird in Kapitel 4 als Ausgangspunkt zur Analyse der allgemeinen Detektivfunktion in der Großstadt der Moderne genommen. Bezüglich der Detektivfunktion „Aufdecker“ kann somit angenommen werden, dass der Autor den Leser durch dieses Verfahren zum Detektiv „ernennt“ und ihm die Aufklärungsarbeit, also das Interpretieren der verschiedenen von den Instanzen hinterlassenen Indizien, überlässt.⁴⁹ Dass die Wahrheit, die ein kritischer Leser aus der *histoire* ableiten kann, unter Umständen nicht mit der scheinbaren „Heilung“ Franz Biberkopfs kompatibel ist, wurde bereits in der Analyse der Vorrede angedeutet und wird im vierten Kapitel eingehender erörtert. Die hier vertretene These lautet nämlich, dass die im Schlusskapitel beschriebene „neue, komplexere Erkenntnislage des Helden sozusagen als Bedingung der Möglichkeit neuen Lebens“ (Prangel *Wissen* 3) die intratextuelle Realisierung der auch auf extratextueller, d.h. auf Leser-Ebene angestrebten Erkenntnis darstellt.

⁴⁹ Neben den verschiedenen Figuren gehören auch der Erzähler und die Instanz, die die externen *récits* beisteuert, zu diesen Instanzen.

Kapitel 4

Die Detektivfunktion in der Großstadt der Moderne

Berlin Alexanderplatz ist ein Roman, der auch Alfred Döblins Erfahrungen als Kassenarzt im Osten Berlins aufnimmt und die Lebenswelt des „kleinen Mannes“ – gelegentlich mit einem Augenzwinkern – schildert. Döblin gibt 1932 in einem Vortrag Kunde davon, wie er zum Stoff des Buches kam: Er habe nämlich Gelegenheit gehabt, den „interessanten und so überaus wahren und noch nicht ausgeschriebenen Schlag von Menschen“ im Berliner Osten zu beobachten „in einer Art und Weise, die die einzig wahre ist, nämlich indem man mitlebt, mithandelt, mitleidet“ (Döblin, *Mein Buch BA* 43). Im Mittelpunkt des Geschehens stehen aber Kriminelle, Gauner, Ganoven – von Walter Benjamin in seiner Rezension treffend als das „soziologische[...] Negativ“ (*Krisis des Romans* 234) des kleinbürgerlichen Milieus zwischen Alexanderplatz und Rosenthaler Tor bezeichnet. Auch mit ihnen hatte Döblin durch seine ärztliche Tätigkeit und die Betreuung einer Beobachtungsstation für Kriminelle Kontakt (Döblin, *Mein Buch BA* 43). Die Beobachtungen, die der Autor in diesem Milieu macht, stellen die Polarität von bravem Bürger und Ganoven infrage: „Und wenn ich diesen Menschen und vielen ähnlichen da draußen begegnete, so hatte ich ein eigentümliches Bild von dieser unserer Gesellschaft: wie es da keine so straff formulierbare Grenze zwischen Kriminellen und Nichtkriminellen gibt, wie an allen möglichen Stellen die Gesellschaft – oder besser das, was ich sah – von Kriminalität unterwühlt war“ (Döblin, *Mein Buch BA* 43). Ein ähnliches Bild bietet sich dem Leser des bekanntesten Berlin-Romans. Franz Biberkopfs *peer group* besteht aus Einbrechern, Betrügern, Zuhältern und Schlägern und auch sein eigener Lebenswandel zeichnet sich trotz seines Vorhabens, anständig zu sein, nicht eben durch unbedingte Gesetzestreue aus. Trotzdem empfindet und sympathisiert

man als Leser mit Franz und schließt ihn in sein Herz, anstatt fortwährend seine Inkonsequenz und Unmoral zu tadeln. Wie sich für Döblin die „straff formulierbare Grenze zwischen Kriminellen und Nichtkriminellen“ verflüchtigt, so muss auch die gewohnte Polarität von Gut und Böse, Richtig und Falsch sowie Recht und Unrecht im Laufe des Leseprozesses einer Dialektik Platz machen, die das „sowohl - als auch“ und das „einerseits – andererseits“ (Müller-Salget 296) hervorhebt. Biberkopfs Unfähigkeit, „nicht zur Identifikation mit einer der in der Trennung angebotenen Alternativen gelangen“ (Scherpe, *Stadterzählung* 432) zu können, die sich ihm in Berlin ständig bieten, unterstreicht, dass dieses Phänomen seine gesamte Persönlichkeit erfasst. Nun ist die Erkenntnis, dass oberflächlich betrachtet einfache Weisheiten sich bei näherer Betrachtung als verzwickte Probleme herausstellen können, nicht neu. Doch Partei zu nehmen für die „kriminellen“ Bewohner Berlins und mit ihnen mitzuleben, mitzuhandeln und mitzuleiden, wie es der Leser mit Franz Biberkopf kann, lässt so nicht nur Zweifel an der Angemessenheit der Unterscheidung zwischen Kriminellen und Nichtkriminellen, sondern auch an der Gerechtigkeit des Justizsystems im Allgemeinen aufkommen.

Verschiedene Fragen ergeben sich aus dieser Beobachtung: wenn an allen möglichen Stellen die Gesellschaft „von Kriminalität unterwühlt“ ist, bei welcher Instanz liegt dann die Entscheidungskompetenz über Kriminalität und Nichtkriminalität? Wie kann diese Instanz angesichts der verschwimmenden Grenzen eine solche binäre Unterscheidung überhaupt treffen? An diese Probleme schließt sich die weitergehende Frage an, inwiefern und ob überhaupt das bestehende Strafrecht diesen Umständen gerecht wird.

In *Berlin Alexanderplatz* offenbart sich diese gesamte Thematik in konzentrierter Form. Denn in der Großstadt scheint die Kriminalität einen fruchtbaren Nährboden und genügend dunkle Ecken zu finden, die ihr Schutz vor dem Entdecktwerden gewähren.

Der Detektiv als Verbrechensaufklärer sieht sich im Gegenzug vor das Problem gestellt, im „Dschungel der Großstadt“ den Überblick nicht nur über die sich ihm präsentierenden Spuren, sondern auch über die feinen Unterscheidungen zwischen harmlosen Kleinkriminellen, Ganoven, Mördern und ganz normalen Bürgern zu behalten, die in den belebten Straßen der Metropole zu einer Masse verschmelzen, die das Individuum geradezu verschwinden lässt:

Das Gesicht der Ostwanderer ist in nichts unterschieden von dem der West-, Süd- und Nordwanderer, sie vertauschen 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 Gerichteten. Ja, viele biegen auch seitlich um, von Süden nach Osten, von Süden nach Westen, von Norden 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 schon ermitteln, ein ungeheures Kapitel. (BA 168)

Die moderne Großstadt und die Erkenntnisse zur Ambiguität der Verbrecher-Figur, wie sie in *Berlin Alexanderplatz* präsentiert werden, stellen also neue Ansprüche an den Detektiv. Die folgende Untersuchung des gewandelten Rollenbildes geht von der These aus, dass der Detektiv selbst ebenfalls der Ambivalenz unterworfen ist, die den Kriminellen auch als Bürger und den Bürger auch als Kriminellen erscheinen lässt. Dieser Wandel der Detektivrolle lässt sich für das Berlin der Moderne neben *Berlin Alexanderplatz* in weiteren Beispielen nachweisen, so dass zumindest für diese Metropole von einem übergreifenden Phänomen gesprochen werden kann. Entsprechend der gegenseitigen Durchdringung ehemals polar wahrgenommener Rollenbilder ist als Träger der Detektiv-Rolle in der Großstadt der Moderne kein Individuum anzusetzen. Stattdessen ist vielmehr von verschiedenen Trägern der Detektivfunktion auszugehen, durch

welche aus verschiedenen Perspektiven spezifische Aspekte beleuchtet werden können. Diese Detektivfunktionen⁵⁰ werden auf verschiedene Instanzen im Roman verteilt und tragen als einzelne Sonden des nunmehr lediglich abstrakten Detektivs dazu bei, diese Aspekte im Lese- und Schreibprozess zu erhellen. Eine wichtige Detektivfunktion – die der Aufdeckung von Zusammenhängen – wurde im vorigen Kapitel bereits im Zusammenhang mit dem *story/discourse*-Verhältnis untersucht. Dieses Kapitel bündelt die in Kapitel 2 und 3 gewonnenen Ergebnisse zu Räumen und zur erzählerischen Konstruktion des Aufklärungsprozesses und liefert eine darauf aufbauende breitere Analyse der gewandelten Rolle des Detektivs, wie sie sich in *Berlin Alexanderplatz* beispielhaft darstellt.

Es mag zunächst etwas befremdlich erscheinen, die Rolle des Detektivs in der Großstadt der Moderne anhand eines Romans zu untersuchen, der zwar in einem kriminellen Milieu spielt und kriminelle Handlungen zum Inhalt hat, aber weder die Aufdeckung eines Verbrechens noch die Jagd auf den Mörder zu seinem eigentlichen Thema zu machen scheint. Und auch Döblin selbst scheint nicht im Sinn gehabt zu haben, einen Detektivroman zu schreiben; zumindest wenn man davon ausgeht, dass seine theoretischen Ausführungen in Einklang mit seinem literarischen Schaffen stehen. In dem Essay *Reform des Romans* – einem Dokument seiner Auseinandersetzung mit Otto Flake - stellt er fest: „Der hetzende Detektivroman ist nicht das Paradigma eines Romans“ (151). Hierzu sei vorerst nur festgehalten, dass es erstens keines klassischen Detektivromans bedarf, um den Detektiv in der modernen Großstadt zu untersuchen, und dass gerade der „fachfremde“ Roman, der sich nicht an die in den 1920er Jahren in den Vereinigten Staaten formulierten Regeln zur Produktion eines Detektivromans halten muss, die

⁵⁰ An dieser Stelle wie auch im Folgenden wird der Begriff „Detektivfunktion“ als Oberbegriff verwendet. Der Plural „Detektivfunktionen“ wird genutzt, um auf einzelne, unter diesen Oberbegriff subsummierbare Aspekte genauer einzugehen sowie um auf die Ambivalenz der abstrakten Detektiv-Figur hinzuweisen.

Möglichkeiten zur Umdeutung der Detektivrolle zumindest theoretisch wesentlich kreativer und innovativer nutzen kann.

Tatsächlich erfüllt *Berlin Alexanderplatz* nicht die typischen Kennzeichen von Kriminalliteratur, die oft in Detektivromane einerseits und Kriminalromane (bzw. Thriller) andererseits unterteilt wird. Die beiden für die deutschsprachige Forschung maßgeblichen Definitionen stammen von Alewyn und Nusser. Richard Alewyns Definition bestimmte insbesondere den Umgang der älteren Forschung mit Kriminalliteratur und konzentriert sich aufgrund der Schwierigkeit, Kriminalliteratur von Nicht-Kriminalliteratur überhaupt abzugrenzen (52), auf eine interne Unterscheidung: „Der Kriminalroman erzählt die Geschichte eines Verbrechens, der Detektivroman die Geschichte der Aufklärung eines Verbrechens“ (53). Nusser grenzt die Verbrechensliteratur, die „versucht, die inneren und äußeren Motivationen des Verbrechers, seine äußeren und inneren Konflikte, seine Strafe zu erklären“ (1), von der Kriminalliteratur ab, die die „Anstrengungen, die zur Aufdeckung des Verbrechens und zur Überführung und Bestrafung des Täters notwendig sind“ (1), in den Mittelpunkt stellt. Kriminalliteratur unterteilt er dann in Detektivromane und Thriller (2-3). In beiden ist ein Detektiv am Werk, wobei im Detektivroman die intellektuellen Bemühungen des Detektivs dargestellt werden, das Verbrechen aufzuklären: „Dabei wird einerseits das Geheimnis, welches das Verbrechen umgibt, für den Leser planmäßig verstärkt [...], andererseits das Rätselhafte durch die zwingende Gedankenarbeit des Detektivs systematisch abgebaut“ (Nusser 3). Der in dieser Untersuchung thematisierte Prozess der Aufklärung vollzieht sich im klassischen Detektivroman in Form einer „Rekonstruktion des verbrecherischen Tatvorgangs“ (Nusser 3). Ob dieses Merkmal in *Berlin Alexanderplatz* erfüllt ist, ist noch zu prüfen. Es ist zumindest zu erwägen, ob lediglich die strafrechtlich sanktionierten Handlungen als Verbrechen aufgefasst werden können

oder ob von einem weiteren Verbrechensbegriff auszugehen ist. Die Möglichkeit des Thrillers, „grundsätzlich auch die Motive des Verbrechens in der Handlung mitentwickeln“ zu können (Nusser 3), scheint auch in *Berlin Alexanderplatz* zur Anwendung zu kommen; die Motivationen von Reinholds Mordversuch an Franz und des Mordes an Mieke werden beispielsweise sehr offen mitgeteilt. Aufgrund der Situierung der Handlung im kriminellen Milieu wurde der Roman immer wieder zu Kriminalliteratur in Beziehung gesetzt. Schöne bemerkt, es werde kein Kriminalroman erzählt und begründet dies damit, dass sich der Enthüllungsprozess nicht „im äußeren Geschehen“ vollziehe, sondern den „tieferen Sinn der Parabel“ betreffe (297). Diese Analyse deutet bereits in die Richtung der hier untersuchten Detektivfunktion. Daniel de Vin unternimmt einen Versuch, den Roman als „Kriminalroman“, wenn auch nicht im herkömmlichen Sinne“ (144), zu interpretieren und vergleicht die Kriminalität im Berlin der zwanziger Jahre anhand zeitgenössischer Zeitungsberichte mit der Darstellung in *Berlin Alexanderplatz*. Lüderssen weist darauf hin, dass die Schwarz-Weiß-Opposition, die die Opfer-Täter-Beziehung oft charakterisiert, im Roman (und in Fassbinders filmischer Umsetzung) nicht besteht: „Franz ist nicht die reine Seele, und Reinhold ist kein Teufel“ (118).

Die hier vertretene These lautet, dass der Roman trotz der Ansiedlung im Milieu der Ganoven und des Lumpenproletariats Ostberlins und eines im Folgenden näher zu bestimmenden Aufklärungsprozesses keineswegs als Kriminalroman oder Detektivroman gelesen werden muss, um die Detektivfunktion angemessen beschreiben zu können. Dazu ist zunächst die grundsätzliche Affinität von *Berlin Alexanderplatz* zur Kriminalliteratur darzulegen.

Auf selbige hat 1938 in einem Essay Bertolt Brecht aufmerksam gemacht, in dem er die modernen Romane von Joyce, Döblin und Dos Passos in Verbindung setzt mit dem Kriminalroman, da bei ihnen ein „deutliches Schisma zu konstatieren ist zwischen subjektiver

und objektiver Psychologie“ (34). Doch die von der Wissenschaft beeinflusste Konzeptionsweise und die Entwicklung der Charaktere aus den Handlungen (Brecht 34) sind nicht die einzigen Aspekte, die die Nähe von Döblins Roman zur Kriminalliteratur ausmachen. Auf den Zusammenhang von Detektiv und Großstadt weist Walter Benjamin hin: „In der Figur des Flaneurs hat die des Detektivs sich präformiert“ (Benjamin, *Passagen* I 554). Denn die „größtstädtische Masse ist das Lebelement des Flaneurs. Sie ist ihm Labyrinth und Asyl zugleich, berauschendes Lebenselixier und unvergleichliches Beobachtungsfeld“ (Jauß 19). Der Blick des Menschen ändert sich in der Großstadt: Der fokussierende Blick wird zum schweifenden, die Betrachtung von Einzelheiten macht dem kursorischen, „scannenden“ Blick Platz. Diese Situation, „in der Dingen, Situationen und Handlungen ein natürlicher Sinn nicht mehr zukommt“ (Pfeiffer 358), fordert den Detektiv, der die Erscheinungen der Großstadt rückübersetzen kann in eine dem Einzelnen verständliche Sprache. Auch Franz Biberkopf ist ständig zu Fuß unterwegs in Berlin; er wandert (BA 16), spaziert (BA 66), marschiert (BA 67), geht, stampft (BA 130), gondelt (BA 132), stolcht (BA 135), irrt (BA 388), streift (BA 391) durch die Stadt. Doch er ist kein Flaneur (Scherpe, *Stadterzählung*, 422) und kein Detektiv, sondern eine Sonde, die Stadteindrücke subjektiv aufnimmt, aber welche „die Verwischung der Spuren des Einzelnen in der Großstadtmenge“ (Benjamin, *Passagen* I 546) nicht rückverfolgen kann. Zudem wird die Aufteilung der Detektivfunktionen auf verschiedene Instanzen, von denen Franz eine ist, bedingt und begleitet von strukturellen Veränderungen der Stadt selbst, die den Flaneur des 19. Jahrhunderts verdrängen. Die Polyphonie und die technische Beschleunigung in der modernen Großstadt lassen kein ganzheitliches Raum-Erlebnis mehr zu, sondern schaffen ein System von Überlagerungen und Gleichzeitigkeiten.⁵¹ Bevor die Methoden beleuchtet werden,

⁵¹ Diesem Prozess der „Raumschrumpfung“ ist Biberkopf bei seinen Märschen durch Berlin bereits

mit denen der Autor hinsichtlich der hier postulierten Detektivfunktion auf diese Entwicklung reagiert, sei noch die Funktion des Detektivs im Allgemeinen diskutiert, um eine Vergleichsbasis für die sich in der modernen Großstadt ergebenden Veränderungen herzustellen.

Entsprechend den streng reglementierten Kompositionsprinzipien des Kriminalromans⁵² ist auch die Figur des Detektivs meist kein unverwechselbarer und einzigartiger Charakter, der durch seine vielfältigen psychologischen Facetten besticht. Wenn der Detektiv auch persönliche Züge trägt und häufig mit gewissen Marotten ausgestattet wird, die ihn wiedererkennbar machen, bleibt er im Grunde eine stereotype Figur. Dieses Schema rückt ihn bereits prinzipiell in die Nähe einer Funktion im Roman. Sigfried Kracauer, der den Detektiv als Personifikation der *ratio* versteht, tendiert ebenfalls in diese Richtung: „Der Detektiv wird daher als ein Neutrum begriffen, das sowenig erotisch ist wie unerotisch, als ein unaffizierbares ‚Es‘, dessen Sächlichkeit sich aus der Sachlichkeit seines Intellekts erklärt, der durch nichts beeinflussbar ist, weil er gründet im Nichts“ (30). Auch die durch das Reagieren charakterisierte Passivität des Detektivs, die ihn vom Helden unterscheidet (Kracauer 29), verdeutlicht, dass dieses Schema greift. Das Vorgehen von Detektiv und Arzt ist vergleichbar, da beide aus Indizien das ihnen „aufgegebene Geheimnis mit den Mitteln des Intellekts, dem die scheinbar irrationale Intuition nur die Wege breitet“ (Kracauer 31) auf den Verbrecher bzw. die Krankheit schließen. Die die

unterworfen. Rosa beschreibt ihn wie folgt: „Solange wir uns zu Fuß fortbeweg(t)en, nehmen wir den Raum in all seinen Qualitäten unmittelbar wahr; wir fühlen, riechen, hören, sehen ihn. Mit dem Straßenbau beginnt die Einebnung des Geländes, die Beseitigung von Hindernissen, die Manipulation der Raumqualität; er wird jetzt nicht mehr durchstreift, sondern durchquert. Mit der Erfindung von Autobahnen wird der Raum dann bereits verkürzt, zusammengedrängt, ausgeblendet“ (164). Zu ergänzen wäre noch, dass auch das Durchmessen der Stadt zu Fuß aufgrund der Dichte der Eindrücke den Raum nicht mehr „in all seinen Qualitäten“ wahrnehmbar macht und den Blick zum einen oberflächlicher, zum anderen selektiver werden lässt.

⁵² Von Todorov anschaulich auf den Punkt gebracht: „Der Kriminalroman hat seine Normen; es ‚besser‘ zu machen, als von diesen gefordert, heißt, es weniger gut zu machen: wer den Kriminalroman ‚verschönern‘ will, macht ‚Literatur‘ und keinen Kriminalroman. Der Kriminalroman *par excellence* überschreitet nicht die Regeln des Genres, sondern richtet sich nach ihnen“ (*Poetik* 55).

Arbeit des Detektivs ausmachende „Selbstgenügsamkeit des rationalen Prozesses“ (Kracauer 32) unterscheidet ihn jedoch vom Arzt, dessen Handeln auf Heilung zielt. Nun kann man natürlich einwenden, dass die „Heilung“ gar nicht im Aufgabenbereich des Detektivs liegt und von anderen Institutionen übernommen wird. Die Bestrafung und die Resozialierung des Täters liegen in der Hand des Justizsystems; der Detektiv überantwortet diesem lediglich seine Fälle und hat seinen Job damit erledigt.

Es ist jedoch zu zeigen, dass der Detektivfunktion in der Großstadt der Moderne just jene von kalter Rationalität geprägte „Selbstgenügsamkeit“ zum Hindernis wird. Nicht zufällig kulminiert hier die „Ambivalenz einer überschaubaren und zugleich schwer zu durchschauenden Welt“ (Kümmel 31). Wie Kümmel weiter bemerkt, ist sie „ein Versteck für den Verbrecher und das Verbrechen, zugleich ist sie aber ein bekannter Ort“ (31). Dies ist beispielsweise auch in Chandlers Detektivroman *The High Window* zu beobachten, wo der Detektiv Philip Marlowe in nahezu der gesamten ersten Hälfte des Romans die potentiellen *clues* nicht verwerten kann und auch die Lösung des Falles eine „bloße, unverifizierbare Hypothese bleibt“ (Finke 163). Den Abschied von der Utopie einer einfachen Lösung nimmt der Detektiv selbst, in melancholischer Stimmung kurz vor der Lösung des Falles: „The white moonlight was cold and clear, like the justice we dream of but don't find“ (Chandler 216).

Vor dem Hintergrund der bisherigen Erläuterungen sei zusammengefasst, warum die moderne Großstadt einen Wandel der Detektivfunktion fordert, bevor dieser Wandel im Roman ausgewertet und die damit einhergehenden grundsätzlichen Postulate erörtert werden. Zunächst ist hier die auf verschiedenen Ebenen beobachtbare Ambivalenz zu nennen, die eindeutige Urteile über die betreffenden Sachverhalte verhindert. So sind zum einen die Stadtbewohner ambivalente Gestalten, die sich nicht mühelos einem der nunmehr fiktiven, sich polar gegenüberstehenden

Lager der Kriminellen oder der Nichtkriminellen, zuordnen lassen. Zum anderen ist aber auch die Stadt selbst zwielichtig: Einerseits ein bekannter öffentlicher Ort, andererseits Rückzugsgebiet für allerlei dunkle Gestalten. Die Ambivalenz ergibt sich gerade aus der Tatsache, dass es keines abgetrennten Rückzugsortes bedarf, sondern dass aufgrund der schier Masse an Individuen die Ganoven inmitten dieser Masse existieren können. Die „Ausgrenzung eines Milieus als einer abtrennbaren und aburteilbaren Schicht aus dem Ganzen der gesellschaftlichen Zusammenhänge“ (Bayerdörfer, *Wissender und Gewalt* 162) ist daher nicht nur nicht gestattet – wie Bayerdörfer konstatiert – sondern nicht einmal möglich, ohne eine unzulässige Komplexitätsreduktion vorzunehmen. Der großstädtische Blick trägt dazu bei, die ohnehin diffusen Grenzen noch weiter verschwimmen zu lassen. Im Gegensatz zum klassischen Detektivroman mündet dieser Umstand jedoch nicht darin, dass bis zur endgültigen Aufdeckung des Verbrechens grundsätzlich alle verdächtig sind. Im Gegenteil: Der Detektiv muss sich dieser Ambivalenz konstruktiv bedienen und in einer Art Doppelperspektive gleichzeitig von der Schuld, aber auch von der Unschuld jedes einzelnen Stadtbewohners ausgehen. Beim Aufklärungsprozess muss er ebenfalls beide theoretischen Pole der Skala „Krimineller – Nichtkrimineller“ einnehmen, um zu einem gerechten Urteil zu gelangen.⁵³ Dieser Prozess wird in *Berlin Alexanderplatz* von einer auf verschiedene Instanzen verteilten Detektivfunktion übernommen.

Die folgenden Ausführungen beschränken sich auf kein bestimmtes der im Roman geschilderten Verbrechen, sondern streben eine möglichst umfassende Analyse der Detektivfunktion an. Die Aufklärung von Verbrechen, wie sie anhand der Detektivfunktion

⁵³ Auf die Versuche der sogenannten „hard-boiled school“, diesen Prozess auch in der genuinen Kriminalliteratur der Zwischenkriegszeit umzusetzen, macht Ulrich Broich aufmerksam. Hammet und Chandler, so Broich, haben „das Gangstertum und die Prohibition der Zeit zwischen den Weltkriegen zum Hintergrund ihrer Romane gewählt; physische Handlung und Zufall gewinnen in ihren Romanen an Bedeutung“ (79).

beobachtbar ist, vollzieht sich nicht aus einer binären Perspektive, die lediglich die Motivationen des Justizsystems einerseits und der Täter andererseits offenlegt, sondern in Form einer multiperspektivischen Beleuchtung der Vorgänge, die auf die Gerechtigkeitsproblematik des bestehenden Justizsystems hindeutet.

Die die Detektivfunktion einnehmenden Instanzen können in Gruppen eingeteilt werden, die jeweils spezifische Aspekte des Geschehens näher beleuchten. Zunächst wird hier die Gruppe der Romanfiguren in den Blick genommen. Wie oft im klassischen Detektivroman steht auch in *Berlin Alexanderplatz* den „Schurken“ ein relativ nutzloser Polizeiapparat gegenüber, der nicht in der Lage ist, Verbrechen aus eigener Kraft aufzuklären. Es ist auffällig, dass keine der wichtigen Festnahmen im Roman einer polizeilichen Initiative zu verdanken ist, die die Ermittler zum Täter geführt hat. Franz Biberkopf sucht absichtlich die Alexanderquelle auf, wo die Polizei gerade eine Razzia durchführt, um sich dort verhaften zu lassen. Eingeleitet wird dies nach seiner erfolglosen Suche nach Reinhold mit der Feststellung: „Man hat Franz Biberkopf nicht erwischt, solange er nicht erwischt sein wollte“ (BA 384). Franz enthüllt sich selbst und liefert mit den Schüssen auf einen Polizeibeamten gleich noch die Beweise, die eine längere Haftzeit rechtfertigen, sollte die Polizei nicht über seine Beteiligung an den Einbrüchen mit der Pums-Bande Bescheid wissen. Dass Franz sich nicht aufgrund seines ausgeprägten Gerechtigkeits sinns der Justiz überantwortet, ist offensichtlich. Auch die Verhaftungen des Klempners Karl und Reinholds gehen nicht auf Ermittlungserfolge der Kriminalpolizei zurück. Karl wird von Reinhold verpiffen und *in flagranti* erwischt („Warum bin ick aber verschütt gegangen, denkt Karl, wie haben die Bullen denn das rausgekriegt? Das war bloß der Hund, der Reinhold, der hats ihnen gestoßen“; BA 371), was ihn dazu bringt, Reinhold ebenfalls anzuschwärzen: „Reinhold war dabei, ist vorher ausgekniffen“ (BA 372). Dieser kann jedoch ein Alibi nachweisen und wird

freigelassen, wenn der Richter auch weiß: „die Sache ist nicht sauber“ (BA 372). Doch die Sache wird nicht aufgeklärt, sondern auch Reinhold bringt sich selbst ins Gefängnis: zunächst unter falschem Namen und wegen Handtaschenraubs, denn „Gefängnis ist das Sicherste bei dicke Luft“ (BA 413). Zunächst geht sein Plan auf, doch dann vertraut er sich seinem Zellengenossen an, was schließlich dazu führt, dass seine Tarnung auffliegt. Die Blindheit der Polizei bezüglich des Mordes an Mieze wird im Roman mehrmals explizit erwähnt, etwa nachdem Franz, der ebenfalls des Mordes verdächtigt wird, schon einsitzt:

Und wie die Polizei vermutet: „nu haben wir den einen, den andern werden wir auch bald kriegen“, so geschieht es. Nur nicht ganz, wie sie sich denken. Sie denken, den kriegen wir bald. Aber – sie haben ihn schon, er ist durch dasselbe Präsidium gegangen, hat andere Zimmer und Hände passiert, er sitzt schon in Moabit. (BA 413)

Die beiden Schupos, die Reinhold schon suchen, bevor er den Mord an Mieze begeht, verdeutlichen dies:

Zwei blaue Schupos setzten sich auf einen Stein und fragten alle, die vorübergingen und hielten Autos an: ob sie nicht einen gesehen haben, der ein gelbes Gesicht hat und schwarze Haare. Der wird von ihnen gesucht. Was er getan hat oder tun wird, das wissen sie nicht, es steht im Polizeibericht. Es hat ihn aber keiner gesehen oder will ihn keiner gesehen haben. Da müssen die beiden Schupos noch weiter gehen die Alleen entlang, und zwei Bullen gesellen sich ihnen bei. (BA 340).

Die den Detektiv kennzeichnende Passivität (Kracauer) scheint bei der Polizei in *Berlin Alexanderplatz* auf die Spitze getrieben zu sein. Während die Polizei tendentiell eher inkompetent wirkt, wenn im Detektivroman ein privater Ermittler am Werk ist, aber dennoch anfänglich an den Ermittlungen teilhat und dabei scheitert, wäre bezüglich *Berlin Alexanderplatz* schon fast übertrieben zu behaupten, sie reagiere überhaupt auf die Verbrechen. Vielmehr ist sie über selbige nicht einmal informiert, bevor sie von einem Ganoven davon in Kenntnis gesetzt wird. Die Polizei ist offensichtlich also keine Trägerin der Detektivfunktion. Wenn aber die zur

Aufklärung des Verbrechens und zur Ergreifung des Täters eingesetzte staatliche Institution ihre Aufgabe nicht erfüllt, so stellt sich die Frage nach den Ursachen dieses Versagens.

Die Antwort wird anhand der folgenden These entwickelt: Das Versagen der Polizei hat zweierlei Ursachen. Zum einen bietet die Großstadt eine Atmosphäre der Anonymität und erlaubt Straftätern das Untertauchen, so dass allein die Spurenverfolgung erschwert wird. Wie der Aufklärungsprozess trotzdem erfolgreich durchgeführt werden kann und welche Rolle die „Kriminellen“ selbst dabei spielen, wird in *Berlin Alexanderplatz* erzählerisch demonstriert. Zum anderen stellt die Erkenntnis der Ambivalenz des menschlichen Daseins das bestehende Strafsystem in Frage, das „Kriminelle“ bestraft und „Nicht-Kriminellen“ Freiheit gewährt. Diese Ungerechtigkeit wird durch die Erzählung dargestellt und diskutiert. Das Ende des Romans bietet denn auch keine abschließende Lösung, sondern bewahrt die Ambivalenz, die sich auf verschiedenen Ebenen manifestiert.

Im Gegensatz zur Polizei sind Reinhold, Karl, Franz sowie Reinholds Zellengenosse Konrad und dessen Freunde durchaus als Träger der Detektivfunktion zu verstehen. Wenn sie auch meist keine aktiven Anstrengungen unternehmen, bestimmte Verbrechen aufzuklären, so tragen sie doch dazu bei. Inwiefern Reinhold, Karl und Franz das tun, wurde bereits demonstriert. Konrad verplappert sich bei seinem Freund, so dass dieser die Polizei darauf aufmerksam machen kann, dass Reinhold bereits unter der Identität des polnischen Taschendiebs Moroskiewicz in Moabit einsitzt. Mieze findet heraus, wie Franz seinen Arm verloren hat – um den Preis ihres Lebens. Eva erweist sich in dieser Passage - oberflächlich betrachtet - als die am ehesten einem Detektiv entsprechende Figur im Roman, als sie versucht, Miezes Verschwinden aufzuklären. Sie sorgt sich nicht nur, sondern unternimmt auch verschiedene Anstrengungen, sie zu finden, indem sie jeden Tag in der Zeitung nachschaut und sogar das Leichenschauhaus aufsucht.

Alle Aufklärungsleistungen stellen jedoch im Gegensatz zum klassischen Detektivroman lediglich für die jeweiligen Figuren und gegebenenfalls für die Polizei Neuheiten dar, nicht aber für den Leser. Denn dieser ist stets von Beginn an über die Betrügereien, Einbrüche und auch den Mord bestens informiert. Der Erzähler unternimmt keine großen Anstrengungen, Wissen über die Straftaten zurückzuhalten, um die Aufklärung selbiger den Leser synchron mit der Aufklärung auf *story*-Ebene erleben zu lassen. Er unterschlägt offensichtlich keine der Informationen und Fakten, die sich in seinem Besitz befinden; darin entspricht er dem Erzähler im „gute[n] englische[n] Kriminalroman“ (Brecht 34), der ebenso fair vorgeht. Die Unfähigkeit der Polizei, Straftäter in der Großstadt dingfest zu machen, wird in ähnlicher Weise in mindestens zwei weiteren Werken thematisiert, die hier aufgrund ihres Bekanntheitsgrades als Beispiele herangezogen werden. Es handelt sich um Fritz Langs Film *M* sowie um Erich Kästners Roman *Emil und die Detektive*. In Kästners Roman aus dem Jahre 1929 wird ein Dieb von dem Jungen Emil, der bestohlen wurde, und einer Gruppe von Berliner Kindern gestellt und der Polizei übergeben. Dort findet man heraus, dass der Mann, von dessen Aufenthalt in der Stadt die Polizei nichts wusste, ein gesuchter Krimineller ist und Emil erhält 1000 Mark Belohnung. In Fritz Langs epochemachenden Film von 1931 – für die deutsche Fernsehfassung mit dem Untertitel *Eine Stadt sucht einen Mörder* versehen (Kaes 8) – treibt ein Kindermörder sein Unwesen. Die gesamte Stadt wird auf der Suche nach ihm zu einem Ort des Misstrauens und der Unsicherheit: “*M* presents a society at war with itself“ (Kaes 22). Die Ganoven Berlins schließen sich zusammen, spüren Hans Becker mit professionellen Methoden auf (Kaes 50) und machen ihm den Prozess, bis in letzter Sekunde die Polizei vor dem Gericht der Ganoven auftaucht und Becker einem ordentlichen Verfahren zuführt.

Aus der Vielzahl der Anknüpfungspunkte sei lediglich einer herausgegriffen, der die beiden Beispiele zu *Berlin Alexanderplatz* in Beziehung setzt und vergleichbar macht. Allen drei Werken ist gemeinsam, dass das Scheitern der Polizei keinen Sieg des Verbrechens zur Folge hat, sondern dass im Gegensatz die Gerechtigkeit bewahrt bleibt. Die Instanzen aber, die die Aufklärung des Verbrechens übernehmen, sind die, denen diese Aufgabe im Allgemeinen entweder überhaupt nicht zugetraut wird – die Kinder in Kästners Buch – oder die eher im Verdacht stehen, Verbrechen zu verhüllen anstatt aufzudecken, da sie selbst nicht gesetzestreu handeln – die Ganoven in *M* und im Roman. Der unkonventionelle Einsatz dieser Instanzen als Träger der Detektivfunktion verdeutlicht, dass die undifferenzierte Titulierung als „Kriminelle“ bzw. „Nicht-Kriminelle“ zu überdenken ist und erinnert damit an die grundsätzliche Ambivalenz, auf die im Roman immer wieder hingewiesen wird.

Dieser klassischen Form der Detektivfunktion – der Aufklärung des Verbrechens – steht eine zweite, abstraktere Form zur Seite, die in Kapitel 3 bereits diskutiert wurde und die Suche nach Zusammenhängen im allgemeinen Sinne zum Inhalt hat und an einem weiteren Beispiel erläutert wird. Es handelt sich um einen Aspekt des Romans, der den Leser durchgehend im Unklaren über den Ausgang des Prozesses lässt: Franz Biberkopfs Weg zur Einsicht, der vom Erzähler mit vielen vorausdeutenden Kommentaren begleitet wird. Der von Franz durchlaufene Prozess von der Entlassung aus Tegel bis zur Erkenntnis wird hier der Einfachheit halber als „Enthüllungsprozess“ bezeichnet. Es ist zwar zu vermuten, dass sich alle Geschehnisse Franz höchstens im Rückblick als enthüllender Prozess darstellen; für den Leser ist der Prozesscharakter jedoch – nicht zuletzt durch die Erzählerkommentare – deutlich zu erkennen. Dieses zweite Beispiel zur Analyse der Detektivfunktion hat zwar nicht die Aufklärung eines Verbrechens im engeren Sinne zum Inhalt, eignet sich aber aufgrund des sehr gut nachvollziehbaren

multiperspektivischen Enthüllungsprozesses sehr gut zur Darstellung der Detektivfunktion. Der schwere moralische Fehler, den Franz durch die Missachtung sämtlicher Hinweise während des Enthüllungsprozesses begeht, kann im übertragenen Sinne als ein „Verbrechen“ verstanden werden, das durch die Erzählung aufgedeckt wird.

Während bei der Schilderung des Mordes offenbar „in Echtzeit“ erzählt wird, entsteht hinsichtlich des Enthüllungsprozesses eher der Eindruck, dass der Erzähler die Geschehnisse retrospektiv wiedergibt. In diese Richtung weisen auch die Kommentare, die der Erzähler bezüglich Biberkopfs Verhalten sowie zur Geschichte im Allgemeinen macht. „Ich werde, wenn ich diese Geschichte weitererzähle und bis zu ihrem harten, schrecklichen, bitteren Ende gebracht habe, noch oft das Wort gebrauchen: es ist kein Grund zu verzweifeln“ (BA 217), heißt es etwa zu Beginn des siebten Buches. Doch kann *Erzählen* in diesem Kontext auch anders verstanden werden: nämlich nicht als Wiedergabe einer Kette von Ereignissen, sondern die Evokation einer Erzählung, von Ereignissen durch den Prozess des Erzählens selbst. Mit anderen Worten: Die *story* wird durch den *discourse* geschaffen. In Kapitel 3 wurde bereits dargelegt, dass dieses Verständnis für *Berlin Alexanderplatz* angemessener erscheint. An Franz Biberkopfs Beispiel wird im Folgenden mittels der Detektivfunktion demonstriert, wie dieser Prozess im Einzelnen abläuft. Im Rahmen dieser Darstellung werden die Ergebnisse der beiden vorigen Kapitel gebündelt und zum Nutzen des Gesamtziels der Arbeit dienstbar gemacht. „Eine langsame Enthüllung geht hier vor, man wird sie erleben, wie Franz sie erlebt, und dann wird alles deutlich sein“ (BA 217).

Die Ausgangslage, die einen Enthüllungsprozess notwendig macht, ist schnell zusammengefasst: Franz Biberkopf hat seine Freundin Ida erschlagen und dafür vier Jahre in der Strafanstalt Tegel verbüßt, aus der er nun entlassen wird. Dem ehemaligen Häftling erscheint die

Freiheit bedrohlicher als das Gefängnis, denn bereits auf der ersten Seite heißt es: „Die Strafe beginnt“ (BA 15). Eine Stimme, die nur zu ihm spricht und die der Leser später als die des Todes identifizieren kann, fordert ihn auf, dem Versteckspiel ein Ende zu machen: „du möchtest dich doch nicht verstecken, du hast dich schon die vier Jahre versteckt“ (BA 19). Die nächste Instanz, die Zweifel daran anmeldet, dass Franz geläutert und ein anderer Mensch geworden ist, ist der Erzähler. Er lässt die Leser in der Vorrede zum zweiten Buch wissen, dass Biberkopfs Vorhaben, anständig zu sein, nicht ernst zu nehmen ist: „Ihr werdet sehen, wie er wochenlang anständig ist. Aber das ist gewissermaßen nur eine Gnadenfrist“ (BA 47).

Es wird enthüllt, dass mit Franz etwas nicht stimmt; dass er nicht geläutert ist und sich vor etwas versteckt. Im weiteren Verlauf des Geschehens werden immer mehr Einzelheiten und Beweise dafür angeführt, dass es für Franz an der Zeit wäre, sich seiner Verantwortung zu stellen. Doch während der Leser all diese Hinweise aufnehmen kann, ist Franz schlichtweg nicht in der Lage, sie in einen Zusammenhang zu bringen. Da ja schon zu Beginn demonstriert wird, worin Biberkopfs Problem besteht, müsste eigentlich klar sein, dass er für die verschiedenen kleinen Hinweise nicht empfänglich ist. Anscheinend ist dies sogar der Fall, wie die Bemerkung verdeutlicht, es müsse „*ihm aufs deutlichste klar gemacht*“ (BA 11) werden, woran alles lag. Es muss schon ein Hammer auf ihn sausen, bevor er sich überhaupt öffnen kann. Der Enthüllungsprozess bis zu Franzens Begegnung mit dem Tod soll also mehr noch als ihn auch den Leser „sehend“ machen.

Die Instanzen, die Franz Hinweise geben, sind die Stadt selbst, seine *peer group* sowie die Stimme des Todes. Der Erzähler, die Stimmen der Franz begleitenden Engel und die Vögel, die sich über ihn unterhalten, kommunizieren nicht mit Franz, wohl aber mit dem Leser und unterstützen diesen damit bei der Beantwortung der Frage, was Franz falsch macht und wie die

Lösung seines Problems aussieht. Da die meisten dieser *clues* im Text unschwer zu identifizieren sind, seien hier lediglich einige beispielhaft herangezogen, um die Funktion dieses Vorgehens zu verdeutlichen. In Kapitel 2 wurde bereits dargelegt, wie die öffentlichen Räume der Großstadt auf Franz wirken. Die negative Stadt-Atmosphäre – versinnbildlicht durch rutschende Dächer, gezielte Beobachtungen unmöglich machende Massen von neuen Eindrücken und sogar sprechende Häuser – existiert vorwiegend in Franzens Wahrnehmung und verweist damit auf ihn selbst, der unbewusst die Problematik seiner Flucht spürt. Am deutlichsten fallen die Warnungen des Todes aus, die von ermahnenden Worten über die drei Schläge bis zum Kulminationspunkt der „Gewaltkur“ (BA 10) im neunten Buch reichen. Hier offenbart sich am deutlichsten, dass Franz Biberkopf keine Hinweise nutzen kann. *Clues* oder Ratschläge vermag er nicht zu verstehen, es muss ihm gnadenlos gezeigt werden, dass er selbst zu leiden hat, wenn er seine Schuld abbüßen will. Sogar im Zwiegespräch mit dem Tod ist er noch davon überzeugt, alles richtig gemacht zu haben:

„Wat hab ick denn gemacht. Hab ick mir nicht genug gequält. Ick kenne keenen Menschen, dems gegangen ist wie mir, so jämmerlich, so erbärmlich.“

„Du warst nie da, Dreckkerl du. Ick habe mein Lebtage keenen Franz Biberkopf gesehn. Als ick dir Lüders schickte, hast die Augen nich aufgemacht, biste zusammengeklappt wie ein Taschenmesser und dann haste gesoffen, Schnaps und Schnaps und nischt als Saufen.“ (BA 433)

Er hat die Erlösung nicht verdient, er muss „[h]erankommen lassen“ (BA 435). Der Tod fordert ihn auf: „Erkenne, bereue“ (BA 441). Erst dann ergibt er sich: „Was Franz hat, wirft sich hin. [...] In die brennende Flamme legt er sich hinein, damit er eingeäschert wird“ (BA 441).⁵⁴ Die

⁵⁴ Die auf gesellschaftlicher Ebene bestehende Ambivalenz ist sogar bei der Figur des Todes zu beobachten, wenn er im neunten Buch sagt: „Ich bin kein bloßer Mähmann, ich bin kein bloßer Sämman, ich habe hier zu sein, weil es gilt für mich, zu bewahren“ (BA 430). Die Rollen des Todes als „Mähmann“, „Sämman“ und „Bewahrer“ in ihren Funktionen auf „kreatürlich-organischen“ und der „menschlich-

Erkenntnis der Ambivalenz des Daseins wird ihm beinahe aufgezwungen, wenn der Tod ihn anbrüllt: „Die Welt braucht hellere Kerle als dir, hellere und welche, die weniger frech sind, die sehen, wie alles ist, nicht aus Zucker, aber aus Zucker und Dreck und alles durcheinander“ (BA 434).

Der sich in *Berlin Alexanderplatz* manifestierende Wandel des Detektivs in der modernen Großstadt kann abschließend unter zwei Aspekten zusammengefasst werden: Erstens ist ein mit der Diversifizierung der großstädtischen Lebenswelt einhergehender Zerfall der Detektivfigur in verschiedene Träger der Detektivfunktion zu konstatieren. Als Träger dieser Detektivfunktion wurden die Instanzen Personal, Erzähler, Leser, externe Stimmen und Stadt ausgemacht. Im Rahmen der Aufklärung des Verbrechens nehmen diese Instanzen unterschiedliche funktionale Rollen im Erzählprozess ein, die insgesamt zur Ausleuchtung des Geschehens aus unterschiedlichen Perspektiven beitragen. Sowohl die Aufklärung des Mordes an Mieke als auch der Enthüllungsprozess sind durch eine Passivität Biberkopfs gekennzeichnet, die die anderen Träger der Detektivfunktion stärker hervortreten lässt. So übernehmen bei der Aufklärung des Mordes die anderen Figuren die Aufklärungsarbeit, während sie beim Enthüllungsprozess dem Leser angetragen wird. Die dabei zum Einsatz kommende Erzähltechnik trägt dazu bei, scheinbare Gewissheiten über „die“ Wahrheit infrage zu stellen und fordert damit ebenso wie auch der Erzähler den Leser auf, sich seine eigenen Gedanken über das Geschilderte zu machen. Die Verschiebung des Handlungszentrums bei der Aufklärung des Verbrechens von einer kompetenten Figur bzw. Institution auf kriminelle Figuren wird auch als Hinweis auf die soziale Ungerechtigkeit verstanden, die durch vorschnelle Urteile über das Individuum verstärkt wird. So

sozialen Ebene“ (Bayerdörfer, *Wissender und Gewalt* 160) stellt Bayerdörfer interessant anhand des Opferbegriffs dar.

sind die keineswegs durchgängig als moralisch verwerflich gezeichneten Figuren, obwohl sie kriminelle Handlungen begehen, nicht alle als Gefahr für den gesellschaftlichen Frieden zu bezeichnen. Im Fall des Mordes tragen sie dazu bei, dass der Täter gefasst wird, wenn auch aus Eigeninteresse. Vor allem an Franz Biberkopfs Beispiel zeigt sich, dass das bestehende Strafsystem kein Garant für die Läuterung eines Menschen ist: Der Gefangene wird nicht vom Kriminellen zum Nicht-Kriminellen. Abgesehen davon, dass der Polarität dieser Bezeichnungen eine lediglich tendenzielle Entsprechung in der Realität gegenübersteht, bedarf es des Menschen selbst, um seine Tat zu verarbeiten und zu bereuen.

Zweitens wird der Enthüllungsprozess, an dessen Ende er als neuer Mann den Alexanderplatz betritt, in einer Art und Weise geschildert, die Franz Biberkopf und den Leser als komplementäre Träger der Detektivfunktion versteht. Beide durchlaufen den den gesamten Roman durchziehenden Enthüllungsprozess und werden bei ihrer Tätigkeit von verschiedenen Instanzen unterstützt, die als untergeordnete Träger der Detektivfunktion verstanden werden können. Die „langsame Enthüllung“ (BA 217), die der Erzähler ankündigt, scheint jedoch nur der Leser zu erleben, auch wenn es heißt „man wird sie erleben, wie Franz sie erlebt“ (BA 217). Offensichtlich nutzt der Autor den Enthüllungsprozess dazu, dem Leser die Relevanz und die Bedeutungsschwere seiner Lehre zu verdeutlichen. Indem Franz Biberkopf gerade nicht die entsprechenden Zeichen richtig interpretiert und folglich bestraft wird, wird demonstriert, welche Konsequenzen die Nichtbeachtung dieser Lehre nach sich zieht. Die weiteren Instanzen nehmen eine unterstützende Funktion ein, indem sie die betreffenden Informationen zugänglich machen. So sind Biberkopfs Raumwahrnehmung, die Warnungen seiner Bekannten (z. B. Karl: „du hast ja keene Oogen“; BA 371) und natürlich die Schläge ebenso wie die Kommentare des Todes zu

seinem Verhalten deutliche Hinweise (Kähler 233). Der Leser wird vor allem durch Kommentare des Erzählers sowie durch Informationen über die Handlungen anderer Figuren unterstützt.

Franz selbst kann als intratextueller potentieller Detektiv verstanden werden, der jedoch die vom Leser geleistete Deutung der Zeichen nicht leistet, ja gar nicht leisten kann und soll. Dabei ist Biberkopfs Haltung keineswegs zu verurteilen, denn es herrscht beileibe keine „Wettbewerbsgleichheit“ zwischen dem Leser und Franz. Indem der Leser nämlich mit vielen weiteren Informationen versorgt wird, über die Franz nicht verfügen kann, ist der „Sieg“ des Lesers schon vorprogrammiert. Daher auch der Kommentar des Erzählers: „Denn der Mann, von dem ich berichte, ist zwar kein gewöhnlicher Mann, aber doch insofern ein gewöhnlicher Mann, als wir ihn genau verstehen und sagen: wir könnten Schritt um Schritt dasselbe getan haben wie er und dasselbe erlebt haben wie er“ (BA 217). Dieser Hinweis ist ernst zu nehmen. Indem so der Leser mit allen nötigen Informationen ausgestattet ist, um den Enthüllungsprozess zu Ende zu bringen, scheint er Franz nur oberflächlich überlegen zu sein. Tatsächlich wird die Meinung des Lesers dermaßen geleitet und seine Erkenntnis forciert, so dass ihm keine andere Wahl bleibt, als die sich für Franz ergebende Notwendigkeit, „herankommen zu lassen“ und zu bereuen, zu akzeptieren. Während der Leser also zunächst der erfolgreichere Träger der Detektivfunktion zu sein scheint, kann Franz als der authentischere bezeichnet werden. Denn er erfüllt, was Ernst Bloch am Ödipus – dem „*Urstoff des Detektorischen schlechthin*“ (46) – als kennzeichnend für den Detektiv ausmacht: „Wobei zwar der Leser weiß, was an Inzest-Geburt, Inzest-Liebe hinter dem Rücken des Helden vorfiel, doch der Held erfährt es, durchaus detektionsgerecht, erst während der Handlung und als die Handlung selber“ (46).

So scheint das klassische Verhältnis von Detektiv und Leser umgekehrt zu sein: Der Leser kennt die Lösung vor Franz und registriert verwundert, was noch alles geschehen muss,

bevor Biberkopf die Hinweise richtig interpretiert. Allerdings ist Franz tatsächlich derjenige, der diese intellektuelle Leistung vollbringt, auch wenn „der Durchschnittsleser“ womöglich schneller zur Erkenntnis gelangt wäre. Die Problematik des Schlusses deutet sich aber bereits an, wenn Biberkopfs Gedanken bei seiner Entlassung mitgeteilt werden: „Das, das haben wir also auch hinter uns“ (BA 446). Inwieweit also tatsächlich von einer „Erkenntnis“ die Rede sein kann und nicht etwa von einer „Konditionierung“, der Biberkopf auch schon in Tegel unterzogen wurde, ist eine durchaus berechtigte Frage.

Kapitel 5

Zusammenfassung und Fazit

Das Ziel dieser Arbeit war die Analyse der sich wandelnden Rolle des Detektivs in der Großstadt der Moderne am Beispiel von Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz*. Die damit verknüpfte Untersuchung der Raumstruktur sowie des *story/discourse*-Verhältnisses konnte über den Beitrag zu dieser Analyse hinaus die im Roman postulierte grundsätzliche Ambivalenz des menschlichen Daseins theoretisch fundiert beleuchten. Die in Döblins Text ausgemachte Detektivfunktion modifiziert und sprengt teilweise die bis dahin gültigen Konventionen für Erzählungen der Verbrechensaufklärung, steht damit aber nicht gänzlich alleine da. Diese Veränderungen bestehen zum einen in einer Verteilung der Detektivfunktion auf verschiedene intra- und extratextuelle Instanzen, deren Funktion bei der Aufklärung des Verbrechens teilweise dieser Funktion in klassischen Detektivromanen entgegensteht. Zum anderen konnte demonstriert werden, dass Franz Biberkopf als ein intratextueller Träger der Detektivfunktion interpretiert werden kann, dessen extratextuelle Entsprechung der Leser darstellt. Der von beiden Instanzen in Angriff genommene, jedoch scheinbar zunächst nur vom Leser zur Zufriedenheit der Erzählerinstanz bewältigte Enthüllungsprozess endet schließlich mit Franz Biberkopfs „Erleuchtung“. Tatsächlich aber steht die Aufklärung bzw. Lösung von Biberkopfs Problem, ebenso wie das Verständnis des Lesers für selbiges, infrage, denn weder Franz noch der Leser konnten im Laufe des Romans beweisen, dass sie den intellektuellen Herausforderungen gewachsen sind. Vielmehr wird ihnen die Lösung vom Autor über die Instanz des Todes bzw. des Erzählers aufgezwungen.

Für die Analyse der Raumstruktur wurde ein Ansatz gewählt, der die untrennbare Verknüpfung von Raum und Zeit voraussetzt. Die unter dieser Prämisse getroffene Unterscheidung zwischen Stadträumen und exterritorialen Räumen wurde anhand von Franz Biberkopfs Raumwahrnehmung im Roman erläutert. Dabei ergab sich, dass die für Franz subjektiv vorhandenen exterritorialen Räume, in die er sich aus den Stadträumen regelmäßig flüchtet, von einer den Stadträumen entgegengesetzten Zeitstruktur geprägt sind wie die Stadträume. Während bei den exterritorialen Räumen sowohl die Raumstruktur als auch die Ereignisse vom Faktor Zeit konturiert werden, konturieren in den Stadträumen die Objekte, Figuren und Ereignisse den Faktor Zeit. Überdies konnte gezeigt werden, dass neben den exterritorialen Räumen auch die Stadträume von Franz Biberkopf nach seinen Wünschen umgeformt werden, bis seine Scheinwelt schließlich zusammenbricht.

Das *story/discourse*-Verhältnis als elementare Kategorie narratologischer Analysen wurde behandelt, um anhand der Interdependenz der beiden Ebenen zum einen die Verflechtung von Stadterzählung und der *Geschichte vom Franz Biberkopf* zu demonstrieren, zum anderen um eine grundlegende Detektivfunktion, die der Offenlegung von Zusammenhängen, zu beleuchten. Wie in Kapitel 3 dargestellt, hat sich erwiesen, dass die „Autonomiebestrebungen“ des *discourse* keineswegs eine einfachere Abgrenzung der beiden Ebenen, sondern im Gegenteil eine Überlagerung zur Folge haben, die eine eindeutige Interpretation unmöglich machen. Die diskursive Erzeugung der Narration schafft ein Übermaß an Ambivalenz, das den Leser zur Reaktion nötigt. Die erzählerische Demonstration und Umsetzung dieser Forderung nach Reaktion wurde verdeutlicht am Beispiel der Konstruktion von Wahrheit, die sich im Rahmen des erzählerischen Prozesses dem Leser und dem Personal der Geschichte nicht als Wissen über bestimmte Sachverhalte präsentiert, sondern als sich aus vielen einzelnen Informationen

zusammensetzendes Bild, das erkannt werden will. Verschiedene Instanzen im Roman werden als Träger der Funktion zur Offenlegung von Zusammenhängen eingesetzt und liefern damit Hinweise, die den Detektiven als Hilfe zur Aufklärung ihres Falles dienen sollen. Dass der Text selbst in zweierlei Hinsicht „künstlich“ genannt werden kann – nämlich einerseits im Sinne, dass er ein literarischer, ein „künstlerischer“ Text ist, und andererseits hinsichtlich seiner artifiziellen Kompositionstechnik, der Montage – unterstreicht die gesamte Problematik.

In Kapitel 4 wurde schließlich diese Aufklärung unter Rückbezug auf theoretische Konzepte zur Figur des Detektivs hinterfragt. Die Ergebnisse beruhen neben den unter Berücksichtigung dieser theoretischen Konzepte gemachten Beobachtungen auch auf den Resultaten der beiden vorangehenden Kapitel. Neben den bereits präsentierten Ergebnissen zur Detektivfunktion ist ein weiterer Aspekt des Romans immer wieder in den Blickpunkt gerückt: die unauflösbare Dialektik, die sich auf nahezu allen Ebenen von *Berlin Alexanderplatz* manifestiert. Von der Klassifizierung des Romans als Großstadt- oder Bildungsroman (Ledanff) über die Einordnung der Figuren, die Frage nach *story* oder *discourse*, nach dem Überwiegen der *Geschichte vom Franz Biberkopf* oder *Berlin Alexanderplatz* im Allgemeinen und nach Wahrheit oder Unwahrheit: Es ist keine einfache Antwort möglich, die nicht beide Seiten der scheinbar binären Entscheidungsmöglichkeiten berücksichtigt. Und so ist auch der Detektiv beim Enthüllungsprozess nicht entweder Franz oder der Leser, sondern eben beide, jeweils unterstützt von verschiedenen Instanzen.

Viktor Žmegačs in einem Vortrag anlässlich des Internationalen Alfred-Döblin-Kolloquiums 1989 geäußertem Bekenntnis, man sei „nicht selten geneigt zu bekennen, Döblins literarisches Ausdrucksvermögen besitze eine elementare Kraft, angesichts deren das Verlangen

nach Deutung, nach Domestizierung des Textes einen schweren Stand hat“ (24), kann der Verfasser dieser Zeilen zustimmen. Auch Alfred Döblin kannte die Ergriffenheit, die einen angesichts etwas Großen ergreift:

Ich gebe zu, daß mich noch heute Mitteilungen von Fakta, Dokumente beglücken, aber Dokumente, Fakta, wissen Sie, warum? Da spricht der große Epiker, die Natur, zu mir, und ich, der Kleine, stehe davor und freue mich, wie mein großer Bruder das kann. Und es ist mir so gegangen, als ich dies oder jene historische Buch schrieb, daß ich mich kaum enthalten konnte, ganze Aktenstücke glatt abzuschreiben, ja ich sank manchmal zwischen den Akten bewundernd zusammen und sagte mir: besser kann ich es ja doch nicht machen. (*Der Bau des epischen Werkes* 226)

Vielleicht kann der Interpret aus diesen Zeilen eine Anregung beziehen. Nicht die, dass er schweigen möge. Sondern eher die, dem Roman keine Interpretation aufzuzwingen, sondern den Text sprechen zu lassen. Denn darin scheint auch ein kleiner Teil des Geheimnisses zu liegen, das *Berlin Alexanderplatz* zu einem Text macht, der auch achtzig Jahre nach seinem Erscheinen noch viele Entdeckungen in seinen Tiefen bereithält. Denn die Erkenntnis, dass die Welt viel mehr zu sagen hat als der Autor und sich seiner als Sprachrohr bedient, kann auf den Text übertragen werden, um ihn sprechen zu lassen. Ein vielzitiertes Satz Döblins endet mit folgendem Fazit zum Autor: „man glaubt zu sprechen und man wird gesprochen, oder man glaubt zu schreiben und man wird geschrieben“ (*Der Bau des epischen Werkes* 243). Der erste Teil, der besagt, dass der „wirkliche Autor“ (Döblin, *Der Bau des epischen Werkes* 243) sich dieses Prozesses bewusst ist, wird hingegen oft unterschlagen. Ebenso, wie der Autor sich diesem unvermeidlichen Vorgang beugen muss, sollte der Interpret des Textes – und dies sei durchaus als Plädoyer formuliert – sich darüber bewusst sein, dass er diesem Prozess selbst unterworfen ist. In einer produktiven Verwendung dieses Zwangs, wie Döblin sie demonstriert, mag denn auch für den sich wissenschaftlich mit dem Text Befassenden ein Weg liegen, dem Text gerechter zu werden.

Bibliographie

- Abbott, H. Porter. *The Cambridge introduction to narrative*. New York: Cambridge UP, 2002.
- Alewyn, Richard. „Anatomie des Detektivromans“. *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. Hg. v. Jochen Vogt. München: Fink, 1998. 52-72.
- Anders, Gunther. „Der verwüstete Mensch. Über Welt- und Sprachlosigkeit in Döblins *Berlin Alexanderplatz*“. *Festschrift zum achtzigsten Geburtstag von Georg Lukács*. Hg. v. Frank Benseler. Neuwied: Luchterhand, 1965. 420-442.
- Bachtin, Michail M. *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*. Hg. v. Edward Kowalski und Michael Wegner. Übers. v. Michael Dewey. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1989.
- Bal, Mieke. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. 3. Aufl. Toronto: Toronto UP, 2009.
- Barta, Peter I. *Bely, Joyce and Döblin: peripatetics in the city novel*. Gainesville: UP of Florida, 1996.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Übers. v. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974.
- Baum, Michael. *Kontingenz und Gewalt. Semiotische Strukturen und erzählte Welt in Alfred Döblins Roman Berlin Alexanderplatz*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2003.
- Bayerdörfer, Hans-Peter. „Alfred Döblin. Berlin Alexanderplatz.“ *Interpretationen. Romane des 20. Jahrhunderts*. Bd. 1. Stuttgart: Reclam, 1993. 158-194.

- . „Der Wissende und die Gewalt. Alfred Döblins Theorie des epischen Werks und der Schluß von *Berlin Alexanderplatz*.“ *Materialien zu Alfred Döblin <Berlin Alexanderplatz>*. 3. Aufl. Hg. v. Matthias Prangel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981. 150-185.
- Becker, Sabine. *Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadt Wahrnehmung in der deutschen Literatur 1900-1933*. St. Ingbert: Röhrig, 1993.
- Benjamin, Walter. „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.“ *Gesammelte Schriften* I.2. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980. 471-508.
- . *Das Passagen-Werk*. Bd. 1. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1983.
- . „Krisis des Romans. Zu Döblins *Berlin Alexanderplatz*.“ *Gesammelte Schriften* III. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972. 230-236.
- . „Ursprung des deutschen Trauerspiels“. *Gesammelte Schriften* I.1. 2. Aufl. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978.
- Bloch, Ernst. „Philosophische Ansicht des Detektivromans“. *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. Hg. v. Jochen Vogt. München: Fink, 1998. 38-51.
- Booth, Wayne. *Rhetoric of fiction*. 2. Aufl. Chicago: UP, 1983.
- Brecht, Bertolt. „Über die Popularität des Kriminalromans“. *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. Hg. v. Jochen Vogt. München: Fink, 1998. 33-37.
- Broich, Ulrich. „Detektivliteratur“. *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. 2., neu bearb. Aufl. Hg. v. Dieter Borchmeyer und Viktor Žmegač. Tübingen: Niemeyer, 1994. 77-81.

- Cassirer, Ernst. „Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum.“ *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. Hg. v. Alexander Ritter. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975. 17-35.
- Chandler, Raymond. *The High Window*. Cleveland: The World Publishing Company, 1942.
- Chatman, Seymour. *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1978.
- Culler, Jonathan: *The pursuit of signs*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1981.
- Döblin, Alfred. „An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm.“ *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Hg. v. Erich Kleinschmidt. Olten: Walter, 1989. 119-123.
- . „Bemerkungen zum Roman.“ *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Hg. v. Erich Kleinschmidt. Olten: Walter, 1989. 123-127.
- . *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. Hg. v. Werner Stauffacher. Zürich: Walter, 1996.
- . Brief an Julius Petersen vom 18. September 1931. *Materialien zu Alfred Döblin >Berlin Alexanderplatz<*. 3. Aufl. Hg. v. Matthias Prangel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1981.
- . „Der Bau des epischen Werkes“. *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Hg. v. Erich Kleinschmidt. Olten: Walter, 1989. 215-245.
- . „Mein Buch ‚Berlin Alexanderplatz.‘“ *Materialien zu Alfred Döblin >Berlin Alexanderplatz<*. Hg. v. Matthias Prangel. 3. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1981. 43-45.
- . „Reform des Romans“. *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Hg. v. Erich Kleinschmidt. Olten: Walter, 1989. 137-153.

- Dunz, Christoph. *Erzähltechnik und Verfremdung. Die Montagetechnik und Perspektivierung in Alfred Döblin, „Berlin Alexanderplatz“ und Franz Kafka, „Der Verschollene.“* Bern: Peter Lang, 1995.
- Finke, Beatrix. *Erzählsituationen und Figurenperspektiven im Detektivroman.* Amsterdam: B.R. Grüner, 1983.
- Fischer, Katrin. „Wege zu einer Narratologie des Raums.“ *From Magic Columns to Cyberspace. Time and Space in German Literature, Art, and Theory.* Hg. v. D. Lammbauer, M.I. Schlinzig, A. Dunn. München: Meidenbauer, 2008. 159-177.
- Geherin, David. *Scene of the Crime. The Importance of Place in Crime and Mystery Fiction.* Jefferson, NC: McFarland, 2008.
- Genette, Gérard. *Narrative discourse: an essay in method.* Übers. v. Jane E. Lewin. Ithaca, NY: Cornell UP, 1980.
- . *Figures of literary discourse.* Übers. v. Alan Sheridan. New York: Columbia UP, 1982.
- Grah, Drago. „Das Zeitgerüst in Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz.*“ *Acta neophilologica* 11 (1978): 15-28.
- Heidegger, Martin. *Sein und Zeit.* 11. Aufl. Tübingen: Niemeyer, 1967.
- Helbig, Gerhard und Joachim Buscha. *Deutsche Grammatik. Ein Handbuch für den Ausländerunterricht.* Berlin: Langenscheidt, 2001.
- Hillebrand, Bruno. „Poetischer, philosophischer, mathematischer Raum.“ *Landschaft und Raum in der Erzählkunst.* Hg. v. Alexander Ritter. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975. 417-463.
- Hühn, Peter. „Der Detektiv als Leser.“ *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte.* Hg. v. Jochen Vogt. München: Fink, 1998. 239-254.

- Jähner, Harald. *Erzählter, montierter, soufflierter Text. Zur Konstruktion des Romans >Berlin Alexanderplatz<*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 1984.
- Jakobi, Carsten, Hg. *Exterritorialität. Landlosigkeit in der deutschsprachigen Literatur*. München: Meidenbauer, 2006.
- Jammer, Max. *Concepts of space. The history of theories of space in physics*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1954.
- Jauß, Hans Robert. „Spur und Aura. Bemerkungen zu Walter Benjamins *Passagen-Werk*“. *Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*. Hg. v. Helmut Pfeiffer, Hans Robert Jauß und Françoise Gaillard. München: Fink 1987. 19-38.
- Joachimsthaler, Jürgen. „Text und Raum“. *KulturPoetik* 5 (2005): 243-255.
- Kähler, Hermann. *Berlin – Asphalt und Licht: die grosse Stadt in der Literatur der Weimarer Republik*. Berlin: Das europäische Buch, 1986.
- Kaes, Anton. *M*. London: British Film Institute, 2000.
- Kästner, Erich. *Emil und die Detektive*. New York: Henry and Holt Company, 1933.
- Keller, Otto. *Döblins Montageroman als Epos der Moderne*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1980.
- . *Döblins „Berlin Alexanderplatz“*. *Die Grossstadt im Spiegel ihrer Diskurse*. Bern: Peter Lang, 1990.
- Klotz, Volker. *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*. München: Hanser Verlag, 1969.
- Kracauer, Siegfried. „Detektiv“. *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. Hg. v. Jochen Vogt. München: Fink, 1998. 25-32.

- Kreutzahler, Birgit. *Die Bild des Verbrechers in Romanen der Weimarer Republik. Eine Untersuchung vor dem Hintergrund anderer gesellschaftlicher Verbrecherbilder und gesellschaftlicher Grundzüge der Weimarer Republik*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 1987.
- Kümmel, Michael. „Der Held und seine Stadt. Anmerkungen zur Topographie in einigen modernen Kriminalromanen“. *Die Horen* 32.4 (1987): 31-41.
- Ledanff, Susanne. „Bildungsroman versus Großstadtroman. Thesen zum Konflikt zweier Romanstrukturen, dargestellt am Beispiel von Döblins *Berlin Alexanderplatz*, Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* und Musils *Mann ohne Eigenschaften*“. *Sprache im technischen Zeitalter* 78 (1981). 85-114.
- Lemon, Tee L. und Marion J. Reis, Übers. und Hg. *Russian Formalist Criticism*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965.
- Lobsien, Eckhard. *Landschaft in Texten*. Stuttgart: Metzler, 1981.
- Lüderssen, Klaus. *Produktive Spiegelungen. Recht und Kriminalität in der Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.
- M*. Regie Fritz Lang. 1931. DVD. Criterion Collection, 2004.
- Mahlendorf, Ursula R. „Schelm und Verbrecher. Döblins *Berlin Alexanderplatz*.“ *Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik* 20 (1986): 77-108.
- Martinez, Matias und Michael Scheffel. *Einführung in die Erzähltheorie*. 3. Aufl. Stuttgart: Beck, 2002.
- Meurer, Ulrich. *Topographien. Raumkonzepte in Literatur und Film der Postmoderne*. München: Wilhelm Fink, 2007.

- Meyer, Herman. „Raumgestaltung und Raumsymbolik in der Erzählkunst.“ *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. Hg. v. Alexander Ritter. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975. 208-231.
- Müller-Salget, Klaus. *Alfred Döblin. Werk und Entwicklung*. 2. Aufl. Bonn: Bouvier, 1988.
- Nünning, Ansgar. „Raum/Raumdarstellung, literarische(r)“. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. 3., aktualisierte und erw. Aufl. Hg. v. Dems. Stuttgart: Metzler, 2004. 558-560.
- Nusser, Peter. *Der Kriminalroman*. 3. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2003.
- O’Neill, Patrick. *Fictions of discourse: reading narrative theory*. Toronto: Toronto UP, 1994.
- . *Acts of narrative: textual strategies in modern German fiction*. Toronto: Toronto UP, 1996.
- Opitz, Roland. *Krise des Romans? Drei Essays*. Halle: Mitteldeutscher Verlag, 1984.
- Park, Sang-Nam. *Die sprachliche und zeitkritische Problematik von Döblins Roman „Berlin Alexanderplatz.“* Berlin: Köster, 1995.
- Pfeiffer, K. Ludwig. „Mentalität und Medium. Detektivroman, Großstadt oder ein zweiter Weg in die Moderne“. *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. München: Fink, 1998. 357-377.
- Phelan, James u. Peter Rabinowitz (Hg.). *A companion to narrative theory*. Malden, MA: Blackwell Pub., 2005.
- Prangel, Matthias, Hg. „Franz Biberkopf und das Wissen des Wissens. Zum Schluss von Alfred Döblins ‚Berlin Alexanderplatz‘ unter der Perspektive einer Theorie der Beobachtung der Beobachtung.“ *Neophilologus* 81.1 (1997): 1-12.

- . *Materialien zu Alfred Döblin >Berlin Alexanderplatz<*. 3. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981.
- . „Vom dreifachen Umgang mit der Komplexität der Großstadt. Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*.“ *Das Jahrhundert Berlins: Eine Stadt in der Literatur*. Hg. v. J. Enklaar und H. Ester. Amsterdam und Atlanta: Rodopi, 2000. 51-68.
- Prince, Gerald: *Narratology: the form and functioning of narrative*. Berlin: Mouton, 1982.
- Reichel, Norbert. *Der erzählte Raum. Zur Verflechtung von sozialem und poetischem Raum in erzählender Literatur*. Darmstadt: WBG, 1987.
- Ricœur, Paul. *Zeit und literarische Erzählung*. Übers. v. Rainer Rochlitz. München: Fink, 1989.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. 2. Aufl. London, New York: Routledge, 2002.
- Ritter, Alexander, Hg. *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975.
- Rosa, Hartmut. *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2005.
- Sander, Gabriele. „Tatsachenphantasie“. *Alfred Döblins Roman Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 2007.
- Sanna, Simonetta: *Die Quadratur des Kreises: Stadt und Wahnsinn in „Berlin Alexanderplatz“ von Alfred Döblin*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2000.
- Scherpe, Klaus. „The City as Narrator: The Modern Text in Alfred Döblin’s *Berlin Alexanderplatz*.“ *Modernity and the Text. Revisions of German Modernism*. Hg. v. Andreas Huyssen u. David Bathrich. New York: Columbia UP, 1989. 162-179.

- . „Von der erzählten Stadt zur Stadterzählung. Der Großstadtdiskurs in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*.“ *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Hg. v. Jürgen Fohrmann und Harro Müller. Frankfurt a.M: Suhrkamp, 1988. 418-437.
- Schöne, Albrecht. „Berlin Alexanderplatz.“ *Der deutsche Roman vom Barock bis zur Gegenwart. Struktur und Geschichte*. Bd. 2. Hg. v. Benno von Wiese. Düsseldorf: Bagel Verlag, 1963. 291-325.
- Schweppenhäuser, Gerhard. *Die Fluchbahn des Subjekts. Beiträge zu Ästhetik und Kulturphilosophie*. Münster: LIT, 2001.
- Simmel, Georg. „Die Großstädte und das Geistesleben.“ *Brücke und Tür*. Hg. v. Michael Landmann und Margarete Susmann. Stuttgart: KF Koehler Verlag, 1957. 227-242.
- Smuda, Manfred. „Die Wahrnehmung der Großstadt als ästhetisches Problem des Erzählens. Narrativität im Futurismus und im modernen Roman.“ *Die Großstadt als Text*. Hg. v. Manfred Smuda. München: Fink, 1992. 131-182.
- Spörl, Uwe. „Die Chronotopoi des Kriminalromans.“ *Bachtin im Dialog. Festschrift für Jürgen Lehmann*. Hg. v. Markus May und Tanja Rudtke. Heidelberg: Winter, 2006. 335-363.
- Stockhammer, Robert. *Kartierung der Erde. Macht und Lust in Karten und Literatur*. München: Fink, 2007.
- Todorov, Tzvetan. *Poetik der Prosa*. Frankfurt a.M.: Athenäum, 1972.
- . *Théorie de la littérature*. Paris: Editions du Seuil, 1966.
- Vin, Daniel de. „‘Berlin Alexanderplatz‘ und die Kriminalität im Berlin der zwanziger Jahre. Eine Vorstudie.“ *Internationale Alfred-Döblin-Kolloquien: Marbach a.N. 1984, Berlin 1985*. Hg. v. Werner Stauffacher. Bern: Peter Lang, 1988. 143-149.
- Wirth, Louis. „Urbanism as a Way of Life.“ *The American Journal of Sociology* 44 (1938): 1-24.

Ziolkowski, Theodore. „Berlin Alexanderplatz“. *Zu Alfred Döblin*. Hg. v. Ingrid Schuster. Stuttgart: Klett, 1980. 128-148.

Žmegač, Viktor. „Döblin im Kontext der literarischen Moderne“. *Internationale Alfred-Döblin-Kolloquien: Münster 1989, Marbach a.N. 1991*. Hg. v. Werner Stauffacher. Bern: Peter Lang, 1993. 12-25.

Zoran, Gabriel. "Towards a Theory of Space in Narrative". *Poetics Today* 5.2 (1984): 309-334.