

TOMISLAV ZELIĆ

Technische und okkulte Medien in der modernen Massengesellschaft—über Döblins Großstadroman *Berlin Alexanderplatz*

Einleitung

In den aktuellen Medientheorien wurde der Hauptbegriff des Mediums soweit ausgedehnt, daß er mindestens die folgenden fünf Definitionen umfaßt.¹ Zuallererst fallen unter Medien technische Apparate wie der Telegraph, das Grammophon, Radio, Telephon, der Kinematograph usw. Ich werde eine textnahe Interpretation der Szene geben, in der Biberkopf kurz nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis ins Kino geht. Die cineastische Erfahrung läßt sich anhand von Gustave Le Bons Theorie der Massenpsychologie analysieren.² Zweitens kann man den menschlichen Körper im Allgemeinen als technisches Medium der natürlichen Sinneswahrnehmung und drittens den menschlichen Körper im Besonderen als das okkulte Medium von außergewöhnlichen bzw. übernatürlichen Geisteszuständen ansehen, wie beispielsweise die Phantasienwelt sexueller Erregung oder Aggressivität, Erlebnisse des Massenwahns sowie Dämmerzustände. Die Schockerlebnisse und traumatischen Panikzustände der modernen Großstadt und Massengesellschaft, die Biberkopf nach seiner Entlassung aus

dem Gefängnis in Berlin-Tegel durchstehen muß, darunter insbesondere sein Delirium in der Nervenheilanstalt Berlin-Buch, werde ich im Anschluß an Walter Benjamin und Georg Simmel diskutieren.³ Meine Hauptthese lautet nicht einfach nur, daß die literarische Darstellung dieser Erfahrungen die von Döblin selbst im sogenannten „Berliner Programm“ (1913) benannte Poetik im „Kinostil“ erfüllt,⁴ sondern vielmehr, daß der Großstadtroman innerästhetisch auf den Status und die Funktion von technischen und okkulten Medien, seien sie visueller oder akustischer Art, reflektiert. Viertens werde ich im Anschluß an aktuelle systemtheoretischen Ansätze zur moderner Literatur und der allgemeinen systemtheoretischen Unterscheidung zwischen Medium und Form erörtern,⁵ wie die moderne Massengesellschaft Döblin als Medium für seine Romanform und wie der Durchschnittsmensch Biberkopf, dessen kriminelle, juristische und psychiatrische Fallgeschichte zumindest fiktiv in den sozialen Netzwerken der Diskurse und Disziplinen gespeichert ist, Döblin als exemplarische Form des Individuums in der modernen Massengesellschaft dient. Nach einem kurzen Exkurs über die Beziehung zwischen Psychiatrie und Literatur kommt der Großstadtroman zuletzt von einem externer Standpunkt aus als Medium und als solches in Konkurrenz zu den aufkommenden neuen Medien in den Blick. In diesem Zusammenhang werde ich auf die zeitgenössische Kulturdebatte über die Romankrise zu sprechen kommen.⁶

Das okkulte und das technische Medium... ...oder Biberkopf geht ins Kino

Biberkopf wurde soeben aus dem Gefängnis in Berlin-Tegel entlassen, nachdem er zu vier Jahre Haft verurteilt worden war, weil er seine Geliebte im Affekt ermordet hatte. Er macht in der ihm nun nicht mehr vertrauten Umgebung der modernen Großstadt und Massengesellschaft eine Reihe von Schockerlebnissen durch. Er versucht sich in einen

dunklen Hinterhof zu retten, wo ihn zwei Juden auffinden und in ihre Wohnung bringen. Doch dort durchleidet er weitere traumatische Panikzustände. Auf seiner Flucht vor der modernen Großstadt kehrt Biberkopf immer wieder in geschlossene Räume zurück, die ihn an die Gefängniszelle, die er verlassen hat, erinnern: nicht nur in den dunklen Hinterhof oder die engen Wohnungen, sondern auch und nicht gerade zufällig in den dunklen Innenraum eines Kinos. Nachdem er sich im Regen seinen Weg durch die Menschenmenge bahnt, wird Biberkopf auf ein Kinoposter aufmerksam, das eine populäre und scheinbar pornographische Komödie ankündigt:

Jugendlichen unter 17 Jahren ist der Eintritt verboten. Auf dem Riesenplakat stand knallrot ein Herr auf einer Treppe, und ein duftendes junges Mädchen umfaßte seine Beine, sie lag auf der Treppe, und er schnitt oben ein kesses Gesicht. Darunter stand: Elternlos, Schicksal eines Waisenkindes in 6 Akten.⁷

Die dann folgende räumliche Beschreibung des Kinoinnenraums und die Zusammenfassung des Filmplots bestätigen alle bigotten Vorurteile und die moralistische Ablehnung gegen das neue Medium Kino, die unter konservativen Kulturkritikern der damaligen Zeit kursierten:

Der lange Raum war knüppeldick voll, 90 Prozent Männer in Mützen, die nehmen sie nicht ab. Drei Lampen an der Decke sind rot verhängt. Vorn ununterbrochen Krach. Dann wird es finster und der Film läuft. Einem Gänsemädchen soll Bildung beigebracht werden, warum wird einem so mittendrin nicht klar. Sie wischte sich die Nase mit der Hand, sie kratzte sich auf der Treppe den Hintern, alles im Kino lachte. Ganz wunderbar ergriff es Franz, als das Kichern um ihn losging. Lauter Menschen, freie Leute, amüsierten sich, hat ihnen keiner was zu sagen, wunderbar schön, und ich stehe mitten mang. Dann lief es weiter. Der feine Baron hatte eine Geliebte, die sich auf eine Hängematte legte und dabei ihre Beine senkrecht nach oben streckte. Die hatte Hosen an. Das ist eine Sache. Was sich die Leute bloß aus dem dreckigen Gänseliesel machten

und daß die die Teller ausleckte. Wieder flimmerte die mit den schlanken Beinen auf. Der Baron hatte sie allein gelassen, jetzt kippte sie aus der Hängematte und flog ins Gras, lag lang da. Franz stierte auf die Wand, es gab schon ein anderes Bild, er sah sie noch immer herauskippen und lang da liegen. Er kaute an seiner Zunge, Donnerkiel, was war das. Als dann einer, der aber der Liebhaber der Gänsemagd war, diese Frau umarmte, lief es ihm heiß über die Brusthaut, als wenn er sie selbst umarmte. Das ging auf ihn über und machte ihn schwach. Ein Weibsstück.⁸

In seiner massenpsychologischen Studie beschreibt der konservative Kulturkritiker Gustave Le Bon (1841–1931)⁹ die Veränderungen, die in der psychischen Konstitution eines Individuums eintreten, wenn es an einem Massenerlebnis teilhat. Obwohl Le Bon vornehmlich die anarchische Menschenmasse der Französischen Revolution vor Augen hatte, als er seine Theorie aufstellte, so scheint doch eine strukturelle Analogie zwischen seiner massenpsychologischen Analyse und der Funktionsweise des zu seiner Zeit neu aufkommenden Mediums Kino zu bestehen. Zufälligerweise wurde der Kinematograph in demselben Jahr von den Brüdern Lumière erfunden, in dem auch Le Bons Studie veröffentlicht wurde: 1895. Das Kino könnte mit anderen Worten als der abwesende Bezugspunkt der frühen Massenpsychologie angesehen werden. Deswegen bietet es sich beinahe von selbst an, Biberkopfs Kinoerlebnis mit den Methoden und Begriffen der massenpsychologischen Theorie zu interpretieren. Das Individuum im Kinopublikum teilt eine Reihe von psychosomatischen Eigenschaften mit dem Individuum, das als Teil der Menschenmasse ein Massenerlebnis macht.

In Hinsicht auf das Kinoerlebnis ist wichtig, daß Biberkopf einem okkulten Medium gleicht, das unter dem Bann eines Hypnotiseurs, der in diesem Fall durch den technischen Apparat des Kinematographen vertreten ist, in einen hypnoseartigen Zustand

versetzt wird. Wie ein hypnotisiertes Medium verliert Biberkopf Teile seiner bewußten Persönlichkeit. Seine geistigen Fähigkeiten werden geschwächt, während seine emotionale Erregbarkeit intensiviert wird. Er denkt assoziativ im alogischen Rhythmus der Kinobilder.¹⁰ Le Bon verwendet verschiedene Begriffe aus der Medizin, Physiologie und Psychologie sowie dem Okkultismus, um den Geisteszustand der Faszination, gesteigerten Aufmerksamkeit und Erwartung zu beschreiben, in den das von einem Massenerlebnis hypnotisierte Individuum verfällt: darunter sind Ansteckung, Lähmung, Suggestion, Hypnose, Mesmerismus und Automatismus, um nur einige zu nennen.

In medizinisch-psychologischen Untersuchungen zu juristischen Zwecken hat der Rechtsassessor Dr. Albert Hellwig die „Suggestivkraft der kinematographischen Vorführung“¹¹ untersucht und behauptet, daß sie „Illusionen und Halluzinationen in anderen Organen“¹² verursachen könne. In einem früheren Essay hatte er bereits nahegelegt, daß Kinobilder „bleibende Eindrücke“ hinterlassen und „zerstörerische Gedanken“ auslösen, die in manchen Fällen sogar zu Verbrechen führen könnten.¹³ Auf ähnliche Weise ist Biberkopf der Suggestivkraft des hypnotischen Mediums Kino ausgesetzt. In einem veränderten Bewußtseinszustand auf die Kinoleinwand starrend wird er zu instinktivem Verhalten motiviert. Obwohl bereits andere Bilder auf der Kinoleinwand erscheinen, hält er die Bilder von der Geliebten des Barons, einer Frau, die Hosen trägt und ihre schlanken Beine senkrecht nach oben streckt, bis sie aus der Hängematte ins Gras fällt und „lang da lag“, fest und führt sie in Gedanken weiter. Ähnlich wie bei dem Visualisierungsprozeß der „Verschiebung und Verdichtung“, die Freud im Hinblick auf die „Traumarbeit“ beschreibt,¹⁴ transponiert Biberkopf die erotisch geladenen Kinobilder in mentale Bilder eines „Weibstücks.“ Sofort nachdem er

das Kino verlassen hat, macht er sich instinktiv daran, irgendwo in der Großstadt ein ebensolches Realobjekt seiner Begierde zu finden. In der Öffentlichkeit der Großstadtmassen, ob im Kino oder auf den Straßen Berlins, bleibt er anonym, während er innerlich sexuell erregt ist von den erotischen Bildern auf der Kinoleinwand und den sexuellen Phantasien in seinem Kopf. Seine Hast und Heftigkeit führt jedoch zu Grausamkeit und Gewalt gegen die Prostituierte und schließlich zu seiner Impotenz, Depression und dem Streben nach grundlegenden körperlichen Bedürfnissen wie Nahrung, Trank und Schlaf.

Der menschliche Körper als technisches Medium der Sinneswahrnehmung... ...oder Biberkopfs Straßenbahnfahrt

Den menschlichen Körper kann man als technisches wie auch als okkultes Medium der natürlichen und übernatürlichen Sinneswahrnehmung ansehen. Wie wir von Walter Benjamin wissen, ist die Sinneswahrnehmung an sich keine anthropologische Konstante, sondern historisch bedingt. Benjamin schreibt dazu:

Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektion auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung. Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem es erfolgt – ist nicht nur natürlich sondern auch geschichtlich bedingt.¹⁵

Hier ist die Bedeutung des Wortes „Medium“ vieldeutig, denn gewiß kann es sich einerseits auf den Körper und die Seele des Menschen beziehen und andererseits auch auf die Umgebung des Menschen. Daher findet die geschichtliche Konditionierung des Mediums sozial und psychisch bzw. phylogenetisch und ontogenetisch.

Nach der Entlassung aus dem Gefängnis in Berlin-Tegel trifft Biberkopf auf die erste Herausforderung bei seiner Wiedereingliederung in das gesellschaftliche Leben: einer Fahrt mit der Straßenbahn. Unter dem Titel „Mit der 41 in die Stadt“, was sich auf die Straßenbahnlinie mit der Nummer 41 ab Berlin-Tegel stadteinwärts bezieht, werden die intensiven psychosomatischen Effekte und der cineastisch-visuelle Charakter des großstädtischen Schockerlebnisses anhand von literarischen Mitteln des Erzählberichts mit eingestreuter erlebter Rede dargestellt:

Er schüttelte sich, schluckte. Er trat sich auf den Fuß. Dann nahm er einen Anlauf und saß in der Elektrischen. Mitten unter den Leuten. Los. Das war zuerst, als wenn man beim Zahnarzt sitzt, der eine Wurzel mit der Zange gepackt hat und zieht, der Schmerz wächst, der Kopf will platzen. 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. Seine Nasenspitze vereiste, über seinen Backen schwirrte es.¹⁶

Man beachte den Gegensatz von Statik und Dynamik sowie die gegenläufigen Bewegungen der Straßenbahn und des menschlichen Körpers. Während Biberkopf in der fahrenden Straßenbahn sitzt, wendet er seinen Kopf nach seinem Wahrnehmungsobjekt, um es im Blick zu behalten, ganz so als wäre er anstelle der Kamera auf der Straßenbahn positioniert, die in Vertovs avantgardistischen Dokumentarfilm *Der Mann mit der Kamera* (1929) durch die Großstadt fährt.¹⁷ Die Fragmentierung des Blickfeldes, die daraus resultiert, daß sich der Wahrnehmende und die Wahrnehmungsgegenstände gleichzeitig, jedoch gegenläufig bewegen und sich die Gegenstände dadurch gegenseitig verdecken, deutet auf die traumatischen Panikzustände, das Schwindelgefühl und die

Halluzinationen in anderen Romanpassagen voraus. Von all diesen Phänomenen ist es die Angst, daß die Dächer von den Gebäuden rutschen könnten, die mehrmals leitmotivisch wiederkehrt. Als sie zum erstenmal auftaucht, ist sie auf eine Sinneswahrnehmung bezogen, die auf eine cineastische Art und Weise präsentiert wird. Nachdem Biberkopf der Straßenbahn entstiegen ist, rennt er auf der Rosenthaler Straße durch Berlin.

Die Wagen tobten und klingelten weiter, er rann Häuserfront neben Häuserfront ohne Aufhören hin. Und Dächer waren auf den Häusern, die schwebten auf den Häusern, seine Augen irrten nach oben: wenn die Dächer nur nicht abrutschten, aber die Häuser standen gerade.¹⁸

Hinsichtlich Biberkopfs Zustand ist klar, daß die Atrophie des „Schutzorgans“¹⁹, das Großstadtbewohner gegen großstädtische Schockerlebnisse und den konstanten Strom von diskrepanten Stimuli, kurz die Reizüberflutung in der Großstadtumgebung, immun macht, aus den körperlichen und seelischen Entbehrungen im Gefängnis resultiert. Die Ausbildung des „Reizschutzes“²⁰ konstituiert normalerweise den für Großstadtbewohner typischen rationalistischen und blasierten Charakter, die auf Reize eher intellektuell als emotional reagieren.²¹ Im Gegensatz dazu leidet Biberkopf psychosomatisch an den traumatischen Panikzuständen und seinen urplötzlichen sexuellen und aggressiven Ausbrüchen, weil er seines Schutzorgans inzwischen beraubt und somit unfähig ist, die großstädtischen Schockerlebnisse zu rationalisieren. Als hilfloses Objekt der dynamischen Automatismen in der modernen Großstadt ist er nicht imstande, sich den psychosomatischen Einwirkungen des Großstadtlebens auf seinen Körpers willentlich zu entziehen. Seine Subjektivität geht nahezu gänzlich in den funktionalen Netzwerken der Diskursen und Disziplinen unter, mit Ausnahme der wenigen, stilistisch in der Tradition des realistischen psychologischen Romans

geschriebenen Passagen. Biberkopfs Individualität konstituiert sich, wie wir noch sehen werden, lediglich als eine „Kreuzung sozialer Kreise“, um mit Simmel zu reden.²²

Der delirierende Körper als okkultes Medium... ...oder Biberkopfs Todesnaberlebnis

In Zusammenhang mit dem Kinobesuch der Titelfigur haben wir bereits gesehen, daß man Biberkopf als okkultes Medium bzw. als hypnotisiertes nicht autonomes Subjekt ansehen kann, während der Kinoprojektor als das technische Medium die Rolle des Hypnotiseurs übernimmt. Durch und durch stellt Döblins Roman eine Beziehung her zwischen dem technischen Medium Kino und dem okkulten Medium oder hypnotisiertem Subjekt Biberkopf, das außerordentliche Geisteszustände wie etwa sexuelle und aggressive Ausbrüche, traumatische Panikzustände und Delirien durchleidet. Verdrängte sexuelle und aggressive Impulse, die vom Es ausgehen, und militärische Befehle, kühlen Kopf zu bewahren, die vom Über-Ich ausgehen, tauchen in dem universellen Massendiskurs der Großstadt plötzlich in der Form erlebter Rede auf.²³ In diesen polyperspektivischen Großstadroman kann solche erlebte Rede nicht immer so einfach und eindeutig einer der zahlreichen Figuren- oder Erzählerperspektiven zugeordnet werden. In den meisten Fällen ist es die subjektive Perspektive der Titelfigur. Nachdem der Schwarzfahrer Biberkopf den Kontrolleuren und Polizisten in der Straßenbahn und auf der Straße entkommt, geht er in der Anonymität der Großstadtmenge unter und macht vor einem Schaufenster eine unheimliche Erfahrung, als er realisiert, daß die Menschenmassen der Großstadt sich in der Funktionalität der Diskurse erschöpfen und nun im „steinernen Stil“²⁴ erscheinen.

‘Zwölf Uhr Mittagszeitung’, ‘B.Z.’, ‘Die neueste Illustrierte’, ‘Die Funkstunde neu’ ‘Noch jemand zugestiegen?’ Die Schupos haben jetzt blaue Uniformen. Er

stieg unbeachtet wieder aus dem Wagen, war unter Menschen. Was war denn? Nichts. Haltung, ausgehungertes Schwein, reiß dich zusammen, kriegst meine Faust zu riechen. Gewimmel, welch Gewimmel. Wie sich das bewegte. Mein Brägen hat wohl keinen Schmalz mehr, der ist wohl ganz ausgetrocknet. Was war das alles. Schuhgeschäfte, Hutgeschäfte, Glühlampen, Destillen. Die Menschen müssen doch Schuhe haben, wenn sie so viel rumlaufen, wir hatten ja auch eine Schusterei, laß sie doch blitzern, die werden dir doch nicht bange machen, kannst sie ja kaputt schlagen, was ist denn mit die, sind eben blankgeputzt. Man riß das Pflaster am Rosenthaler Platz auf, er ging zwischen den anderen auf den Holzbohlen. Man mischt sich unter die anderen, da vergeht alles, dann merkst du nichts, Kerl. Figuren standen in den Schaufenstern in Anzügen, Mänteln, mit Röcken, mit Strümpfen und Schuhen. Draußen bewegte sich alles, aber – dahinter – war nichts! Es – lebte – nicht! Es hatte fröhliche Gesichter, es lachte, es wartete auf der Schutzinsel gegenüber Aschinger zu zweit oder zu dritt, rauchte Zigaretten, blätterte Zeitungen. So stand das da wie die Laternen – und – wurde immer starrer. Sie gehörten zusammen mit den Häusern, alles weiß, alles Holz.²⁵

Die Beziehung zwischen dem technischen Medium Kino und dem okkulten Medium Mensch wird in dem Roman noch deutlicher immer dann, wenn bestimmte Erfahrungen unzweifelhaft aus der Figurenperspektive Biberkopfs erscheinen und aus der Erzählerperspektive als okkulte Phänomene kommentiert werden. Das ist zum Beispiel der Fall bei Biberkopf psychosomatischen Reaktionen während einer Auseinandersetzung mit einigen Arbeitern, nachdem diese die Internationale gesungen haben. Zu Beginn dieser Episode nimmt Biberkopf wiederum die Position des hypnotisierten Kinogängers ein, dessen Körper unbewegt auf dem Sitz ruht, sich aber in einem paradoxen Zustand gleichzeitiger „Starre“ und großer psychosomatischer Erregung bzw. „Tobsucht“ befindet. Nachdem die Depersonalisation einsetzt – Biberkopf hört sein eigenes Brüllen

hört und sieht sich selbst als Doppelgänger aus der Distanz – und die leitmotivische Angst wiederkehrt, kulminiert die Episode in einer hellseherischen Gewaltphantasie.

Eine Tobsucht, Starre ist Franz Biberkopf. Er kräht blind aus seiner Kehle heraus, sein Blick ist gläsern, sein Gesicht ist blau, gedunsen, er spuckt, seine Hände glühen, der Mann ist nicht bei sich. Dabei krallen seine Finger in den Stuhl, aber er hält sich nur am Stuhl fest. Jetzt wird er gleich den Stuhl nehmen und losschlagen.

Achtung, Gefahr im Verzug, Straße frei, Laden, Feuer, Feuer, Feuer.

Dabei hört der Mann, der dasteht und brüllt, hört sich selbst, von weitem, sieht sich an. Die Häuser, die Häuser wollen einstürzen, die Dächer wollen über ihn her, das gibt es nicht, damit sollen die mir nicht kommen, es wird den Verbrechern nicht gelingen, wir brauchen Ruhe.

Und es irrte durch ihn: es wird bald losgehen, ich werde etwas tun, eine Kehle fassen, nein, nein, ich werde bald umkippen, hinschlagen, einen Moment noch, einen Moment. Und da hab ich gedacht, die Welt ist ruhig, es ist Ordnung da. In seiner Dämmerung graute er sich: es ist etwas nicht in Ordnung in de Welt, die stehen da drüben so schrecklich, er erlebt es hellseherisch.²⁶

Ähnlich wie wiederkehrende verdrängte aggressiven Impulse treten verdrängte homosexuelle Impulse und politisches Ressentiment an die Oberfläche und äußern sich in einem Homophobie und Antikommunismus vermengenden paranoischen Diskurs, der die Gestalt von cineastischen und okkulten Medieneffekten annimmt. “Was wollen die Leute von einem, erst die Schwulen, die einen nichts angehen, jetzt die Roten. [...] Es flackert wieder und pulsiert in Franzens Augen; seine Stirn und Nase wird dick.”²⁷ In anderen Romanpassagen haben Charaktere wie Reinhold, die homosexuelle Orientierung und kommunistische politische Einstellungen in sich vereinen, eine okkult-hypnotische und geradezu magnetische Wirkung auf Biberkopf. “Franz fühlt sich mächtig von ihm angezogen.”²⁸ Und schließlich wird er ihm zum Verhängnis.

Darüber hinaus wird das Delirium oder, richtet man sich nach dem Erzähler, der symbolische Tod und die symbolische Wiedergeburt des Biberkopf in der Nervenheilanstalt Berlin-Buch nicht nur im Anschluß an die expressionistische Konzeption des Neuen Menschen gesehen, die letztlich auf der religiösen Idee der Seelenwanderung oder der christlichen Idee der Wiederauferstehung von den Toten gründet, sondern auch als akustische und visuelle Halluzination im psychiatrischen Sinne, als Hypnose und Suggestibilität im okkulten Sinne und als cineastischer Effekt im medientechnischen Sinne dargestellt. Nachdem sich Biberkopf bei Schießereien und einer Polizeirazzia in der Gastwirtschaft *Alexanderquelle* der Polizei widersetzt, wird er von den Behörden in die Nervenheilanstalt Berlin-Buch eingewiesen, wo er in einen Geisteszustand eintritt, den die Ärzte und Psychiater sofort als „katatonischen Stupor“²⁹ diagnostizieren. Biberkopfs delirierender Körper ist ein bloßes „Gehäuse“³⁰, scheinbar ohne Seele, außer Betrieb und der Außenrealität der zwischenmenschlichen Kommunikation entbunden, während eine exzessive Bilderflut sein Inneres durchströmt.

Biberkopf trifft einen imaginären Besucher, die allegorische Figur des Schnitters Tod, dem Vortänzer im mittelalterlichen Todestanzes, der jedoch ironischerweise in einem flüssigem Berliner Dialekt spricht. In der Tat enthält die darauffolgende „profane Erleuchtung“³¹ stroboskopische Lichteffekte, die an die Neben- und Spezialeffekte von Kinobildern erinnern. „Da blitzt ein Beil durch die Luft, es blitzt, es erlischt.“³² Diese cineastische Flut von stroboskopischen Lichteffekten wird mit der allegorischen Zerstückelung des delirierenden Körpers parallel geführt, einem sich langsam immer schneller wiederholenden mechanischem Prozeß, der frühere Schlachthauszenen zitiert.

“Schwing hoch, fall nieder, hack ein, schwing hoch, schlag nieder, hack ein, schwing, fall, hack, schwing fall hack, schwing hack, schwing.”³³

In einer späteren Passage, in der der Schnitter Tod Biberkopf das Lied vom Tod vorsingt, stellt der Erzähler ironische Reflexionen sowohl über den Roman als Medium als auch über Lieder, Poesie und Musik sowie andere künstlerische Medien.

Das ist gewiß ein schöner Gesang, aber hört dieses Franz,
und was soll das heißen: das singt der Tod? So gedruckt im
Buch oder laut vorgelesen ist es etwas wie Poesie, Schubert
hat ähnliche Lieder komponiert, der Tod und das Mädchen,
aber was soll das hier?³⁴

Später wird der Schnitter Tod dem okkulten Medium Biberkopf mit ironischem Bezug auf sich selbst und seinen Status als technisches Medium sagen:

Hab dich gerufen immer wieder, hältst mich für einen
Schallplattenapparat, für'n Grammophon, das man andreht,
wenns einem Spaß macht, dann hab ich zu rufen, und wenn
du genug hast, stellst du mich ab. Dafür hältst du mich,
oder davor hältst du mir. Halt mir nur davor, aber jetzt
siehste, det Ding is anders.³⁵

Biberkopf unterzieht sich der „Gewaltkur“, durch die er, will man dem Erzählerkommentar aus dem Vorwort glauben, „zurechtgebogen“ werden wird, bevor er, „verändert, ramponiert“³⁶, auf den Alexanderplatz zurückkehrt. Die literarische Darstellung und die Reflexion auf den Status des Menschen als technisches und okkultes Medium außergewöhnlicher Geisteszustände wie die Halluzinationen im Delirium werden konstruiert als poetische Mimesis cineastischer audiovisueller Effekte. Das gilt auch für die phantastische Heimsuchung Biberkopfs durch seine von ihm ermordete Verlobte Mieze.

Exkurs: *Poetologie des psychiatrischen Wissens*

In seiner Studie über die *Poetologie des psychiatrischen Wissens*, wie es im Untertitel heißt, behauptet Wolfgang Schäffner,³⁷ daß Döblins Berufserfahrung als Arzt und Neurologe im Zugang zu den Wissensfeldern der Nervenheilanstalt und des Gefängnisses eröffnete und dieses Wissen diene ihm wiederum als Material für den Großstadroman.³⁸ In dem „Berliner Programm“ lehnt Döblin jedoch neben allen historisierenden auch alle psychologisierenden literarischen Darstellungen ab und schlägt statt dessen vor:

Man lerne von der Psychiatrie, der einzigen Wissenschaft,
die sich mit dem seelischen ganzen des Menschen befaßt:
sie hat das Naive der Psychologie längst erkannt,
beschränkt sich auf die Notierung der Abläufe,
Bewegungen, – mit einem Kopfschütteln, Achselzucken für
das Weitere und das ‚Warum‘ und ‚Wie‘. [...] Damit ist der
Weg aus der psychologischen Prosa gewiesen. [...] der
Gegenstand des Romans ist die entseelte Realität. [...] Die
Darstellung erfordert bei der ungeheuren Menge des
Geformten einen Kinostil.³⁹

Laut Döblins Programm soll man die inneren Geisteszustände einer Figur, die im klassischen Stil des realistischen psychologischen Roman des 19. Jahrhunderts dargestellt worden waren, einfach ignorieren und sich statt dessen auf die aus einer mechanischen und funktionalistischen Perspektive auf den Menschen erhobenen, rein materiellen Daten konzentrieren. Und ganz so wie die prognostischen empirischen Wissenschaften von der Kriminologie zur Demographie als Grundlage für die moderne Psychiatrie dienen, die auf statistischer Wahrscheinlichkeit und Kausalität beruht,⁴⁰ integriert der moderne Großstadroman die Medien der Massenkultur und Materialien des Alltags wie Telefonbücher und meteorologische Prognosen in seine Form.

Unter diesen theoretischen Annahmen enthüllt Schäffner erstens die effektive Arbeitsteilung zwischen Psychiatrie, Recht und Literatur, um die These zu stützen, daß die Rechtspsychiatrie entgegen ihrer eigenen Konzeption, sich danach zu bemühen, das

Strafrecht zu humanisieren, dazu beigetragen hat, die Techniken der juristischen Disziplinierung Bewachung von Kriminellen und Geisteskranken zu erweitern und zu verschärfen. Zweitens behauptet er, daß aus dieser Allianz zwischen Ärzten und Juristen eine neue Art von Nervenheilanstalt erwuchs und daß sich unter den ersten solchen Einrichtungen die in Berlin-Buch befindet, denn dort werden gemäß Döblins psychiatrischem Reformprogramm verhaltensgestörte Patienten geheilt, schmachttende und gelähmte Patienten untergebracht und degenerierte Patienten festgesetzt.⁴¹

Schäffner charakterisiert dann den „therapeutischen Optimismus“ der Psychiatrie und des Rechtssystems, der ihren Hoffnungen und Erwartungen eigen ist, daß das Ziel der Normalisierung mittels therapeutischer Disziplinierung erreicht werden könne. Gerade zu diesem Zweck wird Biberkopf, den die gerichtlichen und medizinischen Behörden für einen geisteskranken Knastbruder und Alkoholiker halten, in die Nervenheilanstalt in Berlin-Buch eingewiesen. Dort werden die halluzinatorischen Panikzustände methodisch über alle Maße intensiviert. Die therapeutische Tortur und orthopädische Disziplinierung des Körpers folgt den Richtlinien eines biopolitischen Programms, demzufolge Leben bewahrt werden muß, der Strafvollzug Verbesserungen schaffen und nicht zur Bestrafung dienen soll. Dementsprechend konnte ein zeitgenössischer Rechtsexperte behaupten, daß die Transformation des Biberkopfs, ehemals Transportarbeiter, der einen Affektmord an seiner Verlobten begeht, in den Biberkopf, der als Hilfsportier in einer mittelständischen Industriefabrik arbeitet, das Paradebeispiel dafür sei, wie man einen Kriminellen für die menschliche Gesellschaft zurückgewinne.⁴² Derart wird Döblins Großstadroman zum Modell für die erfolgreiche soziale Rehabilitierung einer kriminellen Persönlichkeit und zur Bestätigung des therapeutischen Optimismus von Juristen und Psychiatern.⁴³

Auch der Erzähler in Döblins *Berlin Alexanderplatz* scheint nahezu legen, daß die psychiatrische Heilung gelungen sei, denn in seinem Beruf als Hilfsportier befindet sich Biberkopf wieder in einer statischen Position, höchstwahrscheinlich medizinisch-therapeutisch mittels psychotropischen Wirkstoffen aus dem Verkehr gezogen, während um ihn herum alles dynamisch und flüchtig vorbeizieht, sei es die Belegschaft in der Fabrik, sei es die durch die Straßen marschierenden Nationalsozialisten und Kommunisten, die miteinander um die politische Macht kämpfen. Im Gegensatz zu zeitgenössischen marxistischen und heutigen postmarxistischen Kritikern, die einerseits beklagen, daß der profan erleuchtete Gangster am Ende des Romans als Weiser in den Himmel der Romanfiguren eingehe,⁴⁴ bzw. andererseits den idealtypischen deutschen Michel, das heißt, einen selbstlosen, entpolitisierten, konformistischen Kleinbürger in Biberkopf sehen,⁴⁵ scheint das Endresultat im Rahmen des Romans in der Tat das bestmögliche zu sein, zumal das Programm des klassisch-idealistischen Bildungsromans nichtsdestotrotz die negative Folie abgibt, auf der diese Kritiker die *Geschichte von Franz Biberkopf* beurteilen.⁴⁶ Schließlich dichtet entweder Biberkopf oder der vielstimmige Erzähler, das ist schwer zu entscheiden, gleichermaßen mit Bezug auf die Nationalsozialisten und Kommunisten den folgenden ironischen Reim: „Dem Menschen ist gegeben die Vernunft, die Ochsen bilden stattdessen eine Zunft.“⁴⁷

Die großstädtischen Menschenmassen und der Durchschnittsmensch als Medium und Form der modernen Gesellschaft

Mit Bezug auf Robert Musils Roman *Mann ohne Eigenschaften*, verwendet Benno Wagner die systemtheoretische Unterscheidung zwischen Medium und Form, um die Behauptung aufzustellen, daß, soziologisch gesprochen, Menschenmassen das Medium

der modernen Gesellschaft, und, literatur- und kulturwissenschaftlich gesprochen, Menschenmassen das Medium der modernen Großstadtliteratur seien.⁴⁸ Dieser systemtheoretische Ansatz erweitert den Begriff des Mediums in einem solchen Maß, daß ein zeitgenössischer Medientheoretiker die ironische Bemerkung machen konnte, es gebe nichts, das kein Medium sei.⁴⁹ Wagner stellt jedoch einerseits die lose Kopplung des Mediums, Menschenmasse, und die stabile Kopplung der Form, moderne Massengesellschaft bzw. moderner Großstadtroman, und andererseits die Homogenität und Substituierbarkeit der Elemente des Mediums in den Vordergrund. Mit Blick auf den Titel, *Berlin Alexanderplatz*, und den Untertitel, *Geschichte von Franz Biberkopf*, auf dessen Beigabe, das sei am Rande erwähnt, Döblins Herausgeber bestanden hat, möchte ich feststellen, daß die Leser und Kritiker die lose Kopplung der Individuen in der modernen Massengesellschaft als das Medium des Großstadtromans und die stabile Kopplung des Individuums Biberkopf, fiktive Romanfigur und exemplarischer Durchschnittsmensch der Massengesellschaft, als die Form des Großstadtromans ansehen können. Jedoch darf dabei nicht vergessen werden, daß der Erzähler Biberkopf unter anderem auch als das okkulte Medium, die lose Kopplung von „dunklen Mächten“ ansieht.⁵⁰

Von einem systemtheoretischen Standpunkt aus betrachtet sind das soziale und das psychische System wechselseitig Umwelt für einander und dennoch stehen sie in einer Beziehung der „Interpenetration“ zueinander.⁵¹ Von einem psychoanalytischen Standpunkt aus betrachtet steht jeder Durchschnittsmensch in einem doppelten Konflikt, einerseits mit der äußeren Natur und Kultur und andererseits mit der inneren Natur und Kultur aufgrund der Sublimation und Verdrängung von sexuellen und aggressiven

Impulsen zu Zivilisierungszwecken.⁵² Um es noch einmal in Simmels Terminologie zu formulieren, Biberkopf ist eine „Kreuzung sozialer Kreise“⁵³ in dem Sinne, daß er sich in den Zwischenräumen der großstädtischen Diskurs- und Disziplinierungsnetzwerke befindet, deren interne Ordnung jeweils einer binärer Codierung folgt. Demnach ist Biberkopf im Sinne des Diskurses über Sexualität und Geschlechter⁵⁴ weder heterosexuell noch homosexuell, er liebt weder Mieke oder Sonja noch Reinhold, im Sinne des historisch-politischen Diskurses ist er weder Nationalsozialist noch Kommunist, im Sinne des ökonomischen Diskurses ist er weder arbeitslos noch berufstätig, im Sinne des moralischen Diskurses ist er weder „anständig“, was er laut Erzählerkommentar werden wollte, noch unanständig,⁵⁵ im Sinne des rechtlichen Diskurses ist er weder kriminell noch unschuldig und schließlich ist er im Sinne des psychiatrischen Diskurses weder ein normaler noch ein pathologischer Fall.

Der Großstadtroman als Medium und Form der modernen Massengesellschaft

Angesichts der Medienkonkurrenz zwischen alten und neuen Medien wurde der „Tag des Buches“ 1929 in der Weimarer Republik offiziell eingerichtet.⁵⁶ Es überrascht nicht, daß im öffentlichen Diskurs über Buchmessen bis dato konservative Kulturkritiker ihre Stimmen erheben, um die Asymmetrie zwischen Bücherproduktion und -rezeption, die Übermacht der neuen Medien und deren verheerenden Wirkungen auf die Buchkultur zu beklagen. Auf die vornehmlich ökonomische Krise des Buches, wie sie von der Verlagsindustrie wahrgenommen wird, und insbesondere auf die kulturelle Krise des Romans, wie sie von Literaturkritikern wahrgenommen wird,⁵⁷ antwortet Döblin in seinen poetischen Programmen und seinen literarischen Werken mit der Steigerung der realistischen Fremdreferenz durch die Steigerung der literarischen Selbstreferenz.⁵⁸ Das

Vorwort des Romans beginnt mit den Wörtern „Dies Buch...“⁵⁹ und gibt daraufhin einen extrem vereinfachende und selbstkommentierende Zusammenfassung der Romanhandlung, in der die Banalität der Handlung mittels Kriegs-, Box- und Schachmetaphern hervorgehoben wird.

Am Rande sei vermerkt, daß im Roman konventionellere Mittel der gesteigerten Selbstreferenz vorkommen, wie beispielsweise rhetorische Tropen und Figuren, insbesondere Alliterationen, Assonanzen, rhythmische und melodische Verse und Reime, all das sind akustische Effekte der Sprache, welche die Materialität und Medialität der Sprache erhöhen.⁶⁰ Dann kommen zahlreiche intertextuelle Parodien und satirische Bezüge auf antike griechische Mythologie (Oresteia), die Bibel (Apokalypse, das Buch Hiob) und allegorische Figuren (die Hure Babylon, der Schnitter Tod) etc. vor. Drahtlose Kommunikation der Erinnyen aus dem antike griechischen Mythos der Oresteia wird mit den Kommunikationsmedien des modernen Zeitalters kontrastiert.

Darüber hinaus wird die realistische, fremdreferentielle Beobachtung der Funktionsweisen der diskursiven und disziplinären Netzwerke in der Großstadt aus einer kühlen analytischen Perspektive angereichert mit ebenso realistischen, fremdreferentiellen Reflexionen, wie beispielsweise dem Erzählerkommentar mit den gnadenlos ironischen Beiklängen eines Moritaten- und Bänkelgesangs ähnlich wie im Brechtschen epischen Theater, essayistischen Reflexionen über die poetische und literaturprogrammatische Frage, was den Status des Romans als Medium betrifft, die literarische Darstellbarkeit der großstädtischen Menschenmasse und der Großstadt selbst sowie die Nützlichkeit der Literatur überhaupt.

Es sind Männer, Frauen und Kinder, die letzteren zumeist
an der Hand von Frauen. Sie alle aufzuzählen und ihr

Schicksal zu beschreiben, ist schwer möglich, es könnte nur bei einigen gelingen. Der Wind wirft gleichmäßig Häcksel über alle. Das Gesicht der Ostwanderer ist in nichts unterschieden von dem der West-, Süd-, Nordwanderer, sie vertauschen auch ihre Rollen, und die jetzt über den Platz zu Aschinger gehen, kann man nach einer Stunde vor dem leeren Kaufhaus Hahn finden. Und ebenso mischen sich die, die von der Brunnenstraße kommen und zur Jannowitzbrücke wollen, mit den umgekehrt Gerichteten. Ja, viele biegen auch seitlich um, von Süden nach Osten, von Süden nach Westen, von Norden nach Osten. Sie sind so gleichmäßig wie die, die im Autobus, in der Elektrischen sitzen. Die sitzen alle in verschiedenen Haltungen da und machen so das außen angeschriebene Gewicht des Wagens schwerer. Was in ihnen vorgeht, wer kann das ermitteln, ein ungeheures Kapitel. Und wenn man es täte, wem diene es? Neue Bücher? Schon die alten gehen nicht, um im Jahr 27 ist der Buchabsatz gegen 26 um soundsoviel Prozent zurückgegangen.⁶¹

In dieser Passage wird die Frage nach der literarischen Darstellbarkeit der modernen Großstadt und Massengesellschaft aufgeworfen und sie wird beantwortet, indem sie Anweisungen aus Filmmanuskripten nachahmt und cineastische Darstellungsweisen herbeizitiert, wie beispielsweise die Weitwinkelaufnahmen von Menschenmassen in Walter Ruttmanns Film *Sinfonie einer Großstadt* (1929). Der Roman reflektiert auch auf den eigenen Status als Medium mit Bezug auf die Jahresbilanzen des Buchmarktes einerseits und auf seinen eigenen Status als Literatur andererseits. Dabei wird der überholte Schreibstil des konventionellen psychologischen realistischen Romans des 19. Jahrhunderts, der in den späten 20er Jahren des 20. Jahrhunderts schon seit geraumer Zeit in der Krise steckt, programmatisch abgelehnt. „Was in ihnen vorgeht, wer kann das ermitteln, ein ungeheures Kapitel. Und wenn man es täte, wem diene es?“ Statt dessen werden die charakteristischen Eigenschaften der Menschenmasse in der Großstadt als das Medium des Romans, das heißt, die Anonymität und Homogenität sowie die

Substituierbarkeit der Elemente und Rollen in der Form der literarischen Darstellung sichtbar gemacht. Wenn jedoch in anderen Romanpassagen die inneren Geisteszustände einer Figur literarisch dargestellt werden sollen, dann folgt diese einem merklich modernem poetischen Programm, insofern der innere Monolog und die erlebte Rede bevorzugt und wie bei der Heimsuchung durch den Schnitter Tod okkult-cineastische Phänomene beschrieben werden, obwohl wiederum andere Romanpassagen in den konventionelleren Schreibstil des psychologischen Realismus zurückfallen. Döblins Großstadroman *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf.* stellt Beziehungen zwischen technischen, okkulten und literarischen Formen und Medien wie beispielsweise dem menschliche Körper und Kino, Menschenmassen in der Großstadt, dem Großstadroman und dem Literaturbetrieb realistisch her und reflektiert sie selbstreferentiell.

Anmerkungen

Mein Dank gilt Stefan Andriopoulos, der mich dazu inspiriert hat, diesen Essay zu schreiben.

¹ Friedrich A. Kittler: *Ausreibesysteme 1800/1900* (München: Fink, 1987). Friedrich A. Kittler: *Grammophon Film Typewriter* (Berlin: Brinkmann & Bose, 1986). Friedrich A. Kittler: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften* (Leipzig: Reclam, 1993). Peter Fuchs und Andreas Göbel: *Der Mensch, das Medium der Gesellschaft?* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994). Stefan Rieger: *Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaft vom Menschen.* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001).

² Gustave Le Bon: *Psychologie der Massen* (Stuttgart: Kröner, 1973). Englische Ausgabe: Gustave Le Bon: *The Crowd. A Study of the Popular Mind.* (New York: Dover, 2002).

³ Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* In: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1.* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, 136 ff). Georg Simmel: *Die Großstädte und das Geistesleben.* In: *Gesamtausgabe. Bd. 7. Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908.* Hrsg. Otthein Rammstedt et al. (Frankfurt: Suhrkamp, 1992, 116 ff).

⁴ Alfred Döblin: „An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm.“ In: *Aufsätze zur Literatur.* (Freiburg i. B.: Walter Verlag, 1963, 15-9).

⁵ Benno Wagner: „Von Massen und Menschen. Zum Verhältnis von Medium und Form in Musils *Mann ohne Eigenschaften.*“ In: Fuchs und Göbel, (Anm. 2, 264 ff).

⁶ Walter Benjamin: „Krisis des Romans.“ In: *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2.* (Frankfurt: Suhrkamp, 1988, 437-43). Stefan Andriopoulos und Bernhard J. Dotzler (Hrsg.): *1929. Beiträge zur Archäologie der Medien.* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002).

- ⁷ Döblin (Anm. 1, 24).
- ⁸ Ibid.
- ⁹ Le Bon (Anm. 3).
- ¹⁰ “A crowd thinks in images, and the image itself immediately calls up a series of other images having no logical connection with the first.” Le Bon, (Anm. 3, engl. Ausg., 15).
- ¹¹ Albert Hellwig: „Zur Psychologie der kinematographischer Vorführungen.“ In: *Zeitschrift für Psychotherapie und medizinische Psychologie mit Einschluss des Hypnotismus, der Suggestion und der Psychoanalyse*. Hrsg. von Moll, Albert. (Bd. VI., Stuttgart: Ferdinand Enke, 1916, 95).
- ¹² Ibid., 94.
- ¹³ Albert Hellwig: “Über die schädliche Suggestivkraft kinematographischer Vorführungen.” In: *Ärztliche Sachverständigenzeitung*. (Vol. 20 No. 6, 1914, 119-124).
- ¹⁴ Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*. In: *Studienausgabe. Bd. 2*. (Frankfurt a. M.: Fischer, 2000, 280 ff.).
- ¹⁵ Benjamin (Anm. 4, 114).
- ¹⁶ Döblin (Anm. 1, 8).
- ¹⁷ Lynne Kirby: *Parallel Tracks. The Railroad and Silent Cinema*. (Durham: Duke University Press, 1997, 134 ff.).
- ¹⁸ Döblin (Anm. 1, 10).
- ¹⁹ Simmel (Anm. 4, 116 ff.).
- ²⁰ Andreas Huyssen: “Paris/Childhood: The Fragmented Body in Rilke’s *Notebooks of Malte Laurids Brigge*.” In: David Bathrick and Andreas Huyssen (Eds.): *Modernity and the Text. Revisions of German Modernism*. (New York: Columbia University Press, 1989, 133). Huyssen bezieht sich dabei auf Walter Benjamin: “Über einige Motive bei Baudelaire” In: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*. (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, 185-230); Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips. Studienausgabe. Bd. 3*. (Frankfurt a. M., 2000, 213-73) und Simmel (Anm. 4, 116 ff.).
- ²¹ Simmel (Anm. 4, 117).
- ²² Georg Simmel: “Die Kreuzung sozialer Kreise.” In: *Gesamtausgabe. Bd. 11. Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Hrsg. von Otthein Rammstedt. (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1992, 456 ff.).
- ²³ Mieke Bal: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. (Toronto: University Press, 1997); Jochen Vogt: *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in die Erzähltechnik und Romantheorie*. (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1990).
- ²⁴ Döblin (Anm. 5, 18).
- ²⁵ Döblin (Anm. 1, 10).
- ²⁶ Ibid., 81.
- ²⁷ Ibid., 83.
- ²⁸ Ibid., 155.
- ²⁹ Ibid., 385.
- ³⁰ Ibid.
- ³¹ Benjamin (Anm. 7, 437-43).
- ³² Döblin (Anm. 1, 389).
- ³³ Ibid.
- ³⁴ Ibid., 388.
- ³⁵ Ibid., 390.
- ³⁶ Ibid., 10.
- ³⁷ Wolfgang Schäffner: *Die Ordnung des Wahns. Zur Poetologie psychiatrischen Wissens bei Alfred Döblin*. (München: Fink, 1995).
- ³⁸ Im Jahre 1932 schreibt Döblin selbst eine kurze Rede über seinen Großstadroman und sagt darin: “Es wäre ein lange Geschichte zu erzählen, wie ich zum Stoff und zu dem Grundmotiv des Buches kam. Hier will ich nur sagen: mein ärztlicher Beruf hat mich mit vielen Kriminellen zusammengebracht. Ich hatte auch vor Jahren eine Beobachtungsstation für Kriminelle. Von da kam manches Interessante und Sagenwerte. Und wenn ich diesen Menschen und vielen ähnlichen da draußen begegnete, so hatte ich eine eigentümliches Bild von dieser unserer Gesellschaft: wie es da keine so straffe formulierbare Grenze zwischen Kriminellen und Nichtkriminellen gibt, wie an allen möglichen Stellen die Gesellschaft – oder besser das, was ich sah – von Kriminalität unterwühlt war. Schon das war eine eigentümliche Perspektive.” Döblin (Anm. 1, 412). Vgl. Schäffner (Anm. 38, 166-7). Döblin ist sich im Klaren darüber, daß man die

Sichtweise des Arztes und die des Dichters nicht auf einander reduzieren kann und macht darüber einige ironische Kommentare in dem Essay „Arzt und Dichter.“ In: Döblin (Anm. 5, 361-7).

³⁹ Döblin (Anm. 5, 16/7).

⁴⁰ Schöffner (Anm. 38, 166).

⁴¹ Alfred Döblin: *Das Leben in der Irrenanstalt* (1914). Zitiert in Schöffner (Anm. 38, 163).

⁴² Eugen Schmidt: *Das Verbrechen als Ausdruck sozialer Ermutigung*. (München, 1931). Zitiert in Schöffner (Anm. 38, 169).

⁴³ Schöffner (Anm. 38, 162-9).

⁴⁴ Benjamin (Anm. 7, 437-43).

⁴⁵ Scherpe (Anm. 21, 162-79). Scherpe hat diese Behauptung während einer Vorlesung über Großstadtliteratur aufgestellt, die ich im Sommersemester 2002 an der Humboldt Universität in Berlin gehört habe.

⁴⁶ Ibid.; Benjamin (Anm. 7, 437-43).

⁴⁷ Döblin (Anm. 1, 410).

⁴⁸ Wagner (Anm. 6, 264 ff.).

⁴⁹ Rieger (Anm. 2).

⁵⁰ Döblin (Anm. 1, 9).

⁵¹ Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996, 286-346).

⁵² Sigmund Freud: *Das Unbehagen in der Kultur. Studienausgabe. Bd. 9*. (Frankfurt a. M.: Fischer, 2000, 191-286).

⁵³ Simmel (Anm. 23, 456 ff.).

⁵⁴ Döblin nimmt in seinem Roman explizit Bezug auf den Sexualwissenschaftler Magnus Hirschfeld, den Herausgeber des *Jahrbuchs für sexuelle Zwischenstufen*. Siehe Döblin (Anm. 1, 29).

⁵⁵ Scherpe, (Anm. 46, 174).

⁵⁶ Andriopoulos und Dotzler, (Anm. 7, 292, Fn. 20).

⁵⁷ Benjamin, (Anm. 7, 37-43). Dietrich Scheunemann: *Romankrise. Die Entstehungsgeschichte der modernen Romanpoetik in Deutschland*. (Heidelberg: Quelle und Meyer, 1978).

⁵⁸ Döblin (Anm. 5).

⁵⁹ Döblin (Anm. 1, 10).

⁶⁰ Dietrich Scheunemann: “Collecting Shells in the Age of Technological Reproductions. On Storytelling, Writing and the Film.” In: *Orality, Literacy, and Modern Media*. (New York: Camden House, 1996, 79 ff.). In diesem Artikel ist die strukturelle Analogie zwischen Homers Sammeln von Muscheln und Döblins Gebrauch der Materialien aus der Alltags- und Massenkultur insofern problematisch, als der sozialgeschichtliche und technologische Status des Mediums bzw. des Materials sehr unterschiedlich ist.

⁶¹ Döblin (Anm. 1, 147).