

Universität Köln  
Institut für deutsche Sprache und Literatur

## Das Zitat in der Literatur

Unter besonderer Berücksichtigung von Alfred Döblins „Berlin Alexanderplatz“

Hauptseminar:  
Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz  
Prof. Dr. Wilhelm Vosskamp  
SoS 1998

von  
Jan Bruners  
Matrikelnr.: 2723492  
Auerstraße 24, 50733 Köln

## Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>Einleitung</b>	<b>1</b>
<b>2</b>	<b>Geschichte des Zitats</b>	<b>1</b>
2.1	Organisches und montiertes Kunstwerk . . . . .	3
2.2	Das Eigene und das Fremde . . . . .	5
2.3	Intertextualität . . . . .	7
<b>3</b>	<b>Definition und Typologie des Zitats</b>	<b>9</b>
3.1	Zitate in Berlin Alexanderplatz . . . . .	13
<b>4</b>	<b>Funktion des Zitats</b>	<b>17</b>
<b>4</b>	<b>Literatur</b>	<b>20</b>

## 1 Einleitung

In der Zitierkunst bekundet sich die allgemeinere Erscheinung, daß Literatur sich von Literatur nährt. – Herman Meyer

Was liegt näher, als eine Arbeit über Zitate mit einem Zitat zu beginnen? Denn schon die einfache Wiedergabe dieses einen Satzes erlaubt seine Charakterisierung unter verschiedenen Gesichtspunkten als wörtliches Zitat im engeren Sinne, als „echtes“ wissenschaftliches Zitat, gekennzeichnet durch äußere Signale, als dem Text vorangehendes Motto, als Metazitat aus einem Text über Literatur usw. Offensichtlich ist trotz seiner allgemeinen Gebräuchlichkeit auch im Alltag das vertraute Mittel des Zitats ein komplexes und ergiebige Thema. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit verschiedenen Zitattheorien unter besonderer Berücksichtigung der Verwendung von Zitaten durch Alfred Döblin in seinem Roman „Berlin Alexanderplatz“. Das Werk bietet sich besonders an, weil es als einer der ersten großen Montageromane den grundlegenden Wandel des Zitates deutlich macht.

Der Schwerpunkt der Arbeit liegt weniger auf einer inhaltlichen Beschäftigung mit dem Roman oder dem philologischen Nachweis der Zitat-Quellen. Stattdessen werde ich verschiedene Zitatdefinitionen anhand von Beispielen aus dem Roman auf ihre Praktikabilität hin untersuchen, sowie die entsprechenden Zitat-Typologien auf den Romantext applizieren. Zum Schluß werde ich die spezifische Funktion von Zitaten untersuchen.

## 2 Geschichte des Zitats

Mit der Literaturgeschichte beginnt auch die Geschichte des Zitates, folgt man der Bibel, läßt sich sogar der siebte Schöpfungstag auch als der Tag des ersten Zitates betrachten, mit dem Menschen als Selbstzitat Gottes. Zwischen diesem Zeitpunkt und dem Auftreten des „echten“ Zitates, „einem wirklichen epischen Kunstmittel von ästhetischem Rang“<sup>1</sup>, liegt ein großer Zeitraum, in dem die Souveränität des Autors im Umgang mit dem Zitat laut Herman Meyer stark eingeschränkt war.

Meyer grenzt diese Zeit, während derer die „gelehrte Bildungswelt, die im Zitat in Erscheinung tritt, [...] für den Autor absolute Autorität“<sup>2</sup> hatte, von der „zitativen Moderne“ unter dem Blickwinkel des Spiels ab. Erst im spielerischen Umgang mit dem Zitat, werde es nicht nur stofflich, sondern auch ästhetisch integriert: Das Zitat steht nicht unberührbar innerhalb des neuen Kontextes, sondern ist ebenso dessen Teil. Das gibt sowohl dem Autor und als auch dem Leser die Freiheit zur Auseinandersetzung mit dem zitierten Text und entläßt sie aus dem „Verhältnis geistiger Hörigkeit“<sup>3</sup>. Diese Phase der Zitierkunst läßt Meyer in Europa mit Cervantes und Rabelais, im deutschsprachigen Raum mit Wieland beginnen.

---

<sup>1</sup>Meyer, S. 16

<sup>2</sup>ebd., S. 19

<sup>3</sup>ebd.

Eine weitere notwendige Voraussetzung einer Zitierkunst in Meyers Sinn ist eine „Nationalliteratur von kanonischer Geltung“<sup>4</sup>, denn erst wenn „ein gemeinsamer literarischer Bildungsbesitz gegeben ist, den der Dichter mit seinem Publikum teilt und an den er dadurch appellieren kann“<sup>5</sup>, ist das Erkennen eines Zitats und damit dessen Funktion, über das einzelne Werk hinauszudeuten, gewährleistet. Die Entstehung eines solchen „Bildungsdialektes“<sup>6</sup> – ein Begriff Wolfgang Frühwalds – hat das 1864 erstmals erschienene Werk „Geflügelte Worte. Der Citatenschatz des Deutschen Volkes“, herausgegeben von Georg Büchmann, begleitet.

1867 leitete das Ende des Urheberrechtsschutzes Deutschland für alle vor dem 9. November 1837 gestorbenen Autoren den „Übergang der [...] Klassiker in «Nationaleigentum»“<sup>7</sup> ein und entfachte einen „Bildungs-Enthusiasmus“ für deren Werke. Der Kreis der Klassiker engte sich rasch auf Goethe, Schiller, Lessing und Shakespeare (als Hauptbestandteil der Reclam-Bibliothek) ein, die zur (nun auch erst erschwinglichen) Pflichtlektüre wurden. Gleichzeitig nahm die humanistische Bildung und damit die Kenntnis fremdsprachiger Autoren ab, was eine weitere Einengung des Literaturkanons bedeutete.

Der von Büchmann zusammengestellte „Citatenschatz“, dessen Wirkung bis in die zweite Hälfte unseres Jahrhunderts reicht, spiegelte in seinen regelmäßigen Neuauflagen diese „Formierung einer bildungsbürgerlich geprägten Literaturgesellschaft“<sup>8</sup>. Voraussetzungen für die Aufnahme in das Werk waren der „nachweisbare Ursprung [...], der allgemeine und der dauerhafte Gebrauch“<sup>9</sup> – m.a.W. die Autorität und die Popularität – des Zitats. Den wenigen Zitat Spendern stand ein sich bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts stetig erweiternder Zitatfundus gegenüber, weil sich die Klassiker (besonders Schiller und Goethe) zur „didaktisch sentenziösen Isolierung von Einzelzitaten“<sup>10</sup> förmlich anboten.

Parallel zu dieser Entwicklung veränderte auch die Zitatverwendung. Das Kunstzitat in der romantischen Literatur hatte sich zwar auch auf Goethe, Schiller und Jean Paul bezogen und so die Entstehung des deutschen Klassik-Begriffes unterstützt – allerdings ohne daß die Autoren auf das Verständnis ihrer Leser hoffen konnten. Mit der qualitativen „Einengung des Zitatenschatzes auf den Büchmann-Bestand“ ging auch „die Verflachung des Zitats zum Werbeslogan“<sup>11</sup> einher, die ästhetischen Gesichtspunkte der Romantiker wurden irrelevant. Zitate wurden jetzt zwar erkannt, bestätigten dem Publikum aber nur noch die eigene Kenntnis der Klassiker, waren also auf ihre soziale Funktion beschränkt. Für diese Zeit gilt in besonderer Weise das eingangs erwähnte Diktum Meyers: Die Literatur lebte „primär von kultureller, nicht von außerkultureller Realität“<sup>12</sup>. Als Re-

---

<sup>4</sup> ebd., S. 23

<sup>5</sup> ebd.

<sup>6</sup> Frühwald, S. 199

<sup>7</sup> ebd., S. 201

<sup>8</sup> ebd.

<sup>9</sup> ebd., S. 204

<sup>10</sup> ebd., S. 199

<sup>11</sup> ebd., S. 209

<sup>12</sup> ebd., S. 207

aktion auf diese Banalisierung der Zitierkunst gewann die Zitatverwendung bei einigen Autoren des 19. Jahrhunderts wie Raabe oder Fontane einen „eminent kulturkritischen Charakter“<sup>13</sup>.

### 2.1 Organisches und montiertes Kunstwerk

Nun ist der ständige zitathafte Bezug auf das deutsche „Bildungserbe“ nur eine Seite der bürgerlichen Kunstauffassung des 19. Jahrhunderts. Der bürgerliche Individualismus war auch geprägt von der Idee des einmaligen, unverwechselbaren und nur an der Natur orientierten Kunstwerkes. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts hatte er als Reaktion auf die aristokratische Normiertheit die Forderung nach einer Kunst erhoben, die „organisch erscheinen und doch originell“<sup>14</sup> sein sollte. Das bürgerliche Kunstwerk soll „zugleich seine Herstellung verleugnen und doch unverwechselbar seinen Hersteller bekennen“<sup>15</sup>. Neben der praktischen Unvereinbarkeit dieser Forderungen fällt vor allem der „zitatfeindliche“ Aspekt dieses Modells auf – zu einer Zeit, in der das Zitieren der Klassiker Hochkonjunktur hatte. Vor allem aber bildete das organische Werk das Gegenstück zum Montageroman, der sich Ende des 19. Jahrhunderts entwickelte. Meyers Definition, ein Roman sei

„nicht das bloße Ergebnis eines organischen Wachstums von einem einheitlichen Keime aus, sondern er entsteht durch einen komplizierten Prozeß der Verschmelzung und Zusammenschweißung verschiedenartiger Elemente“<sup>16</sup>,

ist noch an einem relativ homogenen Werk orientiert, zumal er das Zitat charakterisiert als „kleine[n] dem Erzählwerk eingefügte[n] Fremdkörper“<sup>17</sup>.

Volker Klotz setzt die bürgerliche Kunstauffassung mit ihrer Naturbezogenheit dagegen explizit in Kontrast zum modernen Stilprinzip der Montage, deren Grundprinzip die Technik ist. Das montierte Werk ist „nicht rundherum nach außen abgedichtet, [sondern klafft] zu anderen Werken hin, zum Alltagsbetrieb, oft sogar zu Ereignissen, die seinem eigenen Duktus in die Quere kommen“<sup>18</sup>, auf. Zitate sind demnach Elemente, die den „einmal angelaufenen und erfaßten Duktus des Werks“<sup>19</sup> herumreißen.

Diese Betrachtungsweise des Döblinschen Montageromans ist erheblich adäquater als die Applikation des organischen Modells, aber auch sie wird dem Roman nicht gerecht. Durch die Montage vieler kleiner Abschnitte entsteht nicht das Bild eines von Zitaten aufgelockerten, mehr oder weniger originellen Textes, sondern das „einer unendlich verwobenen Fläche“<sup>20</sup>, deren Hauptmerkmal das Zitat ist.

---

<sup>13</sup>ebd.

<sup>14</sup>Klotz, S. 260

<sup>15</sup>ebd.

<sup>16</sup>Meyer, S. 12

<sup>17</sup>Meyer, S. 9

<sup>18</sup>Klotz, S. 261

<sup>19</sup>Klotz, S. 262

<sup>20</sup>Jähner, S. 146

Deutlich wird dies in einer Passage des zweiten Buches BA, die abwechselnd physikalische Gesetze, die beim Mord an Franz' Verlobter Ida wirksam werden, zitiert, auf eine antike Sage verweist und die technischen Grundlagen der Telegraphie erläutert<sup>21</sup>. Unter der Überschrift „Ausmaße dieses Franz Biberkopf. Er kann es mit alten Helden aufnehmen“, die Franzens Kraftmeierei verspottet, beschreibt Döblin zunächst die Situation seiner Hauptfigur, wobei er bereits Anspielungen auf die antike Tragödie einstreut, die aber durch bodenständige Einwüfe – im folgenden Zitat kursiv – ironisiert werden:

„Ein Verbrecher, ein seinerzeit gottverfluchter Mann [woher weißt Du, mein Kind] am Altar, Orestes, hat Klytämnestra totgeschlagen, kaum auszusprechen der Name, immerhin seine Mutter [An welchem Altar meinen Sie denn? Bei uns können Sie ne Kirche suchen, die nachts auf ist.] Ich sage, veränderte Zeiten.“<sup>22</sup>

Einem kurzen Absatz, der Biberkopfs Gemütsruhe in Kontrast zu Orestes' Seelenqualen darstellt, folgen die Schilderung des Mordes und der dabei wirksamen Gesetze:

„Was die Sekunde vorher mit dem Brustkorb der Frauensperson geschehen war, hängt zusammen mit den Gesetzen von Starre und Elastizität, und Stoß und Widerstand. Es ist ohne Kenntnis dieser Gesetze überhaupt nicht verständlich. Man wird folgende Formeln zu Hilfe nehmen...“<sup>23</sup>

Vom wissenschaftlichen Jargon wechselt Döblin wieder zur Verhaftung Biberkopfs, dann zu Agamemnon's Rückkehr von Troja. Die antike Nachrichtenübermittlung per Signalfeuer veranlaßt ihn zu einem Abschnitt über die Telegraphentechnik, abgelöst von der Ermordung Agamemnon's durch seine Frau, ein „beispielloses Luder“<sup>24</sup>. Wie schon im oben angeführten Beginn des zweiten Buches BA kann man hier weder formal noch inhaltlich mit Meyer von einer Integration der Elemente sprechen, vielmehr von einem raschen, kalkulierten Stil- und Themenwechsel, der für die Montagechnik in BA kennzeichnend ist. Auch der von Klotz angenommene „eigene Duktus“ des Werkes bleibt im Dunkeln, genauer: Döblin verfremdet die Zitate und verknüpft sie so eng mit eigenen Anteilen, daß eine Aufschlüsselung nach eigenem und fremdem Material bis auf die Wortebene gehen müßte – womit sie sinnlos würde. Offensichtlich führt also das Modell einer individuellen poetischen Leistung mit erkennbar eingefügten Zitaten – das sowohl Meyer als auch Klotz mit unterschiedlichen Akzenten im Hinblick auf die die Integration und die Funktion des Zitatmaterials vertreten – in die Irre: Döblin's Roman verweigert die klare Unterscheidung zwischen Eigenem und Fremdem.

---

<sup>21</sup>BA S. 85ff.

<sup>22</sup>BA S. 84

<sup>23</sup>BA S. 85

<sup>24</sup>BA S. 86

## 2.2 Das Eigene und das Fremde

Eine solche Unterscheidung ist die Grundlage des juristischen Zitatbegriffes:

„Der Begriff des Zitats umfaßt jede bezugnehmende Wiedergabe eines gedanklichen, kunstsöpferischen oder gestalterischen Gegenstandes (des Zitatobjektes) in einer geistigen Produktion (dem Medium des Zitates) durch den Urheber dieser Produktion (das Subjekt des Zitates).“<sup>25</sup>

Diese Definition impliziert mit dem Ausdruck der „geistigen Produktion“ auch die Vorstellung von „geistigem Eigentum“: Das Medium ist Eigentum des zitierenden Autors, das Zitatobjekt Eigentum des zitierten Autors, wobei Eigentum neben den wirtschaftlichen Aspekten vor allem den Anspruch auf Originalität für einen bestimmten Text (allgemeiner: Gedanken) einschließt. Die praktische Anwendung erfordert deshalb, wie Peter Horst Neumann richtig anmerkt<sup>26</sup>, Bedingungen, die in künstlerischen Produktionen des 20. Jahrhunderts selten gegeben sind: Zum einen muß das Zitat signalisiert werden (durch Anführungszeichen und Verweise), zum anderen muß ein individuell geformtes Medium erkennbar sein. Obwohl die erste Voraussetzung auch schon in der früh- und vormodernen Literatur fehlte, konnte sie durch die Belesenheit der gelehrten Rezipienten einerseits und den relativ geschlossenen Zitatkanon andererseits ersetzt werden, zumal mit der weiteren Einengung des Kanons im Laufe des 19. Jahrhunderts. Gravierender war die Entstehung des Montageromans Ende des 19. Jahrhunderts, mit der auch das Medium als Träger des Zitats teilweise verloren ging.

Neumann führt als Beispiel für die Problematik der Originalitätsidee und damit der Medium–Objekt–Unterscheidung – die er trotzdem für unabdingbar hält – Collagen<sup>27</sup> an, in denen die kreative Leistung hauptsächlich oder nur in der Montierung zitierter Elemente besteht, und verweist auf Brecht, der in einer Keuner–Geschichte die Gralshüter der Originalität verspottet:

„Wie wenig brauchen diese alle zu ihrer Tätigkeit! Ein Federhalter und etwas Papier ist das einzige, was sie vorzeigen können! Und ohne jede Hilfe, nur mit dem kümmerlichen Material, das ein einzelner auf seinen Armen herbeischaffen kann, errichten sie ihre Hütten! Größere Gebäude kennen sie nicht als solche, die ein einziger zu bauen imstande ist!“<sup>28</sup>

Zitate sind aber nicht nur, wie Brecht hier postuliert, wünschenswert und eine notwendige Voraussetzung großer Werke, sondern schlicht unumgänglich – was vor allem Julia Kristeva herausstellt (vgl. Kapitel 3.3 Intertextualität). Denn bei allem Beharren auf der Originalität kann kein Autor

---

<sup>25</sup>zit. nach: Neumann, S. 45

<sup>26</sup>Neumann, S. 44

<sup>27</sup>Zum Begriff „Collage“ erläutert Klotz, S. 277: „«Montage» ist ein Kunst–Verfahren, das äußerstenfalls zum Kunst–Produkt «Collage» führt. Dann nämlich, wenn qualitativ oder quantitativ der Fremdcharakter des vorgefundenen oder vorgefabrizierten Materials überwiegt.“

<sup>28</sup>Bertolt Brecht, Prosa. Frankfurt a.M. 1965, Bd. 2, S. 110 – zit. nach: Neumann, S. 45

tatsächlich nur aus seinem eigenen Genie heraus etwas schaffen – woran sich die Frage anschließt, ob die Auswahl von Quelltexten und ihre geschickte Montage nicht auch ausgesprochen originell sein kann.

Klaus Laermann sieht die künstlerische oder wissenschaftliche Leistung von Autoren nämlich nicht in der *creatio ex nihilo*, sondern „in einer bewußt gelenkten und höchst absichtsvoll gesteuerten Traditionswahl“<sup>29</sup>. Die Wertschätzung der Zitation, die sich auch in der eben zitierten Keuner-Geschichte ausdrückt, hat – sozusagen als Gegenbewegung zum Geniegedanken – zu dem Sprichwort geführt: „Ein Zwerg, der auf den Schultern eines Riesen steht, kann weiter sehen als der Riese selbst.“ Vor einem solchen „Rausch des Machtgenusses“ warnt Laermann allerdings unter Hinweis auf die „unabdingbare Notwendigkeit, das Zitierte in eine argumentative Konstruktion einzuarbeiten“<sup>30</sup>. Obwohl er sich an dieser Stelle auf wissenschaftliche Zitate bezieht, gilt die Forderung ebenso für literarische Werke: Ohne sinnvolle Einbindung lassen sich die „Schultern des Riesen“ nicht erklimmen. Wenn die Einbindung gelingt, scheint der Wert des Fremden kaum überschätzt werden zu können: Neumann geht sogar so weit, das Zitat als Garanten einer Geistigkeit im Sinne von Bezüglichkeit zu bezeichnen, insofern „Geist [...] die Instanz [ist], welche Beziehungen herstellt und wahrnimmt“<sup>31</sup>.

Fraglich ist also nicht die Berechtigung der Bezugnahme gegenüber der originellen Leistung im Sinne einer „einsamen“ Schöpfung. Die eigentliche Frage sollte eher lauten, wie bewußt und in welcher Form Bezug genommen wird, ob Bezüge sich als Zitat bezeichnen lassen oder ob der Autor allgemein von seinen kulturellen Wurzeln zehrt. Die Frage nach der Intentionalität hat zu zwei verschiedenen Varianten des Modells der Intertextualität geführt (s. Kapitel 3.3).

Deutlich wird die Auflösung des Mediums als Träger des Zitatobjekts z.B. im collagehaften Beginn des zweiten Buchs BA<sup>32</sup>. Hier bildet eine Reihe von Zitaten den eigentlichen Hintergrund: Dem Titel („Franz Biberkopf betritt Berlin“) folgt eine Auflistung der Berliner Ämterbezeichnungen mit ihren Signets, dann verschiedene amtliche Veröffentlichungen, ein Wetterbericht, die Streckenführung und Tarifgestaltung einer Straßenbahnlinie, Reklametexte, ein Auszug aus dem Berliner Telefonbuch und ein Straßengespräch, jeweils verbunden oder kommentiert durch Einwürfe des Erzählers. Im Gegensatz zu Meyers Auffassung sind hier weniger die Zitate und eher die eigenen kurzen Einwürfe Fremdkörper – wenn man diese Unterscheidung überhaupt noch gelten lassen möchte. Indem Döblin, Joyce und andere im großen Umfang montieren, erzwingen sie auch eine neue Definition des Zitats, das nicht mehr beschränkt werden kann auf seine ergänzende und untergeordnete Rolle im „originellen“ Werk.

---

<sup>29</sup>Laermann, S. 672

<sup>30</sup>ebd., S. 674

<sup>31</sup>Neumann, S. 46

<sup>32</sup>S. 38ff.

### 2.3 Intertextualität

Das Gegenstück zum traditionellen Beharren auf dem eigenen, um fremde Anteile erweiterten Werk bildet das Modell der Intertextualität Julia Kristevas, demzufolge sich jeder Text als „Mosaik von Zitaten“ aufbaut und „Absorption und Transformation eines anderen Textes“<sup>33</sup> ist. Seine Leistung bestand vor allem darin „den zuvor in der Literaturwissenschaft als marginal geltenden Themenbereichen («Zitierkunst», «Anspielung», «Plagiat» und «Imitation») einen allgemeinen Oberbegriff («Intertextualität») zu stiften und deren wissenschaftliche Relevanz hervorzuheben“<sup>34</sup>. Umstritten ist allerdings Kristevas Annahme einer grundsätzlich intentionsfreien Verweisstruktur: Sie hat zu Manfred Pfisters alternativen Ansatz einer hermeneutischen Intertextualität geführt, der sich auf „bewußte, intendierte und markierte Bezüge zwischen einem Text und vorliegenden Texten oder Textgruppen“<sup>35</sup> beschränkt und dem es um Fragen nach „dem Wissen und den Intentionen des Autors“<sup>36</sup> geht – wozu Yoshihito Ogasawara bemerkt, daß durch den Ausschluß jeder unbewußten Übernahme als belanglos „wesentliche Aspekte der Intertextualität unberücksichtigt bleiben“<sup>37</sup>.

Außerdem ist Kristevas poststrukturalistische Intertextualität nicht frei von inneren Widersprüchen: Ihre „definitorische Unschärfe manifestiert sich vor allem in der sogenannten Historizitätsdebatte der Intertextualität, diese einerseits als ein Charakteristikum moderner Textproduktion aufzufassen, andererseits darin ein epochal unbegrenztes, universales Prinzip oder Mittel der Textproduktion begründet zu sehen“<sup>38</sup>. Eher der ersten Variante neigt Ernst Ribbat zu, wenn er mit Blick auf BA feststellt, daß die „Schreibweisen der postmodernen Literatur [...] mit dem Instrument des Zitierens im Leserbewußtsein Welt als Spiel kontingenter Zeichen manifest“<sup>39</sup> machen.

Döblin selbst hat sich in seiner Poetik ebenfalls mit dem Problem der Intentionalität auseinandergesetzt. Seine Schriften zum Thema wertet Ogasawara als „frühe[n] Versuch einer poetologisch sowie erkenntnistheoretisch fundierten Formulierung der Intertextualität“<sup>40</sup>. Allerdings orientiert sich Döblin nicht eindeutig an einem der beiden komplementären Konzepte: Der Dichter habe einerseits eine regulatorische Funktion, indem er die überlieferten Texte bewußt arrangiert, andererseits war er sich einer gewissen „zwanghaften Vorgängerschaft der Fremdtexte und damit eines ohne oder auch gegen die Absicht des Autors erfolgten (unbewußt bleibendes) Einfließens fremder Texte in den aktuellen Text“<sup>41</sup> durchaus bewußt.

Es scheint erstaunlich klarsichtig, daß Döblin, der in BA ganz offensichtlich intentional zitiert, sich über die nicht-intentionalen Beziehungen zu Fremdtexten im klaren war. Insofern kann seine Zi-

---

<sup>33</sup>Kristeva, S. 348

<sup>34</sup>Ogasawara, S. 19

<sup>35</sup>Pfister, S. 25

<sup>36</sup>ebd., S. 22

<sup>37</sup>Ogasawara, S. 21

<sup>38</sup>ebd., S. 18

<sup>39</sup>Ribbat, S. 116f

<sup>40</sup>Ogasawara, S. 39

<sup>41</sup>ebd., S. 41

tierweise auch als Flucht nach vorn, in den offenen Bezug gesehen werden. Durch diesen offensiven Umgang mit Fremdtexen und die Vermeidung des unbewußten (und damit oft auch schwerer zu erkennenden) Bezugs ergibt sich bei der Lektüre des Romans das Bild eines Teppichs aus vielen, sehr unterschiedlichen Fäden; ein Effekt, der Döblins „Anti-Intellektualität, [dem] Verzicht auf die Bildungsdiskurse zugunsten einer epischen Unmittelbarkeit von Weltbeständen“<sup>42</sup> entspricht, obwohl er sich auf eine ungeheure Belesenheit und damit auch auf den klassischen Bildungskanon stützte. Kann also BA als Paradebeispiel für das hermeneutische Modell gelten: Eine Fülle intentionaler Verweise gegenüber relativ wenigen und belanglosen unbewußten Reminiszenzen? Ribbat verneint die Frage: Döblins „rauschartige Kreativität“ und die fehlende „sprach- und ideologiekritische Auseinandersetzung mit «Prätexen» im Sinne strukturalistischer Intertextualitätsforschung“<sup>43</sup> lassen eine einseitige Vereinnahmung des Werkes (entgegen auch seiner eigenen poetologischen Erkenntnisse) nicht zu.

Denn selbst eine eindeutige Intention des Autors kann den erst durch den Leser zu schaffenden Sinnzusammenhang von Original- und Fremdtext zwar auf gewisse Weise beeinflussen, aber nicht bestimmen. In der Folge „gewinnen die intentionsvage eingesetzten Fremdtexte in dem Rezeptionsvorgang eine gewisse Selbständigkeit“<sup>44</sup>, die den Rückschluß auf die intendierte Bedeutung eines Intextes und damit auch auf die Intention selbst erheblich erschweren. Eine rein auf Intentionalität gerichtete Intertextualität hat also in jedem Fall mit methodischen Schwierigkeiten zu kämpfen. Ogasawara verweist in diesem Zusammenhang aber auch auf die besondere Problematik, die sich aus Döblins Verzicht auf eine systematische Verwendung von Fremdtexen ergibt: Das Bild einer verwobenen Fläche von Zitaten und anderen Verweisen macht den Nachweis und damit die Analyse aller benutzten Quellen nahezu unmöglich. Als Konsequenz beschränkt Ogasawara sich bei seiner Analyse trotz des großen Reservoirs an unkonventionellen Prätexen auf Zitate, die durchaus als „klassisch“ gelten können: das Motiv vom Schnitter Tod, übernommen aus dem Erndtelied. Katholisches Kirchenlied, Teil einer Gedichtsammlung Achim von Arnims und Clemens Brentanos, die leitmotivische „Hure Babylon“ aus der Offenbarung des Neuen Testaments als und mehrere Zitate (Intertexte), die auf Goethes *Die Leiden des jungen Werther* bzw. Gottfried Kellers *Der grüne Heinrich* verweisen<sup>45</sup>. Seine Selbstbeschränkung hat plausible Gründe, denn die außerhalb der Literatur liegenden Prätexen wie aktuelle Tageszeitungen, Reklametafeln und amtliche Bekanntmachungen sind nur schwer oder überhaupt nicht zu erreichen und verweigern sich deshalb einer Quellenanalyse. Insofern kann die konkrete Anwendung des hermeneutischen Intertextualitätsmodells auf ein literarisches Werk wie BA die theoretische Möglichkeit, alle Prätexen nachzuweisen und ihre intentionale Verwendung zu analysieren, kaum verwirklichen: BA scheint auch als Beispiel für Kristevas intentionslos verknüpftes Textuniversum gelten zu können. Döblins Werk entzieht sich somit wie auch seine poetologischen Äußerungen zu diesem Thema einer eindeutigen Festlegung auf eine der beiden intertextuellen Varianten.

---

<sup>42</sup>Ribbat, S. 118

<sup>43</sup>ebd. S. 120f.

<sup>44</sup>Ogasawara, S. 43

<sup>45</sup>Ogasawara, S. 75ff.

In seiner geschichtlichen Entwicklung hat das Zitat eine stetige Aufwertung erfahren: Zunächst bloß ein Verweis auf Autoritäten, nicht mehr als eine Fußnote, später ein beliebtes, aber literaturtheoretisch kaum beachtetes Stilmittel, bis es schließlich als eine Form der Intertextualität im Mittelpunkt des wissenschaftlichen Interesses landete. Diese Statusänderung hatte natürlich auch Auswirkungen auf die Definition des Zitats.

### 3 Definition und Typologie des Zitats

Die Abgrenzung des Zitats von anderen Beziehungen zu Prätexten bzw. von verwandten Verweisformen erweist sich als äußerst strittig. Entgegen der oben angeführten juristischen Definition – deren Unterscheidung Medium und Zitatobjekt bereits problematisiert wurde – akzeptiert Meyer nicht „jede bezugnehmende Wiedergabe eines gedanklichen, kunstschöpferischen oder gestalterischen Gegenstandes“<sup>46</sup> als echtes Zitat: Dieses bestehe im Gegensatz zu Referat, Allusion usw. in einer „wortlautlichen Anführung“<sup>47</sup>, die allerdings auch leicht vom Originaltext abweichen kann<sup>48</sup>. In funktionaler Hinsicht gilt ihm der „kleine dem Erzählwerk eingefügte Fremdkörper“<sup>49</sup> nur dann als Zitat, wenn er eine „Bereicherung des Sinnes“ und einen „ästhetischen Mehrwert“<sup>50</sup> bewirkt, funktionaler Gegenpart ist die Entlehnung ohne Verweisungscharakter (vgl. Kapitel 5 Funktion des Zitats).

Wie bereits erwähnt (s.o. S. 6), hat die Einführung der Intertextualität die wissenschaftliche Relevanz unter anderem der Zitierkunst hervorgehoben und sie gleichzeitig unter den Oberbegriff Intertextualität gefaßt. Indem sich aber „Intertextualität“ auf alle Arten von Wechselbeziehungen zwischen zwei Texten bezieht, ist eine Abgrenzung der verschiedenen Formen untereinander notwendig. Diese Notwendigkeit sieht Meyer natürlich noch nicht: Er grenzt das Zitat lediglich nach außen ab, ohne innerhalb seiner Definition weitere Formen zu unterscheiden, mit Ausnahme des offenen und des kryptischen Zitats, „das dem Durchschnittsleser verborgen bleibt und sich nur den Kennern offenbart“<sup>51</sup> – oder, wie Meyer nicht ausführt, vollständig unerkannt bleibt.

So geht er z.B. nicht weiter auf die Konsequenzen seiner Feststellung ein, der Reiz des Zitats liege in „einer eigenartigen Spannung zwischen Assimilation und Dissimilation“<sup>52</sup>. Genau daran orientiert sich aber Neumanns Zitat-Definition, die „für das Verhältnis von Zitat-Objekt und Medium eine Gleichzeitigkeit von Separation und Integration“<sup>53</sup> vorsieht. Unter diesem Aspekt ergeben sich

---

<sup>46</sup>a.a.O., S. 5

<sup>47</sup>Meyer., S. 15

<sup>48</sup>Dieser Unterscheidung entspricht die Dichotomie Intertext (= wörtliche Entlehnung) und Hypertext (= Texttransformation)

<sup>49</sup>ebd., S. 9

<sup>50</sup>ebd., S. 14

<sup>51</sup>ebd., S. 12

<sup>52</sup>ebd.

<sup>53</sup>Neumann, S. 49

zwei Eck–Werte einer internen Typologie, für deren Charakterisierung er die juristischen Kategorien verwendet, deren Problematik oben deutlich wurde: das „fremde“ Zitat–Objekt und das „eigene“ Zitat–Medium. Auf der einen Seite steht das dem Text vorangehende bzw. ihn überschreibende Motto, dessen wesentliches Merkmal die „deutliche Trennung von Objekt und Medium bei gleichzeitigem Appell an den Rezipienten, die gemeinte Beziehung zu suchen“, aus der sich auch sein Charakter als Grenzfall des Zitierens ergibt: Es fehlt das Medium, insofern das Medium definiert ist als der das Zitatobjekt enthaltende Text. Dem Grenzfall auf der anderen Seite der Skala fehlt dementsprechend das Objekt: Wer eine Anspielung verwendet, „setzt die Bekanntheit eines bestimmten möglichen Zitat–Objekts so sicher voraus, daß er auf dessen Wiedergabe glaubt verzichten zu können“<sup>54</sup>. Neumann bezieht demnach auch Fälle nicht wörtlicher Wiedergabe in seine Zitatdefinition ein.

Als Erweiterung der Skala Neumanns könnte man Oraic Tolic' „kategoriale[s] zitathafte[s] Dreieck“<sup>55</sup>, bestehend aus dem eigenen Text (Phänotext – T), dem Zitat selbst (Intext – Z) und dem fremden Text (Prototext – PT), bezeichnen. Sie definiert das Zitat als eine bestimmte intertextuelle Beziehung unter dem Aspekt des Verhältnisses von Proto–/Prätext und eigenem Text:

1. die zitathafte Relation ist jene intertextuelle Beziehung, die sich über das Prinzip der Übereinstimmung oder der Äquivalenz zwischen dem eigenen und dem fremden Text vermittelt;
2. das Zitat ist ein expliziter Intext, in dem der fremde und der eigene Text im Rahmen des eigenen miteinander in Einklang stehen sowie
3. die Zitathaftigkeit ist jene Form der Intertextualität, in der die zitathafte Relation zu einem tiefgreifenden ontologischen und semiotischen Prinzip geworden ist, das Texte, den Idiolekt eines Autors, den künstlerischen Stil oder die Kultur in ihrer Gesamtheit dominieren kann.“<sup>56</sup>

Damit steht das Zitat neben intertextuellen Beziehungen, die auf dem Verhältnis von Exklusion (Allusion, bei Neumann ein Grenzfall des Zitats), Inklusion (Parodie) und Intersektion (Reminiszenz) von eigenem Text und Prototext basieren.

Verschiedene Formen des Zitats selbst unterscheidet sie in vier Hinsichten:

**Zitathafte Signale** – Für „echte“ wissenschaftliche Zitate sind äußere Signale (wie Anführungszeichen, genaue Angaben über den PT usw.) charakteristisch, „chiffrierte“ künstlerische werden – wenn überhaupt – durch innere Signale (Anspielung auf den PT mit Textfiguren und Motiven usw.) gekennzeichnet. Dieses Kriterium entspricht Meyers Unterscheidung von offenem und kryptischem Zitat.

---

<sup>54</sup> ebd.

<sup>55</sup> Oraic Tolic, S. 29.

<sup>56</sup> ebd.

**Grad der Übereinstimmung** – „Bei den vollständigen Zitaten kann sich das Fragment des fremden Textes in seiner Gesamtheit in den Kontext der Quelle, aus dem es stammt, einfügen, bei unvollständigen ist das nur teilweise möglich und bei vakanten überhaupt nicht.“<sup>57</sup> Vakante Zitate beziehen sich als Parazitate auf nicht-existierende PT oder täuschen als Pseudozitate eine zitathafte Beziehung zum Prototext nur vor. Sie stellen durch ihre Negation fremder Texte „die heftigste Provokation in der Sphäre der Antikultur und der Antitradition“<sup>58</sup> dar.

**Art des Prototextes** – interliterarische Zitate beziehen sich auf einen literarischen PT und bilden die zentrale Form des Zitats, Autozitate (z.B. in Leitmotiven) auf den eigenen Text als PT, Metzitate auf Aussagen über Literatur, intermediale Zitate auf andere künstlerische Medien wie Malerei, Musik oder Film und außerästhetische Zitate auf nicht-künstlerische Texte. Sonderformen des außerästhetischen Zitats stellen interlinguale Zitate (PT ist ein fremdsprachlicher oder altertümlicher Text) und Zitate des Lebens oder Faktozitate, die aus realen Gegenständen der Zivilisation bestehen. Faktozitate stellen für die Literatur ein besonderes Problem dar, weil die Beziehung zwischen den Zeichen natürlicher Sprache und der Wirklichkeit (anders als z.B. in der Malerei) arbiträr ist und deshalb eine zitathafte Begegnung nur schwer herzustellen ist.

**Funktion des Zitats** – referentielle Zitate verweisen auf den Sinn des Prototextes, autoreferentielle auf den des Phänotextes (vgl. Kapitel 5 Funktion des Zitats). Autoreferentielle Zitate entsprechen also Meyers Entlehnungen, indem sie die Sphäre des eigenen Werkes nicht überschreiten.

Eine entscheidende Dimension ist des Zitierens ist die für den Gegensatz von poststrukturalistischem und hermeneutischem Intertextualitätsmodell konstitutive Intentionalität des Autors, aber auch die des Lesers, was schon in Meyers Unterscheidung von offenem und kryptischem Zitat anklängt. Aus der Kombination beider Momente ergibt sich folgende Feldmatrix<sup>59</sup>:

---

<sup>57</sup> ebd., S. 34 – Hervorhebung von mir – J.B.

<sup>58</sup> ebd., S. 46

<sup>59</sup> Wilhelm Füger, *Intertextualia Orwelliana* – In: *Poetica* 21 (1989), S. 179 – zit. nach Ogasawara, S. 27

	Bezug auf den Prätext ist dem Autor		
	bewußt und soll dem Leser bewußt werden		nicht bewußt
	Ja	Nein	
wird dem Leser bewußt	gelungenes Zitat	gelungenes Plagiat	unbewußte Reminiszenz
wird dem Leser nicht bewußt	mißlungenes Zitat	mißlungenes Plagiat	unbewußte Reminiszenz

Hier wird das Zitat demnach positiv abgehoben vom (wissenschaftlichen oder künstlerischen) Plagiat. Im Bereich der künstlerischen intertextuellen Bezüge ist diese Unterscheidung (wie schon die zwischen Eigenem und Fremdem) problematisch, denn wie soll beurteilt werden, ob dem Leser ein Zitat bewußt werden sollte? Und auch ein fehlendes Bewußtsein des Autors von seinen Bezügen wird sich (außer durch seine Befragung), nur sehr schwer nachweisen lassen.

Eine interessante Variante des vornehmlich literaturwissenschaftlich ausgerichteten Intertextualitätsmodells ist die sogenannte Makrotextologie<sup>60</sup>, ein Begriff Gerhard Tschauders. Ihr Gegenstand ist die Untersuchung von Textbeziehungen aus linguistischer Sicht, d.h. nicht im Hinblick auf einen bestimmten literarischen Text oder auf literarische bzw. fiktionale Texte im allgemeinen. Sie fragt „nach dem generellen Phänomen der syntaktischen Verbundenheit“<sup>61</sup> durch das sowohl Sätze zu Texten als auch Texte zu größeren Einheiten (Makrotexten) verknüpft werden können. Die Verknüpfung stellt sich als Substitution dar, deren Träger Substituendum und Substituens koreferent sind, wobei sich das subsequente Substituens auf das initiale Substituendum bezieht<sup>62</sup>.

Aus diesem Blickwinkel stellt sich eine Zitation als ein bestimmter Typus von Substitutionsträgern dar. Tschauder benutzt einen sehr weiten Zitatbegriff, der jede inhaltliche Bezugnahme auf eine vorhergehende mündliche oder schriftliche Äußerung umfaßt, also auch paraphrasierende Äußerungen oder die indirekte Rede. M.a.W.: jeder intertextuelle Bezug stellt auch eine Zitation dar. Entscheidend ist seine Unterscheidung zwischen dem Zitationssubstrat (Substituendum), d.h. dem zitierten Text in seinem ursprünglichen Kontext, und dem im Phänotext auftauchenden Zitat (Substituens). Er hebt damit hervor, daß im Zitat nicht etwa – wie Oraic Tolic annimmt und worauf auch Meyer mit der Forderung nach wörtlicher Wiedergabe abzielt – eine Übereinstimmung zwischen Prototext und Phänotext besteht, sondern daß wie schon in der juristischen Definition „die Wiederaufnahme der Inhaltsebene des zu zitierenden Textteils innerhalb eines neuen Kontexts“<sup>63</sup> das Zitat ausmacht. Der Intext ist also auch bei wörtlicher Übernahme nicht identisch mit der entsprechenden Textstelle im Fremdtext, sondern eine Metaierung des Substrats. Dadurch erweitert sich das von Oraic Tolic eingeführte kategoriale zitathafte Dreieck zum Viereck:

<sup>60</sup>Tschauder, S. 2

<sup>61</sup>ebd., S. 3

<sup>62</sup>ebd. S. 11f.

<sup>63</sup>ebd. S. 111

Prototext	Phänotext
Zitationssubstrat (Substituendum)	Zitat / Intext (Substituens)

Die sich aus Tschauders linguistischem Ansatz ergebende Differenzierung zwischen Meta–Langue, d.h. einer auf die Sprache als System referierenden Äußerung, und Meta–Parole ist für die große Mehrheit der künstlerischen Zitate irrelevant. Wichtig ist hingegen die Trennung von zitierhaften und zitierlosen Meta–Parole–Ausdrücken. Zitathaft sind nach Tschauder nur Substitutionen, bei denen „ein Vorgängerausdruck einschließlich seines Weltbezugs zitierend wiederaufgenommen wird“<sup>64</sup>. Demgegenüber sind auch Metaierungen denkbar, die eine Aussage sozusagen zitierend konstruieren: Hier liegt eine „Gleichzeitigkeitsrelation, also eine rein paradigmatische Beziehung“<sup>65</sup> vor, im Gegensatz zu der für Zitathaftigkeit notwendigen syntagmatischen Beziehung.

### 3.1 Zitate in Berlin Alexanderplatz

Eignen sich diese Typologien überhaupt zur Kategorisierung der Zitatverwendung in BA? Zumindest Meyer lehnt die Einbeziehung des Romans in seinen Beispielkanon für zitathafte Werke von vorneherein ab. Für ihn, der schon vorher allgemein den Verlust des humanistischen Bildungshorizontes „an Bedeutung und an relativer Festigkeit und Geschlossenheit“<sup>66</sup> konstatiert hat, markiert der Roman (wie auch die Werke von Joyce) sozusagen das Ende der bildungsbürgerlichen Zitierkunst seiner Definition, deren Abschluß und Höhepunkt er in den Werken Thomas Manns, „der sich wirklich der Goetheschen Forderung gemäß von dreitausend Jahren Rechenschaft zu geben weiß und im Einvernehmen mit dem gebildeten Leser sein Erzählen hierdurch befruchten läßt“<sup>67</sup>, sieht. In Döblins Montageroman dagegen

„vermischen sich die sinnlos gewordenen Brocken der hohen Literatur in tollem Wirbel mit allen möglichen sinnlosen Sprachfetzen, die aus dem Tumult der Großstadtzivilisation ins Bewußtsein hineindröhnen, mit Reklameschlagzeilen und Songs, mit Gassenhauern und albernen Kinderreimen“<sup>68</sup>.

Fraglich ist allerdings, ob die „Brocken der hohen Literatur“ tatsächlich sinnlos geworden sind – oder ob sie nicht eher auf ihre Funktion als Intexte neben anderen zurechtgestutzt werden. Trotz seiner offensichtlich kritischen Haltung gegenüber Döblins Schreibweise schließt Meyer nicht aus, daß BA „am Anfang einer neuen Entwicklung“<sup>69</sup> stehen könne. Verständlicherweise, denn die Zitatverwendung in BA ist abgesehen von ihrem Umfang und der Auswahl der Prototexte nicht unvereinbar

<sup>64</sup> ebd., S. 119

<sup>65</sup> ebd., S. 118

<sup>66</sup> Meyer, S. 24

<sup>67</sup> ebd., S. 25

<sup>68</sup> ebd.

<sup>69</sup> ebd., S. 26

mit Meyers Zitatdefinition: Die Verweise genügen in den meisten Fällen sowohl der Forderung nach „wortlautlicher Anführung“ als auch der nach einer „Bereicherung des Sinnes“<sup>70</sup>.

Die häufige Signalisierung der Zitate durch Absätze und ihr kontrastiver Sprachduktus allerdings vermindert die von Meyer geforderte „Spannung zwischen Assimilation und Dissimilation“<sup>71</sup> und rückt sie an den Rand der Skala Neumanns, in die Nähe des Mottos, bzw. der „echten“ wissenschaftlichen Zitate im Sinne Oraic Tolic'. Gleichzeitig sind die scharf abgehobenen Zitate in der Regel außerordentlich vollständig, wie z.B. die Ausweisung Biberkopfs aus Berlin per polizeilicher Verfügung<sup>72</sup>:

„Der Polizeipräsident, Abteilung 5, Geschäftszeichen, es wird ersucht, bei etwaigen Eingaben in vorliegender Angelegenheit das obige Geschäftszeichen anzugeben. . . Demgemäß habe ich auf Grund der mir nach Paragraph 2 des Gesetzes vom 31. Dezember 1842 und nach Paragraph 3 des Gesetzes über die Freizügigkeit vom 1. November 1867 [ . . . ] zustehenden Befugnis beschlossen, Sie von Landespolizei wegen aus Berlin [ . . . ] auszuweisen [ . . . ] I. Ve. Vordruck 968a.“

Die Exaktheit der Angaben läßt das Fehlen des Geschäftszeichen fast wie einen Akt der Diskretion erscheinen und legt die Vermutung nahe, einer von Döblins Patienten habe ein entsprechendes Schreiben als Vorlage zur Verfügung gestellt. Der hohe Grad der Übereinstimmung ist insgesamt ein Kennzeichen der verwendeten außerästhetischen Zitate, die sich vor allem zu Beginn des Romantextes häufen. Im Manuskript von BA tauchten sie sogar als Faktozitate (aufgeklebte Zeitungsausschnitte) und wurden erst auf Drängen des Verlegers zumindest technisch in den Text eingebunden<sup>73</sup>. Die beiden Eigenschaften – Vollständigkeit der Intexte und Alltäglichkeit der Prototexte – tragen stark zum Realismus der Großstadtdarstellung in BA bei.

Einen ähnlichen Effekt hat die sich durch den gesamten Roman ziehende Verwendung von Aufzählungen und Statistiken als besondere Form des außerästhetischen Zitats:

„Er bedeckt eine Fläche von 47,88 ha, gleich 187,50 Morgen, ohne die Bauten hinter der Landsberger Allee hat das 27 083 492 Mark verschluckt, woran der Viehhof mit 7 Millionen 682 844 Mark, der Schlachthof mit 19 Millionen 410 648 Mark beteiligt ist.“<sup>74</sup>

„. . . Brasil, Havanna, Mexiko, Kleine Trösterin, Liliput, Zigarre Nr. 8, das Stück 25 Pfennig, Winterballade. Packung mit 25 Stück, 20 Pfennig, Zigarillos Nr. 10, unsor-

---

<sup>70</sup> ebd., S. 14f.

<sup>71</sup> ebd., S. 12

<sup>72</sup> BA, S. 34f.

<sup>73</sup> nach: Oraic Tolic, S. 43f.

<sup>74</sup> BA S. 117

tiert, Sumatradecke, eine Spezialleistung in dieser Preislage, in Kisten zu hundert Stück, 10 Pfennig.“<sup>75</sup>

„In Berlin starben 1927 ohne Totgeborene 48 742 Personen. 4570 an Tuberkulose, 6443 an Krebs, 5656 an Herzleiden, 4818 an Gefäßleiden, 5140 an Gehirnschlag, 2419 an Lungenentzündung, 961 an Keuchhusten, 562 Kinder starben an Diphtherie, an Scharlach 123, an Masern 93, es starben 3640 Säuglinge. Geboren wurden 42 696 Menschen.“<sup>76</sup>

Gerade das 20. Jahrhundert definiert sich, seine Städte, Staaten, Kriege und Unternehmen durch die Nennung von Zahlen wie Bevölkerungsdichte, Bruttosozialprodukt, Bruttoregistertonnen, Sprengkraft und Bilanzen. Insofern ist Döblins Charakterisierung Berlins durch Zahlen die adäquateste Form, die Stadt für den zeitgenössischen Leser erlebbar zu machen.

Die Wiedergabe von Flächen und Kosten, Preislisten und Bevölkerungsstatistiken wirkt außerdem fast wie der vorweggenommene Versuch, Eagletons Feststellung, „daß es keine Schreibweise gibt, die nicht als verfremdend [als Literatur – J.B.] gelesen werden kann“<sup>77</sup>, zu widerlegen – ungeachtet der populären Behauptung, auch ein Kursbuch lasse sich als Literatur rezipieren. Oraic Tolic<sup>8</sup> könnte ihre Unterscheidung zwischen literarischen und außerästhetischen Prototexten geradezu im Hinblick auf Döblins Zahlenreihen, die verfremdend zu lesen kaum möglich scheint, legitimieren. Trotzdem werden diese Intexte, deren außerästhetischer Ursprung unbestritten ist, durch die Montage zum Teil eines literarischen Werkes – und damit z.B. in dieser Arbeit zu literarischen Zitaten. Leitmotivisch verwendet Döblin zwei literarische Zitate: den Schnitter Tod aus einem Kirchenlied und die Hure Babylon aus der Offenbarung des NT. Durch ihre Wiederholung werden sie außerdem zu Autozitaten.

Bei der Betrachtung des Romantexts zeigt sich, daß die einzelnen Zitattypen durchaus ihre Berechtigung haben, auch wenn die einzelnen Zitate sich teilweise einer Zuordnung zu einer bestimmten Kategorie entziehen. Wie schwierig die eindeutige Festlegung eines Zitats sein kann, zeigt Döblins Verwendung des Liedes von der „Wacht am Rhein“. Unmittelbar zu Beginn des Romans sucht Fanz Biberkopf, nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis Tegel von der relativen Regellosigkeit der Großstadt Berlin überwältigt, Halt in dem Lied, das er aus seiner Soldatenzeit kennt:

„Er sang mit so lauter Stimme, wie er im Gefängnis nie hätte singen dürfen. Und was er sang, daß es von den Wänden widertönte? «Es braust ein Ruf wie Donnerhall.» Kriegerisch fest und markig.“<sup>78</sup>

Dieser Intext enthält nicht explizit die für Franz (und den Sinn des Zitats) entscheidende Stelle („[...] lieb Vaterland, magst **ruhig** sein. **Fest** steht und treu die Wacht, die Wacht am Rhein.“

<sup>75</sup>BA S. 145

<sup>76</sup>BA S. 350

<sup>77</sup>Eagleton, S. 7

<sup>78</sup>BA, S. 11

– Hervorhebung von mir J.B). Die zitierte Zeile impliziert vielmehr den weiteren Liedtext, ohne aber auf dessen weiteren Sinn zu referieren. Relevant ist lediglich die Beschwörung von Festigkeit und Regelmäßigkeit, die sowohl in Franzens Erinnerung an die Armee (der disziplinarische Zwilling des eben verlassenen Gefängnisses Tegel), als auch wörtlich im (nicht zitierten) Liedtext auftaucht. Das Lied dagegen spielt als Prototext mit eigenem Sinn hier eine untergeordnete Rolle, das Zitat kennzeichnet stattdessen Biberkopfs Geisteszustand und seine Suche nach einem festen Punkt: Im Vordergrund stehen gleichzeitig der Sinn des Phänotextes und der Wortlaut des Prototextes. Deshalb läßt sich das Zitat nicht eindeutig als referentiell oder autoreferentiell (d.h. als Entlehnung) klassifizieren. Ein Absehen vom Prototext und eine Charakterisierung als Entlehnung bzw. autoreferentielles Zitat wäre eher möglich, wenn die relevante Liedzeile selbst zitiert wäre, wenn also der Leser auch ohne Kenntnis des ganzen Liedes Biberkopfs Haltsuche nachvollziehen könnte.

Dasselbe Lied wird an einer anderen Stelle des Romans als eindeutig referentielles Zitat innerhalb eines (nicht wörtlichen) Autozitats, d.h. eines Autoreferats, wieder aufgenommen. Biberkopf, der nun „völkische Zeitungen“<sup>79</sup> verkauft, sitzt in einem Lokal, am Nebentisch einige Kommunisten, die ihn zu provozieren versuchen. Franz erinnert sich bei der Aufforderung, ein Lied zu singen, an seine Situation bei der Entlassung:

„Da hat er auf dem Hof gestanden, nun ist er zufrieden, daß er es gefunden hat, ihm ist es gleich, wo er ist; jetzt ist er im Singen, es muß raus, das Lied muß er singen, die Juden sind da, die zanken sich, wie hieß doch der Pole und der feine alte Herr; Zärtlichkeit, Dankbarkeit; er schmettert in das Lokal: «Es braust ein Ruf wie Donnerhall, wie Schwertgeklirr und Wogenprall: Zum Rhein, zum Rhein, zum deutschen Rhein, wir alle wollen Hüter sein! Lieb Vaterland, magst ruhig sein, lieb Vaterland, magst ruhig sein. Fest steht und treu die Wacht, die Wacht am Rhein, fest steht und treu die Wacht, die Wacht am Rhein.» Das haben wir alles hinter uns, das wissen wir, und jetzt sitzen wir hier, und das Leben ist schön, alles schön.“<sup>80</sup>

Hier wird zunächst noch einmal Biberkopfs Situation zu Beginn des Romans in Form eines Gedankenberichts referiert, bevor dann der Liedtext wörtlich wiedergegeben wird.

Allerdings ist an dieser Stelle sein Wortlaut relativ unwichtig, im Gegensatz zu den politischen Assoziationen, das es in den anwesenden Kommunisten hervorruft. Der Sinn des Prototextes, und zwar nicht als Kunstwerk, sondern als politische Aussage, steht im Mittelpunkt. Dadurch wird das Zitat aber erneut zweideutig: Denn obwohl es rein formal ein interliterarisches Zitat ist (bzw. ein intermediales, falls man ein Lied der Musik zuschlägt), erhält der Intext durch die Verwendung als Politikum einen gewissermaßen außerästhetischen Charakter, den auch die Zitation eines Parteiprogramms hätte. Disambiguierend könnte hier Tschauders Erweiterung des kategorialen zitathaften Dreiecks wirken: Das Substituendum (eine Liedstrophe) ist Teil eines literarischen bzw. musikalischen Werkes, das Substituens (Biberkopfs Wiedergabe der Strophe) dagegen stellt im Zusammen-

---

<sup>79</sup> ebd., S. 69

<sup>80</sup> ebd., S. 78

hang der Kneipenszene eine – wenn auch von ihm nicht gewollte – politische Aussage dar und ist demnach außerästhetisch.

#### 4 Funktion des Zitats

Die erwähnten Typologien implizieren natürlich auch bestimmte Vorstellungen von der Funktion eines Zitats. Grundlage der Definition Meyers ist dementsprechend die über den Text hinausweisende Rolle des Zitats, das durch „gewisse gehaltliche Beziehungen zwischen dem Zitierten und dem neuen Sinnzusammenhang [. . .] den Geist des betreffenden Romans bis zu einem gewissen Grade erhellen“<sup>81</sup> kann und „eine andere Welt in die eigene Welt des Romans hineinleuchten“<sup>82</sup> läßt. Diese Würdigung seiner Funktion verschleiert allerdings die untergeordnete Rolle des Zitats im Verhältnis zum umgebenden eigenen Romantext: Als wesentliches Element der vielheitlichen Ganzheit des Romans ist das Zitat zwar strukturell konstitutiv, inhaltlich wirkt es dagegen lediglich bereichernd. Dieses Bedeutungsverhältnis läßt sich natürlich in keinem Fall auf BA applizieren. Hier bilden vor allem die außerästhetischen Großstadtzitate einen wesentlichen Teil des Romangesehens, die umgekehrt durch Döblins verbindende und erläuternde Passagen (im folgenden Zitat kursiv hervorgehoben) „bereichert“ werden:

„Diverse Fruchtbranntweine zu Engrospreisen, Dr. Bergell, Rechtsanwalt und Notar, Lukutate, das indische Verjüngungsmittel der Elefanten, Fromms Akt, der beste Gummischwamm, wozu braucht man die vielen Gummischwämme.

Vom Platz ab gehen die große Brunnenstraße, die führt nördlich, die AEG. liegt an ihr auf der linken Seite vor dem Humboldthain. Die AEG. ist ein ungeheures Unternehmen, welches nach Telefonbuch von 1928 umfaßt: Elektrische Licht- und Kraftanlagen, Zentralverwaltung, NW 40. . .“<sup>83</sup>

Diese Zitate (und die vorhergehenden bzw. folgenden) haben keine spezielle Funktion gegenüber dem Roman, weil es neben ihnen kein größeres Gebilde gibt, für das sie eine Funktion erfüllen könnten: Sie wirken sinnbildend.

In funktionaler Hinsicht interessant ist auch die schon mehrfach thematisierte Intentionalität des Autors, aber auch die des Lesers. Das nicht erkannte, mißlungene Zitat verfehlt seinen Sinn einfach durch das fehlende Bewußtsein des Lesers: „Zitate müssen als solche akzeptiert werden, sonst gelten sie nicht“<sup>84</sup>. Ein um gelungene Zitate bemühter Autor müßte sich deshalb eigentlich an einen geschlossenen, mit dem Publikum geteilten Bildungskanon binden. Döblins Großstadtzitate

---

<sup>81</sup>Meyer, S. 9

<sup>82</sup>ebd., S. 12

<sup>83</sup>BA, S. 41

<sup>84</sup>Laermann, S. 673

gelingen aber trotz fehlender Prototextkenntnis: Welcher Leser kennt schon aus eigener Anschauung die Reklametafeln am Alexanderplatz oder die Streckenführung der Berliner Straßenbahnen? Offensichtlich gilt für bestimmte Medien, daß nicht mehr die Kenntnis eines konkreten Textes das Verständnis ermöglicht, sondern die Kenntnis eines Codes. Indem der Leser ein Zitat z.B. als amtliche Mitteilung erkennt, begreift er auch den Sinn des Zitats. Die Auflösung des geschlossenen Zitatkanons behindert also nicht, wie man zunächst annehmen könnte, die Funktion der Zitate.

Wie steht es aber mit autoreferentiellen Zitaten (Entlehnungen) und unbewußten Reminiszenzen? In beiden Fällen ist ein sinnbereichernder oder –bildender Bezug auf einen Prototext vom Autor nicht gewollt – ist er aber deshalb auch nicht vorhanden? Denn wie die Reminiszenz kann auch die Entlehnung sehr wohl einen sinnvollen Zusammenhang herstellen, den der Leser u. U. im Gegensatz zum Autor erkennt. Auch hier ist die Rezeption wieder der entscheidende Faktor: Eine erkannte und für den Leser sinnhafte Beziehung zu einem anderen (nicht notwendigerweise bekannten) Text stellt ein gelungenes Zitat dar – einen rein funktionalen Zitatbegriff vorausgesetzt. Die verschiedenen Möglichkeiten der Differenzierung unter formalen Gesichtspunkten sind davon nicht berührt.

Das Gelingen von Zitaten ist allerdings nicht der einzige Maßstab für ihre Funktion. Ein wichtiger Punkt ist die schon in Kapitel 3 erwähnte Beteiligung des Dichters an der „Verwaltung eines Bildungserbes“<sup>85</sup>. Der Vorgang der Zitation, „in dem das Zitat einmal als vollendet vergangen, dann aber als potentiell aktuell – vielleicht abgelehnt, vielleicht akzeptiert – fungiert“, spricht dem zitierten Text „potentiell in der Aktualität auch Gegenwartigkeit“<sup>86</sup> zu. Das Zitat ist demnach Ausdruck einer zustimmenden oder ablehnenden Auseinandersetzung mit der Tradition, wobei die Leistung des Autors in der Selektion der Prototexte liegt. Nun scheint diese Beurteilung von Zitaten – im Gegensatz zu ihrem Gelingen – eng an die Intentionalität des Autors gebunden. Tatsächlich kann aber auch die Traditionswahl durchaus unbewußt sein: Sie wird durch die Grenzen des Bildungshorizontes des Schreibenden eingeschränkt und prädeterniniert, wenn auch die endgültige Auswahl aus diesem Kanon bewußt sein kann.

Bei Döblin manifestiert sich die Tradition in der Wahl biblischer und allgemein christlicher Motive als Zitationssubstrate. Damit bekennt er sich zu seiner Verwurzelung im christlich-jüdischen Abendland, mit deren Zeugnissen er allerdings sehr frei umgeht. Den personifizierten Schnitter Tod läßt er Berliner Dialekt sprechen:

„Den Krieg jetzt haste verloren, Jungeken. Mein Sohn, mit dir is aus. Kannst einpacken. Laß dir einmotten. Bei mir biste abgemeldet. Da kannst heulen und piepen, wat du willst.“<sup>87</sup>

Auch die ironische Einbettung eines Schiller-Zitates in eine Kneipenszene zeigt den „souveränen“ Umgang mit dem Bildungserbe:

---

<sup>85</sup>Meyer, S. 22

<sup>86</sup>Voigts, S. 361f.

<sup>87</sup>BA, S. 391f.

„Er springt auf, tanzt mit ihr einen frechen Wackelschieber, sie knutschen sich, Zehnminutenbrenner, festgemauert in der Erden steht die Form aus Mehl gebrannt. Keiner kuckt her.“

Die Tradition vermischt sich mit dem zweiten großen Quellenkomplex, der gegenwärtigen bzw. eben erst vergangenen Lebenswirklichkeit der Großstadt Berlin. Im Kapitel „Verteidigungskrieg gegen die bürgerliche Gesellschaft“<sup>88</sup> des sechsten Buches z.B. zitiert Döblin mit protokollarischer Genauigkeit einen Redebeitrag bei einer Versammlung von Anarchisten, gefolgt von der Auseinandersetzung Biberkopfs mit einem Arbeiter:

„... Wir verwerfen jede nationale Einheit: dahinter verbirgt sich die Herrschaft der Besitzenden: Wacht auf! –

Franz Biberkopf schluckt daran, was ihm Willi zu schlucken gibt. Es gibt eine Debatte nach einer Versammlung, wo sie in dem Lokal sitzenbleiben und mit einem älteren Arbeiter in Streit geraten. [...]

Franz rückt auf seinem Stuhl hoch und faßt nach dem Bierseidel, den Anarchisten kuckt er fest an. Es ist ein Schnitter, der heißt Tod, ich muß auf den Bergen weinen und heulen und bei den Herden in der Wüste klagen, denn sie sind so verheert, daß niemand da wandelt, es ist beides, Vögel des Himmels und das Vieh, alles weg.“<sup>89</sup>

Hier wird eine Struktur deutlich, die sich durch den ganzen Roman zieht: Die immer wieder auftauchenden leitmotivischen Traditionszitate machen das Gerüst aus, das von der Masse der Großstadtzitate und der Geschichte vom Franz Biberkopf mit Leben erfüllt wird. Die politische Radikalisierung des Lebens situiert erst Biberkopfs Beharren auf dem, was er als richtig erkannt zu haben glaubt und gegen die Wirklichkeit durchsetzen will. Der Schnitter Tod und die Anspielung auf das Unglück Hiobs haben eine gleichsam erläuternde Funktion: Sie ermahnen Biberkopf des Beispiels Hiobs zu gedenken, demütig zu sein und den Eroberergestus abzuwerfen. Teilweise treten die Ebenen in unmittelbarem Kontakt, wenn der Schnitter Tod zu Franz spricht („Der Tod singt sein langsames, langames Lied“<sup>90</sup>), oder werden explizit voneinander geschieden, wenn der Erzähler das Kapitel „Lokalnachrichten“ mit den Worten beschließt:

„Wir kehren nach diesem lehrreichen Exkurs über öffentliche und private Ereignisse in Berlin, Juni 1928, wieder zu Franz Biberkopf, Reinhold und seiner Mädchenplage zurück.“<sup>91</sup>

Die Funktion der Großstadtzitate besteht in der literarischen Rekonstruktion Berlins und der glaubwürdigen Einbettung Biberkopfs in das Stadtleben, während die Traditionszitate ein erläuterndes und sinnstiftendes Gerüst bilden. Gerade das Nebeneinander der beiden Zitatkomplexe macht die Zitatverwendung in BA aus.

---

<sup>88</sup> ebd., S. 236ff.

<sup>89</sup> ebd..

<sup>90</sup> ebd., S. 387ff.

<sup>91</sup> ebd., S. 170

## Literatur

- [1] Oraic Tolic, Dubravka, Das Zitat in Literatur und Kunst. Versuch einer Theorie. Wien u.a. 1995 (= Nachbarschaften Humanwissenschaftliche Studien 4) [aus dem Kroatischen übersetzt von Ulrich Dronske]
- [2] Döblin, Alfred, Berlin Alexanderplatz. München <sup>336</sup>1997
- [3] Meyer, Herman, Das Zitat in der Erzählkunst. Stuttgart 1961
- [4] Ribbat, Ernst, Die Wirklichkeit der Zitate. Döblins diskontinuierliche Rede – In: Internationales A.–D.–Kolloquium Leiden 1995. Hg. v. Gabriele Sander. Bern u.a. 1997, S. 115–129
- [5] Laermann, Klaus, Vom Sinn des Zitierens – In: Merkur 38 (1984), S. 672–681
- [6] Klotz, Volker, *Zitat und Montage in neuerer Literatur und Kunst* – In: Sprache im technischen Zeitalter 60 (1976), S. 259–277
- [7] Neumann, Peter Horst, Das Eigene und das Fremde. Über die Wünschbarkeit einer Theorie des Zitierens – In: Zur Geschichtlichkeit der Moderne. Der Begriff der literarischen Moderne in Theorie und Deutung. Hg. v. Theo Elm und Gerd Hemmerich. München 1982, S. 43–52
- [8] Voigts, Manfred, Das Zitat vors Gericht! – In: Akzente 28 (1981), S. 357–366
- [9] Frühwald, Wolfgang, Büchmann und die Folgen. Zur sozialen Funktion des Bildungszitates in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts – In: Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil II: Bildungsgüter und Bildungswissen. Hg. v. Reinhart Koselleck. Stuttgart 1990, S. 197–219
- [10] Prangel, Matthias, Alfred Döblin. Stuttgart <sup>22</sup>1986
- [11] Menke, Bettine, Das Nach–Leben im Zitat. Benjamins Gedächtnis der Texte – In: Gedächtniskunst Raum – Schrift – Bild. Studien zur Memotechnik. Hg. v. Anselm Haverkamp und Renate Lachmann. Frankfurt 1991, S. 74–110
- [12] Ogasawara, Yoshihito, Literatur zeugt Literatur. Intertextuelle, motiv– und kulturgeschichtliche Studien zu Alfred Döblins Poetik und dem Roman Berlin Alexanderplatz. Diss. phil. Köln 1996
- [13] Tschauer, Gerhard, Textverbindungen. Ansätze zu einer Makrotextologie, auch unter Berücksichtigung fiktionaler Texte. Bochum 1989 (= Bochumer Beiträge zur Semiotik 22)
- [14] Pongs, Hermann, Romanschaffen um Umbruch der Zeit. Göttingen <sup>44</sup>1963
- [15] Kristeva, Julia, Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. – In: Literaturwissenschaft und Linguistik. Bd. 3. Hg. v. Jens Ihwe. Frankfurt a.M. 1972, S. 345–375

- [16] Pfister, Manfred, Konzepte der Intertextualität. – In: Intertextualität: Formen, Funktionen. Anglistische Fallstudien. Hg. v. Ulrich Broich u. Manfred Pfister. Tübingen 1985
- [17] Eagleton, Terry, Einführung in die Literaturtheorie. Stuttgart/Weimar <sup>33</sup>1994