

Universiteit Leiden

MA Literary Studies – track German

Abschlussarbeit

Begleiter: Frau Prof. Dr. A. Visser

# Paratextliche Tendenzen in Romanen und Filmen der Weimarer Republik

---

Christiaan van den Berg

(s0907634)

01.06.2015

## Inhaltsangabe

Inhaltsangabe .....	2
Einleitung .....	3
Kapitel 1 Paratexte und Paratendenzen .....	6
Kapitel 2.1 Paratendenzen in Alfred Döblins <i>Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf</i> .....	13
Kapitel 2.2 Paratendenzen in Erich Kästners <i>Fabian. Die Geschichte eines Moralisten</i> ...	23
Kapitel 2.3 Paratendenzen in Irmgard Keuns <i>Das kunstseidene Mädchen</i> .....	29
Kapitel 3.1 Paratendenzen in Walther Ruttmanns <i>Berlin. Die Sinfonie der Großstadt.</i> ....	32
Kapitel 3.2. Paratendenzen in Fritz Langs <i>Metropolis</i> .....	40
Ergebnis .....	49
Literaturverzeichnis .....	53

## Einleitung

In seinem „Nachwort für die Kunstrichter“ schreibt Erich Kästner 1931 über *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten*: „[...] Das Buch hat keine Handlung und keinen architektonischen Aufbau und keine sinngemäß verteilten Akzente und keinen befriedigenden Schluß.“<sup>1</sup> Wie ist es, diese Aussage in Betracht ziehend, dazu gekommen, dass Kästners Werk so eindeutig als Roman rezipiert wurde? Obwohl Kästner in späteren Vorworten selbst auch den Begriff „Roman“ als Bezeichnung für sein Werk benutzt<sup>2</sup>, schreibt er in diesem ursprünglichen Vorwort, dass „[...] der Autor [...] den Roman keineswegs für eine amorphe Kunstgattung [hält], und [er] trotzdem [...] hier und dieses Mal, die Steine nicht zum Bauen verwandt [hat].“<sup>3</sup> Kästner bezeichnet seinen *Fabian* hier also explizit als nicht-Roman. Oder, nicht als einen Roman in traditionellem Sinne. Stephanie Stockhorst erkennt nach Volker Klotz in Großstadtromanen der 20-er Jahre, in erster Linie bezogen auf Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*, einen „Funktionswechsel der Stadt“<sup>4</sup>, indem die Metropole zur Romanheldin wird. Diese Heldin wirkt in *Berlin Alexanderplatz* genau so überwältigend wie in der Wirklichkeit: Manchmal herrscht auch in der Erzählung Großstadtchaos, das durch Montage und Überblendung von Erzählebenen kreiert wird. Trotz dieses Chaos gibt es aber auch ein traditionsreiches Strukturmuster in der Form der Kapitelüberschriften. Wie verhält sich dieses Muster zum ‚modernen‘ Inhalt des Textes? „Die Behauptung der Kapitelüberschriften, Biberkopf sei ‚ein anderer Mensch‘“ wird jedoch überdeutlich dadurch konterkariert, dass sich in den besagten Kapiteln der ‚Gestus‘ der Kraftdemonstration mehrmals in Biberkopfs wörtlicher Rede findet.“<sup>5</sup> Charakterisiert das Verhältnis der Kapitelüberschriften zum Text die Auseinandersetzung der ‚alten‘ Menschen mit der ‚neuen Wirklichkeit‘ in der Großstadt? Oder funktioniert sogar dieses traditionelle Muster im Großstadtroman anders? Doris, die Hauptfigur in *Das kunstseidene Mädchen* von Irmgard Keun, stürzt sich in das hektische Leben der Großstadt Berlin und beschreibt in einem fast ununterbrochenen Erzählfluss ihre

---

<sup>1</sup> Erich Kästner: „Nachwort für die Kunstrichter“. In: Erich Kästner: *Der Gang vor die Hunde*. Anhang zur Neuausgabe von Sven Haneschek. Zürich 2013. S. 237-238.

<sup>2</sup> Vgl. dazu zum Beispiel die in der Neuausgabe 2013 aufgenommenen Vorworte aus den Jahren 1946 und 1950.

<sup>3</sup> Ebd., S. 237.

<sup>4</sup> Stephanie Stockhorst: „Intermediale Erzählstrategien im urbanen Kontext. Mediale Grenzüberschreitungen in Großstadtromanen der Weimarer Republik.“ In: *Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968*. 2009. S. 116.

<sup>5</sup> 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. 266.

Auseinandersetzung mit der Stadt. Doch auch *Das kunstseidene Mädchen* ist ein ‚Großstadtroman‘. Wenn man *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten*, *Berlin Alexanderplatz* und *Das kunstseidene Mädchen* vergleicht, wird sofort klar, wie pluriform der Großstadtroman gestaltet ist. In allen drei Büchern gibt es eine ‚Narratologie der Großstadt‘: In ihnen wird die Auseinandersetzung mit der Großstadt thematisiert.

Diese ‚Narratologie der Großstadt‘ ist nicht ausschließlich mit dem Medium Literatur verbunden. Zeitgleich findet auch die Entwicklung des Films zum Massenmedium statt. Fritz Langs Film *Metropolis* aus dem Jahre 1927 wird als Science Fiction Film bezeichnet, da er sich 100 Jahre später, im Jahre 2026, abspielt. Auch in diesem Film wird die Großstadt thematisiert. Ebenfalls 1927 erscheint von Walter Ruttmann *Die Sinfonie der Großstadt*. Wie in *Metropolis* spielt in diesem Film der ‚Charakter‘ der Großstadt eine entscheidende Rolle. Ein Merkmal dieses Charakters ist die Mechanisierung der Gesellschaft im Verhältnis zur traditionellen, von der Natur abhängigen Gesellschaft. Mit Bezug auf diese zwei Filme lässt sich ebenfalls die Frage stellen, wie dieser Themenkreis ‚erzählt‘ wird: Wie die Narration der Großstadt im Film strukturiert?

In dieser Arbeit soll erforscht werden, mit welchen narratologischen Strategien in den oben genannten Filmen und Romanen die Auseinandersetzung mit der Großstadt strukturiert wird. Wie erzählt, wie zeigt man die Großstadt und wie wird dieser Erzählvorgang strukturiert? Dabei wird in erster Linie auf Paratexte – zum Beispiel die Kapitelüberschriften in den Romanen oder Zwischentitel in den Filmen – fokussiert, die auf den ersten Blick aus einer (alten) Tradition stammen und im Großstadtnarrativ, so die zentrale These dieser Arbeit, eine neue Funktion bekommen. Gérard Genette definiert den Paratext in seinem Buch *Seuils* folgendermaßen: „These accompanying productions, which vary in extent and appearance, constitute what I have called elsewhere the work’s *paratext* [...] the paratext is what enables a text to become a book and to be offered as such to its readers and, more generally, to the public.“<sup>6</sup> Diese Definition bezieht sich aber nur auf den

---

<sup>6</sup> Gérard Genette: *Paratexts. Thresholds of interpretation*. Cambridge 1997. S. 27. Übersetzt aus dem französischen Original von Jane E. Lewin: Gérard Genette: *Seuils*, Paris 1987.

Text als Buch.<sup>7</sup> Man kann sich darum fragen, ob und inwieweit Genettes Theorie auch auf das Medium des Films anzuwenden ist. Auf jeden Fall ist klar, dass die Unterscheidung von Paratext und Text auch in anderen Medien ein sinnvolles Analyseinstrument sein kann.<sup>8</sup> In dieser Arbeit wird jedoch nicht nur zwischen Epitext und Peritext *innerhalb* Filmtexte unterschieden: Vielmehr wird untersucht, ob und inwieweit Zwischentitel in den Filmen ein paratextliches Verhältnis zum Rest des Films haben und inwieweit dieses Verhältnis Übereinstimmungen mit der Literatur aufweist: Gibt es im Paratext ein übermediales Großstadtnarrativ? Im Anschluss an Genette erkennt Jörg Helbig in Bezug auf Intertextualität in Paratexten eine ‚Komplementärebene‘ zum eigentlichen Text.<sup>9</sup> Das Verhältnis einer solchen Komplementärebene zur Auseinandersetzung mit der Großstadt scheint in den genannten Romanen ganz unterschiedlich auszusehen. In allen Werken scheint diese Komplementärebene aber auch die Erzählung zu strukturieren. Auch bezüglich des Mediums des Films scheint eine Komplementärebene mir ein sinnvoller Begriff zur Analyse des Großstadtnarrativs zu sein. Gibt es eine Komplementärebene in beiden Medien und hat sie eine strukturierende Wirkung im Großstadtnarrativ?

---

<sup>7</sup> Vgl. hierzu Georg Stanitzek: „Ein weiterer Theoriebereich, dem Genette ausweicht – und aufgrund seiner ursprünglichen ›Programmierung‹ vielleicht ausweichen *muss* –, liegt in der, je nachdem, wie man hier akzentuieren will: Medien- oder Kommunikationstheorie. Das entscheidende Manko: dass er die Kategorie des Textes als Buch (oder Werk) selbst nicht aufs Spiel zu setzen bereit und stattdessen bemüht ist, ›Texte‹ in der Sphäre der Biblionomie einzuschließen – indem er die funktionale Analyse an diesem Punkt anhält, sie verweigert –, dieses Manko ließe sich absehbar einerseits nur im intermedialen Vergleich und andererseits in einer abstrakteren und deshalb variableren Situierung dessen ausgleichen, was als textuelle Einheit jeweils in Betracht zu ziehen ist.“ In: Georg Stanitzek: „Texte, Paratexte, in Medien: Einleitung.“ In: *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Hrsg. Von Klaus Kreimeier und Georg Stanitzek. Berlin 2004. S. 11-12.

<sup>8</sup> Vgl. hierzu ebd., S. 13: „Die von Genette vorgeschlagenen Kategorien können hier überzeugend zur Beschreibung eingesetzt werden. Einerseits findet die Unterscheidung von Peri- und Epitext an filmischen Texten eine sehr präzise Entsprechung. Man denke an die peritextuellen Qualitäten von Titel, Zwischentitel, Vor- und Abspann oder die epitextuelle Stellung von Filmplakat, -Trailer, -Stills usw. Andererseits sind im Rahmen dieser Entsprechung wichtige medienspezifische Varianten zu beobachten.“

<sup>9</sup> Vgl. Jörg Helbig: *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*. Heidelberg 1996. S. 106-107: Als Orte von erhöhtem Signalwert müssen insbesondere Paratexte gelten, die zu ihrem Kontext einerseits in einem engen Bezugsverhältnis stehen, andererseits durch deutliche formale Zäsuren von ihm isoliert sind. Funktional gesehen stellen Paratexte wie etwa Titel, Motti, Widmungen, Vorworte, Kapitelüberschriften oder Fußnoten eine autoritative Komplementärebene bereit, und sind daher vor allem als Hilfsmittel des Autors anzusehen, die seine Kontrolle über den Rezeptionsvorgang optimieren sollen. Paratexte bieten sich daher als Kristallisationspunkte emphatisch gebrauchter intertextueller Spuren an, sie bilden aufgrund ihrer formalen Sonderstellung ‚sans doute un des lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l’œuvre, c’est-à-dire de son Action sur le lecteur‘ (Genette, *Palimpsestes*, S. 9).

## Kapitel 1 Paratexte und Paratendenzen

In diesem Kapitel wird untersucht, wie Paratexte zu definieren sind und wie diese Definition sich zu unterschiedlichen Medien verhält. Dabei wird erstens auf die Definition von Gérard Genette eingegangen, der in seinem Buch *Seuils* aus dem Jahre 1987 den Begriff eingeführt hat. Da die Definition Genettes sich auf das Buch als textliches Medium beschränkt, wird auch auf diese Beschränkung eingegangen, bevor die Theorie Genettes mit weiteren Ansätzen erweitert wird.

Wie gesagt definiert Genette den Paratext als ‚selbständige‘ Produktion, das heißt, dass es sich um selbständig wirkende Teile handelt, deren Funktion es ist, einen ‚Text‘ zu einem ‚Buch‘ zu machen. Dabei unterscheidet Genette zwei Kategorien: den Peritext und den Epitext. Der Unterschied ist ein räumlicher:

„A paratextual element, at least if it consists of a message that has taken on material form, necessarily has a *location* that can be situated in relation to the location of the text itself: around the text and either within the same volume or at a more respectful (or more prudent) distance.“<sup>10</sup>

Neben diesem räumlichen Unterschied, gibt es bei Genette eine Untergliederung seines Begriffs in viele Unterkategorien, zum Beispiel anlässlich der temporalen Eigenschaften des Paratexts oder der Herkunft (Autor oder Verleger, Gesellschaft, usw.) des Paratexts. Auf jeden Fall wird klar, wie heteronom Paratexte gestaltet werden. In der Hinsicht ist vor allem der letzte Teil der Definition Genettes interessant: „[...] and to be offered as [a book] to its readers and, more generally, to the public.“<sup>11</sup> Gerade diese letzten Worte suggerieren, dass Paratexte nicht nur innerhalb des Werks im Verhältnis zum Text stehen, sondern auch außerhalb von diesem einen Bezug haben. Genauer gesagt haben Paratexte eine doppelte Funktion: Sie ‚ergänzen‘ den Text und stehen in einem Verhältnis zum präsentierten Ganzen, aber stehen auch im Zusammenhang zur Rezeption dieses Ganzen. Dabei ist auch die Definition Helbig zu beachten. Auch er erkennt die Trennung von Text und Paratext in ‚formalen Zäsuren‘ und das Bezugsverhältnis, das zwischen diesen getrennten Ebenen entsteht. Die paratextliche Ebene wird bei Helbig als ‚autoritative Komplementärebene‘ besprochen, „und [Paratexte] sind daher vor allem als Hilfsmittel des Autors anzusehen, die seine Kontrolle über den Rezeptionsvorgang optimieren sollen.“<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Gérard Genette: *Paratexts. Thresholds of interpretation*. A.a.O., S. 4.

<sup>11</sup> Ebd. Siehe Fußnote 6.

<sup>12</sup> Jörg Helbig: *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*. A.a.O.

Demnach ist der Paratext nicht nur eine notwendige Ergänzung, die den Text präsentierbar macht, sondern auch ein Mittel, das auf die Rezeption des Präsentierten einen Einfluss hat. Gibt es in *Der Gang vor die Hunde* vielleicht also eine solche steuernde Komplementärebene, die dazu führt, dass der Text trotz seiner expliziten nicht-Roman-Gestaltung als Roman rezipiert wird? Es lässt sich die Frage stellen, wie der Paratext als Komplementärebene gestaltet und *eingesetzt* wird.

Genette schreibt über die Eigenschaften von Paratexten Folgendes:

„[...] the paratext in all its forms is a discourse that is fundamentally heteronomous, auxiliary, and dedicated to something other than itself that constitutes its *raison d'être*. This something is the text. Whatever aesthetic or ideological investment the author makes in a paratextual element [...] the paratextual element is always subordinate to „its“ text, and this functionally determines the essence of its appeal and its existence.“<sup>13</sup>

Interessant ist, dass Genette bereits selbst schreibt, dass Paratexte als ‚Kategorie‘ einen grundlegend heteronomen Charakter besitzen. Das impliziert, dass es im Grunde genommen egal ist, wie der Paratext aussieht, solange er den Text, durch den es den Paratext überhaupt gibt, unterstützt und präsentiert. Außer dem ergänzenden Verhältnis zu einem Haupttext gibt es bei Paratexten keine festen Merkmale. Helbig unterscheidet trotzdem zwei Kategorien:

„Freilich bestehen zwischen den einzelnen Typen von Paratexten signifikante Unterschiede hinsichtlich der Verteilung und des Deutlichkeitsgrades von Einschreibungen. So zerfallen diese generell in Titelperipherie und Binnenparatexte, wobei letztere den Leser nicht zum Erwerb eines Textes, sondern eher zur Fortsetzung der Lektüre motivieren sollen. Binnenparatexte bieten sich daher als ideales metakommunikatives Forum an, wo intertextuelle Bezüge explizit markiert oder gar im Sinne des von Manfred Pfister postulierten Kriteriums der Autoreflexion von Texten thematisiert werden. [...] Selbstverständlich können Binnenparatexte auch andere Funktionen wahrnehmen und etwa der Verdeutlichung der Werkstruktur dienen.“<sup>14</sup>

Wenn man Paratexte auf ihre ergänzende und präsentierende Funktion beschränkt, bedeutet das erstens, dass diese immer im Dienste des Haupttextes und dessen Aussagekraft stehen: Paratexte sind an spezifische, einzelne Haupttexte gebunden und können in ihrer Erscheinung auch nur diese Haupttexte ergänzen und würden ohne letztere nicht existieren können.<sup>15</sup> Demzufolge können sie auch nur im Zusammenhang mit Haupttexten analysiert werden. Andererseits haben Paratexte auch eine selbständige

---

<sup>13</sup> Gérard Genette: *Paratexts. Thresholds of interpretation*. A.a.O., S. 12.

<sup>14</sup> Jörg Helbig: *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*. A.a.O. S. 107.

<sup>15</sup> Wobei zu bemerken ist, dass es in der Praxis durchaus Paratexte ohne Haupttext geben kann. Vgl. hierzu Genette: „Paradoxically, paratexts without texts do exist, if only by accident: there are certainly works – lost or aborted – about which we know nothing except their titles.“ Ebd., S. 3-4.

Bedeutung, die der des Haupttextes hinzugefügt wird und die die Rezeption des Lesers mit beeinflusst. Durch den heteronomen Charakter der Paratexte wird sofort klar, wie schwierig es ist, sie bezüglich eines Aspekts – des Großstadtnarrativs – korrekt zu analysieren: Ein Titel etwa hat zum Haupttext eine ganz andere Beziehung als eine Fußnote:

„Es handelt sich [...] um hermeneutisch privilegierte und wirkmächtige Größen. Sie steuern Aufmerksamkeit, Lektüre und Kommunikation in einer Weise, dass die entsprechenden Texte über sie allererst ihre jeweilige Kontur, ihre gewissermaßen handhabbare Identität gewinnen.“<sup>16</sup>

Der methodologische Wert einer Analyse von unterschiedlichen Paratexten besteht also durchaus nicht aus einem Vergleich der Paratexte allein: Vielmehr geht es um einen Vergleich des Verhältnisses des Paratexts zum jeweiligen Haupttext. Wie gesagt gibt es die unterschiedlichsten Gestaltungsformen innerhalb des ‚Begriffs‘ Paratext und geht es in diesem Vergleich vielmehr um den ‚Komplementärwert‘ des Paratexts als um den Wert des Paratexts selbst.

Wenn man aber aus diesem Blickwinkel argumentiert, besteht die Gefahr, den Paratext als solchen nicht mehr zu befragen – und gerade das wäre gefragt, da Paratexte bei Genette auf Texte beschränkt werden: Warum? Georg Stanitzek schreibt über Paratexte: „[...] Das Funktionieren der Einheit von Texten – als Buch etwa, wie Genette sie denkt – scheint in gewissem Maß davon abhängig, dass die paratextuellen Elemente unbefragt – ›fraglos‹ – das Feld begrenzen, selber aber nicht in den Blick geraten.“<sup>17</sup> Stanitzek kritisiert die Theorie von Genette mit dem Argument, dass Genette die unterschiedlichen ‚Funktionen‘ in seiner Theorie – er nennt ‚Autor‘ und ‚Buch‘<sup>18</sup> – nicht befragt oder, anders gesagt, nicht definiert. Der Paratext werde nur im Verhältnis zum Haupttext untersucht: „[die Funktion Autor] wird vielmehr – ganz so, wie es Foucault beschrieben hat – zirkulär zur Stützung des Werkbegriffs herangezogen.“<sup>19</sup> Eine solche Reduzierung der unterschiedlichen Teile eines Werks auf ihre Funktionen ist „problematisch“<sup>20</sup>, wie Stanitzek schreibt, da Genette seine Theorie damit auf das ‚Medium Buch‘, auf ein ‚Werk‘ beschränkt und dadurch auch den Autor auf dieses ‚Werk‘ beschränkt – während dieser Autor selbst, wie Stanitzek

---

<sup>16</sup> Georg Stanitzek: „Texte, Paratexte, in Medien: Einleitung.“ In: *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. A.a.O., S. 8.

<sup>17</sup> Ebd. S. 10.

<sup>18</sup> Er könnte meines Erachtens auch noch den ‚Text‘ selbst als Funktion nennen, da auch dieser in Genettes Theorie im Dienste der Analyse des Verhältnisses von Paratext und Haupttext steht.

<sup>19</sup> Ebd., S. 11.

<sup>20</sup> Ebd.



zurecht bemerkt, in derselben Theorie „[...] als paratextuelle [Größe] behandelt [wird].“<sup>21</sup> Dieses ‚Problem‘ steht der Theorie jedoch in dem Sinne nicht im Wege, dass das Verhältnis zwischen unterschiedlichen ‚Größen‘ innerhalb eines solchen Werks untersucht werden kann. Ein ‚Autor‘ wird zwar durch den Diskurs, in dem er lebt und arbeitet, beeinflusst und ist – wie Foucault es sagt – sogar ‚tot‘: Das heißt aber noch nicht, dass seine Rolle, oder seine ‚Funktion Autor‘ (und das Gleiche gilt für die ‚Funktion Buch‘), im ‚Werk‘ nicht untersucht werden kann. Interessant ist aber schon die Frage, warum Genette seine Theorie medial so eindeutig auf das Buch beschränkt hat. Stanitzek sieht diese Beschränkung wie gesagt in der ‚problematischen‘ funktionalen Analyse und plädiert deshalb für die Interpretation der „[...] paratextuelle[n] Phänomene als ›Organisatoren der Kommunikation‹“<sup>22</sup>

Joachim Paech versucht in seinem Aufsatz „Film, Programmatisch“<sup>23</sup> darzustellen, wie der Paratextbegriff sich zum Medium Film verhält. Paech geht davon aus, dass „[...] der Film als Text behandelt werden [soll], »das heißt (in einer sehr rudimentären Definition) [...] einer mehr oder weniger langen Abfolge mehr oder weniger bedeutungstragender [audiovisueller] Äußerungen.«“<sup>24</sup> Er geht also davon aus, dass der „Wert“ des Films als „Äußerung“ mit dem „Wert“ des Buchs als „Äußerung“ vergleichbar ist. Dies begründet er, indem er das Dispositiv des ‚Texts‘ untersucht: „Meine Untersuchung paratextueller Strukturen und Funktionen des Films geht also von der medienpezifischen An/Ordnung (dem Dispositiv) der Rezeption von (nicht nur) filmischen Texten aus [...]“<sup>25</sup> Er schreibt dann, dass diese dispositive Struktur „medial definiert“ und „historisch wandelbar“<sup>26</sup> ist und fügt hinzu, dass der Gestaltwandel des Films verglichen mit und im Gegensatz zum Buch „kennzeichnend“<sup>27</sup> sei. Dadurch, dass auf Dispositive fokussiert wird, vermeidet Paech aber auch einen Teil des Vergleichs der Anwendung von Paratexten in den unterschiedlichen Medien Film und Buch. Denn auf die ‚Binnenparatexte‘ und eigentlich

---

<sup>21</sup> Ebd.

<sup>22</sup> Georg Stanitzek: „Texte, Paratexte, in Medien: Einleitung.“ A.a.O., S. 12. Stanitzek weist auf seinen eigenen Aufsatz hin. Er argumentiert, dass auch der Begriff ‚Kommunikation‘ eine Erläuterung benötigt. Vgl. Georg Stanitzek: „Was ist Kommunikation?“ In: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hrsg.): *Systemtheorie der Literatur*, München 1996, S. 21-55.

<sup>23</sup> In: ebd. S. 213-223. Dabei soll bemerkt werden, dass dieser Aufsatz im von Stanitzek und Kreimeier herausgegebenen Band publiziert worden ist und Paech bei Stanitzeks Lesart von Genette anschließt.

<sup>24</sup> Ebd., S. 213. (Paech zitiert Genette wie folgt: Gérard Genette, Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, übers. Von Dieter Hornig, Frankfurt/M./New York 1989, S.9.)

<sup>25</sup> Ebd.

<sup>26</sup> Ebd., S. 214.

<sup>27</sup> Ebd., S. 215.

auch auf die ‚Titelperipherie‘, um die Begriffe Helbigs zu benutzen, wird zum Beispiel überhaupt nicht eingegangen: Paech bespricht lediglich die ‚Dispositive des Films‘ in der historischen Tradition des Films, vom Kurzfilm am Anfang des 20. Jahrhunderts bis zu digital produzierten Veröffentlichungen. Er beschließt seinen Aufsatz dann wie folgt:

„Paratexte sprechen über die Texte, denen sie zugeordnet sind, sie leiten sie ein, kommentieren sie und verweisen womöglich auf Zusammenhänge ihrer Entstehung und lenken damit (als Peri- oder Epitexte) die Rezeption. Diese Reflexivität, die sie zu Texten zweiter Ordnung macht, generiert im Buch keine mediale Reflexion, die über ihre intertextuellen Beziehungen hinaus in den audiovisuellen Medien eine umso größere Rolle spielt. Paratexte vor allem im Fernsehen und auf DVD realisieren ihre Reflexivität auf den zentralen Text ganz wesentlich in Form von (inter-)medialen Reflektionen, für die das Format des ›Making of...‹ exemplarisch ist.“<sup>28</sup>

Diese Interpretation von Paratexten ist meines Erachtens problematisch und beschränkt den Paratextbegriff zu stark. Um nochmal an Genette anzuschließen: Ein wesentliches Merkmal von Paratexten ist, dass sie heteronom in ihrer Erscheinung sind. Paech begrenzt diese Heteronymität: Er richtet seine Untersuchung auf die dispositive Struktur des Films und deren Folgen für Paratexte. Damit impliziert er sofort, dass Paratexte mit dem Dispositiv verbunden sein *müssen*. Denn implizit fügt Paech der Definition von ‚Paratext‘ hinzu, dass der Paratext imstande sein muss, eine (inter-)mediale Reflektion zu bewirken. Paratexte beim Medium Film besäßen diese Eigenschaft. Damit macht Paech komischerweise genau, was Stanitzek in seiner Einleitung bei Genette kritisiert: Er beschränkt seine Argumentation auf *ein* Medium, und definiert aus diesem Medium heraus die verwendete Begrifflichkeit. Obwohl Paech ganz klar und zurecht zwischen beiden Medien unterscheidet und schreibt, dass (inter-)mediale Reflektion im Medium Film eine größere Rolle als im Medium Buch spielt,<sup>29</sup> untermauert er nicht, warum Film-Paratexte von ihm *nur* im Dispositiv erkannt werden. Wie verhält sich das zum Beispiel zu Untertiteln und Zwischentiteln in Filmen? Sind diese laut Paech nicht Teil des ‚zentralen Textes‘, und könnten wir sie mit der Theorie Genettes nicht doch auch als Paratext untersuchen? Schließlich strukturieren sie die Erzählung im Film und gehören, um Helbigs Begriff zu verwenden,<sup>30</sup> zum ‚Binnenparatext‘, aber sind keineswegs ein ‚Dispositiv‘. Würde sich die Unterscheidung zwischen Epitext und Peritext, die von Paech in Bezug auf das Medium Buch nochmal wiederholt wird, nicht auch auf die Paratexte des Mediums

---

<sup>28</sup> Ebd., S. 223.

<sup>29</sup> Damit hat er durchaus Recht und es stimmt auch, dass Genettes Theorie zu sehr auf das Medium Buch beschränkt ist, um auf die ‚anderen‘ Eigenschaften des Mediums Film einzugehen. Das heißt aber noch nicht, dass die Begriffe, die Genette für das Medium Buch verwendet, nicht auch bezüglich des Films untersucht werden können.

<sup>30</sup> Obwohl Helbig sich wieder an Genette anschließt und seine Definition sich also auch auf Texte im ‚traditionellen‘ Sinne, das heißt, auf Bücher beschränkt.

Film, ja, sogar auf die Dispositive anwenden lassen? Ist die von Paech genannte Entwicklung des ‚Programms‘ nicht ein Epitext, während die im Film anwesenden Zwischen- und Untertitel, oder vielleicht auch die Musik oder die ständig wiederholten Perspektiven und Bilder (wie in einem Buch etwa eine Kapitelüberschrift oder ein ‚programmatischer‘ Satz am Anfang eines Märchens) Peritexte sind? Sind die Begriffe nicht auch anwendbar ‚im anderen Medium‘ und geht es bei der Differenz zwischen den beiden Medien anstatt um ‚medienspezifische‘ Paratexte nicht vielmehr darum, wie Paratexte in spezifischen Medien eingesetzt werden? Oder, wie oben bereits anlässlich des heteronomen Charakters von Paratexten erwähnt wurde: Geht es nicht in beiden Medien um das Verhältnis des Paratexts zum ‚zentralen Text‘ und ist die von Genette eingeführte Definition des Paratexts nicht in unterschiedlichen Medien anwendbar? Wenn man aus diesem Blickwinkel heraus seine Forschung anstellt, wird man nämlich dazu gezwungen, auf den Charakter des ‚zentralen Texts‘ einzugehen, oder anders gesagt, man muss dabei das Verhältnis zwischen dem ‚paratextlichen‘ Begriff ( ‚Kapitelüberschrift‘, ‚Titel‘, ‚Abspann‘, ‚Zwischentitel‘, ‚Seitennummer‘, usw. – ‚Erscheinungen‘, also, die heteronom sind und, wie oben bereits erwähnt, die Rezeption des ‚zentralen Texts‘ steuern) und dem zentralen Text besprechen. Dadurch wird erst klar, dass ein und derselbe paratextliche Begriff in unterschiedlichen Medien vielleicht zwar ganz anders eingesetzt wird, aber eine vergleichbare Funktion haben kann. Kann denn ein Trailer oder ein Interview mit einem Regisseur zum Beispiel nicht als Epitext zu einem Film gelten, während auch eine Zusammenfassung eines neuerschienenen Buchs in einer Zeitung oder ein Interview mit dem Autor auf einer Internet-Plattform durchaus als Epitext gelten kann?

Paratexte werden in dieser Arbeit in Bezug auf ‚die Großstadt‘ in Werken untersucht, die unterschiedlichen Medien ‚angehören‘. Wie verhalten sich Paratexte zur ‚Erzählung‘ der Großstadt, oder, zum ‚Großstadtnarrativ‘? Dabei werden Paratexte in erster Linie nach Genette definiert, das heißt, dass es um „accompanying productions“ eines Texts geht, die eine steuernde (und damit auch selbständige) Wirkung auf die Rezeption der ‚zentralen Texte‘ oder ‚Haupttexte‘, zu denen sie gehören, haben. Was genau ‚accompanying‘ und was ‚zentral‘, was also ‚Beiwerk‘ beziehungsweise Paratext und was ‚Hauptwerk‘ beziehungsweise zentraler Text ist, ist dabei problematisch, erstens weil ein ‚Beiwerk‘ in unterschiedlichen Medien anders aussieht aber zweitens auch, weil nicht immer klar ist, was genau ein ‚Beiwerk‘ ist oder anders gesagt, warum etwas nicht zum Hauptwerk gehört. Die Kategorien Genettes sind dabei aber durchaus hilfreich und werden in dieser

Arbeit auch benutzt, denn sie definieren durch oben bereits erwähnte Eigenschaften (räumlich, temporal usw.) Differenzen zum zentralen Text – ohne dass mit dieser ‚Kategorisierung‘ gleich eine Selbständigkeit dieser Kategorien gemeint ist: Vielmehr geht es um ihre ‚Tendenz‘ als Paratext zu funktionieren, als dass sie dadurch gleich auf das Medium Text oder Buch beschränkt sind. Paech konstruiert auch eine solche Grenze, die ‚accompanying‘ von ‚zentral‘ unterscheidet, indem er die Dispositive von Filmen in Bezug auf ihre paratextliche Tendenz untersucht und feststellt, dass sie zu einer (inter-)medialen Reflexion auf den zentralen Text führen. In beiden Fällen aber (d.h. sowohl bei Genette als bei Paech) geht es um die ‚paratextliche Tendenz‘, um einen ‚Einfluss‘ auf den eigentlichen Text oder Film in dessen Rezeption – wie und wo und warum dieser Einfluss auch mal gestaltet sein darf (innerhalb oder außerhalb des eigentlichen Werks). Die Erscheinung paratextlicher Tendenzen ist heteronom. Der Begriff ‚Tendenz‘ ist meines Erachtens praktischer als der Begriff ‚Text‘, da dadurch klar wird, dass ein ‚Paratext‘ nicht medienbedingt ist (d.h. also nicht nur im Medium Buch oder bezogen auf einen ‚Text‘, sondern auch bezogen auf zum Beispiel einen Film). Im folgenden Kapitel wird auf die ‚Paratendenzen‘ in den zu untersuchenden Romanen – *Berlin Alexanderplatz*, *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten* und *Das kunstseidene Mädchen* eingegangen und untersucht, wie sich paratextliche Tendenzen in diesen Büchern zum Großstadtnarrativ verhalten. Im dritten Kapitel stehen die ‚Paratendenzen‘ in *Die Sinfonie der Großstadt* und *Metropolis* im Mittelpunkt: Wie wird in diesen Filmen die Großstadt erzählt und in welchem Verhältnis stehen die Paratendenzen oder Paratexte zu dieser Erzählung?

## Kapitel 2.1 Paratendenzen in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf*

Der Roman *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf* von Alfred Döblin aus dem Jahre 1929 „[...] sprengt die eingeschliffenen Diskursformationen und errichtet neue ästhetische Ordnungen.“<sup>31</sup> Der Roman enthält insgesamt neun Bücher und präsentiert die Geschichte Franz Biberkopfs, von seiner Entlassung aus dem Tegeler Gefängnis, wo er wegen des Totschlags an seiner ehemaligen Freundin Ida saß, über drei ‚Schicksalsschläge‘, den Betrug Lüders, den Autounfall durch Reinhold und die Beschuldigung, (zusammen mit Reinhold) der Mörder Miezes zu sein, bis zur Entlassung aus der Irrenanstalt Buch. Ab diesem Moment – „wir wollen ihn Franz Karl Biberkopf nennen, um ihn von dem ersten zu unterscheiden“<sup>32</sup> – ist die „Gewaltkur“, die „mit Franz Biberkopf vollzogen [ist]“<sup>33</sup>, zu Ende. „Mit ›Berlin Alexanderplatz‹ vollzog Döblin die radikale Abkehr vom bürgerlich psychologischen Roman. Hier wurde kein Einzelschicksal analysiert. Das kollektive Geschehen, das Allgemeine einer menschlichen Situation erfuhr eine gültige dichterische Gestaltung. Das Werk zählt zu den großen Epen unserer Zeit.“<sup>34</sup> Im avantgardistischen Roman spielt die Großstadt eine unübersehbare und neue Rolle: „[...] die Großstadt selbst [wird] zum Gegenspieler des gutmütig-jähzornigen Franz Biberkopf, der dieser verlockenden, aber auch unerbittlichen Welt zu trotzen versucht.“<sup>35</sup> Welche Folgen hat das für das Narrativ?

Wie verhält die Rolle des ‚traditionellen Erzählers‘ sich zu diesem Erzählvorgang? Michael Baum unterscheidet in seiner Untersuchung zum Roman zwischen *Narration*, als „Der Erzählvorgang als Ganzes, das Zusammenfügen und die Organisation der heterogenen Gesamtstruktur, die Vereinigung aller Stimme, Objekte des diegetischen Universums und Zitate zu einem *Text*“<sup>36</sup>, und *narrativer Instanz*, als „Diejenige Stimme, die behauptet, den narrativen Diskurs hervorzubringen und die man mit einem anthropomorphen Terminus üblicherweise als Erzähler bezeichnet [...]. Ihr kann nur ein

---

<sup>31</sup> Michael Baum: *Kontingenz und Gewalt. Semiotische Strukturen und erzählte Welt in Alfred Döblins Roman Berlin Alexanderplatz*. Würzburg 2003. S. 12.

<sup>32</sup> Alfred Döblin: *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf*. Text der Erstausgabe. 46. Auflage. München 2007. S. 447.

<sup>33</sup> Ebd.

<sup>34</sup> Ebd., Umschlag.

<sup>35</sup> Ebd.

<sup>36</sup> Michael Baum: *Kontingenz und Gewalt. Semiotische Strukturen und erzählte Welt in Alfred Döblins Roman Berlin Alexanderplatz*. A.a.O., S. 13.

Teil des narrativen Ganzen zugeordnet werden.“<sup>37</sup> In dieser Unterscheidung werden also zwei Erzählverfahren unterschieden: Die ‚große Narration‘ einerseits und die narrative Instanz andererseits, oder der Autor, der nur einen Teil der großen Narration bildet. Wer, oder vielleicht, was, erzählt den Text, außer dem Autor?

Otto Keller erkennt im Roman auch einen dreigliedrigen Aufbau:

„Der Roman kreist um diese drei Schläge, ihre Folgen und die ihnen vorausgehenden Eroberungen. [...] Die erste Gruppe ergeben die ersten drei Bücher mit erster Eroberung (Buch 1), Genuss dieser Eroberung (Buch 2) und erstem Schlag (Buch 3). Die Bücher vier und fünf wiederholen diesen Ablauf ein erstes und die Bücher sechs und sieben ein zweites Mal. Die letzten beiden Bücher hingegen werden zur umfassenden Liquidation und Sanktion des dreiphasigen Vorganges. Der Roman enthält durch diesen strengen Aufbau Prägnanz und Geschlossenheit.“<sup>38</sup>

Die Forschung ist sich einig darüber, dass der Roman ein Montageroman ist, in den unterschiedlichste ‚Eigenschaften‘ Berlins hineinmontiert sind. Laut Keller beziehen die Montagen im Roman sich nicht nur auf die Großstadt: „[Es] [gibt] neben diesen Stadtmontagen in *Berlin Alexanderplatz* noch viele andere Montagen [...]“<sup>39</sup> Und auch Kellers Blickwinkel auf die Montage selbst ist durchaus richtig. Es wäre nämlich zu beschränkt, ‚Montage‘ nur als Kombination unterschiedlicher Quellen zu untersuchen: Es geht gerade um das Montieren, um das Kombinieren selbst, das weit über ein traditionelles Erzählverhältnis hinausgeht.<sup>40</sup> Das Montageverfahren selbst ist so wichtig, weil gerade das *Verfahren* das Narrativ bildet. „Thematisiert wird also der Vorgang der Textproduktion, insbesondere über die unzähligen Montagesegmente von Sequenzen aus verschiedensten sekundären Diskursen die Möglichkeiten dieses Diskurses selbst.“<sup>41</sup> Keller untersucht den Roman als „gestische[n] Montageroman“<sup>42</sup> und macht deswegen eine „textsemiotische Analyse“.<sup>43</sup> Er kommt zum Schluss, dass „Döblins Umgestaltung der auktorialen

---

<sup>37</sup> Ebd.

<sup>38</sup> Otto Keller: *Döblins «Berlin Alexanderplatz»*. *Die Großstadt im Spiegel ihrer Diskurse*. Bern 1990. S. 24-25.

<sup>39</sup> Ebd., S. 14. Als andere Montagen nennt Keller in seiner Untersuchung zum Beispiel literarische Montagen. Vgl. S. 142: „Einen wesentlichen Teil der vielen Montagesegmente der neun Bücher machen die Partien aus, die als Stadtmontagen bezeichnet werden können. Zu ihnen gehören die immer wieder eingefügten Zeitungsmeldungen. Sie umfassen verschiedenartigstes aus dem Bereich des wirtschaftlich-politisch-kulturellen Lebens der Grossstadt Berlin und des mit ihr verwobenen Kulturraumes Europa und Erde. Diesem Kulturraum lässt sich auch ein weiterer Bereich von Montagen einfügen: die vielen Anspielungen auf literarische Texte von Homer und den attischen Tragikern bis zu Goethe, Schiller und Kleist, die vielfach zu ganzen Montagekomplexen werden, zu Zitaten und Paraphrasen, wobei zu ihnen auch viel triviales wie Schlager und Moritaten gehört.“

<sup>40</sup> Mit einem traditionellen Erzählverhältnis meine ich hier ein Verständnis, in dem Inhalt und Form zwei trennbare Größen sind. Dabei gibt es die „Erzählung“ selbst als Form, und das „Erzählte“ als Inhalt.

<sup>41</sup> Ebd., S. 142.

<sup>42</sup> Ebd., S. 24.

<sup>43</sup> Ebd., S. 166.

Erzählposition, und zwar derart, dass auch ihre Perspektivik aufgehoben oder doch im Kern transformiert wird, [...] [zu] einer totalen Verunsicherung des Lesers [führt].“<sup>44</sup>

Keller definiert „Döblins neue Epik“ danach als

„[...] montiert, verfremdet und zugleich gestisch. Dieser dritte Begriff enthält als wesentlichen Aspekt einen neuen Verknüpfungsmodus der narrativen Elemente innerhalb der Erzählprogramme, so dass die Funktionen die Führung übernehmen und dadurch der Prozess der immanenten Zeichenreinigung zum Tragen kommt.“<sup>45</sup>

Durch diesen „gestischen“ Blickwinkel stellt Keller seine Untersuchung in eine strukturalistische Tradition.<sup>46</sup> Robert John Evan Jenkins versucht in seiner Dissertation zu semiotischen Strategien im Werk Alfred Döblins hingegen auf den Leser zu fokussieren: „A semiotic approach to reading and the reader’s role sets itself apart [...] in the way it not only describes actual readings (in this case, mine) but also can describe the structural and cognitive elements that enable such readings.“<sup>47</sup> Hier kann man die Frage stellen, ob Paratendenzen nicht auch solche Elemente der Erzählung bilden. Jenkins verweist in seiner Arbeit auf Döblins Poetik: „For Döblin, the process of reading his epic creation parallels his own process of writing it. In this sense he is very attuned to the phenomenological experiencing of the work of art.“<sup>48</sup> Diesen Parallelismus muss man meines Erachtens auch bei der Analyse von Paratendenzen in *Berlin Alexanderplatz* beachten: Bei Paratendenzen geht es, wie im vorigen Kapitel auseinandergesetzt wurde, gerade auch um deren selbständige und dadurch rezeptionssteuernde Wirkung. Der Fokus auf den Leser, der von

---

<sup>44</sup> Ebd., S. 148. Keller spricht gleich danach von einer „Kehrseite“ dieser Verunsicherung: „Ihre Kehrseite aber ist die Möglichkeit, sich in neuer Art in diesen Prozess der Auflösung und Umgestaltung einzuschalten. Mit andern Worten: Döblins umfassende Zeichentransformation ist ein Vorgang der Zeichenreduktion, der Befreiung der narrativen Zeichen von einer Metaphysik, die sie gleichsam hat erstarren lassen. Diese Befreiung aber lässt sich auch als Rückführung der narrativen Zeichen und damit der Sprache zu einer schöpferischen Potentialität [verstehen; im Satz fehlt ein Verb], zu dem, was Döblin wohl mit „Produktivkräften der Sprache“ oder bildlich mit „Gang zu den Müttern bezeichnet.“

<sup>45</sup> Ebd.

<sup>46</sup> Vgl. hierzu Robert John Evan Jenkins: *Model-readings of modernist epic: pursuing semiotic strategies in the work of Alfred Döblin*. Diss. Nashville (Tennessee), Vanderbilt University 2007. S. vii. Jenkins schreibt: „But the Structuralists’ approach tends, at best, to merely imply the reader’s role and, at worst, to ignore the dynamic contribution of the reader in response to the text structures. Keller’s work is no different in this regard. It merely implies a reader behind the interpretation and seems to sanitize the reading process from subjectivity.

More recently, some Döblin studies have appeared in which a more semiotic approach is used and yet the authors do not engage the question of the readers role. They remain largely structuralist studies or they seek to uncover literary symbolism using semiotic analysis.“ Hierbei muss bemerkt werden, dass Jenkins sich auf eine frühere Arbeit von Keller bezieht als ich. Seine Aussage trifft meines Erachtens auch zu auf die Arbeit, auf die ich verwiesen habe.

<sup>47</sup> Ebd.

<sup>48</sup> Ebd., S. 121.

Jenkins also befürwortet wird,<sup>49</sup> kann dabei hilfreich sein. Schließlich besteht der Komplementärwert einer Paratendenz aus einer ergänzenden Funktion einerseits – oder mit anderen Worten, aus einer Abhängigkeit vom Haupttext – und aus einer rezeptionssteuernden Funktion andererseits. Diese steuernde Funktion, die bei Helbig, wie erwähnt, ein „Hilfsmittel des Autors“ genannt wird, ist im Falle Döblins auch ein Hilfsmittel des Lesers. Was Keller absolut zurecht feststellt, ist, wie oben erwähnt, dass gerade durch den Montagecharakter des Romans die *Textproduktion* thematisiert wird. Was Jenkins hinzufügt, ist, dass der Text für eine solche Produktion den Leser braucht. Die Narration benötigt die „Hilfe“ des Lesers bei ihrer eigenen Konstruktion. „Autor“ und „Leser“ funktionieren nicht länger in einem traditionellen Verhältnis von Senden und Empfangen: Sie bilden beide die Produktion der Großstadterfahrung, zu der der Text Anlass gibt und in welcher sich auch das Schicksal Franz Biberkopfs abspielt. Jenkins geht in seiner Untersuchung ebenfalls auf einen veränderten Autorbegriff ein und kommt zu einem ähnlichen Schluss: Nach Umberto Eco erkennt er einen „Model Author“ und einen „Model Reader“. Über den „Model Author“ schreibt er: „The Model Author is neither empirical author nor narrator (although it can be manifest in the narrator in particular cases).“<sup>50</sup> Es gibt keinen ‚Erzähler‘ mehr: Die narrative Instanz, oder, wenn man will, die ‚kleinere Narration‘, kann lediglich noch einen Teil der großen Narration erzählen: Vor allem gibt es die Narration. Jenkins fügt seiner Definition des „Model Authors“ dann hinzu:

„It can exist on multiple textual levels, whether text or *paratext*, but cannot be identified with the empirical author. [...] What Eco collectively personifies in his Model Author, are literary and semiotic aspects such as generic distinctions (such as form), narrative discourse, plot structure, perspective, encyclopedia, isotopy, frames, etc., that have traditionally been studied distinctly from the context of the reading process. Within the term Model Author he seeks to gather together these aspects and contextualize them within the reading process in terms of how they function interactively with the reader – the Model Reader.“<sup>51</sup>

Wie diese Definition von „Model Author“ bereits impliziert, geht es beim „Model Reader“ um das ‚Verarbeitungsverfahren‘ dieser Diskurse, und nicht um einen ‚individuellen‘ Leser in traditionellem Sinne: „[...] one adapts her or his reading based on the cues provided by the Model Author. [...] the Model Author is nothing but the total organizing strategy of the

---

<sup>49</sup> Jenkins begründet seine Wahl für reader-response wie folgt: „[...] one can look at what a text does and necessarily with it, what the reader must do; not just look presumably for what there is to find *in it*. Ebd., S. 3.

<sup>50</sup> Robert John Evan Jenkins: *Model-readings of modernist epic: pursuing semiotic strategies in the work of Alfred Döblin*. A.a.O., S. 38.

<sup>51</sup> Ebd. S. 38-39.



text.”<sup>52</sup> Diese ‚cues‘ oder, wenn man will, Strategien, bestimmen also ein *Leseverfahren*. Man kann sich demzufolge die Frage stellen, welche ‚Strategien‘ im größeren Textganzen von Paratendenzen gesteuert werden und wie diese Paratendenzen die ‚traditionelle‘ Erzählstimme oder narrative Instanz bestimmen: Wie wird die Rezeption des ‚Erzählens‘ von den Paratendenzen gesteuert?

Als Beispiel der „Produktion“ in *Berlin Alexanderplatz* will ich hier eine Szene aus dem ersten Kapitel des zweiten Buchs besprechen, um danach auf das Verhältnis von Paratexten zu diesem Fragment einzugehen:

„Die Invalidenstraße wälzt sich linksherum ab. Es geht nach dem Stettiner Bahnhof, wo die Züge von der Ostsee ankommen: Sie sind ja so berußt – ja hier staubts. – Guten Tag, auf Wiedersehn. – Hat der Herr was zu tragen, 50 Pfennig. – Sie haben sich aber gut erholt. – Ach die braune Farbe vergeht bald. – Woher die Leute bloß das viele Geld zu verreisen haben. – In einem kleinen Hotel da in einer finstern Straße hat sich gestern früh ein Liebespaar erschossen, ein Kellner aus Dresden und eine verheiratete Frau, die sich aber anders eingeschrieben haben.“<sup>53</sup>

Das Fragment steht nach einem Zitat aus dem Telefonbuch, in dem Informationen zur AEG stehen, die am Ende der Brunnenstraße Standort haben. Davor ‚befindet sich‘ das Kapitel am Rosenthaler Platz. Wenn man vom Rosenthaler Platz die Brunnenstraße hochgeht, ist die Invalidenstraße eine Seitenstraße an der linken Seite. Das ‚Abwälzen‘ setzt so den ‚Weg‘ durch Berlin fort. Der Satz „Die Invalidenstraße wälzt sich linksherum ab“ ist Teil einer Reihe von Sätzen, in denen Orte etwas machen: „Der Rosenthaler Platz unterhält sich.“<sup>54</sup>, „Vom Platz gehen ab die große Brunnenstraße, die führt nördlich, die AEG. liegt an ihr auf der linken Seite vor dem Humboldthain.“<sup>55</sup>, „Vom Süden kommt die Rosenthaler Straße auf den Platz.“<sup>56</sup> Es gibt keinen traditionellen Romanhelden, sondern die Straßen und Plätzen der Stadt selbst sind es, die lebendig sind. Der zweite Satz, „Es geht nach dem Stettiner Bahnhof“, mit einem unpersönlichen Subjekt, setzt den Weg weiter fort: Der Stettiner Bahnhof<sup>57</sup> liegt an der Invalidenstraße. Vermutlich folgen dann an diesem Ort, „wo die Züge von der Ostsee ankommen“, Teile aus Gesprächen. Dadurch, dass man als Leser einen Weg durch die Fragmente erkennt, wird erstens suggeriert, dass man selbst auf dem Weg zu diesem Bahnhof ist – man ‚rekonstruiert‘ ja diesen Weg selbst: Im Text steht nicht, dass jemand auf dem Weg zum Stettiner Bahnhof ist: Man erfährt es

---

<sup>52</sup> Ebd., S. 39-40.

<sup>53</sup> Alfred Döblin: *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf*. A.a.O., S. 53.

<sup>54</sup> Ebd., S. 51.

<sup>55</sup> Ebd., S. 52.

<sup>56</sup> Ebd., S. 53.

<sup>57</sup> Heute Nordbahnhof

lediglich. Auch die Gespräche selbst bilden nur als Teil dieser Erfahrung eine Einheit: Dadurch, dass man als Leser nicht einen einheitlichen Sinn erkennt, versteht man, dass es mehrere Personen sind, die unterschiedliche Gespräche führen und dadurch, dass diese Gesprächsfragmente nach der räumlichen Erfahrung stehen, versteht man, dass sie an diesem Ort stattfinden. Anders gesagt erfährt man als Leser durch die ‚Produktion‘ den tatsächlichen Sinn eines Satzes wie: „Am Stettiner Bahnhof standen mehrere Leute, die sich über alltägliches unterhielten.“

Wie wird in der Narration aber klar, was mit Franz passiert? Wie versteht der Leser in einer solchen Sammlung Alltagsereignissen, wie die Handlung vorangeht? Das Buch wird, trotz seines modernen Inhalts, als *Roman* bezeichnet. Wie wird die Erzählung der ‚Geschichte von Franz Biberkopf‘ aufrechterhalten?

Es gibt in *Berlin Alexanderplatz* einige Stellen, die man relativ einfach als Paratext bezeichnen kann, da sie räumlich vom zentralen Text isoliert sind. Vor jedem Buch gibt es einen Text, in dem auf das vorige, aber auch auf das kommende Geschehen hingewiesen wird. Diese Texte stehen jedes Mal unter der ‚Buchnummer‘ (ERSTES BUCH, ZWEITES BUCH usw.) und sind dadurch eindeutig mit dem Inhalt dieses Buches verbunden. Erst nach einer leeren Seite fängt dann das tatsächliche ‚Buch‘ an. Bereits durch diese räumliche Isolierung ließen sich diese Abschnitte also als Paratext bezeichnen, aber der Unterschied geht noch weiter: Dieser Text ähnelt im Roman vielleicht am meisten die narrative Instanz. Es wird in diesen Abschnitten ‚erzählt‘, wie es Franz geht – und dadurch bilden die Abschnitte, im Gegensatz zum zentralen Text, eine mehr traditionelle Erzählung. Die kommentierende, oder wenn man will, narrative, Instanz nimmt aber in einigen Abschnitten sehr unterschiedliche Formen an. Vor dem ersten Buch gibt es nur einen Bericht über Franz allein – traditionell gesprochen geht es dort also um einen auktorialen Erzähler. Im zweiten Buch aber ist auch von einem „Wir“ und von einem „Ich“ die Rede. Dadurch wird die auktoriale Perspektive gleich durchbrochen, indem auch der Leser (und mit ihm beziehungsweise wie er auch der ‚Erzähler‘) an der ‚Handlung‘ beteiligt ist. Daneben wird auch ein „Ihr“ angesprochen: Neben dem Zusammenhang, der zwischen Erzähler und Leser einerseits und Franz andererseits entsteht, entsteht ein Zusammenhang zwischen der narrativen Instanz und dem angesprochenen Leser. Vor dem dritten Buch ist dann wieder ‚nur‘ von Franz die Rede, während vor dem vierten Buch erneut ein „ihr“ angesprochen wird. Das wiederholt sich vor dem fünften Buch (nur Franz)

und dem sechsten Buch („ihr“). Vor dem siebten Buch gibt es nur einen ganz kurzen Text („Hier saust der Hammer, der Hammer gegen Franz Biberkopf“<sup>58</sup>), der wiederum ‚nur‘ über Franz spricht, und das Gleiche gilt vor dem achten Buch („Es hat nichts genutzt. Es hat immer nichts genutzt. Franz Biberkopf hat den Hammerschlag erhalten, er weiß, daß er verloren ist, er weiß noch immer nicht, warum.“)<sup>59</sup> Der Abschnitt vor dem neunten Buch ist wieder länger, aber spricht auch ‚nur‘ von Franz (und von einer ‚neuen‘ Figur: „[die] [dunkle] Macht [...], die Tod heißt und die ihm als Aufenthaltsort passend erscheint.“)<sup>60</sup> Der ergänzende Wert dieser Paratexte ist ein ganz großer: In ihnen ist die narrative Instanz sichtbar. Der zentrale Text wird in den einleitenden Abschnitten dadurch ergänzt, dass die Abschnitte den zentralen Text einordnen. In ihnen wird nämlich erzählt, wie es Franz vergeht. Vor dem ersten Buch steht, dass Franz wieder nach Berlin zurückkehrt, dort Fuß fasst und versucht, anständig zu sein. Vor dem zweiten Buch wird dann von der narrativen Instanz ‚begründet‘, warum die Geschichte von Franz Biberkopf handelt. Der Leser versteht danach gleich, dass es mit Franz nicht gut enden wird, da die narrative Instanz am Ende des Abschnitts von einer ‚Gnadenfrist‘ für Franz spricht.<sup>61</sup> Danach wird ständig besprochen, dass das ‚Schicksal‘ vorangeht und Franz seine ‚Schicksalsschläge‘ erhält. Die narrative Instanz, die hier in der Form des paratextlichen Vorabschnitts also im Verhältnis zum zentralen Text einerseits und zum Leser andererseits steht, ermöglicht für den Leser eine andere Interpretation der Narration – und zwar so, dass der Leser den zentralen Text im Sinne der vorab erzählten Abschnitte versteht. Der Paratext funktioniert hier also tatsächlich in Abhängigkeit vom zentralen Text: Im zentralen Text *findet* tatsächlich *statt*, was im Paratext erzählt wird. Dadurch funktioniert der Paratext etwa wie ein strukturierender ‚Binnenparatext‘, um an Helbig anzuschließen. Ohne den zentralen Text *erfährt* der Leser zwar nicht selbst, wie sich die Geschichte entwickelt, aber im Paratext ist bereits erzählt, was passieren wird beziehungsweise was passiert ist. Wegen des besonderen Erzählgestus in *Berlin Alexanderplatz* ist die Abhängigkeit für die gesamte Narration aber sogar genau umgekehrt: Der Paratext strukturiert, was im zentralen Text

---

<sup>58</sup> Alfred Döblin: *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf*. A.a.O., S. 301.

<sup>59</sup> Ebd., S. 355.

<sup>60</sup> Ebd., S. 411.

<sup>61</sup> In diesem Abschnitt wird übrigens klar, dass der Leser wie oben besprochen in der Tat ‚mit-erzählt‘. Der Abschnitt fängt mit dem folgenden Satz an: „Damit haben wir unseren Mann glücklich nach Berlin gebracht.“ Durch das *wir* wird klar, dass der Leser daran mitbeteiligt ist: Schließlich ist der Leser, wie Franz, dem in das erste Buch hineinmontierte ‚Stadtgeschehen‘ begegnet und ist er, wie Franz, in Berlin ‚angekommen‘. Dadurch, dass nicht im Text steht, dass Franz in Berlin angekommen ist, sondern dadurch, dass *wir* ihn *gebracht* haben, wird klar, dass der Leser am Geschehen in der Stadt beteiligt ist, wovon die Ankunft von Franz auch einen Teil bildet.

‚geschieht‘. Anders gesagt wird die traditionellere narrative Instanz oder ‚der Erzähler‘ aus dem zentralen Text entfernt und auf den paratextlichen Vorabschnitt verlegt. Dieses ‚Verlegen‘ findet vor jedem Buch statt. Doch auch innerhalb des zentralen Textes gibt es in der Gestalt von den Kapitelüberschriften eine paratextartige Struktur. Wie gesagt steht im ersten Vorabschnitt, dass Franz Berlin wieder betritt. Die erste Kapitelüberschrift im zentralen Text lautet wie folgt: ‚mit der 41 in die Stadt‘. Dadurch, dass der Leser schon gelesen hat, dass Franz Berlin betritt, weiß er auch, dass die 41 vom Tegeler Gefängnis in die Stadt fährt und er erwartet, dass die Reise mit der Straßenbahn in die Stadt dargestellt wird. Alle darauffolgenden Erfahrungen und Ereignisse sind Teil dieser Reise in die Stadt. Auch die nächste Kapitelüberschrift kündigt an, wie das ‚Betreten der Stadt‘ aussieht – nämlich, dass es immer noch vorangeht. Alle folgenden Kapitelüberschriften funktionieren als kurze Erzählausammenfassungen, die die dichteste Zusammenfassung, den Abschnitt vor jedem Buch, erweitern und den zentralen Text weiter einordnen.

Wenn wir zum Beispiel zurückkehren, wird klar wie unverzichtbar der Paratext für den ‚Romanwert‘ der Narration ist. Der Vorabschnitt des zweiten Kapitels enthält folgenden Satz: ‚Aber es ist kein beliebiger Mann, dieser Franz Biberkopf. Ich habe ihn hergerufen zu keinem Spiel, sondern zum Erleben seines schweren, wahren und aufhellenden Daseins.‘<sup>62</sup> Hierdurch sagt das ‚Ich‘, das wir weiter nicht kennen und das daher auch sofort suggeriert, die narrative Instanz beziehungsweise der Erzähler zu sein, dass die Narration in keinem beliebigen Verhältnis zu Franz Biberkopf steht, sondern, dass diese Instanz bestimmte Eingriffe (oder, wenn man will, ‚cues‘) in den Text hineingebaut hat, die dafür sorgen, dass die Narration neben ‚Berlin Alexanderplatz‘ auch ‚die Geschichte von Franz Biberkopf‘ darstellt. Gleich danach, noch im Vorabschnitt, folgt dann einen solchen Abschnitt: ‚Franz Biberkopf ist schwer gebrannt, er steht jetzt vergnügt und breitbeinig im Berliner Land, und wenn er sagt, er will anständig sein, so können wir ihm glauben, er wird es sein.‘<sup>63</sup> Durch diesen Satz wird klar, dass die schwierige Ankunft nach seiner Entlassung vorbei ist und Franz endlich angekommen ist – und damit auch, dass der zentrale Text dieses neuen Kapitels dies darstellt. Gleich danach folgt dann noch ein Satz: ‚Ihr werdet sehen, wie er wochenlang anständig ist. Aber das ist gewissermaßen nur eine Gnadenfrist.‘<sup>64</sup> Wie die ‚Gnadenfrist‘ in der Erzählung funktioniert, wird dann gleich am

---

<sup>62</sup> Ebd., S. 47.

<sup>63</sup> Ebd.

<sup>64</sup> Ebd.

Anfang des zentralen Texts klar. Es gibt einen paradiesischen Anfang des Kapitels, indem der Anfang der Geschichte von Adam und Eva aus der Bibel zitiert wird.<sup>65</sup> Ein durchschnittlicher Leser kennt die Geschichte von Adam und Eva und weiß, dass sie nicht gut ausgeht, und dass Adam und Eva am Ende durch ihr eigenes Verhalten aus dem Paradies hinaus geworfen werden. Weil der Leser im Vorabschnitt gerade verstanden hat, dass die anständige Geschichte Franzes nur eine Gnadenfrist ist, verbindet er die Paradiesgeschichte mit dem Schicksal Franzes und versteht er sofort, dass Franz ‚sündig‘ sein wird und er seiner Strafe nicht entkommen kann. Darauf folgt dann ein Satz aus dem Kinderreim „Brüderchen komm tanz mit mir“, eingeführt vom Satz: „So wollen wir fröhlich beginnen. Wir wollen singen und uns bewegen.“<sup>66</sup> Danach folgt dann wieder ein Zwischentitel beziehungsweise eine neue Kapitelüberschrift<sup>67</sup>, „Franz Biberkopf betritt Berlin“. Dass diese Überschrift erst *nach* den Zitaten aus der Bibel und dem Kinderreim kommt, bewirkt, dass die beiden Zitaten zwischen dem Vorabschnitt und dieser Überschrift ‚isoliert‘ vom Rest des zentralen Texts stehen: Wie eine Art Präfiguration des weiteren Verlaufs des zentralen Texts: Voller Energie beginnt Franz beginnt mit seinem Vorhaben, anständig zu sein, aufrichtig und fröhlich, wie ein Kind, ohne Sünde, und wird jedoch am Ende sündig sein wie Adam und Eva. Durch diesen Anfang von Paratext (Vorabschnitt) – zentraler Text (Zitaten) – Paratext (Überschrift) ist die ‚Narration dieses Buches‘<sup>68</sup> gleich ganz klar strukturiert und eingeordnet, und rezipiert der Leser sie im Sinne dieser Präfiguration. Außerdem bietet die Überschrift dem Leser einen Fokus: *Franz Biberkopf* betritt Berlin. Die Erfahrung im Beispiel, vom Rosenthaler Platz, via der Brunnenstraße zum Stettiner Bahnhof in der Invalidenstraße ist anscheinend nicht nur die lebende Stadt Berlin, sondern auch der Weg Franz Biberkopfs – und genau wie der Leser die Gesprächsfetzen am Stettiner Bahnhof hört, kann auch Franz Biberkopf sie dort hören beziehungsweise selbst einer der am Stettiner Bahnhof stehenden Menschen sein.

Der strenge Aufbau, den Otto Keller in *Berlin Alexanderplatz* erkennt, gilt auch für die narrative Struktur. Denn trotz des ganz modernen Erzählgestus gibt es die traditionellere narrative Instanz noch immer – allerdings auf den Paratext verlegt. Die durch diese

---

<sup>65</sup> „Es lebten einmal im Paradies zwei Menschen, Adam und Eva. Sie waren vom Herrn hergesetzt, der auch Tiere und Pflanzen und Himmel und Erde gemacht hatte. Und das Paradies war der herrliche Garten Eden. Blumen und Bäume wuchsen hier, Tiere spielten rum, keiner quälte den andern. Die Sonne ging auf und unter, der Mond tat dasselbe, das war eine einzige Freude den ganzen Tag im Paradies.“ In: Ebd., S. 49.

<sup>66</sup> Ebd.

<sup>67</sup> Die aber etwas größer gedruckt ist als die anderen Kapitelüberschriften.

<sup>68</sup> Da die Narration sich nicht einfach aufgliedern lässt, ist die Benutzung des Worts ‚Narration‘ hier nur praktisch gemeint: bezogen auf das zweite Buch.

Paratexte gebildete Komplementärebene *ist* vielleicht sogar eine traditionellere (und, wenn man will, weniger vollständige, weniger authentische, unzureichende) Erzählung des zentralen, modernen Texts. Interessanterweise wird eine solche Funktion der Paratexte sogar durch die Tradition ‚markiert‘: Die synoptischen Kapitelüberschriften gibt es schon ‚im ersten deutschsprachigen Roman‘ bei Grimmelshausen. In dem Sinne werden die traditionellen Paratexte auch ‚modern‘ in die Narration aufgenommen, indem die traditionelle Erzählung des zentralen Texts auf die Paratexte verlegt worden ist.

## Kapitel 2.2 Paratendenzen in Erich Kästners *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten*

„Bereits um 1900 beginnt im Medium der Literatur eine umfassende Thematisierung der städtischen Kultur, mit der die Ausbildung spezifischer, meist negativ besetzter Großstadtnarrative einhergeht. Dazu gehören typischerweise die Sitten- und Seelenlosigkeit, ferner Kommerz und Konsum, Luxus und Rausch, Prostitution und Verbrechen, Pathologie und Abnormität, Technisierung und Rationalisierung sowie Vermassung und Anonymität.“<sup>69</sup>

Wenn man diese Sätze liest, ist es, als ob man eine Beschreibung von den in dieser Arbeit besprochenen Büchern und also auch Erich Kästners *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten* liest. In ihnen steht eine interessante Definition des Begriffs „Großstadtnarrative“: Sie werden hier als pluriforme Narrative besprochen. Das impliziert ein ‚inhaltliches‘ Verständnis des Begriffs: Sitten- und Seelenlosigkeit, ferner Kommerz, usw., könnten durchaus mit einem traditionelleren Narrativ besprochen werden. Mit diesen Sätzen beginnt Stephanie Stockhorst ihren Aufsatz über mediale Grenzüberschreitungen in Großstadtromanen der Weimarer Republik. Sie bespricht unter anderen die Romane, die in dieser Arbeit untersucht werden. Aus ihrem Artikel geht hervor, dass das Großstadtnarrativ mehr als ‚nur‘ eine inhaltliche Bezugnahme ist. Sie kommt zu dem Schluss, dass es drei Arten von Intermedialitätstypen gibt: Bezugnahme, Medienkombination und Medienwechsel. Als Unterarten dieser Dreiteilung unterscheidet sie bei Bezugnahme Nennung, Thematisierung und Imitation, bei Medienkombination Text-Bild und Text-Lied und bei Medienwechsel die Filmadaption.<sup>70</sup> In diesem Kapitel wird, in erster Linie auf Erich Kästners Roman bezogen, das Verhältnis von Paratexten zu diesen von Stephanie Stockhorst unterschiedenen Intermedialitätstypen besprochen. Intermedialität wird von Stephanie Stockhorst als „die produktive Interferenz literarischer Texte mit ästhetischen oder nicht-ästhetischen Fremdmedien“<sup>71</sup> definiert.

„Die in den 1920er Jahren sich durchsetzenden medienhistorischen Innovationen erlaubten und verursachten produktive Interferenzen zwischen Literatur und anderen, keineswegs nur neuen Medien, die den Weimarer Großstadtroman in besonderer Weise kennzeichnen: Die Großstadt bleibt zwar nach wie vor die Handlungsträgerin einer ›erzählten Stadt‹ (V.Klotz), tritt aber sowohl in thematischer als auch in diegetischer Hinsicht nunmehr auch als komplexer Umschlagplatz einer modernen, durch Massenmedien bedingten Informationskultur in Erscheinung.“<sup>72</sup>

Aus Stockhorsts Worten *nach wie vor* geht schon hervor, dass die Tradition in der Narration der Großstadt sehr wichtig ist. Dass die „erzählte Stadt“ „in diegetischer

---

<sup>69</sup> Stephanie Stockhorst: „Intermediale Erzählstrategien im urbanen Kontext. Mediale Grenzüberschreitungen in Großstadtromanen der Weimarer Republik.“ A.a.O., S. 115.

<sup>70</sup> Vgl. ebd., S. 137.

<sup>71</sup> Ebd., S. 117-118.

<sup>72</sup> Ebd., S. 136.

Hinsicht nunmehr auch als komplexer Umschlagplatz einer modernen, durch Massenmedien bedingten Informationskultur in Erscheinung [tritt]“, benennt aber auch die Erneuerung oder das ‚moderne‘ Erzählen, das in den Romanen in den Vordergrund tritt. Was macht das Großstadtnarrativ in diegetischer Hinsicht aus? Und wie verhält der Paratext sich dazu?

Die ‚Bezugnahme‘ bei Stephanie Stockhorst ist keineswegs ‚nur‘ eine inhaltliche Beschreibung der Großstadt. Unter Bezugnahme versteht Stockhorst wie bereits erwähnt unterschiedliches. Als Beispiele von ‚Nennung‘ werden von ihr ‚Zeitung‘, ‚Reklame‘, ‚Film‘ und ‚Schlager‘ angeführt. Das ‚Nennen‘ von diesen Medien in der Narration hat laut Stockhorst als Funktion eine „Erzeugung von zeitgemäßem Großstadtkolorit“. <sup>73</sup> Die Wahl des Wortes „Erzeugung“ ist zutreffend: Gerade *wie* diese „Erzeugung“ stattfindet, ist interessant. Denn erst durch den Erzählgestus, bei dem es in *Berlin Alexanderplatz* keinen traditionellen Erzähler gibt und der Leser infolgedessen dazu gezwungen wird, die Großstadt zu erfahren, indem er in der Narration solche „Nennungen“ begegnet, wird in der Narration die Großstadt ‚erzeugt‘. In Erich Kästners Roman steht, im Gegensatz zu *Berlin Alexanderplatz*, Fabian als Hauptfigur im Mittelpunkt. Die Narration kreist sich vielmehr um Fabian als um die Stadt und die Geschichte wird mit einer überwiegend personalen Erzählperspektive dargestellt. Was aber auch in *Der Gang vor die Hunde*, wie Kästner ursprünglich geplant hatte, das Buch zu nennen, <sup>74</sup> eine wichtige Rolle spielt, ist die Funktion des Paratexts. Wie im vorigen Kapitel besprochen, wird die narrative Instanz in *Berlin Alexanderplatz* auf den Paratext verlegt mit der Folge, dass die Geschichte Franz Biberkopfs in der Narration von ‚Berlin Alexanderplatz‘ erkennbar bleibt. Auch in *Der Gang vor die Hunde* gibt es Paratexte, die die Rezeption des zentralen Texts steuern und beeinflussen. Vor jedem Kapitel stehen Kapitelüberschriften, in denen auf den ersten Blick eine synoptische Darstellung des Kapitels präsentiert wird. Wenn man aber genau schaut, wird klar, dass diese ‚synoptische‘ Darstellung auch eine kommentierende Funktion hat. Die Überschrift beim ersten Kapitel sieht wie folgt aus: „Ein Kellner als Orakel – Der andere geht trotzdem hin – Ein Institut für geistige Annäherung“. <sup>75</sup> Im Vergleich zum Paratext in *Berlin Alexanderplatz* ist dieser Paratext in höherem Maße vom zentralen Text abhängig: Man weiß nicht sofort, was mit einem Kellner als Orakel gemeint ist, wer ‚der

---

<sup>73</sup> Ebd., S. 137.

<sup>74</sup> Vgl. zur Bearbeitungs- und Publikationsgeschichte des Buches das Nachwort Sven Hanuscheks in der erwähnten Neuauflage aus dem Jahre 2013 (A.a.O.).

<sup>75</sup> Ebd., S. 7.



andere‘ ist und welches Institut hier gemeint wird. Im Kapitel liest Fabian in einem Café Schlagzeilen aus Zeitungen und ruft dann einen Kellner:

„»Womit kann ich dienen?« fragte der.

»Antworten Sie mir auf eine Frage.«

»Bitteschön.«

»Soll ich hingehen oder nicht?«

»Wohin meinen der Herr?«

»Sie sollen nicht fragen. Sie sollen antworten. Soll ich hingehen oder nicht?«

Der Kellner kratzte sich unsichtbar hinter den Ohren. Dann trat er von einem Plattfuß auf den anderen und meinte verlegen: »Das beste wird sein, sie gehen nicht hin. Sicher ist sicher, mein Herr.«

Fabian nickte. »Gut. Ich werde hingehen. Zahlen.«

»Aber ich habe Ihnen doch abgeraten?«

»Deshalb geh ich ja hin! Bitte zahlen!«

»Wenn ich zugeraten hätte, wären Sie nicht gegangen?«

»Dann auch. Bitte zahlen!«

»Das versteh ich nicht«, erklärte der Kellner ärgerlich. »Warum haben Sie mich dann überhaupt gefragt?«

»Wenn ich das wüßte«, antwortete Fabian.<sup>76</sup>

Danach zahlt Fabian und verlässt das Café. Durch die Überschrift wird der Kellner als „Orakel“ gelesen – als Instanz, die eine Lösung bieten kann. Fabian nimmt weder den Rat des ‚Orakels‘, noch das, wozu das Orakel nicht geraten hat, ernst. Dadurch erfährt der Leser gleich mehr über Fabian – wer vertraut einem Kellner als Orakel und andererseits: Wer nimmt den Rat eines Orakels nicht ernst? Fabian ist ‚anders‘ als normal und in dem Sinne geht ‚der Andere‘ „hin“, wie die Kapitelüberschrift bereits angekündigt hat. Fabian reist dann durch die Stadt und beschrieben wird, was er sieht. Er selbst findet erst während der Reise die genaue Adresse heraus, die ihm sein Bürochef gegeben hat. Es wird klar, dass er auf dem Weg zu einer „Exotikbar“ ist, mit „schöne[n] Frauen“ und „Nacktplastiken“ – auch gibt es dort ein „Pension Condor“: Fabian ist auf dem Weg zu einer Art Bordell. Mitten in der Beschreibung wird nochmals betont, wo Fabian sich befindet und wie auch seine Gedanken auf dem Weg sind:

---

<sup>76</sup> Ebd., S. 8.

„Fabian hatte mit einem Male die Vorstellung, er fliege dort oben im Aeroplan und sehe auf sich hinunter, auf den jungen Mann in der Joachimstaler Straße, im Gewimmel der Menge, im Lichtkreis der Laternen und Schaufenster, im Straßengewirr der fiebrig entzündeten Nacht. Wie klein der Mann war. Und mit dem war er identisch!“<sup>77</sup>

„Der andere“ wird sich selbst in der Großstadt gewahr und sieht ein, wie ‚klein‘ ein Mensch in dieser Großstadt ist. Gleich danach wird beschrieben, wie Fabian fast von der Straßenbahn überfahren wird, da er aufgrund seiner Selbstreflexionen nicht aufpasst. Der dritte Teil des Kapitels folgt, im „Institut für geistige Annäherung“, in der er zuerst mit einer „Frau Sommer“ die Regeln des Etablissements besprechen muss. Dadurch wird dem Leser klar, wieso das Etablissement in der Kapitelüberschrift „Institut für geistige Annäherung“ genannt wird: Die Besitzerin sagt: „Das Etablissement dient der Anbahnung von Beziehungen, nicht den Beziehungen selber.“<sup>78</sup> Nach diesem Gespräch betritt Fabian einen Tanzraum, in dem er zuerst einer schwarzhaarigen Frau und danach einer blonden Frau begegnet, mit der er am Ende mit nach Hause fährt. Die drei Überschriften ‚begleiten‘ den zentralen Text: Sie kommentieren den Kern jedes Abschnitts und verstärken ihn auch: Der Kellner wird zum Orakel, der Mensch Fabian wird „der andere“ und ein ‚anständiges‘ Bordell wird zu einem „Institut für geistige Annäherung“. Die kommentierende Stimme des Paratexts verstärkt hier den ‚Sinn‘ des zentralen Texts. Auch hier strukturiert der Paratext, zwar viel weniger als in *Berlin Alexanderplatz*, den „Sinn“ der Erzählung: Es wird nicht ‚irgendeine‘ Person aus der Großstadt Berlin beschrieben beziehungsweise gezeigt, sondern eine Person, die sich über sich selbst und seine Umgebung ständig Gedanken macht. Über den Paratext lernt der Leser gleich am Anfang die Hauptfigur kennen. Die Rolle des Untertitels ist dabei aber nicht zu übersehen.

*Der Gang vor die Hunde* wurde 1931 als *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten* veröffentlicht. Der Untertitel, *Die Geschichte eines Moralisten*, liefert als Paratext noch vor dem Lesen ein Kommentar zu Fabian: Er ist anscheinend ein Moralist. Der Leser wird dadurch direkt in diese Richtung gesteuert und liest Fabians Handeln und seine Gedanken in diesem Zusammenhang. Die gerade besprochenen Kapitelüberschriften sind daher auch sofort besser zu verstehen: Sie verstärken diese Lesart. Frau Moll, die sich im zweiten Kapitel an Fabian aufdrängt, wird in der Kapitelüberschrift bereits vorkommentiert: „Es gibt sehr aufdringliche Damen“<sup>79</sup>. Ein Gespräch zwischen Fabian und Fräulein Battenberg im zehnten Kapitel über die Geschichte von Fabians Freund Labude wird angekündigt als

---

<sup>77</sup> Ebd., S. 9.

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

<sup>79</sup> Ebd., S. 15.

„Topographie“ der Unmoral. Durch das ganze Buch hindurch verstärken die Kapitelüberschriften die „Geschichte [des] Moralisten“, zwar immer im Verhältnis zum zentralen Text, in dem alles noch immer passiert und beschrieben wird, aber mit einer steuernden Wirkung auf den Leser: Noch vor jedem Kapitel wird in den synoptischen Mitteilungen impliziert, wie die Kapitelabschnitte zu verstehen sind. Und obwohl die Narration in Kästners Roman anders gestaltet ist als in Döblins Werk, strukturieren die Paratexte in beiden Fällen die Rezeption dadurch, dass sie auf die Hauptfiguren, Franz und Fabian fokussieren. In Kästners Roman sorgt die andere Erzählperspektive nämlich zwar dafür, dass die Handlung des zentralen Texts auch ohne Paratext verständlich ist – sie sorgt aber nicht dafür, dass der Kern der Erzählung auch verstanden wird. Wenn wir wieder auf das erste Kapitel schauen, liest Fabian am Anfang Schlagzeilen aus der Zeitung:

„Fabian saß in einem Café namens Spalteholz und las die Schlagzeilen der Abendblätter: Englisch-  
Luftschiff explodiert über Beauvais, Strychnin lagert neben Linsen, neunjähriges Mädchen aus dem  
Fenster gesprungen, Abermals erfolglose Ministerpräsidentenwahl, Der Mord im Lainzer Tiergarten,  
Skandal um Städtischen Beschaffungsamt, Die künstliche Stimme in der Westentasche,  
Ruhrkohlenabsatz läßt nach, Die Geschenke für Reichsbahndirektor Neumann, Elefanten auf dem  
Bürgersteig, Nervosität an den Kaffeemärkten, Skandal um Clara Bow, Bevorstehender Streik von  
140000 Metallarbeitern, Verbrecherdrama in Chikago, Verhandlungen in Moskau über das  
Holzdumping, Starhembergjäger rebellieren. Das tägliche Pensum. Nichts Besonderes.“<sup>80</sup>

In diesem langen Satz werden mehrere wirkliche Ereignisse aufgelistet. Aus der Auflistung geht erstens hervor, wie viel ‚schlechte‘ und ‚beunruhigende‘ Ereignisse geschehen sind, und zweitens, wie ‚vermittelbar‘ diese Nachrichten sind: Es gibt Nachrichten aus Beauvais, Wien, Chicago, Moskau, usw.: Nachrichten aus der ganzen Welt sind mit einem Blick in die Abendblätter bekannt und können in einem Satz wiedergegeben werden. Nach dem Satz steht „Das tägliche Pensum. Nichts Besonderes.“, das der Leser sofort als Kommentar Fabians liest. Im Text steht aber nicht, dass es Fabian ist, der hier so auf die Schlagzeilen reagiert. Es wird dem Leser nahegelegt, dass es Fabian ist, da der Absatz mit Fabian anfängt und *er* die Zeitungen liest, und *er* deswegen logischerweise auch Kommentar dazu liefert. Der Fokus wird durch den Paratext auf seine moralische Haltung verschoben: Aus dem Untertitel geht hervor, dass wir es hier mit einem Moralisten zu tun haben. Für ihn sind solche Nachrichten ‚normal‘ und in diesem Kapitelabschnitt geht es gar nicht darum, was er liest: Es geht darum, dass er ‚der andere‘ ist, der beschließt, den Kellner als Orakel einzusetzen und trotzdem nicht ernst zu nehmen und als solcher Mensch das Bordell besucht. Dass der Leser Fabian nicht als ‚normalen‘ Großstadtbewohner, sondern als moralistischen Großstadtbewohner kennenlernt und dadurch im Verlauf der Geschichte

---

<sup>80</sup> Ebd., S. 7.

auch die Geschichte Fabians und nicht irgendeine Geschichte kennenlernt, wird also durch diese kommentierenden Paratexte bewirkt. Und in dem Sinne wird der Fokus in der Narration auch in Kästners Roman zumindest teilweise auf den Paratext verlegt – allerdings nicht so ‚drastisch‘ wie in *Berlin Alexanderplatz*.

In beiden Romanen gibt es, nach Stephanie Stockhorst, Nennungen, Thematisierung<sup>81</sup>, Imitation und Medienkombination. Ich würde hier gerne die Frage aufwerfen, ob nicht ein vierter Intermedialitätstypus für eine aufschlussreiche Erforschung des Großstadtnarrativs notwendig ist. Denn gerade dadurch, dass die traditionelle narrative Instanz, die kurz gesagt den „Sinn“ der Narration bewirkt, auf die Paratexte verlegt wird, wird der Leser dieser modernen Werke letztendlich auch zu diesem „Sinn“ geführt: Er versteht Döblins Werk als Wiedergabe Berlins, aber auch als Wiedergabe der *Geschichte von Franz Biberkopf* und er versteht Kästners Werk als Geschichte Fabians, die aber auch die *Geschichte eines Moralisten* ist. Außerdem bewirkt der moderne Schreibstil durch seine intermedialen Erzählstrategien die unterschiedlichsten ästhetischen Effekten.<sup>82</sup> Die Rezeption der Werke als Großstadtromane, in denen die Großstadt *und* eine Hauptfigur die Handlung bilden, wird erst durch den Paratext *ermöglicht*. In Stockhorsts Terminologie ist zum Beispiel von „filmischen Schreibtechniken“ (wie gesagt als Unterkategorie von Bezugnahme) die Rede – und es ist dieser Schreibstil, der in den Romanen die „urbane Mimesis“<sup>83</sup> bewirkt. Ist eine Verortung beziehungsweise Deutung der Narration im Paratext nicht eine Ergänzung dieses filmischen Schreibstils? Wird er nicht durch die Paratexte überhaupt ermöglicht (wie in *Berlin Alexanderplatz*) oder verstärkt (wie im *Fabian*)? Und wenn wir nochmal auf das Beispiel aus dem ersten Kapitel schauen: Sind die „Nennung“ der Zeitungsschlagzeilen, die zur „Erzeugung von zeitgemäßem Großstadtkolorit“<sup>84</sup> führt, und die darauffolgende gelassene, uninteressierte ‚Reaktion‘ Fabians nicht erst aufgrund des Untertitels des Romans als moralistische Äußerung zu verstehen?

---

<sup>81</sup> Vgl. hierzu die „Funktion“ in Stephanie Stockhorsts Übersicht der intermedialen Erzählstrategien. In: Stephanie Stockhorst: „Intermediale Erzählstrategien im urbanen Kontext. Mediale Grenzüberschreitungen in Großstadtromanen der Weimarer Republik.“ A.a.O., S. 137

<sup>82</sup> Ebd.

<sup>83</sup> Ebd.

<sup>84</sup> Ebd.

## Kapitel 2.3 Paratendenzen in Irmgard Keuns *Das kunstseidene Mädchen*

Der Roman *Das kunstseidene Mädchen* von Irmgard Keun aus dem Jahre 1932 erzählt die Geschichte von Doris, die meint, vor der Polizei fliehen zu müssen, deswegen nach Berlin zieht und das Leben, in dem sie von vielen Männern ‚verehrt‘ wird und von ihren Geschenken lebt, hinter sich lässt. Weil sie auch in Berlin die Polizei immer noch fürchtet, setzt sie ihren alten Lebensstil, ohne offizielle Stelle, fort. Sie wohnt eine Weile bei Tilli, der Freundin einer Freundin von Doris‘ Freundin Therese, die Platz in ihrer Wohnung hat, weil ihr Mann nicht in Berlin arbeitet. Als der Mann jedoch zurückkehrt, zieht sie in verschiedene Wohnungen ein und ist sogar eine Weile obdachlos. Sie zieht dann eine Weile bei einem Mann, Ernst ein, der, wie Doris feststellt, doch nur seine eigene Frau liebt, und sie verlässt ihn wieder. Am Ende des Buches begegnet sie einem Jungen, der sie versteht und der ihr zu helfen versucht, während sie heult. Als er dann in den Zug steigt und ihr sagt, zum Wartesaal zurückzukehren, erinnert sein Reden sie an Karl, einen Mann, dem sie begegnete, als sie obdachlos war. Sie zweifelt, ob sie Karl suchen will, weil sie auch noch an Ernst denkt.

Im Buch gibt es auf den ersten Blick nur wenige Paratexte. Der Text besteht aus drei Teilen, die alle mit einer Überschrift vor diesem Teil beginnen. Ansonsten gibt es keine Kapitel. Bevor man aber auf die Paratexte schauen kann, muss gesagt werden, dass dieser Roman im Vergleich zu den beiden vorigen Romanen einen anderen Intermedialitätstypus besitzt: Das Buch ist eine Filmadaption: „[...] Denn der Roman stellt als Ganzes einen intermedialen Hypertext (G. Genette) eines amerikanischen Stummfilms dar, eine Tatsache, die, soweit ich sehe, von der Keun-Forschung bislang noch nicht bemerkt worden ist.“<sup>85</sup> Stephanie Stockhorst zeigt, dass das Buch einem Film ähnelt aufgrund einer vergleichbaren Handlung und eines vergleichbaren Titels (>Synthetic Sin<), einem Film von Colleen Moore aus dem Jahre 1929. Dieser Film wiederum „[...] geht seinerseits zurück auf eine Komödie von Frederic und Fanny Hatton, die 1927 am Broadway gespielt wurde.“<sup>86</sup> Schon in dieser Hinsicht unterscheidet dieses Buch sich also grundlegend von den beiden anderen: Es gibt eine Vorlage der Handlung selbst, die auch gleich die Struktur bestimmt: „Die dreiaktige Struktur des Stückes scheint bei Keun noch palimpsestartig

---

<sup>85</sup> Ebd., S. 132.

<sup>86</sup> Ebd., S. 133.

durch“.<sup>87</sup> Die drei Teilüberschriften lauten wie folgt: „Ende des Sommers und die mittlere Stadt“ (Erster Teil), „Später Herbst – und die große Stadt“ (Zweiter Teil) – „Sehr viel Winter und ein Wartesaal“ (Dritter Teil). Natürlich lassen diese drei Paratexte sich ähnlich wie bei den vorigen Romanen in Bezug auf die Handlung analysieren: Der Saisonwechsel Sommer-Herbst-Winter beschreibt nicht nur einen Zeitraum, sondern kann auch das Ende der Blütezeit, den kommenden Tod, die kommende Kälte und das Ende des Jahres symbolisieren, was außerdem ‚natürliche‘ Entwicklungen sind. Bei der letzten Überschrift steht nicht, wie bei den anderen zwei Saisonen, „Ende“ und „Später“, sondern „Sehr viel“ als Hinzufügung bei der Saison Winter: Impliziert wird nicht das Ende dieser Saison, sondern eine ganz lange Saison. Der Teil setzt mit Doris‘ Obdachlosigkeit ein: „Ich gehe herum mit mein Koffer und weiß nicht, was ich will und wohin.“<sup>88</sup> Er endet mit der Szene im Wartesaal des Bahnhofs, wo Doris zweifelt, wie ihr Leben weitergeht. Dieser dritte Teil markiert also das „Ende“ der Geschichte dieses Buches, er ist die letzte Saison des Jahres und der Leser erfährt nicht, wie der Frühling aussehen wird. Der zweite Teil berichtet über die Zeit in Berlin, und fängt auch tatsächlich mit dem Satz „Ich bin in Berlin.“<sup>89</sup> an und endet mit dem Satz: „Und habe dann eine Nacht im Winter im Tiergarten halb geschlafen auf einer Bank. Das kann ja keiner verstehn, der’s nicht erlebt hat.“<sup>90</sup> Dieser Teil geht schon auf das Ende zu, fängt im späten Herbst an und endet mit der Verzweiflung, die den Winter kennzeichnet. Der erste Teil, noch in der ‚schönen‘ Saison, fängt mit folgenden Worten an: „Das war gestern abend so um zwölf, da fühlte ich, daß etwas großartiges in mir vorging.“<sup>91</sup> und endet noch immer hoffnungsvoll: „Lieber Gott, ich schwöre dir, ich gebe es ihr mit Diamanten und Glück für sie zurück.“<sup>92</sup> Die drei ‚Binnenparatexte‘ fassen den Ablauf der Handlung damit zusammen – ihre Existenz ist größtenteils vom zentralen Text abhängig und obwohl der symbolische Wert der Saisonen naheliegt, wie aus den Anfangs- und Schlusssätzen der Teilen hervorgeht, kann die Benutzung der Saisonen auch rein chronologisch interpretiert werden.

Um die Paratendenzen im Roman aber richtig zu untersuchen, muss die Gegebenheit, dass das Buch eine Filmadaption ist, auch beachtet werden. Denn *wie* ein Film ist *Das kunstseidene Mädchen* ein langer Erzählfluss, eine Reihe von Ereignissen, Eindrücke, ja,

---

<sup>87</sup> Ebd.

<sup>88</sup> Irmgard Keun: *Das kunstseidene Mädchen*. 6. erweiterte Auflage. Berlin 2004. S. 143.

<sup>89</sup> Ebd., S. 67.

<sup>90</sup> Ebd., S. 139.

<sup>91</sup> Ebd., S. 7.

<sup>92</sup> Ebd., S. 64.

von ‚Szenen‘, und sogar die Dreiteilung bildet eine logische *Folge* – im Film und der ihm vorausgehenden Komödie gibt es die gleiche Dreiteilung. Stephanie Stockhorst hat wie bereits erwähnt auf den paratextlichen Wert des Films als Ganzes für den Roman hingewiesen: Der Film ist eindeutig ein Hypertext für den Roman. Die Implikationen dieser Feststellung sind aber enorm: Die Narration wird durch die Vorlage strukturiert. Wie bereits im ersten Kapitel erwähnt wurde, ist es meines Erachtens nicht ausreichend, Paratexte nur außerhalb des Films oder hier, nur außerhalb des Romans zu erkennen, weil sie dort eben ‚weit genug‘ vom zentralen Text isoliert sind: Auch innerhalb des Werks kann es Tendenzen geben, die die Funktion eines Paratexts im Sinne von Genette haben – wie in *Das kunstseidene Mädchen* in der Form der drei ‚Zwischentitel‘ vor jedem Teil. Sie ordnen das Verhalten von Doris in eine größere Entwicklung ein. Damit bekommen sie neben ihrer synoptischen Funktion für jeden Teil auch eine Funktion in der gesamten Narration, und zwar, dass sie einerseits eine deutlich erkennbare Zäsur zwischen den Teilen bilden und diese Zäsur andererseits gleichzeitig in einem gemeinsamen Ganzen, als Teil einer Entwicklung vom warmen Sommer zum kalten Winter, wieder aufheben, wie in einem Film unterschiedliche Perspektiven etwa unterschiedliche Folgen für die Wahrnehmung von denselben Ereignissen haben können. Ohne die „Perspektive“ der Paratexte, ohne die saisonale Reihenfolge, wäre die Entwicklung weniger erkennbar: Der Leser versteht durch die Zusammenführung von „Sehr viel Winter“ und der obdachlosen, am Ende heulenden, verzweifelten Doris, dass sich die hoffnungsvolle Periode in eine Periode der Verzweiflung verwandelt hat. Wie gesagt ist diese Entwicklung durchaus auch ohne die Paratexte erkennbar. Die Paratexte führen den Leser jedoch direkt zum ‚Kern‘ jedes Teils (wie eine Froschperspektive eine Drohung oder Gefahr eines einzelnen Feinds zum Beispiel auch direkter zeigen kann, indem der Feind größer erscheint als er ist, als eine Vogelperspektive, durch die ein Feind viel kleiner erscheinen kann als er in Wirklichkeit ist): ein ‚Sommer‘ ruft andere Assoziationen hervor als ein ‚Winter‘, und wenn ein ‚Herbst‘ sich tatsächlich zwischen dem hoffnungsvollen Sommer und dem unangenehmen Winter befindet, liegt es sofort nahe, dass in diesem Herbst etwas passiert, dass zum Winter führt: der Anfang der Obdachlosigkeit und der Zweifel an die Zukunft. Trotz (und vielleicht wegen) des filmischen Stils findet auch in *Das kunstseidene Mädchen* durch eine (teilweise) Verlegung des Narrativs auf den Paratext eine Lenkung des Lesers auf den Sinn des zentralen Texts statt. Das Großstadtnarrativ wird damit in allen Büchern (teilweise) auf den Paratext verlegt.

### Kapitel 3.1 Paratendenzen in Walther Ruttmanns *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt*.

„[...] What happens when a film’s structuring device does the exact opposite of what its visual core claims to be doing? Viewers must come to terms with this question when confronting Walter Ruttmann’s *Berlin. Die Sinfonie einer Großstadt* [...].“<sup>93</sup> Der Film aus dem Jahre 1927 fängt mit einem kurzen Vorspann an, in dem Titel, Produktionsfirma und Produktionsleitung, Regisseur und Kameramänner genannt werden – danach folgt ein Bild von einem wogenden Wasser. Nach diesem ‚ruhigen‘ Bild folgt ein Bild mit immer schneller drehenden Linien, die nach einigen Sekunden ineinander fallen. Danach werden Schlagbäume eines Zugübergangs gezeigt, die genau an der Stelle dieser ineinander fallenden Linien stehen, wodurch der Eindruck erweckt wird, dass diese Linien auch Schlagbäume waren. Dann sieht man, aus einer Froschperspektive gezeigt, einen schnellen Zug, der ‚in das Bild hinein‘ fährt, und dieses Bild folgen Aufnahmen der vorbeirasenden Seite des Zugs. Hierauf folgt, dreimal aus der Perspektive des Zugs, ein wiederholtes und schnelles Wechseln zwischen vorbeirasenden Elektrizitätsmasten (vom Zug aus, also, von unten betrachtet), schnell drehenden Rädern des Zugs (als ob man neben diesen Rädern schwebt) und den Schienen, auf denen der Zug fährt, als ob man an der Vorderseite des Zugs auf die Schiene schaut: ein Phantom Ride. Dann wird die vorbeiziehende Landschaft gezeigt, in der noch immer die Elektrizitätsmasten und der Rauch des Zugs sichtbar sind. Diese Bilder erwecken nach dem schnellen Wechselabschnitt wieder einen etwas langsameren Eindruck. Es folgt ein Bild, in dem man sieht, wie zwei Züge aneinander gekoppelt werden – man sieht nur die zwei Magneten. Daraufhin werden wieder aus der Perspektive des Zugs die Umrisse vorbeiziehender Bäume gezeigt, wonach der Wechselabschnitt wiederholt wird. Der Zug fährt danach über eine eiserne Brücke, von der die eiserne Tragkonstruktion ‚vorbeizieht‘. Dann sieht man wieder die Landschaft, dann ein Schild – ‚Berlin 15 Kilometer‘ – in einer Wiese, dann wieder die Brücke, dann wieder die Landschaft, die sich langsam verändert: Die ‚Naturlandschaft‘ verändert sich in bewohnte Landschaft und Industrie – Kräne und Kanäle. Die ‚bewohnte Landschaft‘ verwandelt sich in eine dichter bebaute Gegend mit Hochhäusern, vor deren Fassaden Gerüste stehen. Mehrere Schienen und ein anderer Zug werden sichtbar, dann ein

---

<sup>93</sup> Derek Hillard: Walter Ruttmanns Janus-faced View of Modernity: The Ambivalence of Description in *Berlin. Die Sinfonie einer Großstadt*. In: *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur*. 91:1 (2004). S. 78.



Gasometer und Fassaden der Hochhäuser, die immer mehr in der Nähe der Schienen stehen und auf denen vage auch Werbungstexte zu erkennen sind. Darauf werden Weichen gezeigt, mit ebenfalls einem kurzen Bild eines Weichschildes. Am Schluss der Fahrt fährt der Zug in den Anhalter Bahnhof hinein – man sieht wiederum ein Schild, auf dem der Name des Bahnhofs steht – und dann „fährt“ das Bild weiter in Richtung eines Schildes auf dem „BERLIN“ steht. Nach diesem Schild sieht man noch, wie der Zug zum Stillstand kommt und gleich darauf folgt aus der Vogelperspektive eine Perspektive auf die Stadt Berlin und den Alexanderplatz. Dann wird die Uhr im Rathausturm gezeigt, auf der sichtbar ist, dass es fünf Uhr ist. Gleich danach folgen Aufnahmen von menschenleeren Straßen. Auch gibt es Bilder von der Kanalisation, den Maschinen und Rohren in einer Fabrik und modernen Fassaden – bei denen wiederum sofort die Linien auffällig wirken, weil sie aus einer Froschperspektive gezeigt werden. Es folgen auch noch Bilder von der Dachrinne, von älteren Fassaden und von geschlossenen Geschäften, mit Schaufenstern, in denen Frauenpuppen in ‚modernen‘ Kleiden zu sehen sind. Das erste ‚Leben‘, das gezeigt wird, ist ein Stück Papier, das über die Dachrinne geblasen wird, leicht geöffnete Jalousien (die vorher noch ganz geschlossen waren) und dann letztendlich ein Mann, der mit seinem Hund durch eine Straße läuft. Es folgt immer mehr Leben, der ‚Stadtbummel‘ wird gezeigt und es gibt viele Bilder, die von der aufgehenden Sonne beleuchtet werden und Linien auf der Straße ziehen. Man sieht, wie die Menschen zur Arbeit gehen und langsam eine Menschenmasse entsteht, deren ein Rhythmus gezeigt wird, indem die Beine der vorbeilaufenden Menschen gezeigt werden. Dieses Bild wird ‚kommentiert‘: Zwischen die vorbeigehenden Menschenbeinen ist ein Bild von vorbeigehenden Kuhbeinen montiert. Dann gibt es ein Bild von den Schornsteinen einer Fabrik und danach von den Maschinen und der Arbeit.

Bis zu diesem Punkt will ich den Film in Bezug auf den Einfluss von Paratexten im Film und auf die Rezeption des Films besprechen. Der Film geht nach diesem Punkt weiter und zeigt das immer schnellere, vollere Berliner Leben, die ‚Sinfonie der Großstadt‘, bis in die späte Nacht hinein. Hier wird nur der Anfang besprochen, da so untersucht werden kann, wie vom ‚ruhigen‘ Anfang in die Großstadt gewechselt wird und welche Folgen das für das Narrativ des Films hat.<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> Und ob man den Anfang eigentlich nicht auch schon als Großstadtnarrativ betrachten kann, obwohl er

Dadurch, dass es einen Vorspann gibt, in dem klar wird, dass es sich um einen Film über Berlin handelt, wird der ganze Anfang des Films schon bald ‚verständlich‘: Wir befinden uns auf einer Reise nach Berlin. Jedoch wird dies erst ab dem Moment klar, wo wir den Zug fahren sehen. Das Wasser am Anfang und die sich bewegenden Linien haben aber auch eine Bedeutung, die man mit dem Rest des Films verbinden kann: Die beiden Abschnitte zeigen einen Rhythmus. Der Rhythmus des Wassers am Anfang, der ‚natürliche‘ Rhythmus der Natur, ist relativ ruhig, während der Rhythmus der Linien immer schneller geht: Das ist der ‚moderne‘ Rhythmus. Noch bevor die Reise in die Stadt tatsächlich anfängt, wird also eine Veränderung ‚präfiguriert‘: Es wird eine Beschleunigung geben. Ähnlich wie in *Berlin Alexanderplatz* wird diese ‚Präfiguration‘ deutlich markiert beziehungsweise isoliert in Bezug auf den Rest des Films. Noch vor den Abschnitten gibt es wie gesagt den Vorspann: Wir wissen, dass es um ‚Berlin‘, eine ‚Großstadt‘ und um eine ‚Sinfonie‘ geht. Der Paratext steuert den Leser noch vor dem Anfang des Films in der Verbindung von der Großstadt Berlin mit einer Sinfonie. Eine ‚Sinfonie‘ impliziert, dass es auch einen Rhythmus gibt, und in diesem Sinne interpretiert der Zuschauer das Bild des Wassers am Anfang und erkennt es sofort als Rhythmus. Doch nicht nur dieser Anfang wird durch den Titel bestimmt. Auch die Reise in die Stadt zeigt eine Sinfonie. Es gibt die Veränderung der Landschaft, das ständige Wiederholen der Reihenfolge ‚Elektrizitätsmasten‘ – ‚Räder des Zugs‘ – ‚Schienen‘, der Wechsel von Kameraperspektiven – und die damit verbundene Wiederholung der ‚Linien‘ – sowie die ‚langsame‘ Entwicklung der Masse – vom Stück Papier in der Dachrinne bis zu Straßen und Bahnhöfen voller Menschen auf den Weg zu ihrer Arbeit in der Fabrik. All diese Bilder bieten unterschiedliche Perspektiven auf die Großstadt Berlin, haben andere Merkmale, Tempos und Perspektiven, und doch bilden sie zusammen eine einheitliche Beschleunigung, die es in der Großstadt gibt. Sie zeigen und bewirken somit die ‚Erfahrung‘ der unterschiedlichen Eindrücke, die zusammen die Großstadt bilden.

„For [Ruttmann], the clash of oppositional, contrapuntal music could be used mimetically: musical structures of dissonance mime social contradictions. Nonetheless, the film’s efforts at presenting temporal experience through the abstraction of the musical notation clashes with its natural dusk-to-dawn structure, and this clash is at the heart of its ambivalence.”<sup>95</sup>

Derek Hillard bezeichnet den Film als „Janus-faced View of Modernity.“<sup>96</sup> Gerade wegen dieser Zusammenführung der ‚sinfonischen‘ Erzählung – die aus unterschiedlichen

---

räumlich nicht in der Großstadt anfängt.

<sup>95</sup> Ebd., S. 80.

<sup>96</sup> Ebd., Titel, S. 78.

Blickwinkeln in unterschiedlichen Tempos unterschiedliche Themen in der Großstadt zeigt – und der ‚natürlichen‘ Erzählung – vom frühen Morgen bis in die Nacht – entsteht diese Ambivalenz. „[...] *Berlin* metaphorically figures the historical transition from a pastoral, premodern society age to one with characteristic features of modernity.“<sup>97</sup> Hillard erkennt die Ambivalenz vor allem in der ‚diktierenden‘ Rolle der Natur, indem diese den Film strukturiert: „The motifs of a watery primal purity, which begin, punctuate, and conclude the film, contribute to the natural motifs that enclose the film’s technological images.“<sup>98</sup>

Die Rolle des Titels – des Paratexts – ist für die sinfonische Erzählung aber unübersehbar und *verbindet* meines Erachtens die natürlichen ‚Inhalte‘ mit der modernen Großstadt: Vom Anfang an konstruiert der Paratext eine *Verbindung* zwischen der „musical notation“, um Hillards Umschreibung zu verwenden, und den Eindrücken der Großstadt. Denn es gibt, wie bereits erwähnt, am Anfang nicht ‚einfach‘ ein Wasser – „watery primal purity“, laut Hillard – sondern gerade ein Wasser, das sich rhythmisch bewegt. Anders gesagt zeigt der Film, dass auch die Natur einen Rhythmus hat, und was der natürliche Rhythmus oder die Sinfonie der Großstadt ist – und dieser Rhythmus ist im Vergleich zur prämodernen Zeit beschleunigt, wie gleich nach dem Bild des Wassers sichtbar wird und was außerdem das Bild des schnellfahrenden Zugs vorbereitet.

„When considered along with the film’s concluding scenes of a dark, peaceful, reconciled Berlin covered in a sheet of rain water, these initial frames amount to the beginning of cyclical rhythms of human activity in harmony with nature in the face of the technologically dominated day to come.“<sup>99</sup>

Interessanterweise achtet Hillard hier schon auf das Narrativ des Films als Ganzes, aber beharrt in seiner ambivalenten Sicht: Er sieht die menschliche Harmonie mit der Natur als Kontrast zum „technologically dominated day to come“. Wie gesagt würde ich dafür plädieren, anlässlich des Titels mit einem ‚sinfonischen‘ Blickwinkel auf diese Öffnungsbilder zu schauen und den Rhythmus gerade als Verbindung der Natur mit der modernen Zeit zu interpretieren. Selbstverständlich stimmt es, dass der Film ‚ambivalent‘ ist, weil es *zwei* Erzählstränge gibt: den ‚sinfonischen‘ Erzählstrang und den ‚Tagesablauf‘ als Erzählstrang – ich finde lediglich die Wortwahl für „natürlich“ als Gegensatz zum sinfonischen Inhalt des Films nicht korrekt, da der Film gerade die ‚Natur‘ oder den ‚natürlichen Rhythmus‘ der sinfonisch-modernen Großstadt sichtbar zu machen versucht. Wie gesagt hat der Titel darauf einen großen Einfluss. Dabei muss auch noch bemerkt

---

<sup>97</sup> Ebd., S. 80.

<sup>98</sup> Ebd., S. 81.

<sup>99</sup> Ebd., S. 82.

werden, dass der Film als Stummfilm außerdem *nur* von visuellen Eindrücken lebt. Die Intention des Films als „musical notation“ wird durch den Titel explizit markiert und der Zuschauer achtet von vornherein auf das ‚musikalische‘ in der visuellen Präsentation oder, mit anderen Worten, fokussiert durch den Paratext sofort auf die Rhythmen im Film.

Der ‚rein‘ paratextliche Inhalt wäre damit auf den Titel beschränkt – Es gibt im Film schließlich nur einen Vorspann und ganz am Ende noch den Text „BERLIN“ und „ENDE“. Wie im ersten Kapitel aber bereits besprochen wurde, gibt es meines Erachtens eine Kategorie von Texten, die zwar nicht nach Genettes Definition von Paratexten vom zentralen Text „isoliert“ sind, aber doch schon paratextliche Tendenzen besitzen. Wenn wir auf den hier besprochenen Filmabschnitt schauen, gibt es einige „Momente“, die zwar Teil des Films sind und zum zentralen Film gehören, aber in Bezug auf diesen zentralen Film doch paratextliche Tendenzen aufweisen. Dies gilt zum Beispiel für das Schild „Berlin 15 Kilometer“. Bis zu diesem Punkt ist die Landschaft unbebaut, das heißt, „Land“. Das Schild markiert den Anfang der Verwandlung der Landschaft. Durch den Text versteht der Zuschauer, dass die Stadt Berlin wirklich eine *Großstadt* ist: Bereits ab 15 Kilometer vor Berlin, verändert sich die Landschaft schon. Das Schild ist daher mehr als ‚nur‘ Teil der vorbeiziehenden Landschaft: Über seine Funktion als „Landschaft“ hinaus ergänzt es das Verständnis des Zuschauers um zusätzliche Informationen: Ab diesem Punkt fängt die Großstadt an. Damit hat das Schild ähnliche Funktionen wie zum Beispiel eine Kapitelüberschrift in *Berlin Alexanderplatz*: Es gibt eine synoptische Begrenzung von zwei Abschnitten: Aufnahmen bis zum Schild gehören anscheinend zum „Land“ und Aufnahmen nach dem Schild gehören anscheinend (schon) zur „Großstadt“. Außerdem weist es einen Zusammenhang zum Filmganzen auf: Auf einer Reise nach Berlin gibt es also tatsächlich eine ‚Grenze‘: Berlin (oder die Großstadt) ist eine eigene Welt und auf diese Welt bezieht sich die Sinfonie. Drittens geht die sinfonische Erzählung noch über diese Grenze hinaus: Auch vor dem Schild wird die Landschaft rhythmisch gezeigt. Wie bereits erwähnt geschieht das alles aus der Perspektive des Zugs: Der Zug ist also die Verbindung mit der Großstadt. Das Schild, das kein formal abgegrenztes Element in der Erzählung bildet und somit auch kein ‚Beiwerk‘, kein Paratext ist, weist folglich schon Tendenzen eines Paratexts auf und ist somit eine Paratendenz. Hillard beschreibt die Funktion des Schildes wie folgt:

„A sign tells the viewer that the train is on its way to the city from the countryside. Kaes’ reading – that the train’s interruption of the rippling water is a metaphor for human domination of nature – supports my claim that the object of the film’s opening train sequence is not the city, but the

transformative *process* toward modernization itself. The film quickly but gradually moves from scenes of the country, birds in flight and extreme long shots of people fishing, to the outlying posts of urban space: heavy industry, factories, barges, and railtracks. Evoking the camera frame itself, the train window marks the countryside as having already been denatured by the camera's technological gaze."<sup>100</sup>

Gleich am Anfang übersieht Hillard die Wirkung des Titels: Dadurch, dass der Zuschauer „Berlin. Die Sinfonie der Großstadt“ im Kopf hat, weiß er auch, dass die Reise in die Großstadt geht: Dafür braucht er das Schild nicht: Schließlich kann die Landschaft sich auch ohne Schild in eine Stadtlandschaft verändern und kommt der Zuschauer durch den Titel automatisch zum Schluss, dass diese Stadt Berlin ist – auch wenn er die Gebäude der Stadt nicht erkennt. Vielmehr funktioniert das Schild als Begrenzung *innerhalb* dieser Reise in die Stadt. Auch die Annahme, dass der Zug das Wasser ‚durchbricht‘ („the train’s interruption“) stimmt nicht: Nach dem Wasser kommen die sich bewegenden Linien. Diese Linien beschleunigen sich – und fangen also relativ ‚ruhig‘ an. Erst nach der Beschleunigung verwandeln die Linien sich in die Schlagbäume des Zugübergangs und erst danach kommt der Zug. Die Dominanz oder die ‚Entnaturalisierung‘ der Natur‘ ist durchaus eine plausible Interpretation, – wie erwähnt ist bei Perspektiven auf die Landschaft zum Beispiel auch ständig der Rauch des Zugs sichtbar – aber steht einer Verbindung vom natürlichen Rhythmus und der Großstadt nicht im Wege.<sup>101</sup>

Ein anderes Beispiel einer Paratendenz im besprochenen Abschnitt ist die Uhr im Rathausurm. Durch die Uhr weiß der Zuschauer, dass es fünf Uhr ist. Zusammen mit den verlassenen Straßen stellt sich dann heraus, dass es *erst* fünf Uhr, also fünf Uhr morgens ist. Durch den Blick auf die Uhr kann der Zuschauer die „stillen“ Straßen in der Großstadt deuten. Anscheinend bestimmt der natürliche Tagesrhythmus den Anfang der Großstadtsinfonie.<sup>102</sup> Dies unterstützt die „Ambivalenz“, die Hillard im Film erkennt. Diese Ambivalenz funktioniert aber erst aufgrund der Markierung der Abschnitte als „frühen Morgen“ durch das Zeigen der Rathausuhr. Die leeren Straßen werden im Laufe des Tages immer voller: Dem Zuschauer wird durch die Uhr klar, dass die Wiedergabe der

---

<sup>100</sup> Ebd., S. 82.

<sup>101</sup> Nur in historischem Sinne – und diese Transformation wird bei Hillard auch besprochen – „durchbricht“ der moderne Zug beziehungsweise die moderne Zeit die alte, von der Natur bestimmte, nicht-technologische Zeit. Das Wort *Transformation* beinhaltet aber auch schon meinen Einwand gegen den wahrgenommenen Kontrast zwischen ‚natürlich‘ und ‚technologisch‘: Die moderne Zeit entwickelt sich während es die ältere Zeit noch gibt: Deswegen entsteht ja auch die Ambivalenz, und auch die neue Zeit wird dabei von Rhythmen bestimmt – und zwar von zwei: vom natürlichen Tag-Nacht-Rhythmus *und* vom technologischen Rhythmus.

<sup>102</sup> Ich benutze hier absichtlich das Wort „Anfang“, da am Ende des Films klar wird, dass der Tagesrhythmus, wie Hillard interessanterweise zu übersehen scheint, gerade *nicht* das Ende der Sinfonie bestimmt: Bis in die Nacht hinein geht die Sinfonie weiter. Natürlich impliziert der stille Anfang, dass die Sinfonie in der Nacht beendet worden ist, aber er impliziert durchaus nicht, dass der Tagesrhythmus die Sinfonie ganz *bestimmt*.

Stadt am Anfang des Tages beginnt. Und sogar die sichtbaren Sonnenstrahlen werden durch die Uhr als Morgenlicht interpretiert. Wie die Aufnahme des Schildes ist die Aufnahme der Uhr nicht vom Rest des Films isoliert, aber trotzdem steuert sie die Rezeption des Films grundlegend: Auch hier wird *innerhalb* des Films ein neuer Abschnitt angekündigt: Die gezeigten Aufnahmen sind Teil des Morgens, wo die Großstadt erwacht und der Großstadtrhythmus anfängt. Wie ein ‚Binnenparatext‘ hat das Einblenden der Uhr *innerhalb* des Films eine strukturierende Funktion: Es zeigt, dass der Anfang des Tages ab diesem Punkt gezeigt wird.<sup>103</sup> Auch die Uhr ist in dem Sinne eine Paratendenz: Ein Teil des Filmganzen, der aber die gleichen Merkmale wie ein Paratext aufweist.

Die Rolle des Paratexts beziehungsweise der Paratendenzen für das Großstadtnarrativ in *Berlin. Sinfonie einer Großstadt* ist also relativ groß: Der Film versucht, ähnlich wie in *Berlin Alexanderplatz*, nicht nur die Großstadt selbst sichtbar zu machen, sondern auch die Großstadterfahrung beim Zuschauer zu erzeugen. Hillard erkennt neben der Ambivalenz von natürlichem Rhythmus und Großstadtrhythmus – zwei Rhythmen die meines Erachtens wie gesagt zwar ambivalent, aber durch den Paratext nicht kontrastiv zu betrachten sind – zwei zentrale Motive im Film:

„With these opening scenes, Ruttmann establishes the agenda for the two central visual motifs that organize his Berlin film: the wheel (or spiral), and the straight parallel lines (of tracks). The tracks collectively signal the inevitability of movement toward a goal. The wheel, in contrast, does double duty. It collaborates with the motif of the tracks to signify functionality and motion. [...] In the film's early frames the wheels of the speeding passenger train *and* the tracks reinforce the teleological force of this allegorical route toward modernization and its attendant social transformations. Several shots show the passing countryside, cars, people, and boats through the frame of the train window. By constructing the exterior in this way, *Berlin* depicts the uncertainty of perception in the era of large-scale technology: the viewer is unsure about what is moving: the car in which she sits or the objects perceived?“<sup>104</sup>

Die symbolische Bedeutung der Räder und Linien, die hier von Hillard besprochen wird, ist klar. Allerdings darf die Rolle des Paratexts in der Wahrnehmung dieser Symbolik nicht übersehen werden. Wie einfach es sich auch anhören mag: Ohne den Titel bekommen die Eröffnungssequenzen des Films eine ganz andere Bedeutung. Durch den Titel bekommt der Zuschauer gleich den Hinweis, dass diese Symbolik die Sinfonie der Großstadt *ist*. Aufgrund des Titels versteht er die gezeigten Abschnitte auch als Darstellungen dieser Sinfonie. Erst dadurch bekommt die Symbolik seine Wirkung. Der Paratext beziehungsweise die Paratendenzen bilden für das Narrativ des Films also tatsächlich eine

---

<sup>103</sup> Selbstverständlich gibt es auch ein umgekehrtes Verhältnis: Dass es nicht fünf Uhr mittags ist, wissen wir wie gesagt erst durch die leeren Straßen. Dieser Abschnitt ist in dem Sinne auch „abhängig“ vom Rest des Films: Er fügt diesem Rest aber trotzdem strukturierende Informationen hinzu.

<sup>104</sup> Ebd., S. 83.

abhängige Komplementärebene: Sie sind selbst Teil des Films und vom Film abhängig, aber fügen dem Film eine strukturierende Bedeutung hinzu, die es dem Zuschauer ermöglicht, die Symbolik des Films auch als Symbolik einzuordnen – „The central artists in the film’s making – Ruttmann, the cinematographer Karl Freund, and Carl Meyer [...] – all wanted to make a pure film. [...] they wanted to get to the heart of what was specifically filmic in the representation of the city.”<sup>105</sup> Ihre Wahl für das ‘sinfonische’ Erzählen wird dabei durch den Paratext, durch den Titel, markiert und verstanden. Innerhalb des Films selbst gibt es Paratendenzen mit einer ähnlichen Funktion wie Binnenparatexte, die die interne Struktur des Films beeinflussen und begrenzen. Dabei ist vor allem zu beachten, dass der Film für einen großen Teil von der ‚Tradition‘ oder der ‚älteren Welt‘ strukturiert wird – in der Form des Tag-Nacht-Rhythmus – und die Paratendenzen Teil einer dem traditionellen Muster ergänzenden beziehungsweise kontrastierenden ‚sinfonischen‘ Erzählung sind. Die Paratendenzen unterstützen somit auch den ambivalenten Charakter des Films. Der Film *Metropolis* hingegen „[...] dispenses entirely with such natural temporal rhythms.“<sup>106</sup> Im nächsten Kapitel wird darum abschließend untersucht, welche Rolle Paratexte beziehungsweise Paratendenzen im Narrativ von *Metropolis* haben.

---

<sup>105</sup> Ebd., S. 80.

<sup>106</sup> Ebd., S. 81.

## Kapitel 3.2. Paratendenzen in Fritz Langs *Metropolis*

Der Film *Metropolis* von Fritz Lang aus dem Jahre 1927 ist ein Science-Fiktion-Film, eine Dystopie, der sich im Jahre 2026 abspielt. „In *Metropolis* work never stops, and while some workers retire after a day’s labor, there is no general cyclical pause brought about by the end of natural light, which would offer time to return to a seemingly authentic and reconciled moment.“<sup>107</sup> Daraus geht gleich hervor, dass *Metropolis* ein ganz anderer Film als *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* ist. Gezeigt wird die Großstadt in der Zukunft, den Metropolis, in der die Natur nicht mehr bestimmt, in welchem Rhythmus die Menschen leben. Der Film geht jedoch noch viel weiter: Er zeigt die Folgen der neuen Zeit, der neuen Technik, für die Gesellschaft. Wo in *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* die Großstadt selbst Thema war, geht es in *Metropolis* um die Folgen für die menschliche Gesellschaft. Erzählt wird die Geschichte der Auseinandersetzung zwischen zwei unterschiedlichen gesellschaftlichen Klassen: Tief unter der Erde gibt es die Stadt der Arbeiter und in hohen Türmen an der Oberfläche lebt eine Elite, die ein Luxusleben führt und die Macht über die Arbeiter hat. Im „Klub der Söhne“, einem luxuriösen Ort für Söhne mächtiger Männer, lebt auch der Sohn des Herrschers Joh Fredersen: Freder. Eines Tages begegnet er dort in einem Vergnügungsgarten einer Frau, die mit einer Gruppe von Kindern aus der Arbeiterschicht in den Garten gedrängt ist. Diese Frau, Maria, ermutigt den Arbeitern später im Film, auf eine Art Messias zu warten, die die beiden Schichten miteinander vereinigen wird. Der Sohn, Freder, hat sich nach der Begegnung in Maria verliebt und sucht sie in der Arbeiterstadt. Dort ist er Zeuge eines Unfalls. Im Bild erscheint der Text „MOLOCH!“, und man sieht wie die Maschine sich in ein Monstrum verwandelt hat, das Menschen frisst. Erschrocken fährt er zu seinem Vater, der im „neuen Turm Babel“ wohnt. Aus der Vogelperspektive wird die Stadt gezeigt, die aus enormen Hochhäusern und zwischen den Hochhäusern gebauten Viadukten besteht, auf denen ständige Verkehrsströme und Züge vorbeiziehen. In der Luft fliegen auch Flugzeuge. Das Bild wird vom enormen Turm Babel dominiert. Bis zu diesem Punkt will ich im Folgenden die Rolle der Paratexte im Film besprechen.<sup>108</sup>

Der Film fängt mit einem Vorspann an, in dem verschiedene Ankündigungen zum Film gemacht werden: „Dieser Film wurde im Auftrag der Ufa hergestellt und erscheint im

---

<sup>107</sup> Ebd.

<sup>108</sup> Hier soll noch bemerkt werden, dass ich mich in dieser Arbeit auf die restaurierte Fassung des Films beziehe, die im Jahre 2010 bei der Berlinale präsentiert wurde.



Verleih der Parufamet.“, „Regie: Fritz Lang. | Manuskript: Thea von Harbou.“, „Bauten: Otto Hunte, Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht. | An der Kamera: Karl Freund, Günter Ritthau.“, „Musik: Gottfried Huppertz. | Bildhauer: Walter-Schulze-Mittendorf.“ Nach dieser Reihe von Ankündigungen folgt in genau gleicher Schrift der Titel: „Metropolis, Roman von Thea von Harbou, erschien im Vorabdruck: Illustriertes Blatt, Frankfurt, als Buch: August Scherl Verlag G.m.b.H.“ Daran fällt sofort auf, dass der Titel erstens nicht besonders hervorgehoben wird,<sup>109</sup> und zweitens, dass die Geschichte des Films explizit auch als *Roman* bezeichnet wird. Damit hat der erste Paratext, der Vorspann des Films, sofort eine ganz einflussreiche Bedeutung: Dem Zuschauer wird klar, dass es hier um eine fiktionale Geschichte geht, mit einem Helden beziehungsweise einer Hauptfigur. Das mag dem Zuschauer vielleicht nicht sofort als besonders vorgekommen sein: Es markiert aber sofort eine besondere Form der Intermedialität, die in diesem Vorspann auch gleich sichtbar wird. Denn genauso, wie der Titel nicht besonders markiert wird, geht der Vorspann, nachdem „Die Gestalten des Films“ mit den dazugehörigen Schauspielern aufgelistet werden, in einen Text über, der als „Sinnspruch“ gekennzeichnet ist: „Sinnspruch: MITTLER ZWISCHEN HIRN UND HÄNDEN MUSS DAS HERZ SEIN.“ Nur die Verwendung der Großbuchstaben unterscheidet diesen Sinnspruch vom Rest des Vorspanns, und der ‚praktische‘ Kommentar am Anfang verändert sich, visuell nicht anders markiert, in ein inhaltliches Motto, das gleich ein Leitmotiv im Film darstellt, das die ganze Handlung bestimmt, mit der Oberschicht als Hirn, die Arbeiterschicht als Hände und Freder als Herz, die Grot und Joh Frederseh zur Versöhnung überredet.<sup>110</sup> Nach dem Sinnspruch kommt dann nochmals der Titel, diesmal hervorgehoben: Im Bild erscheinen erleuchtete Linien und zwischen diesen erleuchteten Linien erscheint der erleuchtete Titel mit Großbuchstaben: „METROPOLIS“. Im Hintergrund dieses Titels erscheint dann die Stadt und der Titel schwebt vor den Hochhäusern in der Luft. Dem Zuschauer wird sofort klar, dass diese Stadt Metropolis heißt. Über die Stadt streckt sich ein Lichtspiel aus, das dann dunkler wird und sich in vertikal bewegende, dunkle Maschinen verändert. Diese Bewegung wird durch horizontal in das Bild fließende hellweiße Linien durchkreuzt, die sich von links nach rechts bewegen und das Bild auch wieder verlassen. Es folgen noch

---

<sup>109</sup> Das geschieht erst später, siehe unten.

<sup>110</sup> Auf die biblische Konnotation wird hier weiter nicht eingegangen, da lediglich auf das Narrativ innerhalb des Films fokussiert wird. Es darf aber klar sein, dass die Bibel hier fast explizit als Grundlage eingesetzt wird: Freder funktioniert als Messias, als ‚Herz‘: Er bringt die Lösung für die ungerechte Welt und bringt die Versöhnung zwischen den Feinden. Er nimmt diese Rolle an wegen Maria, die ihn sogar noch ganz kurz vor er seinen Vater überredet sagt, dass das er als Mittler als Herz funktionieren soll. Damit ist sie die ‚Mutter‘ des Handelns von Freder, die Mutter des Messias.

mehrere Aufnahmen von (ineinander montierten), sich rhythmisch bewegenden Maschinen, bis im Bild eine Uhr erscheint. Wenn die Uhr die Zehn erreicht (an der Stelle der Zwölf: Es gibt nur zehn Zahlen auf der Uhr) erscheint im Bild ein Bündel Schornsteine aus denen Dampf schießt. Danach erscheint gleich wieder ein Bild mit einem Text in gleicher Schrift wie beim Vorspann: „Schicht“. Dann erscheint ein Tunnel mit am Anfang einem Zaun, der hochgehoben wird und zwei Zugänge zum Tunnel öffnet. Durch einen Zugang verlassen langsam marschierende Menschen, die man wegen ihrer Arbeitsanzüge als Arbeiter erkennt, den Tunnel, und durch den anderen Zugang betreten ihn noch langsamer marschierende Arbeiter. Danach sieht man, wie die Arbeiter mit einem großen Aufzug weiter nach unten gebracht werden und durch ein Schild mit der Nummer „219“ wird deutlich, dass es wahrscheinlich noch vielmehr Aufzüge mit Arbeitern gibt. Das Bild des nach unten gehenden Aufzugs wird immer dunkler und geht über in einen neuen Kommentar über, mit der gleichen Schrift wie vorher. Nur ‚fließt‘ der Text genauso nach unten wie der Aufzug und es folgen dann auch die folgenden Wortgruppen, stets vertikal nacheinander : „Tief unter | der Erde lag die | Stadt der Arbeiter.“ Aus der Perspektive des Aufzugs, hinter den Arbeitern stehend, wird dann diese Arbeiterstadt sichtbar, und man sieht die Arbeiter in Richtung der unterirdischen Hochhäuser gehen. Danach folgt wieder ein Text, wiederum in gleicher Schrift, die aber nicht von oben nach unten, sondern von unten nach oben in das Bild fließt, wodurch der Eindruck entsteht, dass ein Gebäude ‚errichtet‘ wird: Jede ‚Zeile‘ ist nämlich ein wenig länger als die vorige, so dass ein Dreieck oder, wenn man will, ein Turm entsteht: „So | tief | die Stadt | der Arbeiter | unter der Erde lag, | so hoch über ihr türm- | te sich der Häuserblock, | der „Klub der Söhne“ hiess, | mit seinen Hörsälen und Biblio- | theken, seinen Theatern und Stadions.“ Darauf folgen Aufnahmen eines Stadions, in dem junge Männer rennen und lachen. Das nächste Bild zeigt wieder einen Text: „Väter, für die jede Umdrehung eines Maschinenrades Gold bedeutete, hatten ihren Söhnen das Wunder der Ewigen Gärten geschenkt.“ Es wird ein futuristisch eingerichteter Garten gezeigt mit fremd gekleideten Frauen, die sich um einen Mann versammeln, der eine Frage stellt, die danach im Bild erscheint: „Wer, meine Damen, hat heute den Vorzug, Herrn Freder, Joh Fredersens Sohn, Gesellschaft zu leisten?“ Während der Mann die Frauen beurteilt, rennt Freder in dem Garten, hinter einer Frau her. Bei einem Brunnen ruft die Frau Freder – „Freder –! Freder –!“ erscheint im Bild. Das gezeigte Verfolgungsspiel endet fast mit einem Kuss, bis sich plötzlich am Rande des Gartens eine Tür öffnet, aus der eine Frau mit hinter ihr Kindern in ärmlich aussehender Kleidung kommen und den Garten betreten. Alle im Garten schauen auf die

Frau und die Kinder und die Frau und die Kinder schauen zurück – dann wird auf die Frau fokussiert: um sie herum erscheint ein grauer Nebel und nur sie ist klar erkennbar. Das Bild wechselt nochmal zur Elite und dann wieder zurück zur Frau, die zu den Kindern sagt – mit einem erneut im Bild sichtbaren Text: „Seht! Das sind Eure Brüder!“ Sie wiederholt nochmal: „S e h t –!“ Dann wird aus der Vogelperspektive auf die Menschen im Garten geblickt, die dort still stehen. Sie wiederholt nochmal ihren ersten Satz und danach wird zwischen Freder und der Frau gewechselt, die anscheinend aufeinander schauen. Während Mitarbeiter vom Garten die Frau und die Kinder wegzuschicken scheinen, greift Freder nach seinem Herz und wird klar, dass die Begegnung für Freder Liebe auf den ersten Blick bedeutet. Die Kinder und die Frau werden weggeschickt und Freder fragt den Mann im Garten: „Wer – war das?“ Der Mann gibt ihm keine Antwort und wird sichtbar nervös: Dann rennt Freder plötzlich durch die selbe Tür, die die Frau und Kinder benutzt haben, hinter der Frau her, und im Bild erscheint wieder ein Text: „Dies aber war das Erleben Freders, – Joh Fredersens, des Herrn über Metropolis, Sohn -- auf der Suche nach dem Mädchen:“ Danach sehen wir Freder, der zwischen den Maschinen in der Arbeiterwelt läuft. Dann erscheint eine ganz große Maschine und nachdem wir gesehen haben, wie die Arbeiter ‚normal‘ mit der Maschine arbeiten, sehen wir, wie ein Arbeiter zusammenbricht und eine Art Thermometer im Bild eine höhere Temperatur angibt. Es gelingt dem Arbeiter nicht mehr, die Maschine zu stoppen und wir sehen, wie die Arbeiter an anderen Teilen der Maschine immer schneller arbeiten müssen – auch Freder erscheint kurz im Bild und sieht das gleiche. Als die ‚Temperatur‘ die 50 erreicht, ‚explodiert‘ die Maschine: Aus allen Teilen kommt Rauch und die Arbeiter fliegen durch die Luft. Auch Freder wird auf den Boden geworfen. Wenn er wieder aufsteht, hat die Maschine sich in eine Art Monstrum verwandelt, und Freder schreit: „MOLOCH!“, was mit einer anderen, größeren und eckigeren Schrift als bisher sichtbar ist – auch sind die Buchstaben selbst sehr groß und eckig und stehen nicht auf einer Linie, sondern im ganzen Bild. Freder ist Zeuge davon, dass Arbeiter durch Wächter in das Maul des Monstrums geworfen werden. Nach einer Weile verwandelt sich das Monstrum wieder in eine Maschine und wir sehen wie Arbeiter den gestürzten Arbeitern helfen, wieder aufzustehen und wie sie die gestorbenen Arbeiter wegtragen. So wird klar, dass nur Freder die Maschine als Monstrum wahrgenommen hat. Freder schaut erschrocken nach den Opfern. Er rennt dann nach seinem weißen Auto und im Bild erscheint sein Ausruf zum Chauffeur: „Zum neuen Turm Babel! - zu meinem Vater –!“ Er steigt in das Auto ein und wir sehen danach, wie es zwischen den Hochhäusern auf einem Viadukt wegfährt. Danach folgen Aufnahmen der Stadt, der

großen Hochhäuser und Verkehrsströme und letztendlich wird der große Turm sichtbar, der das ganze Stadtbild dominiert.

Bevor auf die Rolle der Paratexte in diesem Film eingegangen werden kann, ist eine gattungsbezogene Einschätzung des Films notwendig. Denn wo in *Berlin. Sinfonie der Großstadt* kein Kommentar notwendig war, um den Film zu verstehen, ist in diesem Film von sprechenden Menschen die Rede. Dabei muss man beachten, dass es sich um einen Stummfilm handelt und das Sprechen seiner Figuren durch sichtbaren Text ersetzt wird. Das bringt uns gleich zu einem grundlegenden Unterschied zwischen den beiden Filmen: *Metropolis* ist ein Film, in dem Figuren in der futuristischen Großstadt *Metropolis* eine Geschichte erleben, während die Großstadt selbst die Hauptfigur in *Berlin. Sinfonie der Großstadt* ist. Das heißt, dass die Paratexte beziehungsweise die Zwischentitel in *Metropolis* logischerweise eine feste Rolle als Begleiter der sprechenden Figuren einnehmen. Das Verhältnis der Zwischentitel zu den Ereignissen im Film ist meines Erachtens aber komplexer und wird hier anhand der oben beschriebenen Szenen besprochen.

Der Film fängt mit einem textuellen Vorspann an. Die Gestaltung dieser Texte wird fast den ganzen Film beibehalten. Das heißt, dass zwischen dem Vorspann und dem gesprochenen Text formal kein Unterschied gemacht wird. Wie gesagt weist der Vorspann gleich auf eine besondere Intermedialität hin. Denn das im Vorspann genannte Drehbuch wird dort *Roman* genannt. Dies geschieht in der gleichen Schrift: Der ‚Roman‘ hat im Vorspann die gleiche Gestaltung wie die Texte im Film. Der Film wird damit wie gesagt gleich auch als ‚Roman‘ eingeordnet, mit angeblich sprechenden Figuren und eine Handlung. Nach den ‚praktischen Informationen‘ und den Gestalten erscheint der erste inhaltliche Text, der Sinnspruch, in noch immer der gleichen Gestaltung. Anders gesagt: Der Paratext ist hier nicht besonders markiert. Das ‚Beiwerk‘, wenn man will, der Vorspann vorabgehend am Film, hat genau die gleiche Gestaltung wie die Texte im Film. Umgekehrt: Die Texte im Film haben die gleiche Gestaltung wie das ‚Beiwerk‘, das nicht zum zentralen beziehungsweise direkten Inhalt des Films gehört. Sind sie also nur eine ‚Ergänzung‘, weil der Film als Stummfilm einfach nicht in der Lage ist, sprechende Figuren zu produzieren? Das impliziert auf jeden Fall, dass der Film mit dem traditionellen Medium ‚Roman‘ verbunden ist – wie der Vorspann eben auch zeigt. Gleich nach dem Sinnspruch wird aber deutlich, dass sich der Film tatsächlich von diesem Medium unterscheidet: Nachdem der Titel bereits als Romantitel gezeigt worden ist, erscheint

dieser nochmals und zwar diesmal hervorgehoben, vor dem Hintergrund der Stadt. Bei Genette, bezogen auf das Medium Buch, werden drei Funktionen eines Titels unterschieden: „[...] to designate, to indicate subject-matter, to tempt the public [...]“<sup>111</sup> Hier kommt noch eine vierte Funktion hinzu: zu begrenzen. Der Titel, mit einer ganz anderen Gestaltung und einer ganz anderen Schrift, unterscheidet sich vom Vorspann und zeigt, dass der Film jetzt wirklich beginnt. Dies wird dadurch unterstützt, dass die Stadt kurz nach Erscheinen des Titels auch sichtbar ist. Die ‚visuelle‘ Erzählung hat mit dem Titel also auch angefangen. Dadurch, dass der Titel nach dem ‚Lichtspiel‘ der sich im Bild bewegenden, hellleuchtenden Linien erscheint, wird auch gleich auf den Charakter der Großstadt Metropolis Bezug genommen: Auch nach dem Verschwinden des Titels bewegen sich Lichter über die Stadt. Die Gestaltung des Titels ist damit seinem Inhalt ähnlich: gezeigt wird *Metropolis*. Der nächste ‚Text‘, wenn man will, ist die Uhr: Wie in *Berlin. Sinfonie der Großstadt* begrenzt sie die Ereignisse, die durch Zeit begrenzt werden. An dem Punkt wird auch gleich ein großer Unterschied zwischen beiden Filmen sichtbar: Die Uhr in *Berlin. Sinfonie der Großstadt* ist eine Uhr, die es auch wirklich gibt. Das weiß der Zuschauer nicht nur, weil er sich eventuell erinnert, wie Berlin aussieht, sondern auch, weil es eine ganz ‚normale‘ Uhr ist, die tatsächlich zwölf Stunden angibt. In *Metropolis* gibt die Uhr zehn Stunden an – und gleich versteht man, dass dies keine ‚normale‘ Welt ist, sondern eine Welt, in der andere Gesetze gelten und sogar die ‚Zeit‘ anders ist. Die vorigen Paratexte haben dies bereits unterstützt: Die ganze Geschichte ist nämlich ein *Roman*. Trotz dieses Unterschieds – Fiktion und Wirklichkeit – erfüllt die Uhr in beiden Filmen eine ähnliche Rolle: Sie strukturiert den Ablauf der Aufnahmen. In *Metropolis* erscheint kurz nach den Schornsteinen dann noch ein Text, der diese Struktur weiter unterstützt: „Schicht“ gibt an, welche Grenze die Zeit in *Metropolis* bewirkt: Die Grenze der Arbeit. Zeit ist in dieser Fiktion also lediglich mit Arbeit und nicht mit der Natur verbunden, wie im realen Berlin in *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt*, wo die ‚Schicht‘ oder der Arbeitsrhythmus durch den neuen Tag bestimmt werden. In dem Sinne versteht man auch die Szene der Arbeiter im Tunnel: Es gibt nicht eine Richtung von Arbeitern, sondern beide Richtungen: weg von der Arbeit und auf dem Weg zur Arbeit. Durch den Text, „Schicht“, wird die nächste Szene nicht nur begrenzt – vom allgemeinen Bild der Großstadt zum detaillierten Bild der Arbeiterstadt – sondern wird auch die Zeit mit Arbeit verbunden und die Fiktion des Films dadurch bestätigt. Der kleine Paratext hat auf die

---

<sup>111</sup> Gérard Genette: *Paratexts. Thresholds of interpretation*. A.a.O., S. 76.

Rezeption des Films also einen großen Einfluss. Durch die Kleidung der Arbeiter vermutet man wie gesagt bereits, dass es um Arbeiter geht, doch erst durch den neuen Text wird die Vermutung des Zuschauers bestätigt. Der Paratext ist aber nicht ‚nur‘ ein Kommentar. Hier wird dem ‚romanartigen‘ Kommentar etwas hinzugefügt: Wie der nach unten gehende Aufzug fließt der Text nach unten, in dem steht, dass die Stadt der Arbeiter tief unter der Erde liegt. Das typisch filmische ‚Bewegen‘, die Bewegung, wird mit dem Medium des Texts verbunden. Das ‚Erzählen‘ wird damit auch auf das Medium selbst verlegt: Auch in der medialen Text-Film-Erscheinung selbst gibt es die Bewegung des Mediums Film. Das gleiche gilt für die Ankündigung der Klub der Söhne: Der Text ist nicht, wie im Vorspann, ein normaler Kommentar, sondern wird bewegend gestaltet.<sup>112</sup> Diese beiden Paratexte funktionieren als Binnenparatexte und begrenzen und kommentieren das gezeigte Geschehen: Darüber hinaus funktionieren sie aber auch als symbolische Wiedergabe der zwei erzählenden Medien oder, wenn man will, als mediale Überblendung, genau im Sinne des Medienwechsels in der Romantheorie von Stephanie Stockhorst. Wie in *Das kunstseidene Mädchen* eine filmische Struktur und Vorlage in den Text verarbeitet ist, gibt es hier einen Roman, das heißt Drehbuch, in dem durch Texte Struktur in die Erzählung reingebracht wird. Im anderen Medium, im Film, wird diese Struktur verarbeitet – zwar aber innerhalb der Grenzen des Films, das heißt hier, erweitert durch die Möglichkeiten des Films, die über die Möglichkeiten des Buchs hinausgehen, wenn es um das Zeigen von Bewegung geht. „Tief unter der Erde liegen“ wird als Ausdruck medial wiedergegeben, indem dieser Ausdruck selbst nach unten geht. Dadurch ist der Paratext nicht nur ein Kommentar, sondern wiederum ein markierter Ausdruck filmischer Erzählung. In dem Sinne unterscheiden sich diese beiden Kommentare von den folgenden textuellen Äußerungen: Diese bewegen sich nicht. Die nächste Äußerung kommentiert den Klub der Söhne weiter, und daraufhin folgen medienbedingte textuelle Ergänzungen – Gespräche, die im Film nicht akustisch wiedergegeben werden können und daher visuell wiedergegeben werden.<sup>113</sup> Der nächste Text ist wieder ein Kommentar, aber danach kommt Freders Reaktion auf die explodierende Maschine. Freder, der die Maschine als Moloch wahrnimmt, einen Abgott aus der Bibel, *schreit* den Namen des Monstrums.

---

<sup>112</sup> Wie oben bereits erwähnt besteht der Mehrwert meines Erachtens aus der Suggestion des Errichtens, der Bewegung selbst – und nicht aus der Form. Schließlich kann auch in einem Buch zum Beispiel ein Gedicht in einer solchen Form abgedruckt werden.

<sup>113</sup> wobei nochmal zu bemerken ist, dass sowohl die bewegenden Äußerungen, als die Kommentare, als der Vorspann in gleicher Schrift gezeigt werden und das Medium *Text* trotz unterschiedlicher Funktionen in der filmischen Narration einheitlich markiert ist.

Dieses Schreien wird nicht nur mit Großbuchstaben sichtbar gemacht, sondern durch eine komplett andere Gestaltung des Texts. Die Buchstaben sind nicht nur Großbuchstaben, sondern überhaupt viel größer und ‚monströs‘: Sie kommen ‚überall‘ her, bewegen sich schnell, sind hell und eckig und zusammen beschlagnahmen sie das ganze Bild. Der Paratext funktioniert erneut auch als Binnenparatext, indem die Szene, in der die Maschine als Monstrum dargestellt wird, als Vorstellung Freders markiert wird. Durch den Text wird klar, dass die Wiedergabe *seiner* Erfahrung der Maschine ist und erklärt auch seine Reaktion, wenn er später zu sich kommt und die ‚normale‘ Maschine sieht: Er will *sofort* zu seinem Vater, um diesen Missständen ein Ende zu setzen. Wie bei den bewegenden Texten wird auch die Medialität des Texts eingesetzt: Der Text erscheint schnell und hell erleuchtet, wenn man will ‚aggressiv‘, und diese mediale Aggressivität unterstützt den monströsen Charakter von Freders Wahrnehmung der Maschine.

Und so kommen wir im Paratext auch tatsächlich zum Großstadtnarrativ in *Metropolis*. Die futuristische Großstadt wird im Film anfänglich eindeutig als Dystopie dargestellt (auf jeden Fall für die Arbeiter), und die Dekors erzeugen eine enorme Großstadt. Die Symbolik verstärkt den dystopischen Charakter dieser Großstadt, zum Beispiel durch die biblischen Hinweise: auf Maria, die einen Messias erzeugt, und daher zeigt, dass die Masse aus einer unglücklichen Situation befreit werden muss, und den neuen Turm von Babel, der zeigt, dass die Menschen in ihrer Machtwollust zu weit gegangen sind. Das alles wird gezeigt und erzählt und bereits in dem Sinne hat der Film ein eindeutiges, zwar negativ-futuristisches Großstadtnarrativ. Die *Erfahrung* dieses Narrativs aber wird auch erzeugt – und zwar vor allem im Paratext. Denn im Paratext wird gleich am Anfang sichtbar, dass „METROPOLIS“, der Titel, sich vom traditionell beschrifteten Vorspann unterscheidet: Helle Lichter scheinen auf den Titel. Die ‚normalen‘ Binnenparatexte kommentieren an einigen Stellen nicht ‚nur‘, sondern nehmen selbst auch die Bewegung an in der nie schlafenden Großstadt: Sogar der Kommentar besitzt den ununterbrochenen Charakter der Großstadt. Und gerade durch die moderne Filmtechnik kann der Schreck Freders vom Zuschauer auch tatsächlich erfahren werden. So gibt es im Paratext einheitlich gestaltete, normale Kommentare und Gesprächsfetzen, die aus der Erzähltradition des Romans übernommen worden sind, aber auch abweichend gestaltete, die Großstadt und Bewegung erzeugenden Kommentare und Texte. Daneben gibt es auch, wie in den vorher besprochenen Werken, Paratendenzen, die zwar nicht auffällig markiert sind oder vom Rest des Films isoliert, aber trotzdem eine strukturierende Wirkung haben durch ihre

eigenständige Bedeutung – wie die Uhr etwa die Grenze der Schicht angibt und damit die nächste Szene erklärt, in der die Arbeiter ihre Schicht anfangen beziehungsweise beenden. All diese heteronom gestalteten Paratexte funktionieren als strukturierende Binnenparatexte und darüber hinaus wird bei manchen Paratexten wie gesagt die Großstadterfahrung selbst beim Zuschauer erzeugt.



## Ergebnis

Die besprochenen Werke – Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz*, *Die Geschichte von Franz Biberkopf*, Erich Kästners Roman *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten*, Irmgard Keuns Roman *Das kunstseidene Mädchen*, Walter Ruttmanns Film *Berlin. Die Sinfonie einer Großstadt* und Fritz Langs Film *Metropolis* – erzählen die Großstadt. Ihre Großstadtnarrative sind alle (ganz) anders gestaltet und sie gehören zwei unterschiedlichen Medien an: dem Buch und dem Film. Die zentrale These dieser Arbeit war, dass Paratexte – die aus einer langen, literarischen Tradition stammen – in den untersuchten Werken eine neue Funktion bekommen. Ziel dieser Arbeit war darum, zu untersuchen, wie die Narrative der Großstadt in den Werken gestaltet sind und in welchem Verhältnis Paratexte zu diesen Narrativen stehen.

Paratexte habe ich in dieser Arbeit in erster Linie nach Gérard Genette definiert als heteronome Erscheinungen, die innerhalb des Werks einen abhängigen Bezug zur zentralen oder ‚eigentlichen‘ Narration haben, aber auch außerhalb von ihr eine selbständige Bedeutung in Bezug auf die Rezeption der gesamten Narration haben. Diesen ergänzenden Bezug habe ich nach Jörg Helbig als Komplementärebene eingeschätzt, die also einen eigenen Einfluss auf die Rezeption des Werks hat. Jedoch reicht diese Definition von Paratexten für diese Arbeit nicht aus: Genette beschränkt sich auf das Buch als Medium. Georg Stanitzek kritisiert Genettes Theorie zurecht, indem er meint, dass Genette seine Begriffe im Sinne Foucaults auf ihre Funktion für ein Werk beschränkt – ich meine aber auch, dass das einer textimmanenten Analyse nicht im Wege steht. Trotzdem muss man die Frage stellen, ob Genettes Theorie auch auf das Medium Film anwendbar ist – da sie sich ja auf das Medium Buch beschränkt. In einer Ausgabe Georg Stanitzeks zu Paratexten in unterschiedlichen Medien, versucht Joachim Paech erfolgreich die Wirkung von Paratexten für das Medium Film zu untersuchen und er behandelt den Film als Text. Er beschränkt seine Untersuchung aber auf die Dispositive von filmischen Texten – also auch wieder auf *ein* Medium – wenn auch heteronom gestaltet. In dieser Arbeit habe ich für die beiden besprochenen Filme versucht, Paratexte *innerhalb* der Filme zu untersuchen. Meines Erachtens bilden diese, wenn man die Theorie Genettes auf das Medium Film zu übertragen versucht, Peritexte, während die Dispositive, die Paech untersucht, bei einem Film als Epitexte eingeschätzt werden können. Ich habe versucht, sowohl in den Romanen als in den Filmen, das Verhältnis von Paratexten zum zentralen Text zu untersuchen

bezüglich der Narration der Großstadt. Dabei habe ich dafür plädiert, manchmal den Begriff „Paratendenz“ einzusetzen, weil es manchmal auch innerhalb eines zentralen Texts Fragmente gibt, die die Funktion eines Paratexts aufweisen – auch wenn es gar kein Text ist.

Das Großstadtnarrativ in *Berlin Alexanderplatz* ist kein traditionelles Narrativ: Das Buch ist eine Narration, in der die Großstadt selbst genauso einflussreich als die narrative Instanz ist. Der Roman wurde von Otto Keller ein „gestischer Montageroman“ genannt, der dazu führt, dass die Großstadterfahrung selbst zentral steht, anstatt einer traditionellen Geschichte in einer Großstadt. Robert John Evan Jenkins bemerkt zurecht, dass die Rolle des Lesers dabei nicht übersehen werden darf: Schließlich erzeugt nicht nur der Text, sondern auch der Leser Großstadterfahrung, indem der Leser während des Lesens die Erfahrung kreiert. Die einzige traditionellere erzählende Instanz, die es im Buch gibt, findet man im Paratext. In Kommentaren vor jedem Buch gibt es eine erzählende Stimme und Kapitelüberschriften strukturieren den Fluss an Großstadtereignissen im zentralen Text. Durch diese Paratexte, die also tatsächlich eine ergänzende Rolle besitzen, wird bewirkt, dass das Buch nicht nur die Geschichte von Berlin Alexanderplatz, sondern in ihr auch die Geschichte von Franz Biberkopf erzählt. Die Paratexte steuern den Leser mit Gedanken an Franz Biberkopf durch die Stadt und lässt ihn die Stadt dadurch auch im Sinne Franz Biberkopfs erfahren. Die ‚traditionelle‘ narrative Instanz, der traditionelle Erzähler, ist in Döblins Roman auf die Paratexte verlegt worden: In dem Sinne *kreieren* die Paratexte sogar das Großstadtnarrativ. Oder, anders formuliert, die Paratexte *ermöglichen* die Narration der Großstadt im Roman. Stephanie Stockhorst erkennt in Großstadtromanen drei Intermedialitätstypen – ich würde dafür plädieren, den Paratext beziehungsweise die Paratendenz als vierten Intermedialitätstypus zu definieren. Auch in Erich Kästners Roman bewirkt der Paratext den ‚Fokus‘ des Lesers auf den ‚Kern‘ der Narration. Durch den Funktionswechsel der Stadt wird die Narration der Großstadt eine ganz andere: Die Narration wird von der Stadt selbst beeinflusst. Der Fokus in der Narration, die traditionell von einer narrativen Instanz geliefert wurde, wird auf den Paratext verlegt. Damit ist das Verständnis der neuartigen Narration und der Geschichten innerhalb dieses Großstadtkontexts (zum Teil) vom Paratext abhängig. Auch in *Fabian* verstärkt der Paratext, dass der Roman *Die Geschichte eines Moralisten* ist. Anders sieht die Rolle des Paratexts in *Das kunstseidene Mädchen* von Irmgard Keun aus. Wie Stephanie Stockhorst zurecht bemerkt, ist das Buch eine Filmadaption und ist seine Struktur daher stark von der

filmischen Vorlage bestimmt. Auch in diesem Roman erfüllen die Paratexte jedoch eine strukturierende Rolle: Der zentrale Text ist zwar auch ohne die Paratexte verständlich – die unterschiedlichen Teile werden aber durch die Paratexte miteinander verbunden und erst zusammen bilden sie die Geschichte des kunstseidenen Mädchens, die sich vom positiv konnotierten Sommer zum negativ konnotierten Winter entwickelt. In allen Romanen ist – und zwar in *Berlin Alexanderplatz* stärker als in den beiden anderen Romanen – die traditionellere narrative Instanz auf die Paratexte verlegt worden. Die Paratexte haben dadurch tatsächlich eine neue Funktion in den damals modernen Werken: Die Paratexte sind in den Romanen selbst Teil des Großstadtnarrativs, das sich also nicht länger ‚nur‘ in den zentralen Texten befindet und in *Berlin Alexanderplatz* sogar aus dem zentralen Text verschwunden ist.

In den Filmen gibt es auch eine unterschiedliche Verwendung von Paratexten. In Walter Ruttmanns *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* handelt es sich um einen ‚realistischen‘ Film: Gezeigt wird die zeitgenössische Großstadt Berlin. Man kann in der filmischen Narration zwischen einer ‚sinfonischen‘ Erzählung und einer ‚natürlichen‘ Erzählung unterscheiden. Durch die Zusammenführung dieser beiden ‚Strukturen‘ – nämlich der Struktur der technischen Großstadt und der Struktur der Natur – entsteht eine Ambivalenz. Derek Hillard erkennt in dieser Ambivalenz auch einen Gegensatz: Meines Erachtens geht es eher um ein komplementäres Weltbild, in dem beide Rhythmen gezeigt werden. Die Rolle des Paratexts ist unübersehbar für die sinfonische Erzählung: Er steuert die Rezeption des Zuschauers in die Richtung einer Sinfonie und das führt erst zum Verständnis des gezeigten Berlins als „Sinfonie der Großstadt“. Daneben gibt es innerhalb des Films Paratendenzen, die den Rhythmus der Stadt weiter sichtbar machen. In *Metropolis* gibt es auch solche Paratendenzen und verstehen wir durch die Texte überhaupt, was genau geschieht – jedoch werden Paratexte im Narrativ von *Metropolis* ganz anders eingesetzt. Der Film ist ein negativ-futuristischer Großstadtfilm und vor allem: eine Fiktion. Das wird sofort durch den Paratext, im Vorspann, klar, indem dort erwähnt wird, dass *Metropolis* auch ein ‚Roman‘ ist. Und wie in einem Roman werden Texte eingesetzt – da die Texte sich hier von den anderen Aufnahmen unterscheiden, kann man sie gleich als Paratexte einordnen: Dabei geht es aber um ein medienbedingtes Ergänzen des Films, um eine ‚Romanadaption‘ – schließlich kann man im Stummfilm nur Sprechen, indem man Texte einblendet. Die Verwendung der Texte geht aber weiter. Dadurch, dass es ‚normale‘ Gesprächsfetzen gibt, die sich vom Vorspann in Schrift und Gestaltung nicht

unterscheiden und daher den ununterbrochenen Charakter der Stadt bereits unterstützen, aber auch, dass es ‚abweichende‘ Texte gibt, die genau das Abweichende in der Großstadt *Metropolis* charakterisieren und sogar dazu führen, dass der Zuschauer die Erzählung der Großstadt auch *erfährt*, oder zumindest sieht, *wie* das Großstadtnarrativ erzählt wird, bekommt der Paratext in *Metropolis* etwa wie in *Berlin Alexanderplatz* eine entscheidende Rolle: In ihm gibt es das Großstadtnarrativ.

Der Paratext ist in den besprochenen, intermedialen Erzählungen für das Großstadtnarrativ unverzichtbar. In allen besprochenen Werken gibt es Paratexte, die das Großstadtnarrativ des zentralen Texts erweitern, strukturieren oder sogar ersetzen. Trotz ihrer heteronomen Erscheinungen oder gar als nicht-textuelle Paratendenzen bilden sie einen Teil des Großstadtnarrativs in den besprochenen Werken. Dass die analysierten Bücher als *Romane* rezipiert werden trotz ihrer avantgardistischen Erzählhaltungen ist zum Teil oder ganz auf die Paratexte zurückzuführen, und auch in den ‚modernen‘ Filmen wird die traditionellere Erzählung durch die Paratexte erst zugänglich oder konstruiert. Daher sind Paratexte in den besprochenen Werken meines Erachtens eine unübersehbare narratologische Strategie und bekommen Paratexte dadurch eine neue Funktion.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf*. Text der Erstausgabe. 46. Auflage. München 2007.

Kästner, Erich: *Der Gang vor die Hunde*. Neuausgabe von Sven Hanschek. Zürich 2013.

Keun, Irmgard: *Das kunstseidene Mädchen*. 6. erweiterte Auflage. Berlin 2004.

### Sekundärliteratur

Baum, Michael: *Kontingenz und Gewalt. Semiotische Strukturen und erzählte Welt in Alfred Döblins Roman Berlin Alexanderplatz*. Würzburg 2003.

Genette, Gérard: *Paratexts. Thresholds of interpretation*. Cambridge 1997. S. 27.

Übersetzt aus dem französischen Original von Jane E. Lewin: Gérard Genette: *Seuils*, Paris 1987.

Helbig, Jörg: *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*. Heidelberg 1996.

Hillard, Derek: Walter Ruttmanns Janus-faced View of Modernity: The Ambivalence of Description in *Berlin. Die Sinfonie einer Großstadt*. In: *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur*. 91:1 (2004). S. 78-92.

Jenkins, Robert John Evan: *Model-readings of modernist epic: pursuing semiotic strategies in the work of Alfred Döblin*. Diss. Nashville (Tennessee), Vanderbilt University 2007.

Keller, Otto: *Döblins «Berlin Alexanderplatz»*. *Die Großstadt im Spiegel ihrer Diskurse*. Bern 1990.

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

Paech, Joachim: „Film, Programmatisch“. In: *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Hrsg. Von Klaus Kreimeier und Georg Stanitzek. Berlin 2004. S. 213-223.

Stanitzek, Georg: „Texte, Paratexte, in Medien: Einleitung“. In: *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Hrsg. Von Klaus Kreimeier und Georg Stanitzek. Berlin 2004. S. 3-19.

Stockhorst, Stephanie: „Intermediale Erzählstrategien im urbanen Kontext. Mediale Grenzüberschreitungen in Großstadtromanen der Weimarer Republik.“ In: *Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968*. 2009. S. 115-137.