ELLEN STRITTMATTER

BILDPOETIK UND BILDPOLITIK

Alfred Döblin und das Medium Fotografie

Auf eine schon zu seiner Zeit spürbare Allgegenwart und Verfügbarkeit der Bilder hat Alfred Döblin mittels einer intensiven Auseinandersetzung mit den neusten technischen Medien reagiert – neben Rundfunk und Kino galt sein poetisches und poetologisches Interesse vor allem der Fotografie. Sie hat ihn zeitlebens nicht nur im privaten und öffentlichen Raum begleitet,[1] seine spezifische Konzeption von Autorschaft getragen und damit seine Positionierung im literarischen Feld ermöglicht, sie hat vor allem auch seine literarischen Verfahren geprägt. Bildpoetik und -politik, so ließe sich mit Blick auf den (fotografischen) Bilderkosmos sagen, den er hierfür in Bewegung versetzte, bedingen sich bei ihm gegenseitig. Döblins Verhältnis zur Fotografie steuert also sowohl den bemerkenswerten Umgang mit dem eigenen Bild, wie anhand ausgewählter Beispiele gezeigt werden soll, als auch den Einsatz von Bildern in seinen Texten – vom verwendeten Bildmaterial zum geschriebenen Bild.

Gleichwohl verbindet man seinen Namen nicht in erster Linie mit einer bildtheoretischen oder -politischen Auseinandersetzung mit dem fotografischen Medium. Seine Reflexionen zur Fotografie, in den 1920er Jahren zweifach als Geleitworte zu Bildbänden großer zeitgenössischer Fotografen veröffentlicht, sind nicht in die Anthologien zur Theorie der Fotografie eingegangen und seine in den 1940er Jahren entstandenen physiognomischen Experimente, beispielsweise Gesichter in den Arbeiten von Hugo Erfurth lesbar zu machen, konnten sich kaum je als Gegenstand bild- und textwissenschaftlicher Forschung etablieren.[2] Seine autobiographische Studie *Alfred Döblin. Im Buch – zu Haus – auf der Straße,*

1 Eva Banchelli spricht sogar von »seiner ständigen Verfügbarkeit der Kamera gegenüber«, vgl. Eva Banchelli, »Alfred Döblin und die Photographie«, in: Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Leiden 1995, hg. von Gabriele Sander, Bern 1997 (Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A: Kongressberichte, Bd. 43), S. 131–142, hier S. 133.

2 Eva Banchelli hat darauf aufmerksam gemacht, dass es sich bei diesen physiognomischen Studien, unter ihnen auch die unter dem Pseudonym Hans Fiedler herausgegebenen Foto-Texte zum Nürnberger Lehrprozess, um vollkommen vergessene Texte handelt: Alfred Döblin, »Fotos ohne Unterschrift«, in: Das Kunstwerk I (1946/1947), H. 12, S. 33; Hans Fiedler

© 2016 Ellen Strittmatter, Publikation: De Gruyter und Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/11046543-006 | CC BY-NC-ND 4.0

die um fotografische Porträts und Aufnahmen der eigenen Familie angeordnet ist,[3] wurde oftmals im Rahmen biographie- und identitätstheoretischer Studien gelesen, wie auch die zahlreichen Inszenierungen seiner Autorschaft im Lichtbild, die privat und im verlegerischen Kontext entstanden sind, vor allem auf ihren lebensgeschichtlichen, weniger aber auf ihren bild- und autorschaftspolitischen Gehalt hin befragt wurden.[4] Und tatsächlich: In Döblins Romanen findet sich der Begriff der Fotografie selten, und selbst in *Berlin Alexanderplatz*, wo man ihn vielleicht am ehesten vermuten würde, fällt er nur beiläufig. So rekurrieren auch die Analysen häufiger auf die »Textstadt«[5] Berlin denn auf eine *Bilderstadt*.

Dennoch ist die Auseinandersetzung mit der Fotografie Döblins Werken gleichsam unterlegt. Auf unterschiedlichen Ebenen seines Schreibens – und hierum werden die folgenden Überlegungen kreisen – wirken die durch ihre spezifische Optik beeinflussten Sehweisen, Wissensordnungen, Wahrnehmungsmodi und Darstellungsmöglichkeiten, sprich: das ganze Spektrum ihres poetologischen und ästhetischen Potentials. Döblins Gegenwart, die Zeit der Weimarer Republik und hier vor allem die 1920er Jahre, sind weit über das literarische Feld hinaus von einem (bereits um 1900 entwickelten) starken Bewusstsein für die strukturelle Durchdringung von Literatur, Medien und Markt geprägt. Die Fotografie hat sich bereits zum künstlerischen Medium entwickelt. Ihr spezifisches mediales Potential beeinflusst nicht nur die Seh- und Wahrnehmungsmöglichkeiten, sondern hinterfragt damit einhergehend die bis dahin etablierten Autorschaftskonzepte grundstürzend. Die Aufwertung des Sehsinns schafft neue ästhetische und poetische Konzepte,[6] die über den Realismus in den Modernismus des 20. Jahrhundert übergehen. Authentizitätseffekte, Dokumentarität und

[d. i. Alfred Döblin], Der Nürnberger Lehrprozeß, Baden-Baden 1946. Vgl. Eva Banchelli, »Alfred Döblin und die Photographie«, S. 140.

3 Alfred Döblin, Alfred Döblin. Im Buch – zu Haus – auf der Straße. Vorgestellt von Alfred Döblin und Oskar Loerke, Berlin 1928.

4 Ausnahmen stellen hier die Studien von Eva Banchelli oder Sabine Kyora dar. Letztere widmete sich vor allen den Verfahren der Medienkombination von Foto und Text. Vgl. Sabine Kyora, »(Massen-)Medien. Intermedialität und Subjektivität bei Alfred Döblin«, in: Massen und Medien bei Alfred Döblin, Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Berlin 2011, hg. von Stefan Keppler-Tasaki, Bern 2014 (Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A: Kongressberichte, Bd. 107), S. 275–288.

5 Armin Leidinger, Hure Babylon. Großstadtsymphonie oder Angriff auf die Landschaft? Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* und die Großstadt Berlin: eine Annäherung aus kulturgeschichtlicher Perspektive, Würzburg 2010, S. 59–99.

6 »Die Tendenz zur begeisterten Überschätzung der optischen Wahrnehmung und zur regen Begegnung zwischen Wort und Bild sollte sich aber in Deutschland besonders nach dem ersten Weltkrieg verschärfen und führte in der Zeit der Weimarer Republik, vom Geist der Neuen Sachlichkeit besonders gefördert, zu einer einzigartigen Blüte der Photographie

Objektivität, oder aber ihre Infragestellung werden als Reflex auf die durch das fotografische Medium geschaffene Wahrnehmung von Räumlichkeit und Zeitlichkeit zu wesentlichen Kategorien des literarischen Ausdrucks.[7] Inter- und ikonotextuelle Verfahrensweisen,[8] wie sie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts etwa bei Peter Handke, Rolf Dieter Brinkmann, Alexander Kluge oder W.G. Sebald wirksam werden, nehmen hier ihren Ausgang. Liest man die Literatur- und Mediengeschichte der Moderne als eine Geschichte der Wahrnehmung, so kann man die Fotografie aufgrund ihrer Wirkungsmacht und Überzeugungskraft mit gutem Recht als ihr Leitmedium bezeichnen.

Döblin legt mit seinem Werk einen Grundbaustein für den literarischen Umgang mit dem fotografischen Medium. Hier kann nur ein verhältnismäßig kleiner, exemplarischer Ausschnitt aus dieser vielschichtigen Auseinandersetzung beleuchtet werden. Er dient jedoch als Einblick in ein reiches Forschungsfeld, welches die komplexen Formen der Interaktion von Literatur und Porträts, Texten und Fotografien, Satzstrukturen und Gesichtern, Schrift und Bild zum Gegenstand hat.[9]

und der theoretischen Diskussion über ihre Rolle und ihre möglichen Beziehungen zum geschriebenen Text.« Vgl. Eva Banchelli, »Alfred Döblin und die Photographie«, hier S. 131.

7 Vgl. hierzu die grundlegende Forschung zum Verhältnis von Literatur und Fotografie: Anne-Kathrin Hillenbach, Literatur und Fotografie. Analyse eines intermedialen Verhältnisses, Bielefeld 2012; Sabina Becker und Barbara Korte, Visuelle Evidenz. Fotografie im Reflex von Literatur und Film, New York 2011; Michael Neumann, Eine Literaturgeschichte der Photographie, Dresden 2006; Das Unsichtbare Sehen. Bildzauber, optische Medien und Literatur, hg. von Sabine Haupt und Ulrich Stadler, Zürich, Wien und New York 2006; Bernd Stiegler, Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern, Frankfurt a.M. 2006; ders., Theoriegeschichte der Photographie, München 2006; ders., Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert, München 2001; Alex Hughes und Andrea Noble, Phototextualities. Intersections of Photography and Narrative, Albuquerque 2003; Paul Hansom, Literary Modernism and Photography, Westport 2002; Philippe Ortel, La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible, Nîmes 2002; Marsha Bryant, Photo-Textualities. Reading Photographs and Literature, New York und London 1996; Erwin Koppen, Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung, Stuttgart 1987.

8 Vgl. hierzu Peter Wagner, »Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – The State(s) of the Art(s)«, in: Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality, hg. von Peter Wagner, Berlin und New York 1996, S. 1–39.

9 Im Rahmen des im Forschungsverbund Marbach Weimar Wolfenbüttel (MWW) angesiedelten Projektes *Bildpolitik. Das Autorenporträt als ikonische Autorisierung* wird hierzu eine ausführliche Studie entstehen. Neben der Erforschung der Funktionszusammenhänge von Dichterbildnissen und ihrer ikonographischen Traditionen, die sich über alle Teilprojekte der Bildpolitik hinweg verfolgen und vergleichen lassen, wird ein besonderes Augenmerk auf den poetischen Umgang von Autoren mit dem fotografischen Medium gerichtet.

Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit

In seinem Essay »Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit«, einer Einleitung zu August Sanders 1929 herausgegebenem ersten Band der schließlich unvollendet gebliebenen Porträtenzyklopädie *Antlitz der Zeit*, betont Alfred Döblin:

> Ich kann nicht finden, daß die photographische Linse anders sieht als das menschliche Auge. Sie sieht vielleicht schlechter, da sie ja unbeweglich ist, aber was die Linse uns gibt, ist dasselbe, was wir auch sehen können. Die Platte hinter der Linse hält im Unterschied von unserer Netzhaut Bilder fest, und von diesen Bildern machen die Photographen verschiedenen Gebrauch, sie bedienen sich ihrer für verschiedene Zwecke. Das ist bloße Angelegenheit der Photographen, aber die Photographen können wie die Maler uns lehren, Bestimmtes zu sehen oder in bestimmter Weise zu sehen.[10]

Die Passage führt vor Augen, dass die Fotografie bei Döblin nicht nur in Analogie zum Prozess des Sehens steht, sondern dass der in der Fotografie eingefangene spezifische Blick des Fotografen das Sehen zu lehren vermag. Döblin lässt in seiner knappen, den Sander'schen Porträtaufnahmen vorangestellten fotografietheoretischen Reflexion keinen Zweifel daran, dass dies weder auf die Gattung der künstlerischen Fotografie zutrifft, der »das Gesicht nur Material für ein Bild ist«,[11] noch auf die an reiner Ähnlichkeit interessierte Alltagsfotografie, die das »Persönliche, Private, Einmalige [...] auf der Platte«[12] festhalten möchte. Erst wenn die Fotografie einen rationalen, objektiven, nicht auf Bedeutung oder mediale Vermittlung ausgerichteten Blick einnimmt, wie ihn Döblin den Aufnahmen von August Sander attestiert, bereitet sie die Basis für das eigentliche Sehen:

> Wie man Soziologie schreibt, ohne zu schreiben, sondern indem man Bilder gibt, Bilder von Gesichtern und nicht etwa Trachten, das schafft der Blick dieses Photographen, sein Geist, seine Beobachtung, sein Wissen und nicht zuletzt sein enormes photographisches Können. Wie es eine vergleichende Anatomie gibt, aus der man erst zu einer Auffassung der Natur und der Geschichte der Organe kommt, so hat dieser Photograph vergleichende

10 Alfred Döblin, »Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit«, in: August Sander, Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts. Mit einer Einleitung von Alfred Döblin, München 1990, S. 12.

11 Ebd.

12 Ebd.

> Photographie getrieben und hat damit einen wissenschaftlichen Standpunkt oberhalb der Detailphotographien gewonnen.[13]

Man möchte meinen, dass Döblins Vorstellung von einer wahren Fotografie damit den Argumentationen eines László Moholy-Nagy nicht fern ist, der als Lehrer am Bauhaus schon 1925 davon überzeugt war, »in dem fotografischen Apparat das verläßlichste Hilfsmittel zu Anfängen eines objektiven Sehens«[14] zu besitzen. Es sei, so der Künstler, die »Bild- und Vorstellungssuggestion aufgehoben, die unserem Sehen von einzelnen hervorragenden Malern aufgeprägt worden ist.«[15] So gilt auch Döblins Interesse einerseits einer Fotografie, die jene Perspektiven einfängt, die das menschliche Auge wahrzunehmen vermag – und andererseits einem Auge, das mit den Eigenschaften der Kamera, allen voran der technischen oder anatomischen Präzision, ausgestattet ist. Auf diese Weise wird die Fotografie, beziehungsweise das Sehen zur Grundvoraussetzung für das Schreiben: »Die Dichtung setzt ein übernormal scharfes Sehen voraus«, betont Döblin im gleichen Jahr in der Konzeptfassung seines poetologischen Essays *Schriftstellerei und Dichtung*.[16] Die Entstehung des epischen Werkes beschreibt er entsprechend in Analogie zum Prozess des Fotografierens: »Der wirklich Produktive muß zwei Dinge tun: er muß ganz nahe an die Realität heran, an ihre Sachlichkeit, ihr Blut, ihren Geruch, und dann hat er die Sache zu durchstoßen, das ist seine spezifische Arbeit.«[17]

Auf die Frage, wie die von Döblin beschworene anatomische, an Strukturen, Klassifikationen, Materialien und nicht zuletzt Typen interessierte Perspektive den Blick des Dichters schärfen und öffnen, beziehungsweise einen neuen Zugang zur Welt legen kann, gibt der Autor zuletzt eine sehr klare Antwort, deren Kern man in seinen Reflexionen zur Fotografie immer wieder begegnet: »Von vielen dieser Bilder müßte man ganze Geschichten erzählen, sie laden dazu ein,

13 Ebd., S. 13–14.

14 Lászlò Moholy-Nagy, Malerei, Fotografie, Film, 2. veränderte Aufl., München 1927 (Bauhaus-Buch Nr. 8), S. 26.

15 Ebd., S. 27.

16 Alfred Döblin, »Schriftstellerei und Dichtung« [Konzeptfassung, März 1928], in: Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur, Olten und Freiburg i.Br. 1989, S. 198.

17 Alfred Döblin, »Der Bau des epischen Werkes«, in: Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur, Olten und Freiburg i.Br. 1989, S. 219. Eva Banchelli hat gezeigt, dass es Döblin mit dieser Forderung an den literarischen Schaffensprozess nicht um die mimetische Wiedergabe der Natur ging, sondern darum, zu ihren Geheimnissen vorzudringen, »die Grenzen der Erkenntnis- und Wahrnehmungsfähigkeiten [zu] überschreiten.« Vgl. Eva Banchelli, »Alfred Döblin und die Photographie«, S. 136.

sie sind ein Material für Autoren, das reizender ist und mehr hergibt als viele Zeitungsnotizen.«[18]

Die Fotografie – und hier insbesondere das abgelichtete Gesicht – ist für Döblin ein Imaginations- und Erzählimpuls und darüber hinaus, in ihrem spezifischen Blick auf die Dinge und als ›Sehhilfe‹, eine konkrete Vorlage für Geschichten. Wie er dem jeweiligen Fotoporträt gegenübertritt, wie er es von seiner Abbildfunktion in eine spezifische Form der Lesbarkeit überführt, demonstriert Döblin exemplarisch schon zu Beginn seines Essays. Noch bevor er sich den unterschiedlichen Formen der fotografischen Wahrnehmung widmet und hier eine – an den Streit der Scholastiker angelehnte – Unterscheidung zwischen den an Einzeldingen interessierten Nominalisten unter den Fotografen und ihren den Universalien verpflichteten realistischen Kollegen vornimmt, setzt er zu zwei Bildbeschreibungen an. Deren Vorlage bildet neben der Mappe mit den Sander'schen Fotoporträts nicht zufällig eine abfotografierte Totenmaskensammlung. In beiden Konvoluten, so bekundet er ganz beiläufig, vermag er zu »blättern« – eine nicht unwesentliche Voraussetzung seiner generellen Beschäftigung mit dem Bildmaterial, wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird. Seine Ekphrasis zur Totenmaskensammlung überschreibt er bezeichnenderweise auch mit dem mehrdeutigen Titel »Die Abflachung der Gesichter und Bilder durch den Tod«. Von welchem Tod, so muss man sich fragen, kann hier die Rede sein, der Gesichter und Bilder gleichermaßen abflacht?

Mit den Worten »Ich will ungefähr den Kopf nach einem Bild beschreiben«[19] hebt er zu seinen Ausführungen über die berühmte und von ganzen Dichtergenerationen zu Studienzwecken herangezogenen *L'inconnue de la Seine* an,[20] wechselt aber schon kurz darauf von einem beschreibenden in einen erzählenden Ton:

> Die Augen sieht man nicht, die Augen sehen nicht, nun, dieses Mädchen ist tot, und ihr Auge hat zuletzt das Ufer der Seine und das Wasser der Seine gesehen, und dann haben sich die Augen geschlossen, und dann ist der kurze kalte Schreck gekommen und der Schwindel und das rapide Hereinbrechen des Erstickens und die Betäubung.[21]

Döblin nimmt das ihm vorliegende Abbild der schönen *Unbekannten aus der Seine* einerseits zum Anlass, ihren Tod noch einmal vor Augen zu führen, die

18 Alfred Döblin, »Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit«, S. 15.

19 Ebd., S. 8.

20 Vgl. Thomas Macho, »Unfall oder Selbstmord?«, in: Die Unordnung der Dinge. Eine Wissens- und Mediengeschichte des Unfalls, hg. von Christian Kassung, Bielefeld 2009, S. 455–468.

21 Alfred Döblin, »Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit«, S. 8.

letzten Sekunden der Bewegung aus ihrem erstarrten Antlitz herauszulesen und es damit sprachlich wieder mit Leben zu füllen, um schließlich andererseits in einem größer gespannten Bogen zurückzukehren zu seinem Hauptanliegen, der Reflexion über die Abflachung der Gesichter, ihrer »massive[n] Retusche«[22] durch den Tod. Die Abflachung des Mädchengesichts, von Döblin auch mit dem Begriff der »Radierung«[23] bezeichnet und mit der Metapher der vom Meer geschliffenen Steine versehen, geht indirekt mit den Stufen der Reproduktion ihrer Bilder einher: Das Bild, das Döblin vorliegt, hat seinen Schliff nicht nur durch den Tod und das Wasser erhalten, sondern vor allem durch die bei der Gipsabformung und der anschließenden fotografischen Aufnahme vollzogene Metamorphose zum »Gegen[stand] in anderen Händen«,[24] zum »ruhige[n] Objekt«,[25] zum Abbild einer Maske. Eben dieser Übergang des Lebens in ein Abbild und zuletzt aufs Papier fasziniert Döblin, hierin macht er die »Wirkung von [einer] neuen anonymen Kraft«[26] aus. Dass er diese anonyme Kraft als »neu« bezeichnet, verweist darauf, dass sie weder von den Abflachungsmechanismen des Todes noch den Abformungsmodalitäten der Totenmaskenherstellung herrührt, sondern von einer neuen Art des Sehens, die entweder auf das verhältnismäßig junge Medium der Fotografie zurückzuführen ist und die dem Abbild ihre Zweidimensionalität verleiht, oder einen veränderten Blickwinkel der Betrachtung.[27] In seiner Ekphrasis, deren rhetorischem Anspruch per se schon eine Verlebendigungsstrategie inhärent ist, führt er daher auch vor Augen, dass die anonyme Kraft der *l'inconnue de la Seine* zuletzt die Imagination befeuert: Durch seinen Blick erhält sie Konturen und lesbare Gesichtszüge.

In Analogie zur Totenmaskenpassage beschreibt Döblin auch die Mappe mit »Bilder[n] von Lebenden«[28] im Rahmen seiner Abflachungsthese. Ohne das Medium der Bilder, die Fotografie, oder ihren Schöpfer beim Namen zu nennen und ohne ersterer ausdrücklich einen Stellenwert im Prozess der Gesichter-Nivellierung zuzurechnen, zielen seine Reflexionen auf die Wirkungsmacht einer

22 Ebd., S. 9.
23 Ebd.
24 Ebd.
25 Ebd.
26 Ebd.
27 Jessica Nitsche hat darauf hingewiesen, dass der Tod der Frau einen fotografischen Akt dokumentiert, beziehungsweise ein fotografisches Verfahren ausstellt: »Das der Zeit durch den Tod entrissene Modell wird zu einem Spiegel der Fotografie, die einen Moment in Dauer/Stillstellung überführt.« Vgl. Jessica Nitsche, »Dem Tod ins Auge (ge)sehen. Protagonistinnen der Fotografietheorie bei Döblin, Kracauer, Barthes und Benjamin«, in: Blick. Spiel.Feld, hg. von Malda Denana, Julia Hillgärtner u. a., Würzburg 2008, S. 97.
28 Alfred Döblin, »Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit«, S. 10.

»gleichmachende[n] oder angleichende[n] Anonymität«,[29] sein spezifisches Interesse an der Porträtfotografie: »Und jetzt vor den Bildern der Lebenden begegnen wir einer zweiten Allgemeinheit, die sich als real und wirksam und als eine Kraft erweist, wir begegnen der Kollektivkraft der menschlichen Gesellschaft, der Klasse, der Kulturstufe«.[30]

Döblins zuletzt vor allem poetologisches Interesse gilt hier dem Distanznehmen vom Individuum, der Entfremdung von sich selbst und der Zuwendung zum Kollektivum, zum Universalen – dies mit dem einen Ziel: »Hier bei unseren Bildern handelt es sich um Erweiterung unseres Gesichtsfeldes. Ich zeige das gleich. Wir haben ein herrliches Lehrmaterial vor uns.«[31] Mit dieser Intention schließt er später auch sein Geleitwort: »Wer blickt, wird rasch belehrt werden, besser als durch Vorträge und Theorien, durch diese klaren, schlagkräftigen Bilder und wird von den andern und von sich erfahren. –«[32]

Der gerade in theoretischen Auseinandersetzungen evidenten Fotografie-Skepsis seiner Gegenwart antwortet Döblin, selbst an einer theoretischen (wie poetischen) Durchdringung des Mediums interessiert, mit der Aufgeschlossenheit und Experimentierfreude der Künstlerkreise, in denen er sich bewegt. Die in der Fotografie vollzogene Verwandlung des Gesichts in eine Oberflächenstruktur bei gleichzeitiger Reduktion des individuellen Schicksals auf eine dem Kollektiv verpflichtete Stellvertreterfunktion ist für Döblin Ausgangspunkt für den schriftstellerischen Imaginationsprozess, der seinerseits auf das Erstellen einer Textur und ihre Lesbarkeit zielt. Es sind die namenlosen Menschenbilder, nicht aber die Porträts, um mit Walter Benjamin zu sprechen, die ihm hierfür als eine geeignete Vorlage dienen. Döblin ist, um bei Walter Benjamin und seiner zwei Jahre nach Döblins Essay erschienenen Studie *Kleine Geschichte der Fotografie* zu bleiben, daher auch nicht in erster Linie daran gelegen, in der Fotografie das »Fünkchen Zufall«[33] zu suchen, die eine »längstvergangene Minute«[34] zur Gegenwart heraufzubeschwören oder verborgene Bildwelten zu deuten. Das »Optisch-Unbewußte«[35] scheint bei ihm vielmehr wie jene »Strukturbeschaffenheiten, Zellgewebe, mit denen Technik, Medizin zu rechnen pflegen«[36] immer schon an

29 Ebd.
30 Ebd. Dies entspricht Sanders Kategorisierung und Katalogisierung der Menschenbilder des 20. Jahrhunderts nach Schichtzugehörigkeit und beruflicher Orientierung.
31 Alfred Döblin, »Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit«, S. 12.
32 Ebd., S. 15.
33 Walter Benjamin, »Kleine Geschichte der Fotografie« [1931], in: Theorie der Fotografie II, 1912–1945, hg. von Wolfgang Kemp, München 1979, S. 200–213, hier S. 202.
34 Ebd.
35 Ebd.
36 Ebd.

der Oberfläche der fotografischen Bilder bereit zu liegen, ganz selbstverständlich in unverrätselter Sichtbarkeit. Mit Benjamin ließe sich bei Döblin eine Prägung durch die surrealistische Fotografie konstatieren; es entsteht der Eindruck, Benjamin habe 1931 Döblins Überlegungen zu Sanders Porträts in seine Ausführungen zur Beschreibung von Atgets menschenlosen Pariser Ansichten, in denen er Vorläufer der surrealistischen Fotografie sieht, einfließen lassen:[37]

> Die Entschälung des Gegenstands aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren Sinn für alles Gleichartige auf der Welt so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt. [...] Diese Leistungen sind es, in denen die surrealistische Fotografie eine heilsame Entfremdung zwischen Umwelt und Mensch vorbereitet. Sie macht dem politisch geschulten Blick das Feld frei, dem alle Intimitäten zugunsten der Erhellung des Details fallen.[38]

Wenn Benjamin in seiner Studie zuletzt auch auf Sanders Fotografie zu sprechen kommt, wird die Reminiszenz an Döblins Text in einem Satz besonders deutlich: »Sanders Werk ist mehr als ein Bildbuch: ein Übungsatlas.«[39]

Als Lehrmaterial und Übungsatlas (material)ästhetischen und bildpolitischen Gehalts hat Döblin die Fotografie zeitlebens geschätzt und verwendet. Dass die Beschäftigung mit ihr alle Ebenen seines Wirkens – von der Werkgenese bis zur generellen Positionierung seiner Person im literarischen Feld – durchzieht und diese darüber hinaus eng miteinander verflicht, lässt sich nirgends deutlicher nachvollziehen als in seinen Arbeitsmaterialien, die im Deutschen Literaturarchiv Marbach aufbewahrt werden.[40] Hierzu gehören neben einem Teil der Bibliothek und Zeitungsausschnittsammlungen die Handschriften, denen man die Collagetechnik, die Arbeit mit gefundenem und in den Text montiertem Material, unmittelbar ansehen kann,[41] genauso wie ein mehr als 2000 Einheiten umfassendes

37 An späterer Stelle bezieht sich Benjamin direkt auf Döblins Kommentar zu Sander und betont: »Demnach ist es ganz in der Ordnung, daß ein Betrachter wie Döblin gerade auf die wissenschaftlichen Momente in diesem Werk gestoßen ist [...]« (ebd., S. 209).

38 Ebd., S. 208.

39 Ebd., S. 209.

40 Einen Einblick in den Nachlass Döblins gibt der Ausstellungskatalog Alfred Döblin 1878–1978. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar, Marbach a.N. 1998.

41 Gabriele Sander hat einen umfassenden Einblick in die Werkstatt Döblins, seine Sammeltätigkeit und die aus dem Material schöpfende Textentstehung gegeben: »So richtete sich Döblins Sammeltätigkeit für das neue Berliner Romanprojekt fast ausschließlich auf Gebrauchstexte bzw. Alltagsdokumente, d. h. Zeitungen und Zeitschriften unterschiedlichster Ausrichtung, ferner Reklamezettel, Preisausschreiben, amtliche Formulare, Piktogramme,

Fotokonvolut. Darin befinden sich neben einer Reihe von Porträts des Dichters auch Aufnahmen der Familienangehörigen, Stadtansichten und mehrere umfangreiche Bilder- und Postkartenalben. Die Wechselwirkungen von Bildpolitik und Poetik lassen sich hier besonders gut untersuchen, versammeln doch die Fotokonvolute neben den Fotografien, bei denen der Autor als inszeniertes Objekt fungiert, auch Fotografien, bei denen der Autor als inszenierendes Subjekt agiert. Porträts und werkspezifische Bildersammlungen stehen dort in enger Beziehung zueinander, vor allem sind sie im Kontext von Textgenesen zu lesen.

Aufgrund ihrer materiellen Beschaffenheit besitzen die Fotografien und Postkarten, nach der spezifischen Archivsystematik getrennt von den Handschriften mit ihren Zeitungseinlagen und -klebungen aufbewahrt,[42] zusätzlich einen ebenso großen Collage-Wert wie die restlichen gesammelten Zeitungsausschnitte und Papiere. Döblins Papierkosmos, der also auch ganz materialiter auf den Vorteil einer »Abflachung der Gesichter«, der Einprägung des Sichtbaren ins Papier gründet, ist sicherlich ein Teil des Archivs gewesen, aus dessen Anschauungs- und Vorlagenfülle er schöpfen konnte für die Entwicklung seines Werkuniversums.

Der bildliche Nachlass von Alfred Döblin führt vor Augen, mit welcher Intensität sich der Autor zeitlebens mit dem eigenen Bild beschäftigt hat. Eine Reihe klassischer Autorenporträts zeigen ihn als Intellektuellen, am Schreibtisch oder vor seiner Bibliothek sinnierend. Exemplarisch ist eine Aufnahme der Fotografin Suse Byk, die vermutlich im Jahr 1929 in Döblins Berliner Arbeitszimmer in der Frankfurter Allee entstanden ist: Der Schriftsteller steht mittig im Bild, in seinem Rücken und in seinem Schatten auf der linken Seit erstreckt sich die Bücherwand. Das Licht fällt von der rechten Seite auf sein Gesicht – jedoch weniger vom Fenster aus, dessen Vorhang am rechten Bildrand noch zu erkennen ist, als scheinbar vom Schreibtisch aus, dem hellsten Punkt der Aufnahme (Abb. 1). Mit Vorliebe fängt die Kamera Döblin auch als Grenzgänger zwischen den Welten ein, als schreibenden Arzt oder mit medizinischen Techniken und modernen Medien vertrauten Denker (Abb. 2). Er scheint bei seinem der literarischen Öffentlichkeit schon früh in Büchern, Verlagsprospekten, Almanachen oder Zeitschriften über-

Speisekarten, Statistiken usw.« Vgl. Gabriele Sander, »Tatsachenphantasie«. Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*, Marbach a.N. 2007 (Marbacher Magazin, 119), hier S. 24.

42 Fotografien, Malereien und Zeichnungen müssen unter anderen klimatischen Bedingungen aufbewahrt werden als Handschriften und Bücher. Eine bestandsbezogene Forschung kann hier ansetzen und die unterschiedlichen Materialien des Schreibens und des Schreibprozesses wieder in einen Zusammenhang bringen und daraus Schlüsse bezüglich der Text- und Werkentstehung ziehen.

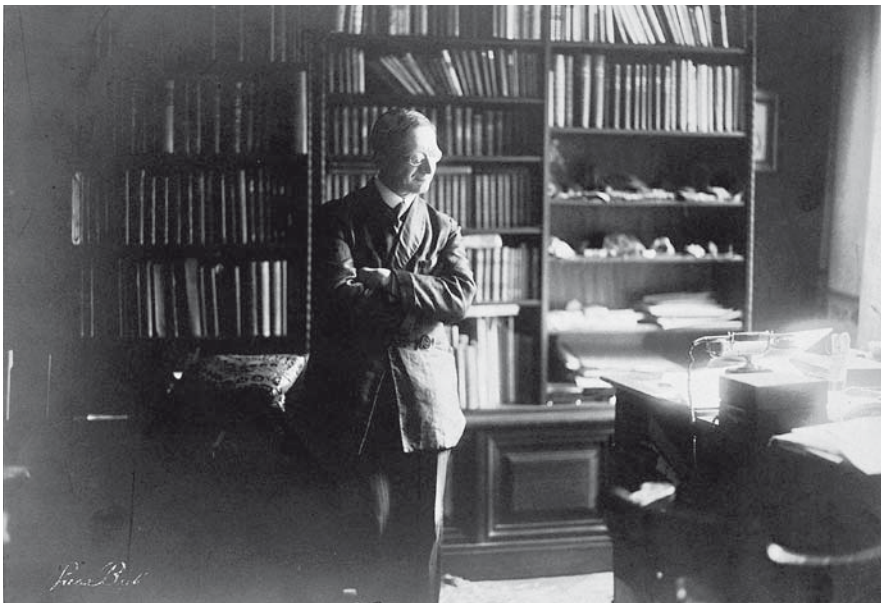


Abb. 1

Abb. 2

Abb. 3

antworteten Gesicht stets auf die richtigen Lichtverhältnisse geachtet zu haben und Wert auf die Inszenierung seines Kopfes und insbesondere seiner Augen gelegt zu haben. Schon sein Künstlerfreund Ernst Ludwig Kirchner fertigt neben einer Reihe von Zeichnungen und Malereien auch ein fotografisches Porträt an,[43] das Döblins Kopf in einen Lichtkegel hüllt, als wolle es den Moment einer Epiphanie beschwören (Abb. 3).[44]

Analog dazu werden auf späteren Porträts besonders die Brillengläser ins rechte Licht gerückt, oftmals derartig verspiegelt, dass sich die Augen dahinter

43 Zur Interdependenz zwischen den Künsten bei Kirchner und Döblin vgl. Karin Tebben, »Zur Phänomenologie von Angst. E.L. Kirchners Holzschnitt-Illustrationen zu Werken Döblins, Chamissos und Heyms«, in: Repräsentationen. Medizin und Ethik in Literatur und Kunst der Moderne, hg. von Bettina von Jagow und Florian Steger, Heidelberg 2004, S. 251–278.

44 Hierbei handelt es sich um ein häufiges Inszenierungsmerkmal seiner Zeit; auch das Ehepaar Goll oder Stefan George setzen in ihren fotografischen Inszenierungsformen auf den Glanz des Nimbus.

Abb. 4

nur erahnen lassen (Abb. 4). Sind sie doch einmal im Lichtbild eingefangen, sind sie zu einem Blinzeln zusammengekniffen (Abb. 5). Hatten sich die Autoren früherer Jahrhunderte gerne als *furor poeticus* mit den Insignien der Inspiration oder im *gestus melancholicus* mit gesenktem Blick darstellen lassen, so referiert die Fotografie bei Döblin auf eben diese ikonographischen Vorlagen, indem sie den Lidschlag oder extremen Lichteinfall in Szene setzt. Döblins Blick wird als ein undurchdringlich-introspektiver, weil geblendeter und blinder, gleichzeitig als ein verwehrter, ein dem Betrachter lediglich den Moment der Lichtbrechung und Spiegelung entgegensetzender inszeniert. Betont wird diese Distanz zum Betrachter zusätzlich durch den ironischen Zug um den Mundwinkel, den Döblin auf vielen seiner Porträts trägt. Auf subtile Weise sorgt Döblins erratisches Lächeln hier dafür, den Betrachter erkennen zu lassen, dass er es mit einem unkonventionellen, experimentierfreudigen, die ernsthafte Situation des Porträtiert- und von der Kamera Festgehaltenwerdens *ad absurdum* führenden und im Gegenzug die Möglichkeiten des fotografischen Mediums ausschöpfenden Autor

Abb. 5

zu tun hat. Eva Banchelli hat darüber hinaus plausibel gemacht, dass Döblin überzeugt davon gewesen sein muss, »dass die Photos, und besonders die Porträtaufnahmen kraft ihrer Mehrdeutigkeit, ihres künstlichen Charakters nunmehr ein unentbehrliches Mittel sind zur Erforschung und Darstellung der fragwürdig gewordenen modernen Identität.«[45]

Es ist nicht weiter verwunderlich, dass Döblin auch für die eigenen Porträts den Kontakt zu den bedeutenden Fotografen seiner Zeit nutzte. Seine besondere Verbindung zur langjährigen Geliebten und Hausfotografin Yolla Niclas schlägt sich in seinem öffentlichen Konterfei ebenso nieder wie in seinen privaten Gesichtern.

45 Eva Banchelli, »Alfred Döblin und die Photographie«, S. 133.

Alfred Döblin. Im Buch – zu Haus – auf der Straße

Im literarischen Feld sichert sich Döblin allein mit seinen Porträts von Beginn an einen sich von den Dichterkollegen absetzenden, einen exponierten Platz. Sein Bild wird, zusätzlich zur eigenen Auseinandersetzung mit dem fotografischen Medium bedingt durch eine fotoaffine Verlagspolitik bei S. Fischer, entsprechend zielsicher in der Öffentlichkeit lanciert, wie sich am Beispiel der autobiographischen Studie *Alfred Döblin. Im Buch – zu Haus – auf der Straße* von 1928 zeigen lässt. Die kleine Broschüre zeigt den Bedeutungswandel an, den Bilder in jenem Moment erfahren, in dem sie ihren Ort wechseln – und sich ihr Gesicht, wie hier, von der Privatheit zur Öffentlichkeit kehrt. Sie erscheint zu seinem 50. Geburtstag im S. Fischer Verlag, zu einer Zeit, in der Döblin bereits einige seiner bekanntesten Werke verfasst hatte, in Bild und Text einer breiten Leserschaft präsent ist und gerade intensiv an *Berlin Alexanderplatz* arbeitet. In der Broschüre selbst ist vom Anlass ihrer Entstehung nichts zu lesen, eine Verlagsanzeige indes verkündet:

> Wir haben Alfred Döblin gebeten, zu seinem 50. Geburtstag den Lesern in einigen biographischen Kapiteln Aufschluß über Herkunft und Wachstum seiner Persönlichkeit zu geben. Der Dichter antwortet nun mit einem beschwingten, hellen Kunstwerk der Selbstdarstellung. [...][46]

Allein der Umschlag des Buches ist nicht nur bildpolitisch von äußerster Brisanz: Er zeigt eine Foto-Collage des im Umkreis der Pariser und Berliner Dadaisten verkehrenden Fotografen Sasha Stone,[47] der im gleichen Jahr, 1928, den Umschlag für Walter Benjamins *Einbahnstraße* gestaltet hat.[48] Wie bei Benjamins *Einbahnstraße* bildet die fotografierte Stadtlandschaft mit ihrer extremen Perspektive und den mit allerlei städtischen Zeichen wie Straßenbahnleitungen, Fassadenstrukturen, Geschäftenamen oder Reklametafeln versehenen Häuserfluchten

46 Anzeige in der *Literarischen Welt* vom 10. August 1928 (Nr. 139).

47 Die der Collage zugrunde gelegte Fotografie ist aufgenommen in seinen Bildband: Berlin in Bildern, Aufnahmen von Sasha Stone, hg. von Adolf Behne, Wien und Leipzig 1929. Zum Werk von Sasha Stone vgl. Birgit Hammers, »Sasha Stone sieht noch mehr«: Ein Fotograf zwischen Kunst und Kommerz, Petersberg 2014. Siehe auch: Eckhardt Köhn, »Konstruktion des Lebens. Zum Urbanismus der Berliner Avantgarde«, in: Avant Garde 1 (1988), S. 33–72; Sasha Stone, Fotographien 1925–1939, Berlin 1990.

48 Auch Walter Benjamins Aphorismensammlung wird nicht als Buch, sondern als Broschüre veröffentlicht und nimmt mit seiner konstruktivistischen Typografie und einer an den Stil von Flugblättern, Annoncen und Plakaten angelehnten Sprache eine singuläre Stellung in seinem Werk ein, das später als Vorbild für Blochs *Spuren* oder Adornos *Minima Moralia* dienen wird.

Abb. 6

die Kulisse. Das Bildganze wird aber nicht durch die Straßenschilder dominiert, sondern durch den dreifach ins Bild collagierten Alfred Döblin (Abb. 5).

Stone wählt für seine Stadtcollage die Untersicht, der Asphalt ist auf der Rückseite des Umschlags entsprechend deutlich zu erkennen. Einem am linken Bildrand angeschnittenen schwarzen Pferd kann man regelrecht von unten auf den Bauch schauen. Die Fotografie nimmt den in Versalien ausgeführten Untertitel »auf der Strasse« wörtlich; ihr Blickwinkel ist einer – wie spätestens für den Autor des *Berlin Alexanderplatz* von Bedeutung –, der die Dinge buchstäblich vom Asphalt aufliest.

Abb. 7

Das Foto gewährt einen Blick durch die Spandauer Straße nach Norden auf das Rote Rathaus und fokussiert damit einen der ältesten Verkehrswege Berlins (Abb. 6). Stone wird diese Ansicht nicht grundlos für Döblins Selbstbiographie gewählt haben. In einem im gleichen Jahr erschienenen Fotoband *Berlin*, das Fotos des erfolgreichen, und für seine Bilderserie mit Marlene Dietrich bekannten Glamour-Fotografen Mario von Bucovich versammelt, findet sich eine Ansicht von Berlin, die einen verblüffend ähnlichen Ausschnitt der Stadt wählt und bei der die Stadtsilhouette ebenfalls von Wilhelm Laskes »Herren Wäsche« bis zur Anpreisung der »Stiefler Möbel« reicht (Abb. 7).[49] Das Geleitwort zu diesem Fotoband stammt von keinem anderen als: Alfred Döblin. Es kann sich um einen Zufall handeln, dass beide Stadtansichten aufeinander referieren; möglicherweise ist aber auch Döblin selbst an der Auswahl der Stone'schen Motive beteiligt gewesen. Er kannte nicht nur die Stadtansichten von Bucovich und spätestens über Stone den Einband von Benjamins *Einbahnstraße*, ihn verband mit der Spandauer Straße auch eine autobiographische Komponente: In seiner Selbstbio-

49 Mario von Bucovich, Berlin, Berlin 1928, S. 46.

graphie *Doktor Döblin* von 1917/1918 hatte er sie bereits als Ausgangspunkt seiner Berliner Existenz beschrieben.[50] In *Alfred Döblin. Im Buch – zu Haus – auf der Straße* findet sie keine Erwähnung, obgleich das Buch wie der Vorgängertext auf die Jugendzeit in Berlin eingeht.

Dass bereits der Einband seiner Selbstbiographie von der Kombination verschiedener Facetten der Döblin'schen Text- und Bilderwelt lebt, beweisen neben der Kulisse auch die darin montierten Porträtaufnahmen des Dichters. Sie zeigen Döblin in seiner Tätigkeit als Arzt – zu sehen auch mit seiner ›Patientin‹, der Ehefrau Erna Döblin –, und leicht versetzt dahinter in seiner Tätigkeit als Dichter. Stethoskop und Füllfederhalter charakterisieren ihn gleichermaßen, seine Hände wie auch Seh- und Hörsinn werden dabei besonders ins Blickfeld gerückt. Schreiben, so scheint die Bildaussage zu betonen, ist ein Wahrnehmen am Puls der Zeit, am Puls der Stadt, am Puls des Lebens. Dementsprechend liefert die Fotocollage allerlei sichtbare Reize, an mancher Stelle entziffer- und regelrecht lesbar, an anderer von undurchdringlicher Unschärfe. Die Schriftzeichen des Buches überlagern sich mit jenen des Bildes, lassen den Titel wie Reklametafeln an Häuserfassaden, die Namensnennungen wie Schriftzeichen aus der Hand des Dichters und den Künstlernamen *Stone* wie eine aus dem Bereich des Akustischen ins Reich der Schriftzeichen transferierte Botschaft wirken.

Das Bildzentrum des aufgeklappten Buchumschlags bildet eine ebenso rätselhafte wie eindringlich runde Form. An die überdimensional vergrößerte Blende eines Fotoapparates oder das Blitzgerät einer Porträtkamera ist hier genauso zu denken wie an eine frühe Form der Röntgenlampe oder den Schalltrichter eines Grammophons. Selbst bei Vergrößerung der Aufnahme lässt sich nicht exakt entziffern, was in dem runden Bildfeld in Erscheinung tritt, eine Spiegelung und ihre Verzerrungen indes mag man darin in jedem Fall erkennen. Es ist anzunehmen, dass sich in der Rundung der heimlichen Bildmitte, die in ihrer Formensprache nicht zuletzt eine Verbindung mit dem dritten, in kreisförmigem Zuschnitt an den Umschlagsrand und außerhalb der Stadtcollage montierten Dichterporträts eingeht, ein selbstreferentielles Moment versteckt, das die Stone'sche Arbeit zum Metabild[51] macht. Ob als Referenz auf den Prozess des Fotografierens und damit auf den Künstler, jenen des Fotografiertwerdens und damit auf den Dichter oder jenen des Durchleuchtetwerdens und damit auf jenen des Arztes – das mehr als alle anderen Collagendetails mit hartem Schnitt in die Gesamtkomposition mon-

50 Alfred Döblin, »Doktor Döblin. Selbstbiographie«, in: Schriften zu Leben und Werk, hg. von Erich Kleinschmidt, Olten und Freiburg i.Br. 1986.

51 »Metabilder sind Bilder, die sich zeigen, um sich zu erkennen: Sie inszenieren die ›Selbsterkenntnis‹ der Bilder«, vgl. W.J.T. Mitchell, »Metabilder«, in: Bildtheorie, hg. und mit einem Nachwort versehen von Gustav Frank, Frankfurt a.M. 2008, S. 172–233, hier S. 187.

tierte Bildelement, das eine oder gar mehrere Spiegelungen evoziert, verweist auf den Akt des Schauens, des Beleuchtens, Spiegelns und Verzerrens und fungiert damit als Metapher für den Arbeitsprozess des Collageurs und jenen des Dichters, der bekanntermaßen als Collageur tätig ist. Darin ist das Spiegelelement auch Metapher für das Medium der Fotografie und ihre ambivalente Doppelnatur, Realität abzulichten, zu verzerren und Realitätsfigurationen und -fiktionen zu erschaffen.

In einem selbstreferentiellem Spiel, in das der Betrachter ebenso eingebunden ist wie die dargestellten Personen oder der Bildkünstler, werden Rundspiegel oder Frontalansicht des Kameraobjektivs Ende der 1920er Jahre zum (Marken-) Zeichen eines neuen Sehens. Nicht nur Sasha Stone setzt diese Motive in seinen Arbeiten ein,[52] auch *Es kommt der neue Fotograf!*, das programmatische ›Lehrbuch‹ der Avantgardefotografie des von Bauhaus und De Stijl geprägten Berliner Künstlers und Fotografen Werner Gräff, positioniert 1929 das Kameraobjektiv so auf seinem Titelblatt, dass im Brennpunkt einer weit geöffneten Blende, umlaufend mit den technischen Daten ihrer Öffnungsmöglichkeiten beschriftet, der ebenfalls kreisrunde Hut eines aus der Vogelperspektive abgelichteten und deshalb in vollkommener Verkürzung festgehaltenen Fußgängers zu sehen ist (Abb. 8).[53]

In ihrer Komposition aus tiefschwarzem Kreisrand und formal sich auf diesen Rahmen beziehender, fast schon solarisierender Kreismitte, im irritierenden Zusammenspiel von Brennpunkt und Blende ähneln sich das Gräff'sche Titelblatt und Döblins, beziehungsweise Stones Umschlags- und Bildzentrum. Überhaupt versammelt das Fotobuch von Gräff mit seinen ungewöhnlichen Bildan- und -ausschnitten, Perspektiven und Lichtkontrasten, mit Verzerrungen, Deformationen, Bewegungsunschärfen, Fehlbeleuchtungen, Mehrfachbelichtungen, Körnungen sowie ironischen Bild- und Textcollagen ein unerschöpflich wirkendes Spektrum an Fotoexperimenten, die auch in Stones und Döblins Bildverständnis

52 Schon seine Werbeanzeige »Sasha Stone sieht noch mehr« spielt mit dem Zusammenspiel von Auge, Kameralinse und -stativ (Birgit Hammers, »Sasha Stone sieht noch mehr«, Abb. 1, S. 9). Das Porträt »Sasha Stone in einer Kugel« von 1927 reflektiert den Fotografen bei der Aufnahme in einem Rundspiegel (Birgit Hammers, »Sasha Stone sieht noch mehr«, Abb. 13, S. 24). Auch Lázló Moholy-Nagy wählt für den von ihm gestalteten Schutzumschlag zu Erwin Piscators Buch *Das Politische Theater* von 1929 die zur Fläche collagierte, an Auge und Kamera erinnernde, vor allem aber an der Weltkugel-Konstruktion der Piscator-Bühne orientierte Kreisform. 1930 fotografiert Sasha Stone den Bankier Eduard von der Heydt vor dem kreisrunden, lebensgroßen Tresor seiner Bank – die Tresorform erinnert sicherlich nicht zufällig an ein Kameraobjektiv, in das der Fotografierte schon eingefangen wurde.

53 Für den Hinweis auf diesen Titel von Werner Gräff möchte ich mich hier bei Michael Diers bedanken.

Abb. 8

wirksam sind. Allein die Passagen zur Zentralperspektive erinnern an Döblins in *Berlin Alexanderplatz* leitmotivisch eingesetzte, an der Bewegungsperspektive des Protagonisten ausgerichtete Wahrnehmung der Berliner Häuserfronten.[54] Bei Gräff ist so beispielsweise die mit allerlei collagierten Schrägansichten illustrierte Passage zu finden, die entgegen vermeintlicher Fotografengesetze zum Spiel mit Bildhorizontalen und -senkrechten aufruft:

54 Für diese sei stellvertretend eine Passage des Romanbeginns zitiert: »Die Wagen tobten und klingelten weiter, es 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 grade.« Vgl. Alfred Döblin, Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf, hg. von Werner Stauffacher, Zürich und Düsseldorf 2003 (Ausgewählte Werke in Einzelbänden, begründet von Walter Muschg. In Verbindung mit den Söhnen des Dichters hg. von Anthony W. Riley), hier S. 17.

> Es ist nicht wahr, daß unser Sehen völlig gemäß der Zentralperspektive erfolgt. Praktisch wenden wir den Kopf wie wir wollen, und selbst wenn wir berücksichtigen, daß unser Gleichgewichtssinn uns dauernd bewußt macht, was oben und unten, was vertikal und horizontal ist, so kann uns das nicht verbieten, ein Bild mit einem Horizont zu nehmen, der nicht waagerecht ist. [...] Wenn Sie vor einem hohen Hause stehen und aufwärts blicken, so verjüngen sich (scheinbar) die Senkrechten nach oben. Das wird niemand bestreiten. Warum also das Verbot, solche Bilder zu nehmen? ›Die Bauten scheinen zusammenzufallen‹ wird behauptet. Wenn Sie einige derartige Bilder betrachtet haben, wissen Sie, daß es Gewohnheitssache ist.[55]

Die rätselhafte Bildmitte auf dem Umschlag von *Alfred Döblin. Im Buch – zu Haus – auf der Straße* wirft Fragen auf, die ins Zentrum der medialen Reflexion führen, einer Reflexion, die Döblin mehr als mit den zeitgenössischen Schriftstellerkollegen mit Künstler- und Fotografenfreunden zu verbinden scheint. Der Moment der Spiegelung und dessen Phänomenologie des Verdoppelns wie auch die formalen Ähnlichkeiten zum vignettierten Porträt – hier mit Leerstelle – verweist nicht zuletzt auch direkt auf die dreifach ins Bild gesetzte Autorfigur. Als Abbild seiner selbst, aber aus je anderer Perspektive, bezeugt er die Simultanität seiner Handlungen: Zwischen medizinischer Praxis, Niederschrift und Reflexion, zwischen der Erkundung des menschlichen und städtischen Körpers, zwischen Hören, Sehen und Imaginieren, Innen- und Außenwelt liegt keine Zeit. Auf ähnliche Weise werden Autorname und literarischer Gegenstand überblendet: Alfred Döblin wird vorgestellt von Alfred Döblin – im Buch, zu Hause und auf der Straße.

So wiederholt denn auch das Innenleben, der Text des Bandes aus unterschiedlicher Perspektive und mit je veränderter Stilllage die immer gleiche Geschichte: Jene nämlich von der Herkunft des Autors – und seiner Ankunft in Berlin. Bereits der erste Satz des Buches lautet: »Es ist Mittag. Ich sitze in einem kleinen Café am Alexanderplatz, und mir fällt ein: in dieser Gegend, hier im Osten Berlins, sitze ich nun schon, seit ich nach Berlin kam, seit vierzig Jahren.«[56] In dreizehn Kapiteln versucht sich das Erzähler-Ich zu konstituieren, zu positionieren und schließlich auch zu dekonstruieren. Ob als Zuhörer beim Patientengespräch, als Erinnernder in der Familienaufstellung, als Angeklagter vor einer Untersuchungskommission oder Kläger im Prozess mit der ehemaligen Lehrerschaft, ob als Träumender oder Geschichtenschreiber, als Pseudonym oder Massenmörder – die autobiographischen Ausführungen, von Beginn an poe-

55 Werner Gräff, Es kommt der neue Fotograf!, Berlin 1929, S. 11.
56 Alfred Döblin, Alfred Döblin. Im Buch – zu Haus – auf der Straße, S. 9.

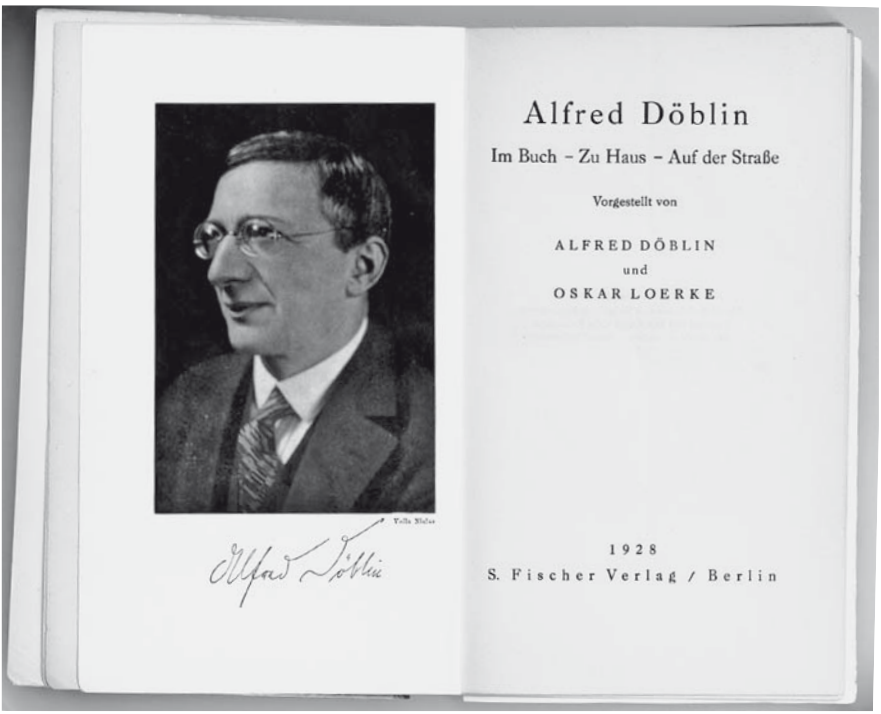


Abb. 9

tisch und collagiert, bewegen sich von Kapitel zu Kapitel auf die Fiktion zu.[57] Wo zunächst ein Ich spricht, ergreift später ein E (das für ›Einlader‹ steht) das Wort; schließlich mündet der Versuch, Döblin von Döblin vorstellen zu lassen, bei der Erzählung von Jack dem Bauchaufschlitzer, der seinerseits wieder nur eine der vielen Geschichten des Erzähler-Ichs ist. Die letzte Ich-Figuration löst sich schließlich gänzlich auf, wenn die finale Passage der Selbstbiographie lautet:

> Und dies alles, obwohl ich nicht anders bin als du und du und du, du ein Bureauangestellter, du die Aufsicht in einem Warenhaus, du ein Schauspieler [...], ich ein kleiner Doktor in Berlin O, der an Schlaflosigkeit leidet und dem auch nichts geschenkt wird. – Und nun adje, Kinderchen, adje Sie. Ich werde mich sachte auf die Strümpfe machen. Grüßen Sie mir Ihre Waschfrau. Und

57 Zur Döblin'schen Autobiographie als Spiel mit dem Schein, als »fingierte und erzählte Wirklichkeit« vgl. Erich Kleinschmidt, Nachwort, in: Alfred Döblin, Schriften zu Leben und Werk, Olten und Freiburg i.Br. 1986, S. 766.

> beißen Sie mich nicht, wenn ich Sie mal geärgert habe. War nicht so schlimm gemeint. Geht alles vorüber. Sehen Sie, ich geh auch vorüber. –[58]

Bis der autobiographische Text mit der Gewissheit über die Vergänglichkeit des Autors endet, ist eben dieser mittels fotografischer Beigaben zum Text am Verschwinden gehindert worden. So präsentiert der Band, wie die Anzeige verlautbart, »12 Bildnisse aus Privatbesitz«.[59] Hierunter finden sich neben dem von Yolla Niclas aufgenommenen Eingangsporträt, das Döblin für verschiedene Publikationen wählt und das unter seinem Konterfei auch die Signatur des Autors trägt (Abb. 9), die Porträts der Eltern genauso wie jene der Ehefrau, der vier gemeinsamen Kinder ebenso wie eine weitere Aufnahme des Dichters und seiner Handlinien. Sie alle sind nicht nur durch die Erzählungen flankiert, sondern durch zentriert gesetzte Bildunterschriften ironisch kommentiert. Während die beiden ersten Kapitel, in denen sich der Ich-Erzähler über seine Verortung in der Stadt konstituiert, bilderlos bleiben, finden sich die ersten Familien- und Porträtaufnahmen inmitten eines Erzählblocks von drei Kapiteln, in denen Kindheit und Jugend des Ichs über biographische Details, vor allem aber über die Geschichte vom Fortgang des Vaters erinnert wird. So zeigt denn auch die erste Fotografie des Buches das Antlitz des »in den Fünfzigern« abgelichteten Vaters Max Döblin. Daneben, so besagt die Bildunterschrift: »Die Mutter, Sophie Döblin etwa sechzigjährig«.[60] Rückseitig springt die fotografische Darstellung – entgegen der erzählten Zeit des textlichen Umfelds und damit anachronistisch – in die nächste Generation, zu den Porträts von Alfred Döblin, angezeigt unter anderem durch die Wendung der Bilder ins Hochformat (Abb. 10 und Abb. 11).

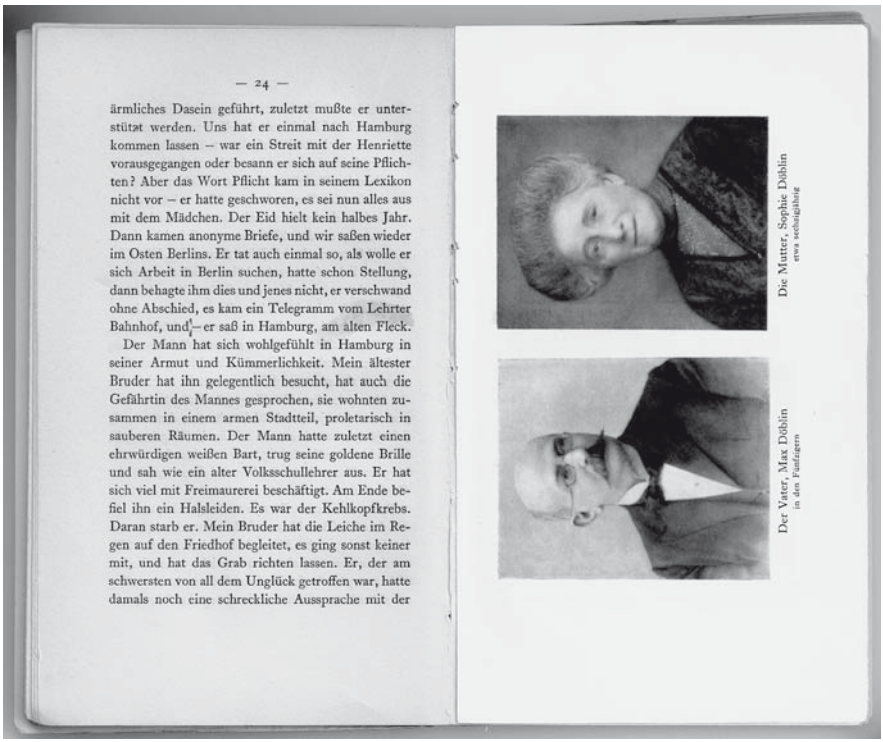
Während sich der Text noch den Verfehlungen des Vaters widmet und die Enttäuschungen des Sohnes benennt, setzen mit Döblins Porträts und ihren unerwarteten Posen, ihrem Kleidungsaufgebot, den Bildkompositionen und Kommentierungen schon die augenfälligen (Selbst-)Ironisierungen und -inszenierungen der Autorfigur ein: »Alfred Döblin, cand. med., / Freiburg i. Br. / Grau, lieber Freund, ist alle / Theorie« lautet die Legende zum ersten Porträt, und gleich daneben heißt es: »Dr. Alfred Döblin 1910 im / Urbankrankenhaus-Berlin, / wandelt zu seinen Kranken und / Bakterien, weniger majestätisch / als wohlwollend-beschaulich«.[61] Das von einem auffälligen Pflanzenarrangement gerahmte Porträt mit Ehefrau

58 Alfred Döblin, Alfred Döblin. Im Buch – zu Haus – auf der Straße, S. 109.

59 Anzeige in der *Literarischen Welt* vom 10. August 1928 (Nr. 139). In den Verlagsprospekten ist auch von »11 Bildnissen« die Rede. Die Anzeige nimmt vermutlich das Porträt des Umschlags in die Zählung auf.

60 Alfred Döblin, Alfred Döblin. Im Buch – zu Haus – auf der Straße, Abb. zwischen S. 24–25.

61 Ebd.



— 24 —

ärmliches Dasein geführt, zuletzt mußte er unterstützt werden. Uns hat er einmal nach Hamburg kommen lassen – war ein Streit mit der Henriette vorausgegangen oder besann er sich auf seine Pflichten? Aber das Wort Pflicht kam in seinem Lexikon nicht vor – er hatte geschworen, es sei nun alles aus mit dem Mädchen. Der Eid hielt kein halbes Jahr. Dann kamen anonyme Briefe, und wir saßen wieder im Osten Berlins. Er tat auch einmal so, als wolle er sich Arbeit in Berlin suchen, hatte schon Stellung, dann behagte ihm dies und jenes nicht, er verschwand ohne Abschied, es kam ein Telegramm vom Lehrter Bahnhof, und – er saß in Hamburg, am alten Fleck.

Der Mann hat sich wohlgefühlt in Hamburg in seiner Armut und Kümmerlichkeit. Mein ältester Bruder hat ihn gelegentlich besucht, hat auch die Gefährtin des Mannes gesprochen, sie wohnten zusammen in einem armen Stadtteil, proletarisch in sauberen Räumen. Der Mann hatte zuletzt einen ehrwürdigen weißen Bart, trug seine goldene Brille und sah wie ein alter Volksschullehrer aus. Er hat sich viel mit Freimaurerei beschäftigt. Am Ende befiel ihn ein Halsleiden. Es war der Kehlkopfkrebs. Daran starb er. Mein Bruder hat die Leiche im Regen auf den Friedhof begleitet, es ging sonst keiner mit, und hat das Grab richten lassen. Er, der am schwersten von all dem Unglück getroffen war, hatte damals noch eine schreckliche Aussprache mit der

Die Mutter, Sophie Döblin
etwa sechzigjährig

Der Vater, Max Döblin
in den Fünfzigern

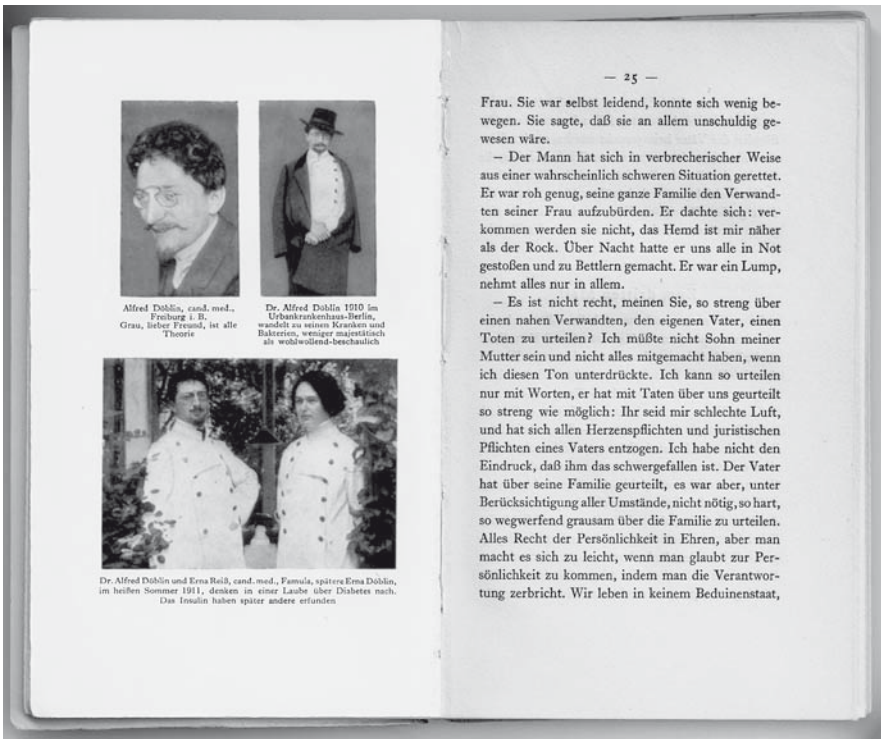
Abb. 10

indes trägt die Bildunterschrift »Dr. Alfred Döblin und Erna Reiß, cand. med., Famula, spätere Erna Döblin, / im heißen Sommer 1911, denken in einer Laube über Diabetes nach. / Das Insulin haben später andere erfunden«.[62]

In auffälligem Kontrast lautet der nebenstehende Erzähltext:

> Der Vater hat über seine Familie geurteilt, es war aber, unter Berücksichtigung aller Umstände, nicht nötig, so hart, so wegwerfend grausam über die Familie zu urteilen. Alles Recht der Persönlichkeit in Ehren, aber man macht es sich zu leicht, wenn man glaubt zur Persönlichkeit zu kommen, indem man die Verantwortung zerbricht. Wir leben in keinem Beduinenstaat, [folgende Seite] der Vater hat nicht Allmacht über die Familie, er muß sich meine Antwort gefallen lassen.[63]

62 Ebd.
63 Ebd., S. 25.



Alfred Döblin, cand. med., Freiburg i. B. Grau, lieber Freund, ist alle Theorie

Dr. Alfred Döblin 1910 im Urbankrankenhaus-Berlin, wandelt zu seinen Kranken und Bakterien, weniger majestätisch als wohlwollend-beschaulich

Dr. Alfred Döblin und Erna Reiß, cand. med., Famula, spätere Erna Döblin, im heißen Sommer 1911, denken in einer Laube über Diabetes nach. Das Insulin haben später andere erfunden

— 25 —

Frau. Sie war selbst leidend, konnte sich wenig bewegen. Sie sagte, daß sie an allem unschuldig gewesen wäre.

– Der Mann hat sich in verbrecherischer Weise aus einer wahrscheinlich schweren Situation gerettet. Er war roh genug, seine ganze Familie den Verwandten seiner Frau aufzubürden. Er dachte sich: verkommen werden sie nicht, das Hemd ist mir näher als der Rock. Über Nacht hatte er uns alle in Not gestoßen und zu Bettlern gemacht. Er war ein Lump, nehmt alles nur in allem.

– Es ist nicht recht, meinen Sie, so streng über einen nahen Verwandten, den eigenen Vater, einen Toten zu urteilen? Ich müßte nicht Sohn meiner Mutter sein und nicht alles mitgemacht haben, wenn ich diesen Ton unterdrückte. Ich kann so urteilen nur mit Worten, er hat mit Taten über uns geurteilt so streng wie möglich: Ihr seid mir schlechte Luft, und hat sich allen Herzenspflichten und juristischen Pflichten eines Vaters entzogen. Ich habe nicht den Eindruck, daß ihm das schwergefallen ist. Der Vater hat über seine Familie geurteilt, es war aber, unter Berücksichtigung aller Umstände, nicht nötig, so hart, so wegwerfend grausam über die Familie zu urteilen. Alles Recht der Persönlichkeit in Ehren, aber man macht es sich zu leicht, wenn man glaubt zur Persönlichkeit zu kommen, indem man die Verantwortung zerbricht. Wir leben in keinem Beduinenstaat,

Abb. 11

Bis zum zehnten Kapitel bleibt die autobiographische Studie Teil einer Familien- respektive Herkunftsgeschichte. Verbunden mit einem Wechsel vom auktorialen Ich-Erzähler zum personalen Erzähler fällt im Kapitel *Vermittlung der Bekanntschaft mit einem Familienmitglied* schließlich das Schlaglicht auf die Autorfigur: »Wir haben die Ehre, ein Mitglied dieser Familie vorzustellen, den in Berlin ansässigen Alfred Döblin, den vorjüngsten Sohn der Familie. Sein Bild legen wir in mehreren Exemplaren bei, ferner seinen Handabdruck.«[64] Es folgt eine nicht nur steckbriefartige, sondern vor allem medizinische Beschreibung körperlicher Merkmale, die neben Körpergröße und Gewicht beispielsweise auch über den Längs- und Querdurchmesser des Kopfes, die Gesichtsfarbe, sämtliche Organ-, Knochen-, Haut- und Muskelbeschaffenheiten Auskunft gibt. In mehreren Anläufen nimmt die Beschreibung dabei neben den Händen die Augen in den Blick: Sie sind »heriditär stark kurzsichtig und astigmatisch«, »[d]ie Reflexe an den

64 Ebd., S. 47.

— 48 —

wir in mehreren Exemplaren bei, ferner seinen Handabdruck. Er ist als Sohn des obengenannten Max Döblin und seiner Ehefrau Sophie, geborene Freudenheim, am 10. August 1878 in Stettin geboren.

Er ist 160 Zentimeter groß. Nacktgewicht 114 Pfund; Brustumfang, Einatmung: 92 cm, Ausatmung: 86 cm; Kopfmaße: Umfang 58,5 cm, Längsdurchmesser 22 cm, Querdurchmesser 16 cm. Er ist heriditär stark kurzsichtig und astigmatisch.

Gesichtsfarbe meist blaß, sichtbare Schleimhäute mäßig durchblutet, die Muskulatur schwach entwickelt, kaum Fettansatz. Die Reflexe an den Pupillen auf Lichteinfall und Naheinstellung sind regelrecht, die Reflexe der Kniesehnen und Achillessehnen deutlich gesteigert. Händedruck beiderseits gut, keine Auffälligkeiten der motorischen Kraft. Kein Schwanken beim Augenschluß, kein Zittern der Hände. Normale Stich- und Berührungsempfindlichkeit der Hautdecke. Rachenreflex vorhanden. Die Brust- und Bauchorgane sind ohne Befund.

Das Gesicht ist schmal, die Haare dunkelbraun, gut vorhanden, mit grauen untermischt, die Augenfarbe ist graublau. Am Mund fällt der Überbiß auf, angeblich in der Familie erblich, ebenso wie die Kurzsichtigkeit. Der Gaumen ist hoch. Im Gebiß fehlen: Eckzahn links oben, 1. Backzahn rechts oben, Weisheitszahn links unten und rechts oben.

Yvette Nottas

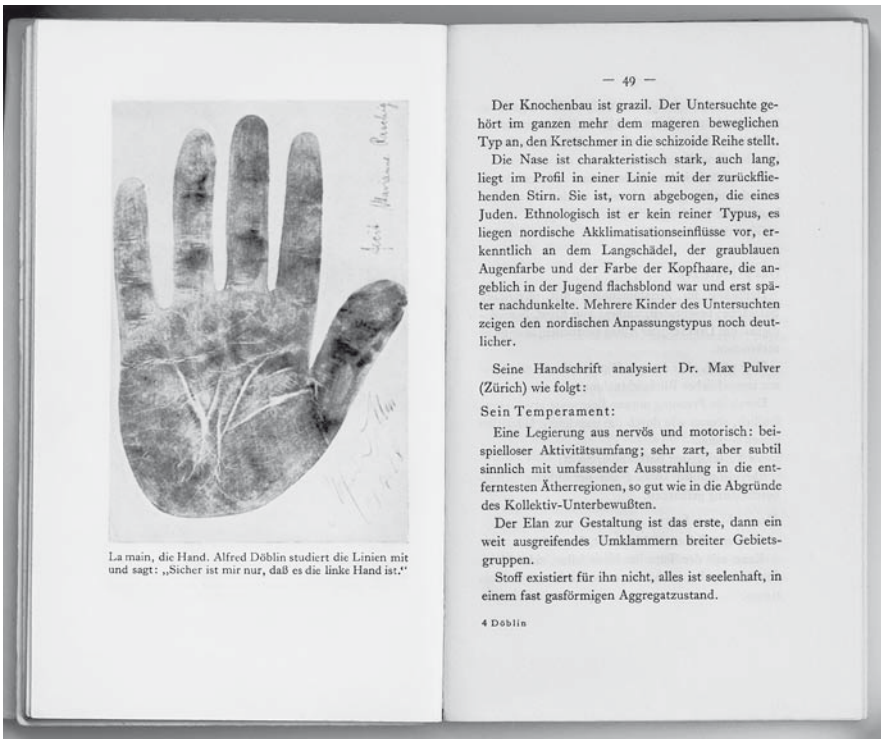
1927, Gummidruck, Herrenbildnis, 1/25 sec, Blende f : 6,8
Bei dieser Zimmeraufnahme bringt die ungekünstelte Haltung Leben in das Bild, während die etwas scharfe Beleuchtung große Plastik bewirkt

Abb. 12

Pupillen auf Lichteinfall und Naheinstellung sind regelrecht«, »[k]ein Schwanken beim Augenschluß«, »die Augenfarbe ist graublau.«[65] Der dieser Passage zugeordnete, ironisch am Vokabular der Fotografen gebrochene Bildkommentar zur medizinischen Selbstcharakterisierung lautet: »1927, Gummidruck, Herrenbildnis, 1/25 sec, Blende 6,8« und ist mit zugehöriger Erläuterung versehen: »Bei dieser Zimmeraufnahme bringt die ungekünstelte Haltung Leben in das Bild, während die etwas scharfe Beleuchtung große Plastik bewirkt«[66] (vgl. Abb. 12 und Abb. 13).

65 Ebd., S. 48. Das Motiv der Augen durchwandert die gesamte autobiographische Studie: Nicht nur der Vater wird bereits über zwei unterschiedlich auf die Welt blickende Augen charakterisiert, auch der später im Zentrum der Erzählung stehende Schüler definiert sich über die Augen und »große, enorm scharfe Brillengläser« (S. 59). Sein Gesicht wird den Lehrern unlesbar, sobald er seine Brille absetzt.

66 Alfred Döblin, Alfred Döblin. Im Buch – zu Haus – auf der Straße, Abb. zwischen S. 48–49.



La main, die Hand. Alfred Döblin studiert die Linien mit und sagt: „Sicher ist mir nur, daß es die linke Hand ist."

— 49 —

Der Knochenbau ist grazil. Der Untersuchte gehört im ganzen mehr dem mageren beweglichen Typ an, den Kretschmer in die schizoide Reihe stellt.

Die Nase ist charakteristisch stark, auch lang, liegt im Profil in einer Linie mit der zurückfliehenden Stirn. Sie ist, vorn abgebogen, die eines Juden. Ethnologisch ist er kein reiner Typus, es liegen nordische Akklimatisationseinflüsse vor, erkenntlich an dem Langschädel, der graublauen Augenfarbe und der Farbe der Kopfhaare, die angeblich in der Jugend flachsblond war und erst später nachdunkelte. Mehrere Kinder des Untersuchten zeigen den nordischen Anpassungstypus noch deutlicher.

Seine Handschrift analysiert Dr. Max Pulver (Zürich) wie folgt:

Sein Temperament:

Eine Legierung aus nervös und motorisch: beispielloser Aktivitätsumfang; sehr zart, aber subtil sinnlich mit umfassender Ausstrahlung in die entferntesten Ätherregionen, so gut wie in die Abgründe des Kollektiv-Unterbewußten.

Der Elan zur Gestaltung ist das erste, dann ein weit ausgreifendes Umklammern breiter Gebietsgruppen.

Stoff existiert für ihn nicht, alles ist seelenhaft, in einem fast gasförmigen Aggregatzustand.

4 Döblin

Abb. 13

Das rückseitige Pendant zum »Herrenbildnis« von Yolla Niclas stellt ein von der Berliner Chiromantin Marianne Raschig abgenommener Handabdruck dar. Die Bildkünstlerin ist mit ihrer Signatur auf dem Blatt genauso verewigt wie der Autor und das Datum ihrer Zusammenkunft: »Alfred Döblin 28. 4. 28«. Die Handlinien tragen die *subscriptio*: »La main, die Hand. Alfred Döblin studiert die Linien mit und sagt: ›Sicher ist mir nur, daß es die linke Hand ist.‹«[67]

Eine ausführliche Analyse der Handlinien erfolgt im Erzähltext erst nach einer eingehenden Analyse der Autorenhandschrift. Das Seitenlayout trägt der Koinzidenz von Handschrift und Analyse Rechnung, indem es die Beschreibung des graphologischen Gutachtens auf der Höhe der Döblin'schen Signatur begin-

67 Ebd. Sabine Kyora weist darauf hin, dass der Hinweis auf die linke Hand des Dichters »möglicherweise eine Anspielung auf Döblins ab 1919 verfasste politische Glossen unter dem Pseudonym Linke Poot [ist].« Vgl. Sabine Kyora, »(Massen-)Medien. Intermedialität und Subjektivität bei Alfred Döblin«, S. 278.

nen lässt. Der linke untere Bildrand lenkt seinerseits die Augen des Betrachters auf die rechte Textseite, wo über die Hand der Autorfigur zu erfahren ist: »Der Elan zur Gestaltung ist das erste, dann ein weit ausgreifendes Umklammern breiter Gebietsgruppen. Stoff existiert für ihn nicht, alles ist seelenhaft, in einem fast gasförmigen Aggregatzustand.«[68] Die folgende Buchseite führt diesen Aspekt zusätzlich aus: »Mut und Lust des Fabulierens, Märchen auf analytischer Grundlage. [...] Gigantische Ausmaße der Fabel wie des Arbeitsschwunges.«[69]

In zunehmendem Maß spiegeln die darauf folgenden Textpassagen, die sich intensiv den Erinnerungen an die Schulzeit widmen, sämtliche Erzählperspektiven ineinander. Der von Beginn an nur vermeintlich empirische Autor verwandelt sich dabei in seine Autorfiguren, die ihrerseits autorschaftlich tätig werden. So wird aus dem Protagonisten, dem einstigen »Familienmitglied Alfred Döblin« und physisch durchleuchteten »Untersuchten«, der von einer nicht näher benannten Expertenkommission unter die Lupe genommene »Befragte« und schließlich – als Figur der vom Befragten zu Papier gebrachten Schul-Erzählung *Gespenstersonate* – der »Einlader«. Im Zentrum der *Gespenstersonate*, einer Art Bühnenstück, das die ehemaligen Lehrer des Protagonisten auf den Plan ruft und sich dabei in dessen (Angst-)Träume auflöst, steht entsprechend die frühe Dekonstruktion des Ichs. »Sie wollten das Wort ›Ich‹ nicht hören. Ich pfeife auch auf das Ich«, bekundet der Einlader, »[...] Hölderlin, Schopenhauer, Nietzsche haben schon unter meiner Schulbank gelegen! Das waren meine Ichs!« Im Moment der vollkommenen, aber mit allerlei Fremdcharakterisierungen einhergehenden Ich-Auflösung des Einladers (»Sie waren ein Rebell. Ein Widerspenstiger«[70]) tauchen im Text – gänzlich unvermittelt – die Fotografien von Döblins Kindern auf. Wie schon zuvor wird der Generationendurch einen Formatwechsel angezeigt.

Die Bildunterschriften »Klaus Döblin, / geboren 1917 / ›Schreibt man Pulver mit'm ›w‹ oder ›f‹?‹ und »Peter Döblin und Wolfgang Döblin, / geboren 1912 und 1915 / ›Bitte recht unfreundlich, die Herren!‹«[71] lösen den Erzähltext aus seiner beklemmenden Stimmung; wie das rückseitig platzierte Familienporträt »Anbetung des Jüngsten (Stefan Döblin, geb. 1926)«[72] revidieren und befördern sie durch den Bild-Text-Kontrast den Versuch der Autoren- und Ich-Auflösung (Abb. 14 und Abb. 15).

68 Alfred Döblin, Alfred Döblin. Im Buch – zu Haus – auf der Straße, S. 49.
69 Ebd., S. 50.
70 Ebd., S. 75.
71 Ebd., Abb. zwischen S. 80–81.
72 Ebd.

Deutlich wird bei diesem Arrangement, dass keine Gegenüberstellung dem Zufall überlassen bleibt. Die fröhlichen, unbekümmerten Kinderfotos treffen auf die Erzählpassagen, in denen der Einlader seinen Lehrern bekundet: »Ich duckte mich oft, trieb Mimikry, aber man durchschaute mich. Ich war und blieb ›Opposition‹.«[73] Der erste Satz der rückseitigen Komposition wird, durch das Familienbild aus dem Zusammenhang gerissen und gleichzeitig in einen völlig neuen Kontext gebracht, gleichsam zur *inscriptio* der ironisierten *sacra conversazione*: »Wider die göttliche Ordnung«[74] scheint der Text das Bild nun unterschwellig zu kommentieren, eine Lesart, die der sowieso schon ironischen Familienaufstellung insofern Rechnung trägt, als zwar die ›heilige‹ Familie in Eintracht abgebildet wird, die vorausgegangenen Aufnahmen der Kinder selbst aber von der mit Namen genannten langjährigen Geliebten Döblins stammen.

Nicht erst an diesen scharfen Zusammenschnitten von Bild- und Textmaterial, der »komplexe[n] intermediale[n] Anordnung aus Foto, Bildunterschrift und [...] Zitat«[75], am collagierten Gegenüber von tragischen und komischen Momenten, am Perspektiven- und Blickrichtungswechsel (der Text legt die Spur zum Autor, die Fotos zeigen ihn als Arzt oder Familienvater), welcher das Springen des Rezipientenblicks von einem Augenmerk zum nächsten provoziert, wird deutlich, in welcher Hinsicht Döblins Selbstbiographie den zukünftigen Roman *Berlin Alexanderplatz* vorbereitet. Döblin erprobt hier, freilich noch anhand des konkreten Fotomaterials, einerseits die für ihn spezifische, in Auflösung und Ironisierung gründende Inszenierung seiner Autorschaft und andererseits die für die Interaktion von Text und Fotografie relevanten literarischen Verfahren. (Selbst-) Wahrnehmung, Inszenierung und Autorschaftsverständnis gründen dabei trotz ironischer Brechung immer wieder auf dem Zusammenspiel von Kopf und Hand, Gesicht und Signatur, Blick und Schnitt, Sehen und Schreiben.

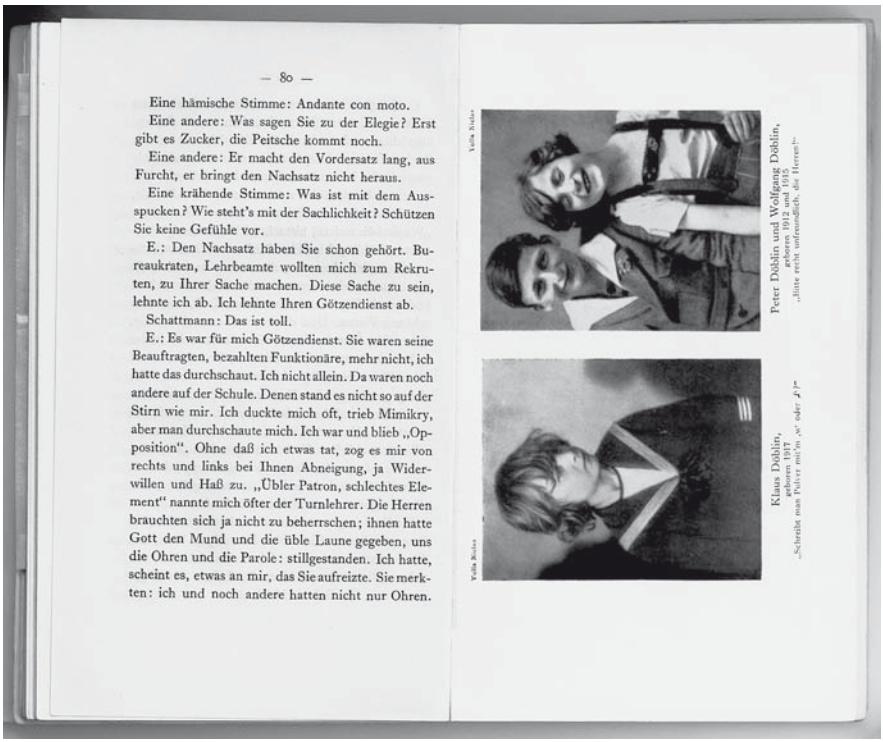
Die autobiographische Studie changiert zwischen der gezielten Bildpolitik des Autors und performativer Selbstauslöschung. Dass an diesem Positionierungsversuch im literarischen Feld nicht nur der Autor ein Interesse hatte, sondern gerade der S. Fischer Verlag, beweist der Kontext, in dem der Band herausgegeben wurde. Er erscheint in der Reihe der Almanache, in denen Dichter spätestens seit 1906 mit Bild, Textauszug und Biographie beworben werden.[76] Im

73 Ebd., S. 80.

74 Ebd., S. 81.

75 Sabine Kyora, »(Massen-)Medien. Intermedialität und Subjektivität bei Alfred Döblin«, S. 278.

76 Zu Form und Funktion des Almanachs vgl. auch Sandra Oster, Das Autorenfoto in Buch und Buchwerbung. Autorinszenierung und Kanonisierung mit Bildern, Berlin und Boston 2014, hier S. 156–158; Heinz Sarkowski, Almanache und buchhändlerische Werbekataloge



— 80 —

Eine hämische Stimme: Andante con moto.

Eine andere: Was sagen Sie zu der Elegie? Erst gibt es Zucker, die Peitsche kommt noch.

Eine andere: Er macht den Vordersatz lang, aus Furcht, er bringt den Nachsatz nicht heraus.

Eine krähende Stimme: Was ist mit dem Ausspucken? Wie steht's mit der Sachlichkeit? Schützen Sie keine Gefühle vor.

E.: Den Nachsatz haben Sie schon gehört. Bureaukraten, Lehrbeamte wollten mich zum Rekruten, zu Ihrer Sache machen. Diese Sache zu sein, lehnte ich ab. Ich lehnte Ihren Götzendienst ab.

Schattmann: Das ist toll.

E.: Es war für mich Götzendienst. Sie waren seine Beauftragten, bezahlten Funktionäre, mehr nicht, ich hatte das durchschaut. Ich nicht allein. Da waren noch andere auf der Schule. Denen stand es nicht so auf der Stirn wie mir. Ich duckte mich oft, trieb Mimikry, aber man durchschaute mich. Ich war und blieb „Opposition". Ohne daß ich etwas tat, zog es mir von rechts und links bei Ihnen Abneigung, ja Widerwillen und Haß zu. „Übler Patron, schlechtes Element" nannte mich öfter der Turnlehrer. Die Herren brauchten sich ja nicht zu beherrschen; ihnen hatte Gott den Mund und die üble Laune gegeben, uns die Ohren und die Parole: stillgestanden. Ich hatte, scheint es, etwas an mir, das Sie aufreizte. Sie merkten: ich und noch andere hatten nicht nur Ohren.

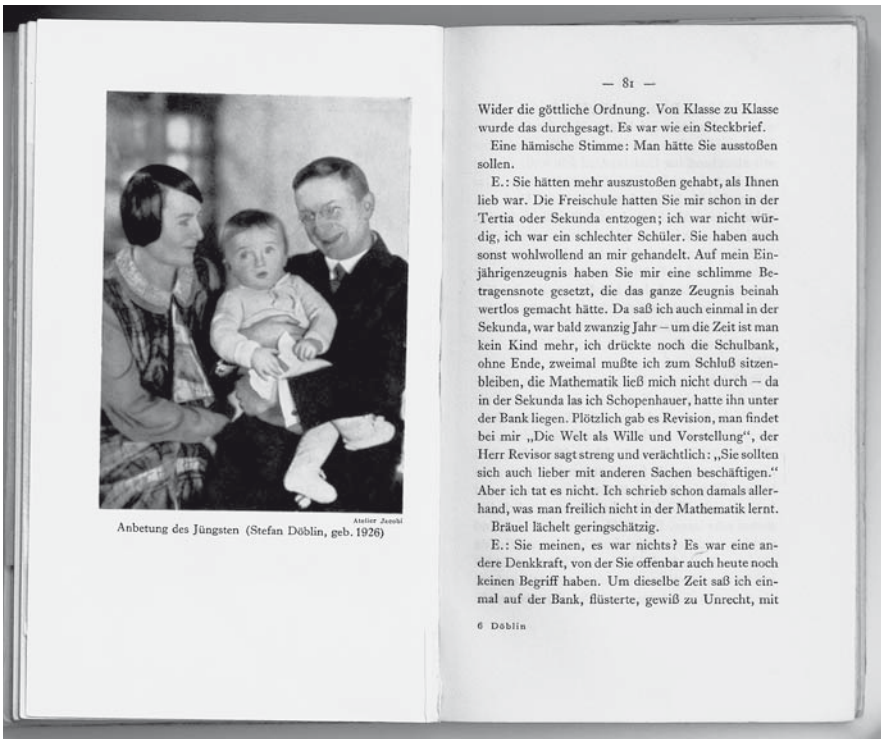
Peter Döblin und Wolfgang Döblin, geboren 1912 und 1915 „Bitte recht unfreundlich, die Herren!"

Klaus Döblin, geboren 1917 „Schreibe man Pfeifer mit'm ‚ei' oder ‚y'?"

Abb. 14

Gegensatz zu anderen Verlagen – man denke beispielsweise an den Insel Verlag mit seiner Fokussierung auf Klassiker zur gleichen Zeit –, hatte der S. Fischer Verlag sehr früh auf die Wirkmacht des Autorenbildes gesetzt. Der Band ist nicht nur eine Biographie des Verlagsautors, sondern fungiert darüber hinaus als eine groß angelegte Werbekampagne für seinen geplanten Roman *Berlin Alexanderplatz*, der darin mehrfach angekündigt wird. Daher ist dem autobiographischen Teil ein Verzeichnis der literarischen Arbeiten Döblins nach ihrer Entstehungszeit angefügt sowie eine überdimensional große, ebenfalls acht eigenständige Kapitel umfassende Besprechung seiner literarischen Qualität durch Döblins Vertrauten Oskar Loerke. Dieser beschreibt Lebens-, Denk- und Sprachstil des Dichterkollegen *en detail* und rühmt die Fülle des Gegenständlichen in dessen Werken, die

1871–1914. Anmerkungen zu einem hybriden Buchtyp, in: Aus dem Antiquariat, Nr. 6 von 1983, S. A193–A210.



Atelier Jacobi
Anbetung des Jüngsten (Stefan Döblin, geb. 1926)

— 81 —

Wider die göttliche Ordnung. Von Klasse zu Klasse wurde das durchgesagt. Es war wie ein Steckbrief.

Eine hämische Stimme: Man hätte Sie ausstoßen sollen.

E.: Sie hätten mehr auszustoßen gehabt, als Ihnen lieb war. Die Freischule hatten Sie mir schon in der Tertia oder Sekunda entzogen; ich war nicht würdig, ich war ein schlechter Schüler. Sie haben auch sonst wohlwollend an mir gehandelt. Auf mein Einjährigenzeugnis haben Sie mir eine schlimme Betragensnote gesetzt, die das ganze Zeugnis beinah wertlos gemacht hätte. Da saß ich auch einmal in der Sekunda, war bald zwanzig Jahr – um die Zeit ist man kein Kind mehr, ich drückte noch die Schulbank, ohne Ende, zweimal mußte ich zum Schluß sitzenbleiben, die Mathematik ließ mich nicht durch – da in der Sekunda las ich Schopenhauer, hatte ihn unter der Bank liegen. Plötzlich gab es Revision, man findet bei mir „Die Welt als Wille und Vorstellung", der Herr Revisor sagt streng und verächtlich: „Sie sollten sich auch lieber mit anderen Sachen beschäftigen." Aber ich tat es nicht. Ich schrieb schon damals allerhand, was man freilich nicht in der Mathematik lernt.

Bräuel lächelt geringschätzig.

E.: Sie meinen, es war nichts? Es war eine andere Denkkraft, von der Sie offenbar auch heute noch keinen Begriff haben. Um dieselbe Zeit saß ich einmal auf der Bank, flüsterte, gewiß zu Unrecht, mit

6 Döblin

Abb. 15

»Härte und Besonderheit des Wirklichen«,[77] die Fokussierung des Gegenständlichen, des Quantitativen und Anonymen, die Weltfülle, das maßlos Flimmernde und Blendende, den überwältigenden Rhythmus der Dinge, das Nebeneinander von Vorder- und Hintergrund, die Zerstreutheit des scheinbar Zufälligen, Abseitigen und Privaten. Loerke beschwört damit die Döblin'sche Sprachgewalt und hochgradig vom Visuellen bedingte Poetologie, wie sie vor allem in *Berlin Alexanderplatz* zu vollster Ausgestaltung gelangen wird – und der auch die Stone'sche Bildcollage wie der Zusammenschnitt von Bild und Text im Buchinneren Rechnung tragen. Die literarischen Qualitäten, denen Loerke eine besondere Relevanz attestiert, sind dabei allesamt Kategorien, mit denen auch die zeitgenössische Bildsprache der Fotografie beschrieben wird.

77 Alfred Döblin, Alfred Döblin. Im Buch – zu Haus – auf der Straße, S. 120.

Berlin Alexanderplatz

Döblins Berlin ist bekanntermaßen ein einzigartiger Zusammenschnitt von Textvorlagen aller Art, eine »bricolage aesthetic«.[78] Das Manuskript zum Roman ist gespickt mit Zeitungsausrissen und Papierschnipseln, Eingeklebtem und Abgeschriebenem. Seine Metropole lässt sich daher mit gutem Grund als *Textstadt* bezeichnen.[79] Man möchte meinen, dass mit der Collagierung auch eine bestimmte Zweidimensionalität in der Darstellung einhergeht, die den Vorlagen Rechnung trägt.[80] Sie sind für Döblin – und das ist konstitutiv für die Montage – in all ihrer Flächigkeit relevant.[81] Hierzu tragen, wie ein Blick in Döblins Arbeits- und Nachlassmaterialien beweist, eindeutig auch die Bilder bei, die Fotografien und Postkarten. Mit ihnen wird Berlin zugleich auch zur *Bilderstadt*.

78 Peter Jelavich, Berlin Alexanderplatz. Radio, Film and the Death of Weimar Culture, Berkeley, Los Angeles u. a. 2006, S. 18.

79 Vgl. Armin Leidinger, Hure Babylon, S. 59–99.

80 Auf die Verwandlung der dreidimensionalen Realität in eine zweidimensionale Oberfläche hat auch Dagmar von Hoff im Rahmen einer Analyse hingewiesen, die Döblins poetisches Verfahren, Bild an Bild zu reihen, mit einer filmischen Schnitttechnik vergleicht: »Döblins ›Kinostil‹ [rückt] vor allem die Transparenz der kinematographischen Darstellung ins Zentrum der Überlegungen, denn das Spezifische des Kinos besteht darin, die Vorstellung von einer dreidimensionalen Realität mit der Oberfläche der Leinwand zu verbinden.« Sie verweist dabei auf die Studien von Rudolf Arnheim (Film als Kunst, Frankfurt a.M. 2002, S. 39), der im Film zwei Perspektiven ineinander geblendet sieht: den Schauplatz einer realen Handlung und die flache Ansichtskarte. Dass die filmischen Vorlagen, allen voran Walter Ruttmanns Film *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* (1927) – für dessen Werbekampagne Sasha Stone gemeinsam mit dem Fotografen Umbo, d. i. Otto Umbehr, Montagen der riesigen Baustelle am Berliner Alexanderplatz anfertigte – für die Entstehung von *Berlin Alexanderplatz* von großer Relevanz waren, hat Dagmar von Hoff eindrücklich dargelegt. Vgl. Dagmar von Hoff, »Berlin Alexanderplatz. Masse, Medien und Medialität bei Alfred Döblin«, in: Massen und Medien bei Alfred Döblin, Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Berlin 2011, hg. von Stefan Keppler-Tasaki, Bern 2014 (Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Kongressberichte, Bd. 107), S. 289–311, hier S. 291 und S. 303–304. Meine Überlegungen nehmen hier bei gleicher Zielrichtung den umgekehrten Weg, da sie den Ursprung der Döblin'schen Poetik nicht unmittelbar in der Zweidimensionalität des Films respektive der Leinwandoberfläche, sondern gleich in Ansichtskarte und Fotografie sehen, die Döblin in reicher Zahl als Vorlagen besaß. Sie orientieren sich damit an den vor allem zum handschriftlichen Manuskript vorgenommenen Studien Gabriele Sanders, die Döblins Poetik eine »den Fundstücken geschuldete experimentelle Arbeitstechnik des Collagierens« attestiert. Vgl. Gabriele Sander, Tatsachenphantasie. Alfred Döblins Roman Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf, Marbach a.N. 2007, S. 24.

81 Vgl. Dagmar von Hoff, »Berlin Alexanderplatz«, S. 293.

Wenn Döblin im Jahr vor der Veröffentlichung seines Jahrhundertromans das Geleitwort zu *Berlin 1928* schreibt, dem von Mario von Bucovich herausgegebenen Fotoband mit Stadtansichten, so versucht er hier, im auffälligen Widerspruch zur Eingangsthese, das moderne Berlin sei weder fotografier- noch sichtbar, gerade die Stadt und ihr Leben in den Blick zu nehmen. Die Sprache, die er für sie findet, ist eine Sprache, die deshalb aus der Frage nach den Wahrnehmungsmöglichkeiten der Fotografie erwächst und im Buchkontext auf diese, sprich: auf die Arbeiten Bucovichs, zuführt. Mit seinem Geleitwort erprobt Döblin gleichsam die Übersetzung der »unsichtbaren heutigen Stadt«[82] in eine durchaus am nüchternen, kühlen, materialorientierten und vor allem präzisen Kamerablick orientierte sichtbare und beschreibbare Metropole. Mehr als an der Arbeitsweise Bucovichs scheint Döblins Text an literarischen Verfahren interessiert, die das Berliner Leben (»was die heutigen Leute tun«[83]), das sich mit der Kamera vermeintlich nicht einfangen lässt, mit fotografischer Schärfe darstellbar machen. Fotografien sind ihm dabei nicht nur Vorlagen, um zu beurteilen, ob der Gegenstand Stadt zur Sichtbarkeit gelangt ist oder nicht, sondern – wie schon im Kommentar zu August Sanders Gesichteratlas zu sehen – Lehrmaterial für die sprachliche Annäherung an einen in erster Linie unsichtbaren, fragwürdigen Gegenstand.[84]

Und mehr noch: Die literarischen Verfahren, die er wählt, zeigen, dass ihm zuletzt daran gelegen ist, einen Text zu erzeugen, dessen Wirkung – Präzision sowie das optische Nebeneinander von Vorder- und Hintergrund auf einer Bildebene – die Fotografie zum Vorbild hat. Döblin schreibt an einem Fototext – einem Text, der sich wie eine Fotografie, beziehungsweise ein ganzes Ensemble von Fotografien lesen lässt, deren Rezeption einem Abtasten der Bildelemente durch die Augen ähnelt.

Erzeugt wird dieser Stil nicht nur durch direkte Referenzen auf fotografische Darstellungen (»Berlin ist eine unpoetische, sehr wenig bunte, aber sehr wahre Stadt« oder »es ist eine große, langweilige und unruhige Stadt. Sie hat keine Farbe.«[85]), sondern auch durch die Aufzählung von Quantitäten, die die Stadt in ein Koordinatensystem von Einzelnamen, Himmelsrichtungen und Maßangaben verspannen. Sie machen den Text fast unlesbar, irritieren durch einen sperrigen, syntaktischen Zusammenschnitt von Buchstaben und Zahlen:

82 Mario von Bucovich, Berlin, S. 8.

83 Ebd.

84 »Das wichtigste in den Aufnahmen [...] ist daher für ihn [Döblin] nicht das, was sie unmittelbar zeigen, ihre deutliche Sprache, sondern das, was sich als Abwesenheit, als Schweigen in ihnen auszeichnet.« Vgl. Eva Banchelli, »Alfred Döblin und die Photographie«, hier S. 138.

85 Mario von Bucovich, Berlin, S. 7.

> Ich habe zu berichten von der fast unsichtbaren heutigen Stadt Berlin, die geographisch in der Mark Brandenburg liegt, unter 52 Grad 31 nördlicher Breite und 13 Grad 25 östlicher Länge, 36 Meter überm m, und von den Landkreisen Teltow, Zauch-Belzig, Beeskow-Storkow im Süden, Osthavelland im Westen, Niederbarnim im Osten und Norden umschlossen wird.[86]

Hinzu kommt, dass all die zusammengetragenen Einzelaspekte gezielt keinen Überblick verschaffen können, »noch gliedert sich nichts, nur neue Straßen, Hauptstraßen.«[87] Einerseits fordert Döblin von einem wahrhaftigen, sichtbaren Bild der Stadt nichts Geringeres als die Gesamtschau:

> Das große mächtig Ganze ist zu sehen. Es kann niemand von einem Stück Berlin sprechen oder mit Vernunft eine einzelne Baulichkeit zeigen (es sei denn eine Mietskaserne multipliziert mit 100 000). Nur das Ganze hat ein Gesicht und einen Sinn: den einer starken nüchternen modernen Stadt, einer produzierenden Massensiedlung.[88]

Andererseits ist diese Forderung mit allen nur denkbaren Detailbeschreibungen nicht einholbar: »Um die volle Wahrheit der wachsenden, unsichtbaren Siedlung Berlin zu zeichnen, müßte ich Seite um Seite des statistischen Jahrbuchs der Stadt abschreiben […]«.[89]

Die Schlusspassage von Döblins Geleitwort wendet sich dann noch einmal explizit gegen einen Sehenswürdigkeiten-Blick und plädiert für eine andere Art des Wahrnehmens und Sehens:

> Demnach, Du hast deinen Autobus zu verlassen, verehrter Fremder, stecke deine Hände in die Taschen, laß den Blick von den Bauten, es ist daran nichts zu sehen. Aber, halt still, horch auf, sieh Dich um, atme, bewege Dich, hier geht etwas vor, es ist eine moderne, junge, zukunftsreiche Riesensiedlung![90]

Bezogen auf die 256 Bilder, die von Bucovich folgen und die dem Wunsch Döblins nach einem neuen Sehen entsprochen haben müssen, weil sie die undurchdringlichen Stadtstrukturen neben den Menschentypen, die darin Arbeit verrichten,

86 Ebd., S. 8.
87 Ebd., S. 10.
88 Ebd.
89 Ebd., S. 12.
90 Ebd.

zeigen, städtische Details jeder noch so unscheinbaren Art akribisch auflisten und damit zählbar machen, Schriftzeichen und Bildelemente vermischen und nicht zuletzt bei aller rationalen Bestandsaufnahme für eine ungeahnte Vielstimmigkeit sorgen, scheint es, als müsste der Leser der Döblin'schen Schlusspassage hier lediglich die Kommata durch das Klick-Geräusch der Fotokamera ersetzen, um sich auf die Spur des Fotografen (wie des Autors) zu begeben.

In Bucovichs und Stones Berliner Bilderkosmos lassen sich viele Aufnahmen finden, die mittel- und unmittelbar, ausschnittsweise oder rein strukturell Vorlage für *Berlin Alexanderplatz* sein könnten. Ebenso verhält es sich mit der Foto- und Postkartensammlung, die im Albumformat Stadtansichten, Gesichter, Landschaftsaufnahmen und Kunstpostkarten entweder zu thematischen Gruppen aneinanderreiht oder völlig assoziativ zusammenspannt. Hier kann nur ein sehr kleiner Einblick in das Verhältnis von bildlicher Vorlage und Erzähltext gegeben werden, als Ausblick für eine umfassendere Untersuchung. Eines aber lässt sich mit Sicherheit sagen: Döblin hat aus dem ganzen »Übungsatlas« geschöpft – und sich sicherlich selten auf eine einzelne Perspektive konzentriert, wie ihm überhaupt wenig an einer perspektivischen Ansicht gelegen war.[91]

Die Übereinstimmung der gewählten Motive bei Döblin, Stone und Bucovich ist augenfällig. Stones Fotoband *Berlin in Bildern* beginnt nicht nur mit Ansichten von Industriebauten und Massensiedlungen in der Vogelperspektive, sein erstes innerstädtisches Motiv ist auch gleich der Alexanderplatz – einmal in weitem Winkel und von einem erhöhten Standpunkt aus abgelichtet, ein weiteres Mal im »Blick aus einer Kneipe auf dem Alexanderplatz« erfasst. Der heimliche, weil letztlich nur in unscharfen Konturen, dafür aber exakt in die obere Bildmitte plazierte Fluchtpunkt des letztgenannten Fotos ist der Turm des Roten Rathauses, der auch auf Stones Titel-Collage zu *Alfred Döblin. Im Buch – zu Haus – auf der Straße* die obere Bildmitte dominiert. Hier wie dort wird auf der linken Bildseite die Gestalt eines schwarzen Pferdes angeschnitten; an ihrem Verhältnis zum Rathausturm orientieren sich die restlichen Größenverhältnisse der gewählten Stadtansicht. Die Menschen in Stones Alexanderplatz-Fotos sind, selbst und gerade wenn sie den Bildvordergrund einnehmen, schwarze Flächen, die sich nur durch ihre Konturen vom helleren Asphalt abheben.

Die Gegenüberstellung von Stones ersten beiden Alexanderplatzaufnahmen zeigt die beiden Extreme, die auch in Döblins Stadtansichten unentwegt

91 Vgl. hierzu Wolfgang Martynkewicz, »Geschriebene Bilder. Zum ›visuellen Wörterbuch‹ Alfred Döblins«, in: Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Leiden 1995, hg. von Gabriele Sander, Bern 1997 (Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A: Kongressberichte, Bd. 43), S. 143–158, hier S. 153.

ineinandergeschnitten werden: die Fern- und Nahsicht mit ihren jeweils spezifischen Bildstrukturen wie die scharfen Hell-Dunkel-Kontraste, die die Sicht auf Berlin dominieren. Wolfgang Martynkewicz konnte zeigen, dass jede Form von Sichtbarkeit bei Döblin durch Grundkontraste bestimmt wird; nicht nur ist »jeder Gegenstand [...] durch eine bestimmte Farbe definiert«,[92] vor allem durch die »Unterschiede in der Helligkeit entstehen bei Döblin Konnotationseffekte«.[93] Die Kontraste spielen nicht nur auf visueller Ebene eine Rolle, sondern spiegeln sich in den Phänomenen der Schreibweise wie den Wortfolgen, Brüchen, Inversionen und Sprüngen. »Diese Worte«, so formuliert Martynkewicz treffend,

> sollen kein Gewebe erzeugen, sie sollen mit ihren scharf geschnittenen Rändern hervortreten, die wie die Ränder einer Fotografie auf ein Außerhalb verweisen, auf einen leeren Raum, in dem die Wortkunst abwesend ist. So entsteht auf der Oberfläche des Textes eine Reihung, die aber nicht als lineare Folge zu lesen ist, als eine fortlaufende Bestimmung und Umschreibung des Gegenstandes, sondern als ein Nebeneinanderstellen von Unreduzierbaren [sic].[94]

Stones »Trupp Wandervögel«,[95] seine »Blumenfrauen am Potsdamer Platz«, »Straßenhändler« und »Straßenfeger am Wittenberg-Platz«, das »Schupo«- und ein die Menschenmassen einfangendes »Feierabend«-Foto, seine Schaufenster-, Warenhaus-, Baustellen-, Bahnhofs-, Hafen- und Untergrundbahnhof-Ansichten, die vielen Fliegeraufnahmen und von einzelnen Landschaften, Baudenkmälern und Kunstwerken durchsprengten Platzansichten – sie alle korrespondieren unmittelbar mit Döblins Stadtfigurationen. In seiner Heterogenität und Kompositionsfreude erinnert der Stone'sche Band nicht zuletzt an die (freilich nicht mit dem gleichen fotografischen Anspruch angelegten) Zusammenstellungen in Döblins Alben.

Bei Mario von Bucovich lässt sich schließlich der Kosmos aus Markennamen und Schriftzügen studieren, wie sie sich in *Berlin Alexanderplatz* wiederfinden. Allein das Kapitel *Eine Handvoll Menschen um den Alex* (Viertes Buch) stellt eine Platzbeschreibung vor Augen, die Bucovichs Bilderatlas visuell nicht nur nahe, sondern punktuell deckungsgleich ist:

92 Ebd., S. 150.
93 Ebd., S. 151.
94 Ebd., S. 152.
95 Das Motiv des Wanderns durchzieht den gesamten *Berlin Alexanderplatz*; das Wandern durch die Stadt ist gleichsam die Flânerie des Franz Biberkopf.

> Am Alexanderplatz reißen sie den Damm auf für die Untergrundbahn. Man geht auf Brettern. Die Elektrischen fahren über den Platz die Alexanderstraße herauf durch die Münzstraße zum Rosenthaler Tor. Rechts und links sind Straßen. In den Straßen steht Haus bei Haus. Die sind vom Keller bis zum Boden mit Menschen voll. Unten sind die Läden.
> Destillen, Restaurationen, Obst- und Gemüsehandel, Kolonialwaren und Feinkost, Fuhrge-schäft, Dekorationsmalerei, Anfertigung von Damenkonfektion, Mehl und Mühlenfabrikate, Autogarage, Feuersozietät [...]. – Kanalisationsartikel, Fensterreinigungsgesellschaft, Schlaf ist Medizin, Steiners Paradiesbett. –[96]

Eigen-, Orts-, Firmen- und Produktnamen, die bei Döblin eine große Rolle spielen, weil sie die Figuren nicht nur selbstverständlich umspielen, visuell rahmen und verorten, sondern eigenständige, schriftgewordene Figurationen der Stadt darstellen, bestimmen auch bei Bucovich das städtische Ensemble: Das »Aschinger« (Orientierungs- und Dauerzufluchtsstätte für Franz Biberkopf mit 16 Nennungen in *Berlin Alexanderplatz*), die Warenhäuser »Tietz« (9 Nennungen) und »Wertheim« (2 Nennungen), die Tabakwaren »Loeser und Wolff« (2 Nennungen) sowie die Marken »Persil« (2 Nennungen), »Engelhardt Biere« (2 Nennungen), »AEG« (2 Nennungen), »Asbach Uralt« (1 Nennung), »Ufa-Kino« (1 Nennung) oder »Bechstein« (1 Nennung) prägen auch das Gesicht seines Berlins. Ganz zu schweigen von den samt Beschriftung und Nummerierung abgelichteten Straßenbahnlinien, Haltestellen, Bahnhöfen, Plätzen und Ladenzeilen (darunter beispielsweise Destillen, Damen- und Herrenkonfektionen und Konfitüren) oder den meist – wie bei Stone – mit extremen Hell-Dunkel-Kontrasten eingefangenen Menschengruppen und -mengen. Konkrete Vorlagen für Döblin können hier auch die Rummelplatz- und Schlachthoffotografien gewesen sein mit ihren städtischen Aggregatzuständen, die unter anderem Dampf und Qualm, Nebel und Regen einfangen sowie optische Beschaffenheiten von Stoffen und Materialien.

Die Berliner Stadtansichten in Döblins Postkartenalben stammen weder von Stone noch von Bucovich, und dennoch finden sich unter ihnen Ansichten, die die städtischen Zeichen in einer ähnlichen Fülle auf die flache, keine Hierarchie zwischen Vorder- und Hintergrund verlangende Oberfläche des Papiers bringen. Auch sie sind geprägt von Nah- und Fernsichten, Lichtkontrasten, Linien, Strukturen, schemenhaften Figuren und allerlei Schnittkanten (Abb. 16 bis Abb. 20). Im Kontext mit den im Album gleichfalls gesammelten und einsortierten Gesichtern ist die Collagetechnik fast schon vorskizziert (Abb. 21 und Abb. 22).

96 Alfred Döblin, Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf, S. 123.

DAHEIM
Kaufer & Oberbeck
STOLWERC
VICTORIA CAFE
BERLIN
Unter den Linden mit Blick in die Friedrichstraße

Abb. 16

Berliner Verkehr.
Friedrich Oberstr.

Abb. 17

Persil
Loeser & Wolff
BERL.
Leipzigerstr.

Abb. 18

BERLIN
Alexanderplatz

Abb. 19

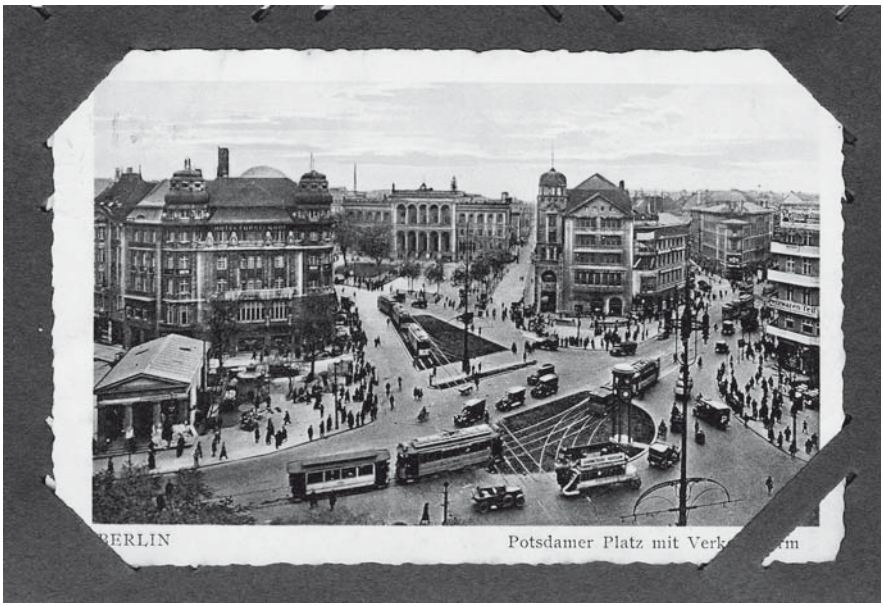


Abb. 20

Berlin Alexanderplatz führt jenseits der theoretischen, sicherlich aber diesseits der poetologischen Reflexion vor Augen, dass Döblin nicht nur an der Abflachung der Gesichter durch die Fotografie gelegen war und ihrem dadurch beim Betrachter freigesetzten Imaginationsradius, sondern auch an einer Art Flächigkeit seiner gigantischen Stadtcollage. Der Blick, den er bei seinem Leser provoziert und einfordert – denn ihm ist an Sichtbarkeit gelegen, und das bedeutet bei ihm nicht zuletzt: Überführung in Lesbarkeit –, ähnelt demjenigen eines Bildatlas- oder Albenlesers genauso wie jenem des Fotosammlers und Collageurs, der von Ansicht zu Ansicht, Papier zu Papier, vom Detail zum Überblick, von der Fläche zur Linie, von Hell zu Dunkel, von der Figur zur Rahmung, vom geschriebenen Bild zur Schrift springt. Die Bewegung des Blicks selbst wird dabei zum »Gegenstand, zum Konnotationssignifikant, der zwischen den Elementen eine Rhetorik herstellt, die aber rein formal bleibt. […] Sichtbar wird so eine Wirklichkeit aus Übergängen«, beschreibt Martynkewicz, »[i]mmer sind die Sätze [bei Döblin] auf dem Sprung, das gerade sichtbar gewordene verschwindet im nächsten Moment, es entsteht eine pendelnde, eine oszillierende Bewegung.«[97] Die Flächigkeit

97 Wolfgang Martynkewicz, »Geschriebene Bilder«, S. 153 f. Martynkewicz zeigt, dass Döblins Sehen vor diesem Hintergrund nicht in erster Linie filmisch ist, weil ihm weniger an der Er-

der Gesichter wie Stadtansichten, die »zweidimensionale Wirklichkeit, eine Bilderwelt, die nur in Ansichten existiert, die keine Tiefe, keine Räumlichkeit besitzt«,[98] ist gleichsam Voraussetzung für den bewegten Blick. Die Flächigkeit des Textes ist Voraussetzung für die bewegte Wahrnehmung des Rezipienten, der – wovon bei Döblin immer ausgegangen werden kann – nicht nur der schauende Leser, sondern auch der sehende Erzähler, die Autor-Figur, der Textproduzent ist.

zeugung eines kohärenten Bilderstroms denn an abweichenden Bewegungen und falschen Bildanschlüssen, an einem »Hinstellen von Ansichten, die nicht miteinander kommunizieren«, gelegen ist. Vgl. ebd., S. 146–147.

98 Ebd., S. 155.

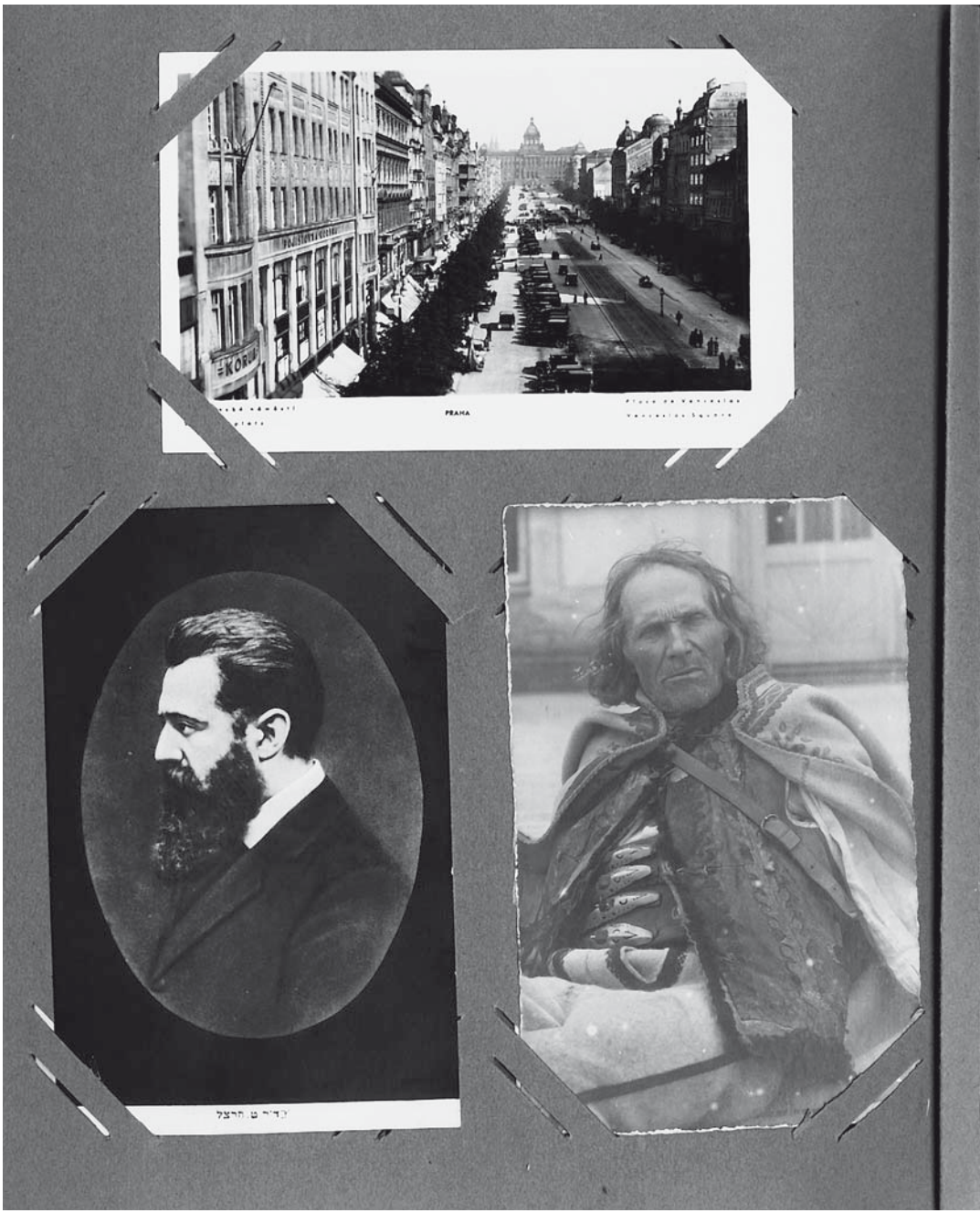


Abb. 21

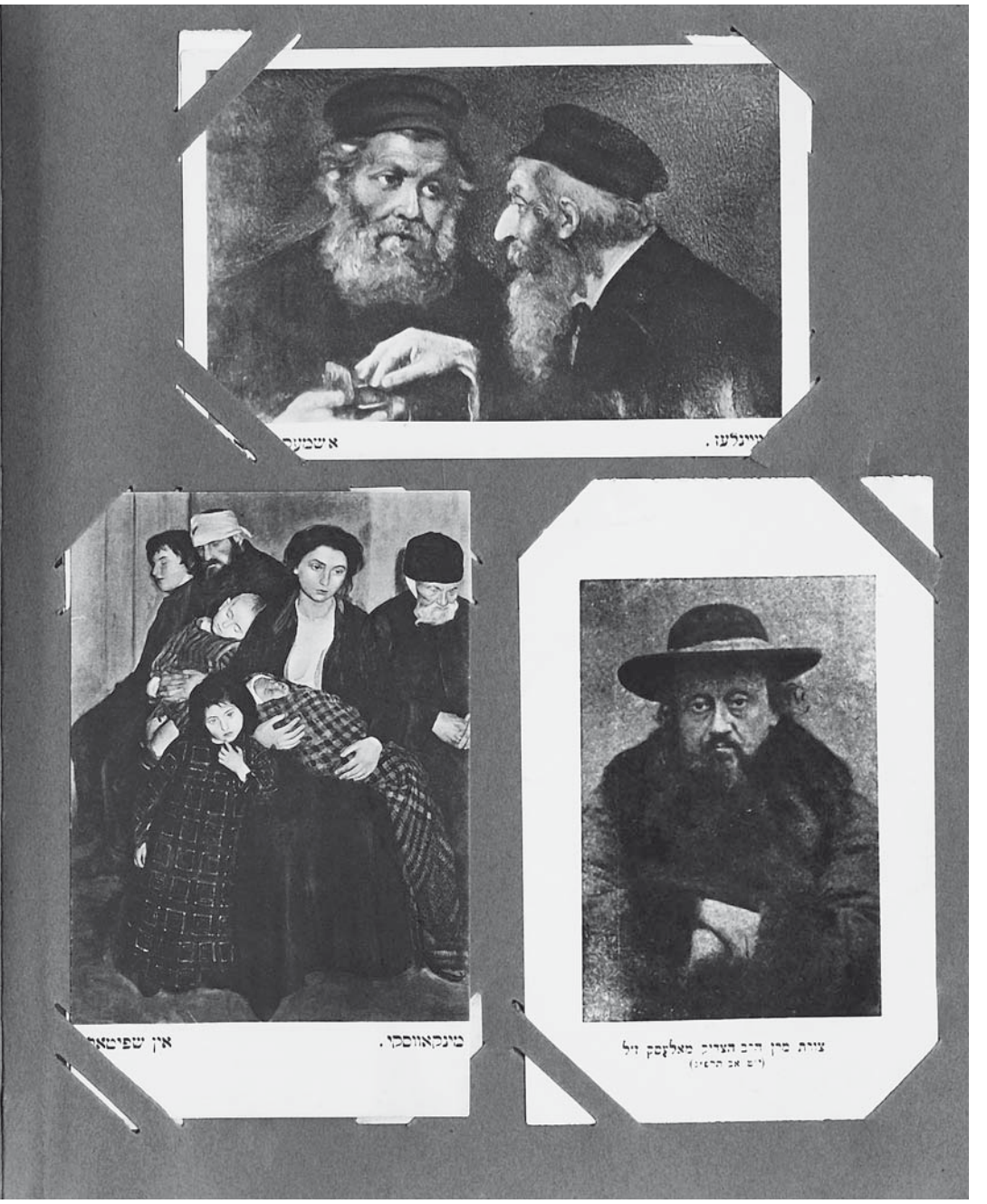

א שמעס
ייינלעו .
מינקאווסקי .
אין שפיטאל
ציית מרן הרב הצדיק מאלעסק זיל
(ר"ב אב תרפ"ו)

Abb. 22

HOCHHAMZ.
FORELLENZUCHT