
Klaus R. Scherpe

»Woran soll ein Autor, ein epischer, merken,
wann er aufzuhören hat«?

Alfred Döblins endloses Erzählen¹

I.

Von Natur aus, so Döblin, kannte das Epische in seiner »unbegrenzten Form« kein bestimmtes Ende. Realität, Traum und Phantasie waren noch nicht voneinander geschieden; berichtet wurden »Elementarsituationen des menschlichen Daseins« in »immer neuen Abwandlungen«, in der »Serienarbeit« der mündlichen und kollektiven Erzählungen und Nacherzählungen, im Grunde der »Wahrheit« ohne Begründung.²

Auf Einladung des Germanistikprofessors Julius Petersen hielt Döblin am 10. Dezember 1928 seinen Vortrag »Der Bau des epischen Werks« im Auditorium Maximum der Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität. Darin erstellt er ein Programm zur Erneuerung des Romans unter den Bedingungen der modernen Kollektiverfahrungen von Masse, Technik und medialer Öffentlichkeit, in Verbindung mit den Wissensbeständen von Medizin, Psychiatrie und Soziologie und deren »Resonanz«, wie er in seiner ganz persönlichen Universalschrift *Unser Dasein* von 1933 schrieb, seiner letzten in Deutschland vor dem Exil erschienenen Publikation. Die Literatur hätte die Aufgabe, die neu entstandene Wirklichkeit zu »durchstoßen«, das Menschenmögliche, auch die destruktiven Energien zur Sprache zu bringen: im Produktionsprozess eines als »dynamisches Netzwerk« zu begreifenden und plastisch zu gestaltenden Weltganzen, der Dinge und Vorgänge mit den in ihnen wirkenden Kräften. Die Vitalisierung und Elementarisierung der Sprache sollte den Ursprung des Epischen wiedergewinnen und die vorherrschende Repräsentationslogik der medialen Vermittlung außer Kraft setzen: »Das Buch ist der Tod der wirklichen Sprache.«³ Die Materialschlachten des Ersten Weltkriegs und deren körperliche und seelische Auswirkungen im Lebensalltag grundieren die drei großen Romane, die im Folgenden besprochen werden: ein dreifaches erzählerisches Exerzitium, in dem Döblin die »unbegrenzte Form« des Epischen dem für unzulänglich erklärten Individualcharakter der herkömmlichen Romanwerke entgegensetzte.

Eine Zumutung und Überforderung der individuellen Autorschaft war Döblins Programm einer die Gattungsgrenzen überschreitenden, neu zu schaf-

fenden Epik von Anfang an – und sollte es sein. Die im Nachlass zu seinem *Wallenstein*, zu *Berge Meere und Giganten* und zu *Berlin Alexanderplatz* gesammelten Konvolute mit Aufzeichnungen, Notizen, Dokumenten, Landkarten, Abbildungen, Bildausschnitten und Exzerpten aus philosophischen und wissenschaftlichen Werken von Emil Kraepelins *Lehrbuch der Psychiatrie für Ärzte und Studierende* bis zu Ernst Machs *Kultur der Mechanik* versammeln ein Wissen, das zum Ausgangsmaterial der erzählerischen Gestaltung wird und die Materialität der Textgestalt ausmacht. Mit seiner Losung »Im Roman heißt es schichten, häufen, wälzen, schieben«,⁴ hatte Döblin schon 1917 während der Arbeit am *Wallenstein* das psychologisierende und historisierende Romanschreiben entlang der Kriterien von Handlung und Charakter, den »Zielroman« der Entwicklung eines Helden, als realitätsfremdes Konstrukt verworfen. Das epische Werk entsteht, indem es sich wandelt und alle gegenstrebigenden Kräfte in sich aufnimmt.⁵ Aufzusuchen ist die von der Fülle des Wirklichkeitsmaterials vorgegebene Diversität anstelle der konzeptionellen Finalität: Kontingenz statt Kontinuität, Digression statt Progression im Raum des Erzählens, in dem alles Vergangene und Zukünftige als gegenwärtig erscheint.

Und damit wäre Döblin dort angekommen, wo er mit seiner epischen Regeneration des einstmals mündlichen und kollektiven Erzählens von Anfang an sein wollte: beim Unbegrenzten der Sprache, im Raum und in der Zeit: »Das ist nun ein ganz sonderbares Merkmal an einer Kunstform, dieses Gesetz der Formlosigkeit, aber es ist da, läßt sich nicht weglegen, und man soll es scharf betrachten, denn es ist ein ganz wesentliches Charakteristikum, und wir stehen auf allersicherstem epischen Boden, wenn wir hieran festhalten.«⁶ Wenn die Prozessualität des Geschehens die Finalität einer Geschichte ersetzt, so würden der »Riesenhandlung«⁷ des Daseins alle denkbaren und fühlbaren epischen Proportionen abgewonnen: eine »Dynamik«, die sich vom Material aufs Erzählen überträgt. »Jede Minute eine Veränderung«, so schreibt er in der »Zueignung« des Zukunftsromans *Berge Meere und Giganten*. »Hier wo ich schreibe, auf dem Papier, in der fließenden Tinte, in dem Tageslicht, das auf das weiße knisternde Papier fällt, das Falten wirft unter der Feder. [...] Da arbeitet das Tausendnamige. Da ist es.«⁸

Döblins Konsequenz: ein autopoietisches Verfahren zu entwickeln, das die mit der komplexen Materie gegebene Form- und Gestaltlosigkeit im Schreibprozess erfahrbar macht, um im neu anzurichtenden Erzählexperiment des Epischen andere Formgesetze zu erkunden: sprachliche Ausdrucksmittel und konträre »Spannungsnetze« sind zu erproben – mit ungewissem Ausgang, wie er betont. Das »dynamische System«, von dem er spricht, wird greifbar im Prozess der Selbsterschaffung und Selbsterhaltung des Erzählens, im permanent

sich anreichernden und sich verwandelnden *Procedere* der sprachlichen Produktion, ohne konzeptionelle Vorgaben: »dunkle rollende tosende Gewalt« von Mensch und Natur;⁹ »Die Dinge wollen reifen, die Idee wird sich schon ihren Sprachkörper bauen«,¹⁰ heißt es in seinem Berliner Universitätsvortrag.

In seinen polemischen Äußerungen zur »Pseudoepik« der zeitgenössischen Romanliteratur mit ihrer Psychologisierung problematischer Charaktere, den erwartbaren Kausalitäten, Konflikten und schicksalhaften Einsichten und Ausichten am Ende, geht es Döblin um nichts weniger als die Wiederentdeckung einer Elementargewalt des Epischen im sprachlichen »Reproduktionsprozess« von Masse, Technik, Großstadt und Krieg. Der Überlast an Materialien, Stoffen, Wissen und Erfahrungen begegnet der Autor mit dem hypertrophen Projekt der Überschreibung und Überdeterminierung des »Tausennamigen«, wie er sagt, in dem Reales und Imaginäres ineinander »gewälzt« werden.

II.

Im Vorspruch zu seinem, als ultramodern bewunderten chinesischen Roman *Die drei Sprünge des Wang-lun* von 1915 fixiert und poetisiert Döblin die faktischen Erscheinungen dieser explosiven Gemengelage, vom großstädtischen Schreibtisch aus: »Dieser himmlische Taubenflug der Aeroplane. Diese schlüpfenden Kamine unter dem Boden: Dieses Blitzen von Worten über hundert Meilen: Wem dient es? [...] Ich tadle das verwirrende Vibrieren nicht. Nur finde ich mich nicht zurecht. Ich weiß nicht, wessen Stimmen das sind, wessen Seele solch tausendtönniges Gewölbe von Resonanz braucht.«¹¹ »Man glaubt zu sprechen und man wird gesprochen, oder man glaubt zu schreiben und man wird geschrieben«,¹² heißt es in seinem *Berliner Programm*. In einer Selbstanalyse des *Wang-lun*, der viele Hundert Seiten langen erzählerischen Projektion einer Massenrevolte im chinesischen Dekors, spricht er von einem unlösbaren Widerspruch. Der in Aussicht genommenen »grenzenlosen« Form des Erzählens letztendlich in der »geschlossenen Form« eines Romanwerks begegnen zu müssen: »Das Formgesetz, muß ich sagen, hat eigentlich den Inhalt, wie er konkret dasteht, erzeugt. Episches Thema aber war: einer kämpft vergeblich gewaltlos gegen die Gewalt, ein schwacher Held [...]«¹³ In die fortlaufende Dynamik des Geschehens, die in der Zusammenballung von Bildeindrücken und Verhaltensmustern sprachlich ausagiert werde, habe er »Person nach Person« hineingeworfen und auch wieder verlassen. Der rote Faden der Handlung sei in der Vielzahl der Szenen verloren gegangen, und den die Revolte anführenden Helden habe er deshalb am Ende nicht mehr brauchen können, er »verschwindet im Land«. In den in der Textur seines Romans zusammengetra-

genen szenischen Arrangements, Deskriptionen von Naturerscheinungen und rituellen Bräuchen, Evokationen von Bildern der Gewalt wird der vom Leser erwartete »Zielroman« sprachlich zerlegt und zersetzt: in den Verwandlungen und Verformungen lebender Organismen und in den Verlebendigungen des Anorganischen. Prozessual und transitorisch: damit ist klar, dass ein solches Erzählgebilde kein Ende finden kann und dem Leser eindeutige Schlussfolgerung versagt bleibt. Einen Titelhelden für seine Kollektivromane, sei es der Kriegsheld Wallenstein oder der Transportarbeiter Franz Biberkopf, hat Döblin eher auf Wunsch des Verlegers namhaft gemacht, der sich um »die Geschichte« sorgte, die der Leser zu lesen gewohnt war.

So viele programmatische Vorgaben zur Beglaubigungen seiner neuen Epik hat Döblin gemacht (was sich in diesem Beitrag wiederholt), verweist den Leser dann jedoch selbstbewusst auf das, was in seinen Romanen geschrieben steht: »Ich spreche hier von einem sich entwickelnden Typ moderner epischer Kunstwerke, die ganz bestimmte Formgesetze in sich tragen. Ich habe leicht analysierbare Beispiele in meinen eigenen Büchern gegeben.«¹⁴ Dem soll in den folgenden Überlegungen zu seinen stets maßlosen Romankonvoluten der Nachkriegszeit in der Weimarer Republik nachgespürt werden, »leicht analysierbar« sind sie wohl eher nicht.

III.

Narratologisch versiert, wie immer, stellt Döblin in seinem 1920 erschienenen *Wallenstein*-Roman den ersten Satz heraus, der für ihn den epischen Strom des Erzählens in Bewegung setzt: »Nachdem die Böhmen besiegt waren, war niemand darüber so froh wie der Kaiser.«¹⁵ Über den Charakter des Historischen, der in seinem Roman zur Sprache kommen soll, wird schon hier entschieden. Das »Nachdem« versetzt die historische Erzählung in einen Zustand der Nachträglichkeit und Nachzeitigkeit gegenüber der Historie als Chronik der Ereignisse. Daher beginnt Döblin mit einer sprachlich opulenten Aufzeichnung des Siegesbanketts des Habsburger Kaisers Ferdinand des Zweiten mit seinen »zwanzig Gewaltherrn« in der Wiener Hofburg, nachdem die Schlacht am Weißen Berg von 1620 gegen den »Winterkönig« Friedrich von der Pfalz gewonnen war. Die Geschichte im Modus des epischen Präteritums der Daten und Ereignisse und ihrer Begründung wird suspendiert zugunsten einer tableauartig verdichteten Beschreibung, in der die Dynamik des von Macht und Gewalt geprägten historischen Geschehens im Bild stillgestellt ist. Die Verzeitlichung tritt zurück hinter die Verräumlichung dessen, was »plastisch« zu sehen ist, die Gesten, Physiognomien, physischen Eindrücke und Rituale

des allein hier historisch Gegenwärtigen. Wie in einem historischen Ausstattungsfilm zeigt die Bankettszene nach der Schlacht in Großaufnahme die spanischen Krausen und niederländischen Spitzenkragen, die speichelleckenden Lippen über dem Geflügel. Mit der Siegestrunkenheit durchzieht eine Schreckensvision der mörderischen Schlacht das orgiastische Gelage: »prächtig zerhiebene Pfälzerleichen; Rumpf ohne Kopf, Augen ohne Blicke, Karren, Karren voll Leichen, eselgezogen, von Pulverdunst und Gestank eingehüllt, in Kisten wie Baumäste gestauch, kippend, wippend, hott, hott durch die Luft.«¹⁶ Die en détail erzeugte Mobilisierung des Wahrgenommenen und Imaginierten, die der Autor durch seine »döblinsche Stilmanier«¹⁷ im Text umsetzt – Akkumulation von Attributen, Aufschichten von Assonanzen und Alliterationen, Aufhäufung von elliptischen, parataktischen Sätzen, Partizipialkonstruktionen – unterliegt dem durch das beschreibende Verfahren erzeugten Stillstand der vorgeführten Handlungen: mit dem Effekt, die Komplexität der historischen Ereignisse im Standbild zu konzentrieren und zu intensivieren.

»Im Reich – wovon ließ sich spreche – im Reich ging's gut daher, die Böhmen geschlagen l...l.«¹⁸ Über eine Art historisch erlebter Rede lässt Döblin die Protagonisten der Kriegshandlungen, deren Taten er genau recherchiert hat, zu Wort kommen, eingebettet in den Fließtext, der von Fall zu Fall szenisch ausgeschrieben wird, so dass der Leser Mühe hat, die mitgeteilten Wegweisungen der historischen Fakten und Vorgänge herauszulesen. Die eingeblandeten Porträts der Kriegshelden rekurrieren auf ihre körperliche Erscheinung, individualisiert und typisiert zugleich. Am Körper und der militärischen Ausrüstung des siegreichen Heerführers Josef Tilly haftet eine Ikonographie des Kriegsgeschehens, wiederum mit dem Effekt des deskriptiv erzeugten *time out* der historischen Erzählung des Dreißigjährigen Krieges: »der Brabanter, steif, gespenstig, mit einer weißen Schärpe, zwei Pistolen und einen Dolch im Gurt, kurze weiße Haare; an den Haarspitzen schwankten ihm wie Ähren die Tausende erschlagenen Menschen. Sein bleiches, spitzes Gesicht, buschige Brauen, starrer borstiger Schnurrbart, überrieselt von den verstümmelten Regimentern eines Menschenalters; sie hielten sich rutschend an den Knöpfen seines grünen Wamses, an seinem Gurt. Seine knotigen Finger bezeichneten ein jeder die Vernichtung von Städten; mit jedem Gelenk war ein Dutzend ausgeroteter Dörfer bezeichnet. Über seinen Schultern schoben sich her, zappelten die Körper der gemetzten Türken, der Franzosen, der Pfälzer l...l.«¹⁹ In das Porträts des Heerführers wird das Schreckens-Imaginarium des Kriegsgemetzels hineingeschrieben, deskriptiv ausgebreitet. Im *Wallenstein*-Konvolut des Döblin-Nachlasses finden sich Kopien von Bildnissen und Schlachtenbilder, die ihm aus gegebenem Anlass als Schreibvorlage dienen konnten. Die alle

Daten und Fakten überbordende Darstellung des kollektiven Kriegswahnsinns demonstriert die »unbegrenzte Form« des Epischen, was großräumig auszuführen war: »die großen Geschehnisse in das Bewußtsein der Massen, des Kollektivum zu überführen«. ²⁰ Mit der Rückführung der kontinuierlich erzählten Ereignisgeschichte in die Kontingenz eines elementaren Geschehens und durch die hierzu aufgebrachte konvulsivische Sprache sollte es gelingen, eine andere, unbewusste und irrationale Wirklichkeit plastisch vor Augen zu stellen, die im historischen Schulbuchwissen nicht vorkam. Der Dispens der gewohnten Geschichtserzählung setzt die Kreativität eines »anderen« historischen Erzählens frei, Schreibstrategien, von denen das Verfahren eines beschreibenden Erzählens die auffälligste ist.

»Der historische Roman ist erstens Roman und zweitens keine Historie«, ²¹ schreibt Döblin rückblickend. Der Dreißigjährige Krieg, seine Schullektüre, habe ihn nur als Material, als ein »Konvolut, das eigentlich erste nach 42 Jahren zum Abschluß kam«, ²² interessiert: als Material und als Schreibübung, in der das historische Wissen in zahllosen deskriptiven Szenen, traumatischen Evokationen und faktenkundigen Exkursen vorgestellt wird. Es hätte auch ein anderer Stoff sein können, in den seine verstörenden Erfahrungen als Militärarzt im Ersten Weltkrieg in der elsässischen Etappe Eingang gefunden hätten, so Döblin. Wie aber war, so fragt sich der Leser, und so hatte sich der Autor selber gefragt, dieses autopoietische Schreibkonvolut in zwei Bänden, mit dem bildungsheischenden Titel *Wallenstein* zum Abschluss zu bringen – als »Roman« wie der Untertitel auf dem Buchdeckel es verspricht, trotz alledem?

In der Erzählmassse der sechs Bücher, in die Döblin die über 700 Seiten seines »tausendfüßigen« Mammut-Werkes eingeteilt hat, gibt es dann doch einen roten Faden der Erzählung, eingesponnen in die Charakterstudie eines Helden. Nicht dem Wallenstein, der Titelfigur, die ihn nur von Fall zu Fall interessierte, sondern dem Habsburger Kaiser Ferdinand dem »Anderen«, wie er durchgehend genannt wird, habe, so Döblin, seine ganze Sympathie und Aufmerksamkeit gegolten. Schon in der Bankettszene am Anfang erscheint der Kaiser als merkwürdig zurückgenommen, kontemplativ. Er taucht in der Textmasse des Romans, wie Wang-lun, der Anführer der »wahrhaft Schwachen« in Döblins chinesischem Roman, immer wieder auf und wieder ab: als der zum Regierungshandeln unfähige und unwillige Potentat. Unerkannt verlässt Ferdinand »der Andere« die Bastion der politischen Händel, streift inkognito durch die Wälder. In einer grotesken Narrenszenen im Kellergewölbe der Hofburg erleidet der Kaiser, willenlos und freudig, die Besudelung und Erniedrigung der katholischen Majestät. Am Ende gewinnt Ferdinands »Neigung, Schwierigkeiten durch die Flucht zu entgehen«, die Oberhand: »Hilflos fühlte er sich,

von Woche zu Woche mehr. Man sah am Hofe: seine große Hoheit war seiner Müdigkeit gewichen; er wußte sich keinen Platz, fühlte sich beirrt, gehindert, gereizt, in einer unnatürlichen Lage.«²³ Ferdinand »der Andere« fällt unter die Räuber, wird gefangen gesetzt, erscheint traumhaft verwandelt. Er fühlt sich verzaubert: »Wie er eine Baumrinde berührte, fühlte er, wohin er gehörte«;²⁴ in der tödlichen Umarmung eines koboldartigen Waldmenschen findet er seinen Frieden.

»Fabulieren und phantasieren«,²⁵ so Döblins Parole zum Umgang mit dem historischen Ausgangsmaterial. Die aus den Geschichtsbüchern bekannte Tatsache der schwachen Regierung von Ferdinand II. nimmt Döblin zum Anlass, das in seinem Roman weiträumig auserzählte historische Beziehungsgeflecht von Krieg, Gewalt, Verrat und Intrige mit dem darin einzig greifbaren Kontinuum von Handlung und Charakter, der Lebensgeschichte der Habsburger Majestät, im traumatischen Erlebnis zu »übergipfeln«, wie er sagt, und zu entgrenzen: »Durch seinen Traum hatte sich das Schaurige Betäubende gewaltig und fessellos geschwungen.«²⁶ Der sich dem Machtspiel entziehende Kaiser geht ein und verschwindet in der ihn umgebenden organischen und anorganischen Natur, das Gesicht versteinert, während in einem kurzen Nachsatz die aufmarschierenden kaiserlichen Heere und Söldnermassen in ihrem endlosen Gemetzel aus dem Blick geraten.

Im Sinne der von Döblin behaupteten Regenerierung des Epischen im »Produktionsprozeß der Sprache« ist dieses endlose Ende durchaus konsequent. Die im Netzwerk der vielfachen Erzählansätze erzeugte Textur der Zusammenhänge, Übergänge und Verwandlungen ist »dynamisch« auch in dem Sinne, dass sie immer wieder abgeleitet in die irregulären, nicht »regierbaren« Dimensionen des Unheimlichen und Gespenstischen: Chimären des Wissens, die, so ist Döblins »Daseins«-Forschung in ihrer Konsequenz zu begreifen, von der Fülle des Heranstudierten im Text selber erzeugt werden.

IV.

Konnte Döblins Vergangenheitsroman *Wallenstein* von den Schriftstellerkollegen seinerzeit noch als glänzendes Beispiel eines expressionistischen Erzählens gefeiert werden, so stieß der 1923 erschienene, im 26. Jahrhundert sich ereignende Zukunftsroman auf Verständnislosigkeit, wenn nicht Entsetzen. In *Berge Meere und Giganten* entfaltet Döblin eine zerstörerische Weltvision, in der die aufgebrauchten Völkermassen sich gegenseitig massakrieren: Rassen- und Klassenkämpfe, Schreckensszenarien einer biotechnischen Umwälzung von Städten, Landschaften und Kontinenten, Grenzüberschreitungen der tech-

nischen Vernunft, mit der die »Apparate« über die Menschheit herfallen und ungeheuerliche Mischwesen aus organischen und anorganischen Substanzen hervorbringen, monströse »Giganten«, die durch das Energieprojekt der Enteisung Grönlands freigesetzt werden. Die Darstellung einer außer Kontrolle geratenen Evolution fügt sich zu keiner nachvollziehbaren Handlung: zerstückelt in Situationen und Schauplätze von Verbrechen, Folter und Exzessen massenhafter, ritueller Tötungen. Was als Zukunftsvision erscheint, setzt sich zusammen aus einer Art synthetischem Erzählen, in dem der Erste Weltkrieg mit seinen Materialschlachten ebenso gegenwärtig ist wie die unterschiedslose Anhäufung von technischem, medizinischem, gesellschaftspolitischem und vor allem psychiatrischem Wissen: weitergedacht und vorgeführt in physikalischen und chemischen Experimenten, die in einem zwanghaften Funktionsmodell aufgehen. Als deren »Resonanz« (Döblins Lieblingsbegriff) entstehen die komplexen Textgebilde des Romans, in denen das stets überschüssige Potential an Daten, Informationen und Handlungen in einen wie immer gearteten Erlebnis-zusammenhang zu bringen war. Noch weniger als der historische Roman konnte und sollte der Zukunftsroman ein linear sich entwickelnder »Zielroman« sein. Döblin verdichtet die im Schreibprozess zusammengebrachte, technologisch entartete Dystopie auch hier zu einem »dynamischen System« – wie im *Wallenstein*-Roman das endlose Kriegsmassaker –, für das er bestimmte, das Erzählen strukturierende Verfahren entwickelt. In *Berge Meere und Giganten* wird dieses im Kern selbstreferentielle System manifest in der Wiederholung des immer Gleichen: des Einbruchs des Gewalttätigen und Monströsen in die zivilisatorische Welt, das an deren Bruchstellen seine dämonische Kraft entfaltet.

Michel Foucault hat in seinen Vorlesungen am Collège de France von der »Entzifferung der Asymmetrien« gesprochen: im Krieg der Rassen, im Ausbruch der unterdrückten Gewalt und im Zuge einer den Zivilisationsprozess unterlaufenden biotechnischen Machtergreifung.²⁷ In diesem Sinne könnte man in Döblins ganz auf den destruktiven Charakter aller Aktionen und Reflexionen abgestelltem und überdimensioniertem Roman von einem asymmetrischen System des Erzählens sprechen, für das Foucault das Analyseverfahren benennt, mit dem Döblin bereits versucht hat, die epische Masse an ungeheuerlichem Geschehen zu strukturieren: die Nachzeichnung der »Serien von nackten Tatsachen, die man physikalisch-biologisch nennen könnte«, so Foucault, die permanente Wiederholung von kontingenten und irregulären historischen Verläufen, »die Verschränkung von Körpern, Leidenschaften und Zufällen«, die »bleibende Gewebe der Geschichten und Gesellschaften abgeben«.²⁸ Ähnlich abgeklärt und analytisch beschreibt Döblin in den Nachbemerkungen zu sei-

nem Roman die (am Ende unlösbare) Aufgabe, die anwachsende Rationalität, die Menge der Auflistungen und Verordnungen des technischen, physikalischen und biologischen Wissens zu bewältigen. Mit der Verfügung über dieses Wissen entstehen die Horror- und Wahnsinnszenarien im Text quasi selbsttätig. Und es spricht wohl der Psychiater von Beruf, wenn er die geheimnisvollen und grauenhaften Aktivismen in seinem Roman zum Normalfall erklärt: »Das Rätselhafte ist nach zehnmaliger Wiederholung nicht mehr rätselhaft. Ich schreibe weder schwere Bücher noch leichte Bücher. Ich gebe Daten, – die, wie es scheint, neu und fremd sind.«²⁹

Die konsequente Abkehr vom Erzählen als Entwicklung und teleologisch ausgerichteter Chronologie hat Döblin auch hier, im quasi selbsttätigen Vollzug seines Romanschreibens, praktiziert. Gegen die anfangs wohl als Zugeständnis an den Leser versuchte Legitimation seines gigantomanischen Erzählwerks als Zyklus von Novellen spricht die Einebnung alles Ereignishaften und Charakteristischen in den gewiss mehr als zehnfachen Wiederholungen bestimmter narrativer Konstellationen, die von Fall zu Fall in ein serielles Erzählen überführt werden, das endlos fortzuschreiben ist. Die vom Autor ins Feld geführten biotechnischen Mischwesen aus Gestein, Tieren, Pflanzen und menschlichen Restbeständen verkörpern in der endlosen Reihung von Merkmalen die Verfestigung eines Zustands der permanenten Katastrophe: »Unermüdlich sogen die Menschen sich an der Luft fest, durchtränkten sich mit unsichtbaren Kräften. In ihre Därme ließen sie die Säfte vieler Pflanzen und Tiere fließen, nahmen sich und ließen sich durchlodern von den Gewalten, die sich auf dem Erdboden niedergelassen hatten. Aus dem Wasser waren die Tiere aufgestiegen; die Menschen ließen nicht von ihm und es ließ nicht von ihnen, strömte durch ihre Gewebe und Häute. Zitternd und leicht flogen die Menschen über die Wiesen Ebenen Hochflächen, stoben unermüdlich zu den Dingen [...]«³⁰ Auch wenn die von Döblin minutiös ausgeführten Vorgänge und Sachverhalte und die aus ihnen herausprofilieren dämonischen Wesen mit Namen wie Desir, Marke, Zimbo, Diuwa, Delvil oder Vaneska sich unterscheiden, zumeist im Extremismus ihrer Untaten und Gelüste, so gleichen sie doch einander: eingelassen und fortgeschwemmt in einem Sprachrausch rhythmisch angelegter Prosa, stakkatohafter Textblöcke und Satzfragmente. Das ungeheuer Gleichartige entfaltet sich in Sequenzen und Serien, die abrupt beginnen und sich endlos verlaufen und jedes Gebot einer *storyline* unterlaufen.

Indem Döblin darauf besteht, dass sein Sprachverfahren stets das »Äußerste« zu leisten habe, um im Sinne seiner Vorstellung vom »Epischen« die elementaren Kräfte und Vorgänge des Menschseins sichtbar zu machen, so wechselt er von Anfang an die narrative Stillage und Technik: an die Stelle der sukzessiven

Erzählung tritt die raumgreifende Beschreibung aller möglichen Gegenstände, Landschaften und geologischen Beschaffenheiten, ebenso die in Deskriptionen festgehaltene Ikonographie von Verhaltensweisen und Handlungen. Döblins am naturwissenschaftlichen und anthropologischen Wissen orientierte Schreibweise folgt der Devise »die Dinge« zu beobachten, zu registrieren und minutiös zu analysieren, auch die unbewussten und traumatischen Erlebnisse, um daraus so etwas wie eine epische Gesamtansicht des »Tausendnamigen«, von dem er in der »Zueignung« des Romans spricht, einsichtig zu machen. Ohne Rücksicht auf den erzählerischen Plot der Konditionen, Kausalitäten und Konsequenzen forciert Döblin in diesem Roman sein Verfahren eines beschreibenden Erzählens der Verstetigung, der topographischen Arrangements, in dem Handlungsmomente als Kristallisationen und Korrelationen herausgestellt werden. »Der Sprache das Äußerste der Plastik und Lebendigkeit abzurufen«³¹ und derart die Vorgänge ablaufen zu lassen, so charakterisiert Döblin das eigene Verfahren: ein narrativer Effekt, der sich auswirkt, wenn das Deskriptive sich zusammenzieht und verdichtet, exzessiv gesteigert wird, um die »Dinge selbst« zur Sprache zu bringen.

Die »Dinge selbst«? Robert Musil bemerkt zu diesem Phantasma, dass die Dinge »augenblicklich zu etwas Wahnsinnsähnlichem«³², etwas Ursprünglichem und Dämonischen entarten, wenn man sie aus ihren erzählerischen Bedingungsverhältnissen herauslöst und nur beschreibt. Dass Döblin sein deskriptives Verfahren in diesem Sinne autopoietisch reflektiert hat, zeigt eine Szene aus der Schreckensherrschaft des Giganten, in der »unheimliche Kräfte« als Agens des beschreibenden Erzählens auftreten und die Körper der dem Giganten Delvil ausgelieferten Sterblichen »bemalen«: »Es fing an, sie lautlos zu bemalen. Graue Linien wurden um ihre Augen gelegt, die Lippen wurden bläulich blaß. Ein Meißel grub an den Gesichtern, unterschneidet die Jochbögen, trieb sie über den schlaffen Wangen hervor. Die Augen sanft eingesenkt, vermauerten sich, zogen sich kalt zurück. Eine unterirdische Arbeit zerlegte die Nase, legte Gruben über die Nüstern [...] Vom Halse herauf zogen sich Wulste quer und schräg zum Kinn; mit jeder Mundbewegung sich straffend. Knöchern die Hände, die Finger knotig zitternd. Bis das Letzte kam, das sie kaum mehr anrührte, der Tod, über der Leber, über dem Herzen, den Hoden, der Gebärmutter [...] Eine starre Ader in dem verdorrten Gehirn barst. Das zuckte, die Augen irrten, lagen still, war ein Mensch.«³³ Die deskriptive Methode wird durch die Auflistung einer Unzahl von Indizien und Beobachtungen zur Triebkraft des Erzählens: die exzessive Beschreibung treibt das Gewalttätige des Vorgangs suggestiv hervor. Man bekommt den Eindruck einer Folterung der beschriebenen Körper im Akt der Beschreibung.

Als ein »Treiben von Satz zu Satz, von Periode zu Periode«³⁴ hat Döblin sein infinites Erzählprinzip bezeichnet und dabei an seine Erfahrungen als Psychiater erinnert. Im Schreibprozess entsteht daraus so etwas wie eine »diskursive Form der Paranoia«.³⁵ Die Gigantomanie des maßlosen Erzählens gipfelt nach dem technologischen Fehlschlag der Enteisung Grönlands und der Freisetzung des Geschlechts der Giganten in einem biopolitischen Desaster der organischen und anorganischen Evolution: der Vernichtung der Völkerschaften durch die »Maschinenwelt«, die sie hervorgebracht haben. Delvil, der denaturierte Übermensch, steht als letzter in einer Reihe der Revolutionsführer und Gewaltherrscher, die, jeder für sich, durch die Synthetisierung aller nur denkbaren Attribute des Fremden und Gewalttätigen in der Romanhandlung herausgestellt werden. In der Folge der wiederholten »Durchbrüche« und »Einbrüche« einer monströs entarteten Zukunftswelt ist, trotz der im letzten Kapitel anklingenden Beruhigung in einer südfranzösischen Siedlerutopie, kein Ende absehbar. Die Eigendynamik der Döblin'schen Dystopie, die exzessive Versprachlichung aller Ereignisse und personalen Konstellationen, treibt die Handlung ziellos vor sich her und über sich hinaus.

Im Nachwort zu seiner Neubearbeitung des Stoffes schreibt Döblin selbstkritisch: »Im Buch war als ein Hauptthema die Schrankenlosigkeit der Natur, ihr Wuchern und Überwuchern geschildert worden. So war mir, sah ich jetzt, das Buch selber durch immer neue Einfälle, Erfindungen, Episoden, Ausmalungen ganz aus den Fugen und auseinander geraten.«³⁶ Der Versuch, in einer zweiten Fassung seines Romans, die 1932 mit dem verkürzten Titel *Giganten. Ein Abenteuerbuch* erschien, durch Kürzungen und Zwischenüberschriften eine plausible Handlung und Personencharakteristik erzählerisch nachzuarbeiten, musste, wie er selber bemerkt, zum Scheitern verurteilt sein. An die Stelle der Ekstasen der diskursiven »Ziellosigkeit«, des »rätselhaften Auf und Ab«³⁷ in *Berge Meere und Giganten*, sollte jetzt doch eine, zuvor ausgeschlossene Sinngebung des Ganzen treten, gestärkt durch »die Rolle des Willens, der Kraft und der Erkenntnis«: Technik und Maschine in der menschlichen Gesellschaft wären, so die neue Botschaft, durch »ein Gesetz« zum Ausgleich zu bringen.

Diese sinnhafte Ausrichtung des Nachfolgeromans wirkt allerdings aufgesetzt und wird erzählerisch kaum umgesetzt. Verständlich wird die neue Absichtserklärung durch Döblins Ende der zwanziger Jahre veränderte Ansicht zur Realisierung des Epischen, die er später, im Rückblick auf die Genealogie seiner Werke, formuliert: »Ich muß damit den Weg der Massen und großen Kollektivkräfte zu Ende gegangen sein [...]. Mit der erschöpfenden Anstrengung des Gigantenbuches war hier genug getan [...]. Nachdem ich den »Massenweg« abgelaufen war wurde ich vor den Einzelmenschen geführt.«³⁸ Seit dem Ver-

such, in seinem indischen Versepos *Manas*, die Urkräfte des Epischen mit der Gestaltung eines einzelnen menschlichen Schicksals in Einklang zu bringen – Robert Musil hat die Problematik, auf dieser Grundlage ein »modernes Epos« zu schaffen, in einer Rezension kommentiert³⁹ – stellt Döblin mehrfach Überlegungen darüber an, wie das erzählerische Terrain des Einzelschicksals in seinen Romanen zurück zu gewinnen sei, wie der »Gewaltkur« des Lebens doch ein »Lebensplan« abzutrotzen sei.⁴⁰

V.

Eine Antwort auf die Frage, wie ein kollektives und ein personales Erzählen verknüpft werden könnten, gibt nicht zuletzt Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* von 1929, in dem der diskursive Text der Großstadt mit der Lebens- und Leidensgeschichte des Franz Biberkopf erzählerisch konkurriert, mit zweifelhaftem Ausgang. Während der Erzähler seinen Helden anfangs aus der Tegeler Strafanstalt in die Großstadt entlässt, in den Asphaltschungel auf Bewährung, entzieht er ihm sogleich das erzählerische Terrain einer eigenen Geschichte. Das individuelle Schicksal taucht ein ins funktionale Netzwerk der Großstadt, »ausgerichtet und abgerichtet«, wie alle anderen Existenzen auch, symptomatisch im Straßenverkehrsnetz des Alexanderplatzes: »Das Gesicht der Ostwanderer ist in nichts unterschieden von dem der West-, Süd- und Nordwanderer, sie vertauschen auch ihre Rollen und die jetzt über den Platz zu Aschinger gehen, kann man nach einer Stunde vor dem leeren Kaufhaus Hahn finden. Und ebenso mischen sich die, die von der Brunnenstraße kommen und zur Jannowitzbrücke wollen, mit den umgekehrt gerichteten.«⁴¹ In *Berlin Alexanderplatz* dominiert diese Leere in der Fülle, diese Entqualifizierung des Geschehens, diese Akkumulation und Hochrechnung der Ereignisse bis zur Ereignislosigkeit, die topographische Bestandsaufnahme aller Verkehrs-, Waren- und Informationsströme, die erzählerisch, im Modus der Montage, so gerafft und beschleunigt wird, dass sie ins Taumeln gerät. Die moderne Verstädterung ist zu beschreiben als »Maelstrom« der unentwegten Desintegration, als fortwährende Differenzierung, als Entzug verlässlicher Konturen und Substanzen. Großstadt ist dort, wo Gesellschaft am dichtesten ist, hieß es im Berlin der zwanziger Jahre; »Berlin, Funktionen im Hohlraum«,⁴² schrieb Ernst Bloch in *Erbschaft dieser Zeit*.

Diese »entseelte Realität«⁴³ nimmt Döblin als Vorwurf, um unter der Oberfläche des Großstadttexes eine tieferliegende Wirklichkeit freizulegen. Es galt auch weiterhin der Auftrag des »modernen Epos«, wie Döblin ihn sich selber erteilt hatte. Er mahnt die begeisterten Leser des *Alexanderplatz*, doch erst

einmal seinen *Wallenstein* und den *Wang-lun* zu lesen, um zu ermessen, welcher Anstrengung es bedurfte, um in diesem neuerlichen Versuch das Kollektive erzählbar zu machen und ihm zugleich eine individuelle Lebensgeschichte abzurufen.

Dass dies nicht noch einmal in der Tradition der ›erzählten Stadt‹, mit ihrem sozialen Konfliktpotential (im Naturalismus) oder mit dem Aufschrei des in der Großstadt verlorenen Ich (im Expressionismus) oder durch die besondere ästhetische Stadtwahrnehmung des Flaneurs geschehen konnte, hat Döblin für sein Schreiblaboratorium vorausgesetzt. Wenn sein Protagonist aus dem vielfachen Personal und der Vielfalt der Vorfälle im Roman herausprofiliert wird, dann doch stets im ›Diskursgemenge‹ der Großstadtdynamik, als Exponent einer ›Erzählstadt‹, deren Stimmen und Schreie er hört, deren Gewalt er erlebt und gegen sie anrennt, als Kleinkrimineller, der er ist, mithält, schwankt und mitsingt, sich behauptet und doch ins Delirium verfällt: »Und nun fing die Straße wieder an, die Häuserfronten, die Schaufenster, die eiligen Figuren mit Hosen oder hellen Strümpfen, alle so rasch, so fix, jeden Augenblick eine andere [...] Ein hoher finsterer Hof war da. Neben dem Müllkasten stand er. Und plötzlich sang er schallend los, sang die Wände an.«⁴⁴ Hier schon beginnt die Paranoia, die der Psychiater und Militärarzt Döblin genau kannte und mit der er die endlose Wanderung des Franz Biberkopf durch die Stadt von Anfang an unterlegt, bis ins Irrenhaus von Berlin Buch.

Wie immer Franz Biberkopf durch den Text der Stadt irrt, seine liebe Not hat mit all den Vorfällen, Unfällen und Bekanntschaften, Anteil hat am Diskursgemisch von Politik, Wirtschaft, Öffentlichkeit und Verbrechen, im Kleinformat seiner Existenz, so folgt ihm der Autor mit seiner Erzählerstimme (»schrecklich, Franze, warum schrecklich?«) von Fall zu Fall. »Vorwärts ist niemals die Parole des Romans«,⁴⁵ hatte Döblin dekretiert, und so bewegt sich der Großstadttext mit aller Anteilnahme seines Helden durch das »Tausendfüßige« des komplexen und kollektiven Geschehens, ohne es zu reduzieren; vielmehr wird es auserzählt, in all den vom ›Gleich‹ der großstädtischen Warenwelt und Informationsflut geprägten Redundanzen, Szenen und Lokalitäten, in denen bestimmte Ritualisierungen der Handlung verankert werden (drei Schicksalsschläge »von außen« zerstören den Biberkopfschen Lebensplan des »Anständigseins«; Liebe, Verrat und Mord wiederholen sich zwanghaft oder sind gar austauschbar (im »schwunghaften Mädchenhandel« zum Beispiel); die diskursiv ausufernden Montagen des Großstadttextes sind sprachlich kondensiert und rhythmisiert (Biberkopfs »Marschieren« durch die Straßen und über die Plätze). Und dann kann es passieren, dass die Grammatik selber die Gewalt, mit der das Schicksal den Haftentlassenen trifft, durchdekliniert: »Ich schlage

alles, du schlägst alles, er schlägt alles mit Kisten zu 50 Stück und Kartonpakungen zu 10 Stück, Versand nach allen Ländern der Erde, Boyero 25 Pfennig, diese Neuigkeit brachte uns viele Freunde, ich schlage alles, du schlägst alles, du schlägst lang hin.«¹⁶ Das Biberkopfsche Agieren und Reagieren ist stets in den Montagertext der ›Erzählstadt‹ inkorporiert. Und: die eigene Geschichte ist dabei stets dem Großstadttext unterlegen.

Und doch. Der Vorspruch zum Buch ermuntert den Leser mit Franz Biberkopf »vom Leben mehr zu verlangen als das Butterbrot«. Aber wie denn nur, so die Nachfrage der Erzählerstimme im Roman, bekommt das »furchtbare Ding, das sein Leben war [...] einen Sinn«?¹⁷ Wie denn, so ist zu fragen, kann sich im übermächtigen Text der Stadt die eigene unverwechselbare Lebensgeschichte bemerkbar machen? War die »Riesenhandlung«, mit der es Döblin als Epiker aufnimmt, auch in *Berlin Alexanderplatz* – die gesamte Großstadtmaterie wie zuvor die historische Materialmasse des *Wallenstein* und die fernöstliche Datenflut alles Chinawissens und aller Chinaklischees – in einer fortschreitenden und zielgerichteten Handlung letztendlich nicht zu bewältigen, so wird eben dies für Döblin zum Anlass, sein episches Gesamtwerk zu überdenken: die Tiefendimension des im Großstadtdiskurses Verhandelten zu ergründen und erzählerisch zu gewichten. Eine »philosophische, ja metaphysische Linie« werde berührt, so Döblin in seiner Retrospektive. Die künstlerische Form, so heißt es jetzt, gewinne das epische Werk durch eine geistige »Gedankenposition«. »Entweder Berlin oder Franz Biberkopf«: Nicht der Stadt, sondern »dem Bestraften fiel es zu sich zu verändern«.¹⁸

Im Rückblick auf seinen *Alexanderplatz*, die stets unfertig Baustelle des Großstadttromans, stellt Döblin gegenüber dem zerstörerischen Kollektivtext das »innere Thema« heraus: die Geschichte des Franz Biberkopf als Opfergang. Der Montagertext der Großstadt ist durchsetzt mit sinngebenden Anspielungen auf die biblischen Zerstörungsmymen und Opferthemen, Isaak, der Prophet Jeremia, die apokalyptische Vision der Hure Babylon und der von Gott verlassene Hiob, dessen Stimme der niedergeschlagene Franz hört und den er als Schicksalsgenossen anfleht. »Heile mich! Wenn Du es kannst. Ob du Satan oder Gott oder Engel oder Mensch bist, heile mich.«¹⁹ Im neunten Buch, in der Irrenanstalt von Berlin Buch, erfährt der in Todesphantasien delirierende Biberkopf seine Erlösung. In einem Fließtext zusammengeschrieben ist: die ärztliche Diagnose »katoner Stupor«, dessen Symptome der Psychiater Döblin so fachkundig wie ausführlich vorträgt, und das Mysterium der Wiedergeburt des Franz Biberkopf mit neuem Namen. Diesem abgründigen und zugleich hochfliegenden Finale (»ein Höhepunkt, von dem erst Licht auf das Ganze fällt«, raunt die Erzählerstimme), ist nichts hinzuzufügen, was der Erzähler

sogleich den Leser mit kärglichen Worten wissen lässt: »Jetzt hänge ich noch einen Bericht an von den ersten Stunden und Tagen eines neuen Menschen; der dieselben Papiere hat [...]«⁵⁰ Franz Biberkopf begegnen wir zuletzt in der Pfortnerloge als Hilfsportier, wo er hinter der Glasscheibe teilnahmslos auf das lärmende Diskursgemenge der Großstadt hinausschaut, physisch und psychisch indifferent: ein von der Straße her mit Marschmusik und politischen Parolen unterlegter Ausklang nach Maß, Biberkopf ist normalisiert, aber ohne Charakter: »Da rollen die Worte auf einen ein, man muß sich vorsehen, daß man nicht überfahren wird [...]«⁵¹

Walter Benjamin hat in seiner Rezension von *Berlin Alexanderplatz* feinsinnig und ein wenig ironisch bemerkt, wie Döblin seinen Roman zum Ende bringt, ohne ihn wirklich zu beenden. Döblin habe versucht, »dem epischen Vorgang« »Autorität zu verleihen«; im universalen Großstadttext der Moderne sei ihm die »Restitution des Epischen« eindrucksvoll gelungen. Die darin eingebettete symptomatische Geschichte des Franz Biberkopf dagegen könne nur mit dem Kunstgriff der transzendenten Wiedergeburt des geschlagenen Helden, in der der »Ganove zum Weisen« wird, zum Ende kommen: »An dieser Stelle nämlich«, schreibt Benjamin, »hat Franz Biberkopf aufgehört, exemplarisch zu sein, und ist lebendig in den Himmel der Romanfiguren entrückt worden«, und so verlören wir das Interesse an seinem Schicksal.⁵² Man kann dies wohl als Einspruch verstehen, die im Roman vereinzelt Lebensgeschichte (»die *education sentimentale* des Ganoven«) mit dem Schicksalsmaß des Epischen zu überhöhen. Mit der Personage des Kaisers Ferdinand »des Anderen«, der im *Walleinstein*-Roman die geheime Leitfigur abgibt, die am Ende in eine Märchenwelt abtaucht und verschwindet, war Döblin bereits ähnlich verfahren.

Die Abkehr vom Kollektiven, dem großräumigen Erzählkomplex mit seiner »Ziellosigkeit des Auf und Ab«,⁵³ setzt sich in Döblins Romanen des Exils fort, in denen nunmehr die Individualgeschichten zu einem großen Ganzen versammelt werden, und die Erzähltherapie der leitenden Figuren und des leidenden Helden zum Anlass des Schreibens wird, so in seinem *Hamlet*-Roman von 1956. Döblins Eingeständnis allerdings, nie mit einem Roman fertig zu werden, »erst aufzuhören, wenn all Papiervorräte erschöpft sind«,⁵⁴ bleibt bestehen. Je übermächtiger der Schreibfluss zur Bewältigung der Materialmassen, die er seinen Romanen zugrunde legt – die Geschichte des Dreißigjährigen Krieges im *Walleinstein*, das physio-technische Pandämonium in *Berge Meere und Giganten*, die Großstadtmoderne in *Berlin Alexanderplatz* und auch noch das Inferno von Krieg und Revolution im vierbändigen Roman *November 1918* – als desto

dringlicher erweist sich das Aufleuchten eines transzendentalen Horizonts, die visionäre Auflösung des maßlos-komplexen Geschehens. Der Realitätsdruck ist grenzenlos: »es muß ein Irrtum, ein Fehler sein in den schrecklichen Zahlen mit den vielen Nullen«, heißt es einmal im *Alexanderplatz* und: »geh nur auf, Sonne, du erschreckst uns nicht.«⁵⁵

Anmerkungen

- 1 Diesem Beitrag voraus gehen die Döbblin-Studien in meinem Buch *Stadt. Krieg. Fremde. Literatur und Kultur nach den Katastrophen*, Tübingen-Basel 2002.
- 2 Alfred Döbblin, *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, Olten-Freiburg/Breisgau 1989, 237.
- 3 Ebd., 245.
- 4 Ebd., 124.
- 5 Vgl. für diesen Zusammenhang Döbblins Ausführungen unter der Überschrift »Das epische Werk ist von Konstitution unbegrenzt«, in *Schriften zu Ästhetik*, 236-238.
- 6 Ebd., 236.
- 7 Ebd., 238.
- 8 Alfred Döbblin, *Berge Meere und Giganten*, Düsseldorf 2006, 7 f.
- 9 Ebd., 8.
- 10 Döbblin, *Schriften zu Ästhetik*, 241.
- 11 Alfred Döbblin, *Die drei Sprünge des Wang-lun. Chinesischer Roman*, München 1960, Zueignung, 7.
- 12 Döbblin, *Schriften zu Ästhetik*, 243.
- 13 Ebd., 239.
- 14 Döbblin, *Schriften zu Ästhetik*, 240.
- 15 Alfred Döbblin, *Wallenstein*, München 1983, 9. Döbblin kommentiert diesen Anfang in *Aufsätze zur Literatur*, Freiburg/Breisgau 1963, 129.
- 16 Döbblin, *Wallenstein*, 11.
- 17 Vgl. hierzu Döbblin, *Schriften zu Ästhetik*, 121.
- 18 Döbblin, *Wallenstein*, 9.
- 19 Ebd., 243.
- 20 Döbblin, *Schriften zu Ästhetik*, 237, 299.
- 21 Ebd., 298.
- 22 Alfred Döbblin, *Der Dreißigjährige Krieg*, in: ders., *Die Befreiung der Menschheit*, hg. von Ignaz Jezower, Berlin-Leipzig 1921, 49.
- 23 Döbblin, *Wallenstein*, 628.
- 24 Ebd., 737.
- 25 Döbblin, *Schriften zu Ästhetik*, 297.
- 26 Ebd.
- 27 Vgl. Michel Foucault, *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France 1975-1976*, Frankfurt/Main 1999, 92.
- 28 Ebd., 66.
- 29 Alfred Döbblin, *Bemerkungen zu Berge Meere und Giganten, Zwei Seelen in einer Brust. Schriften zu Leben und Werk*, München 1993, 59.
- 30 Döbblin, *Berge Meere und Giganten*, 547.

- 31 Döblin, *Schriften zu Ästhetik*, 121.
- 32 Robert Musil, *Triedere*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 7, Reinbek/Hamburg 1978, 520 f.
- 33 Döblin, *Berge Meere und Giganten*, 608 f.
- 34 Döblin, *Schriften zu Ästhetik*, 244.
- 35 Vgl. hierzu die aufschlussreiche Arbeit von Wolfgang Schäffner, *Die Ordnung des Wahns. Zur Poetologie psychiatrischen Wissens bei Alfred Döblin*, München 1995.
- 36 Alfred Döblin, *Giganten. Ein Abenteuerbuch*, Berlin 1932, Nachwort, 375.
- 37 Ebd., 376.
- 38 Alfred Döblin, *Zwei Seelen in einer Brust. Schriften zu Leben und Werk*, München 1993, 294.
- 39 Robert Musil, *Alfred Döblins Epos*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 9, Reinbek/Hamburg 1978, 1674–1680.
- 40 So auch im markanten Vorspruch zu *Berlin Alexanderplatz*.
- 41 Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Zürich–Düsseldorf 1996, 168.
- 42 Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt/Main 1973, 212.
- 43 Döblin, *Schriften zu Ästhetik*, 121.
- 44 Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, 1996, 18.
- 45 Döblin, *Schriften zu Ästhetik*, 124.
- 46 Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, 1996, 169.
- 47 Ebd., 11.
- 48 Alfred Döblin, *Mein Buch »Berlin Alexanderplatz«*, in: Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Olten–Freiburg/Breisgau 1977, 412.
- 49 Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, 1996, 145.
- 50 Ebd., 442.
- 51 Ebd., 453 f.
- 52 Walter Benjamin, *Krisis des Romans. Zu Döblins »Berlin Alexanderplatz«*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 3 (= Werkausgabe 8), Frankfurt/Main 1980, 236.
- 53 Döblin, *Giganten*, 376.
- 54 Döblin, *Schriften zu Ästhetik*, 229.
- 55 Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, 1996, 213.