

Alfred Döblin: *Berlin Alexanderplatz*

Von Hans-Peter Bayerdörfer

1.

Die Geschichte der Wirkung von *Berlin Alexanderplatz*. Die Geschichte vom Franz Biberkopf (1929) weist einen Superlativ auf. Dem Roman galt die längste Serie des deutschen Fernsehens, wenn man sie an Werken mit literarischem Anspruch misst. Mehr war von Franz Biberkopf zu sehen als von *Effi Briest* und von den *Buddenbrooks*. Alfred Döblin, der sich lebenslang im Schatten Thomas Manns gefühlt und noch in den letzten Lebensjahren – sehr zum eigenen Nachteil – den ›Rivalen‹ auf wenig glückliche Weise abgekanzelt hat, könnte sich ›endlich‹ mit diesem gleichgestellt sehen.

Sofern die Wiedergabe auf der Leinwand für die künstlerische Wirkung eines literarischen Werkes eine Höhenmarke anzeigt, hätte sich Döblin freilich kurz nach Erscheinen von *Berlin Alexanderplatz* hinreichend bestätigt fühlen können. Ein Jahr nach der Auslieferung des Buches konnte er nicht nur (mit Max Bing und Hugo Döblin) an einer Hörspiel-Fassung, sondern auch bereits (mit Hans Wilhelm) an einem Drehbuch arbeiten. Und schon in den meisten Rezensionen des Jahres 1929–30 wird das Angebot, welches der Text von sich aus der Leinwand macht, besonders hervorgehoben: »Außerordentlich ist die optische Beobachtungskraft Döblins. Hätten wir eine unternehmenslustige Filmindustrie, sie müßte sich um dieses Buch reißen«, schreibt Axel Eggebrecht in der *Weltbühne*.¹ Noch prägnanter urteilt Félix Bertaux in der *Nouvelle Revue Française*: »Le grouillement d'Alexanderplatz [. . .] y est rendu comme dans un film sonore enregistrant non une mélodie mais la polyphonie des

quartiers ouvriers; cela finit par avoir une massive puissance d'évocation.«² Döblins Werk scheint für die Verfilmung vorherbestimmt, und zwar für eine moderne Technik, in welcher Montage und Großstadt-Collage zur Grundlage der Gestaltung werden.³

Umso größer war für eine Reihe von Kritikern die Enttäuschung, als der von Döblin mitverantwortete Film des Jahres 1931 statt des vielfarbigen Stadtpanoramas lediglich die durch urbanes Milieu dekorierte Lebensgeschichte des Helden bot. Der herkömmliche Handlungsfilm mit auf Heinrich George zugeschnittener Star-Rolle, scheint dem Erzählwerk den Rang abgelaufen zu haben.⁴ Fast könnte man Ähnliches auch bei Rainer Werner Fassbinders großem Unternehmen, dem mehrteiligen Fernsehfilm *Berlin Alexanderplatz* (1980), argwöhnen, wenn man über die lebenslange Beschäftigung des Regisseurs mit Döblins Helden liest: »Der Name Franz Biberkopf wurde ihm zur zweiten Haut, war ihm fast lieber als sein eigener«.⁵ Sicherlich legt der Film von dieser intensiven Auseinandersetzung beredt Zeugnis ab. Dennoch bleibt zu fragen, ob nicht auch in dieser Umsetzung – bei unvergleichlich höherer künstlerischer Leistung als in dem ›Streifen‹ von 1931 – das Werk auf jene individualistische und psychologisierende Romanform zurückgestuft wird, die der Autor zeit seines Lebens als unzureichend empfand und die er vornehmlich in Thomas Mann verkörpert sah.

Wie dem auch sei – nicht nur der Untertitel, der laut Verfasser auf Drängen des Verlages zustande kam,⁶ hat einem solchen Verständnis Vorschub geleistet, sondern auch der Verfasser: In einem Rückblick auf sein schriftstellerisches Werk aus dem Jahre 1948, wobei glättende und weltanschaulich vereinheitlichende Intentionen nach Döblins Konversion unverkennbar sind, gibt er als Leitfrage für seine Konzeption des Romans an: »Wie geht es einem guten Menschen in unserer Gesellschaft?«⁷ – eine Vereinfachung, die man allenfalls für die Filmversion von 1931, kaum jedoch für das originale Erzählwerk gelten lassen mag.

Doch zeichnen sich insgesamt von Anfang an polare Verstehensmöglichkeiten ab. Dabei stehen sich in der Frühzeit das individualisierende Verstehensmuster ›Lebensbild aus den Slums von Berlin‹, mit deutlicher Anlehnung an die in der Weimarer Republik sich rapide entwickelnde Reportage-Literatur aus dem Bereich des Verbrechens, und das kollektive Muster ›im Dickicht der Großstadt‹ gegenüber. In der späteren literaturwissenschaftlichen Forschung spiegelt sich die Polarität in der Beurteilung, die das Collageverfahren und die prononcierten Erzählereingriffe hinsichtlich des Lebensschicksals des Helden erfahren. Für Volker Klotz etwa ist Biberkopf eine »Sonde«, mittels derer der eigentliche Gegenstand des Romans, Berlin, untersucht wird – für Klaus Müller-Salget hingegen steht das Collage-Material »stets in spiegelbildlichem oder ironischem Verhältnis zur Biberkopf-Fabel« – wobei beide Interpreten natürlich von ihrem Standpunkt aus das Werk in seiner Ganzheit zu erfassen suchen.⁸ Zu fragen ist also, ob es sich letztlich um einen erzählerischen Zwitter handelt, in dem sich eher verschiedene Richtungen der literarischen Entwicklung brechen, oder ob – und dann in welchem Sinne – eine künstlerische Synthese geleistet ist. Wie die Forschungshinweise bereits zeigen, ist dieses Problem nicht diskutierbar ohne Analyse der Erzählform, gerade wenn die inhaltliche Frage, wie die moderne Stadt oder das Schicksal eines ihrer Bewohner überhaupt zu beurteilen sind, beantwortet werden soll. Das Dilemma der Vermittlung aber zwischen der modernen Welt und dem literarisch-sprachlichen Werk lässt sich unter der Doppelfrage betrachten: Erzählt sich Berlin sozusagen von alleine, so dass lediglich eine arrangierende Hand nötig ist, welche die Beobachtungsfunde aus Kaschemme, Presse, Unterhaltungsindustrie zusammensetzt, oder wird von einem souverän disponierenden Erzählzentrum aus das vorgefundene Material funktional zur Erhellung eines Einzelschicksals eingesetzt? Auch auf solche Fragen sind die Antworten vielfach durch Döblins eigene Stellungnahme zu Fragen der Kunst, des Erzählens, zu *Berlin*

Alexanderplatz selbst, vorgeprägt. Die Entwicklung seines Welt- und Literaturverständnisses, die gerade zwischen 1924–30 und 1938–40 stürmische Umschwünge aufweist, hat aber für das Verständnis kontroverse Präjudizien geschaffen. Dabei sollte nicht aus dem Auge verloren werden, dass Döblins theoretische Formulierungen zwar große literatur-theoretische und programmatische Reichweite haben und das eigene Schaffen häufig sehr präzise charakterisieren,⁹ dass sie aber ihrerseits Antworten auf Herausforderungen und Fragen seiner Zeit darstellen. Grundlegend für die Einschätzung der Erzählerprobleme und ihrer Lösung sind daher die Bedingungen literarischer Kommunikation, welche die Weimarer Republik Ende der zwanziger Jahre vorgibt, und die Forderungen, welche die gesellschaftliche und politische Situation an den Roman speziell stellt. Aber wenden wir uns zunächst der ›Geschichte vom Franz Biberkopf‹ zu, um zu sehen, wie weit sie zum ›Alexanderplatz‹ hin- oder von ihm wegführt, um zum Schluss auf die Frage des Filmischen – inwieweit der Film die Struktur des Werkes beeinflusst hat und welche Kriterien für eine Beurteilung einer ›Verfilmung‹ sich allenfalls ergeben – zurückzukommen.

2.

Das Verhältnis des Erzählers zu seinem ›Helden‹ lässt sich unkompliziert an. Vorreden und Kapitelüberschriften geben eine überlegene Erzählregie zu erkennen. Mit didaktischem Gestus wird die ›Geschichte‹ des Helden dargestellt, wird dem Leser bedeutet, in welchem Stadium der Darstellung er sich gerade befindet. Der Tonfall der Moritat, der in wechselnder Dosierung die Vorreden einfärbt, ist offenbar sujet-bedingt; Verbrecher-Geschichten mit beherrschendem Ende sind für die Gattung bezeichnend. Wedekind'sche Tonlagen haben in den zwanziger Jahren Schule gemacht. Dass später