

Experimentierräume in der deutschen Literatur

*Bernhard Chappuzeau / Elke Mehnert
(Hrsg.)*

Germanistenverband der Tschechischen Republik
Westböhmisches Universität Pilsen

Experimentierräume in der deutschen Literatur

*Bernhard Chappuzeau / Elke Mehnert
(Hrsg.)*

Westböhmisches Universität Pilsen
2019

Experimentierräume in der deutschen Literatur

Bernhard Chappuzeau / Elke Mehnert (Herausgeber)

Review:

PhDr. Helena Ulbrechtová, Ph.D.

Dr. Siegfried Ulbrecht, M.A.

Grafische Gestaltung des Covers und typografisches Layout:

Jakub Pokorný

Erschienen bei

Westböhmisches Universität Pilsen

Univerzitní 2732/8, 301 00 Pilsen, Czech Republic

Gedruckt von

PREKOMIA s.r.o.

Západní 1322/12, 323 00 Pilsen, Czech Republic

Erste Ausgabe, 148 Seiten

Pilsen 2019

ISBN 978-80-261-0900-6

© Westböhmisches Universität Pilsen, 2019

Autoren, 2019

Großstadterfahrung nach dem Ersten Weltkrieg bei Alfred Döblin: zum Einfluss des Kriegstraumas im Montageroman

Bernhard Chappuzeau

Abstract

Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* zählt seit seinem Erscheinen im Jahr 1929 zu den wichtigsten Werken der Großstadtliteratur des Jahrhunderts. Seine Bedeutung für die experimentelle Qualität des Montageromans fußt jedoch nicht nur auf der Großstadterfahrung an sich, sondern ganz wesentlich auf den Folgen des Ersten Weltkriegs, die in *Berlin Alexanderplatz* in einer spezifischen Weise wirksam werden. Es werden die Möglichkeiten und Grenzen des literarischen Schreibens über Traumata der Nachkriegszeit untersucht und Bezüge zur Interpretation von Rainer Werner Fassbinder hergestellt. Die gängige Interpretation des experimentellen Montageromans wird dabei in Frage gestellt.

Schlüsselwörter

Alfred Döblin, Erster Weltkrieg, Großstadtroman, Trauma, Rainer Werner Fassbinder

1. Literarische Experimente im historischen Kontext des Ersten Weltkriegs und Perspektiven für die Beschäftigung mit Alfred Döblin

Das gemeinsame Rahmenthema „Experimentierräume“ nimmt seinen Ausgangspunkt in der Zeit des Ersten Weltkriegs, in der das Experimentieren mit Sprache zu der bestimmenden, gemeinsamen Größe der literarischen Produktion avancierte und nachhaltig ganze Generationen von Künstlern beeinflusste. Die Dada-Bewegung wurde 1916 in Zürich von Deserteuren und Wehrdienstverweigerern gegründet. Die Künstler schufen sich ihre anarchistischen Freiräume in einem Inseldasein, das von der Massenvernichtung des Krieges umgeben war: „Wer Zürich erreichte, hatte sich aus dem Blutozean,

wenn auch für kurze Zeit, gerettet. Hier war eine Urlaub-von-dem-Tode-Stimmung.“¹ Wenn man nun hundert Jahre später die Dichtung und Prosa jener Zeit betrachtet und über die Freiheit in künstlerischen Experimentierräumen spricht, sollte man nicht den historischen Kontext der massiven Bedrohung und der nachhaltigen Zerstörungskraft des Krieges aus dem Blick verlieren, der dieser Bewegung von Beginn an eingeschrieben war.

Mit Dadas Weg von Zürich nach Berlin im letzten Kriegsjahr 1918 wurde das Ausmaß der Verheerungen sichtbar: „Im Stadtbild tauchten die auf, die die Massenschlächterei gerade noch lebendig ausgespuckt hatte: die Versehrten mit Kopfschuss und den grotesk verunstalteten Gesichtern, die Amputierten und vor allem das Gespensterheer der Kriegszitterer“². Im Dadaistischen Manifest der ersten Zusammenkunft von 1918 heißt es: „Die besten und unerhörtesten Künstler werden die sein, die stündlich die Fetzen ihres Leibes aus dem Wirrsal der Lebenskatarakte zusammenreißen, verbissen in den Intellekt der Zeit, blutend an Händen und Herzen.“³ Aufgrund der massiven Parallelen zwischen Kunst und gesellschaftlicher Realität erkannte der Charité-Mediziner Werner Leibbrand in Dada viele Motive aus seiner täglichen Arbeit mit Kriegsversehrten wieder und verortete die Ausdrucksformen der Berliner Dada-Messe von 1920 „als Grenzgebiet im Symptomkomplex zwischen Hebeephrenie und allgemeiner Psychopathie“⁴. In der Zusammensicht dieser Quellen hat sich also rückblickend in Dadas Experimenten ein Übergang zwischen Simulation und interaktiver Performanz des Verrücktseins, und – in Folge der Bereitschaft zur Konfrontation mit dem Publikum – auch eine politische Demonstration gegen den Wahnsinn des Krieges vollzogen: im Sinne einer aktiven Traumadynamik der Kriegs- und Nachkriegszeit.⁵

Das Experimentieren mit Sprache am Ende des Ersten Weltkriegs verneint insofern die Grundlagen des wissenschaftlichen Experiments, welches eine Distanz des Betrachters zum Untersuchungsgegenstand voraussetzt und die experimentelle Versuchsanordnung durch Methoden und Zielsetzungen bestimmt. Das literarische Experiment der

¹ Huelsenbeck, 1927, S. 172.

² Dietze, 2014, S. 333.

³ Huelsenbeck, 2012, S. 44.

⁴ Leibbrand, 2004, S. 62.

⁵ Vgl. Dietze, 2014, S. 346.

Nachkriegszeit steht für das Sprengen normativer Grenzen und seine Zugänge zur Sprache beruhen auf einer politischen Opposition zur Psychiatrie, die während des Krieges mit der Kriegsmaschinerie des Deutschen Reiches kollaborierte, indem sie zunächst die Verwendbarkeit von Männern für den Dienst an der Front unterstützte und dann nach dem Krieg vollständig das Ausmaß der Kriegsneurosen ignorierte. In diese Zeit fällt ebenso die differenzierte Erkenntnis über die Bedeutung von Latenz und Verdrängung traumatischer Erfahrungen des Krieges, wie sie Sigmund Freud bereits 1920 in *Jenseits des Lustprinzips*⁶ dargelegt hat. Im Anschluss an Freud wird Kriegstrauma als nicht beeinflussbarer, vom Betroffenen zwanghaft wiederholter Akt wahrgenommen, dem zugleich das Moment der Schwelle als unüberwindliche Begrenzung eingeschrieben ist.

Die Tragweite von Freuds Betrachtungen ist am Ende der 1990er Jahre neu in den Blick geraten, seitdem das Ausmaß der Übertragung der Traumata des Zweiten Weltkriegs in die nachfolgenden Generationen diskutiert wird. Die kulturwissenschaftliche Perspektive auf Literatur hat vielfältige, wechselseitige Beziehungen befördert. Das Spannungsfeld, in dem sich Psychoanalyse und der literarische Experimentiergeist der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg befanden, erscheint jedoch immer noch als Aporie, weil sich das wissenschaftliche und literarische Experimentieren so deutlich voneinander unterschieden und beide Seiten in der politischen Polarisierung der Zeit so hart gegeneinander standen. Der Zusammenhang zwischen Macht, Gewalt, Verdrängung, kreativem Protest und Latenz kann aus heutiger Sicht vor allem mittels der Grenzgänger erhellt werden, die Gegensätzliches beider Seiten miteinander verbinden konnten. Die Beschäftigung mit dem Werk von Alfred Döblin ist insofern besonders spannend, denn Döblin nimmt als praxiserfahrener Psychiater und Literat eine ungewöhnliche Doppelposition ein. Döblin ist immer wieder im Hinblick auf traumatische Szenarien in seinem späteren literarischen Werk untersucht worden, insbesondere auch in Beziehung zu Freuds Psychoanalyse. Neben expliziten Texten über Kriegsschauplätze haben bei der Erörterung vornehmlich autobiographische Charakterisierungen der Vater-Sohn-Beziehung und die allgemeine Schockerfahrung in der beschleunigten Großstadt der Moderne im Vordergrund gestanden, ebenso wie die sozialistische Haltung des assimilierten Juden

⁶ Vgl. Freud, 1975, S. 213–72.

im Hinblick auf soziale Ungleichheit und die Judenverfolgung.⁷ Eva Horn hat diese gemeinsame Orientierung der Döblin-Forschung, die wesentlich auf dem analytischen Blick der späteren Werke beruht, sehr treffend im Sinne einer „epistemologischen Poetik“ als „Engführung von wissenschaftlichem und literarischem Erkenntnisinteresse“ zusammengefasst.⁸ Der vorliegende Artikel stellt dieses Erkenntnisinteresse bei Döblin in Frage und begibt sich in der Zeit vor 1930 auf die Spurensuche nach den nicht subsumierbaren Resten und Supplementen im Roman *Berlin Alexanderplatz*, die sich einer entsprechenden Kategorisierung entziehen.

2. Programmatische Erneuerung des Romans und Spuren traumatischer Erfahrung in Döblins *Berlin Alexanderplatz*

Im Zentrum der Betrachtung des Großstadtr Romans *Berlin Alexanderplatz* stehen zwei grundlegend verschiedene Qualitäten der Wahrnehmung in Beziehung zum Kriegstrauma: die schriftstellerische Programmatik der Erneuerung und das psychologische Interesse in der kritischen Spiegelung gesellschaftlicher Prozesse. Angesichts der bisher deutlich von einander getrennt behandelten Positionen stellt sich also die Frage, inwieweit man angesichts der Traumata des Ersten Weltkriegs in Döblins Roman von einem literarischen Experiment im Sinne einer grenzüberschreitenden Versuchsanordnung sprechen kann oder eher von einer Spiegelung zwanghafter Wiederholungs- und Überschreibungstendenzen in traumatischen Prozessen ausgehen sollte. Susanne Komfort-Hein prägte im Internationalen Alfred-Döblin-Kolloquium von 2009, das unter dem Motto „Im Banne von Verdun“ stand, für Döblin die Formel „Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten“⁹ im Sinne einer analytischen Nachkriegsliteratur. Döblins Experimentierraum für eine radikale Erneuerung erzählerischer Formen ist demgegenüber im Sinne der expressionistischen Avantgarde-Bewegung *nur* mit der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg verbunden worden. In seinem *Berliner Programm* von 1913 entwirft er wesentliche Prinzipien des Montageromans¹⁰ im Sinne eines „Kinostils“: „der Mut zur kinetischen Phantasie“ soll

⁷ Vgl. IADG, 2017.

⁸ Horn, 1999, S. 118.

⁹ Komfort-Hein, 2011, S. 76.

¹⁰ Sander, 2006, S. 140.

„Tatsachenphantasien“ als „entseelte Realität“¹¹ plastisch vor Augen führen.

Im Folgenden soll eine Verbindungslinie zwischen der programmatischen Erneuerung des Romans und der Markierung traumatischer Spuren in Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* hergestellt werden, um die Beziehung zwischen Trauma und literarischem Experiment zu erhellen. Dabei erweist sich die von Komfort-Hein erwähnte Formel – Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten – im Hinblick auf *Berlin Alexanderplatz* als problematisch, weil hier Erinnern mit Vergessen und Verdrängen verdeckt und Durcharbeiten immer in einem äußerst ironischen Ton in Frage gestellt wird. Die bereits angeführte Perspektive von Gabriele Dietze auf die Dada-Bewegung kann hierbei eine wichtige Parallele eröffnen, wenn man die Simulation von Kriegsneurosen auf den Bühnen der avantgardistischen Dadaisten mit Döblins Roman vergleicht. Dietze unterstreicht, dass sich die Dadaisten der Repräsentation und distanzierten Analyse der Kriegstraumata widersetzen, um sich den Mechanismen und Wirkungsweisen traumatischer Szenarien anzunähern. Wolfgang Schäffner hat hierzu verdeutlicht: „Traumatische Szenen bedürfen keiner Deutung, sie sind Nachbilder, optische und akustische Machteffekte, ohne jede Verschiebung und Verdichtung. Als präzise Reproduktion wiederholen sich die Unfallbilder in den Träumen und Anfällen des Neurotikers.“¹² Insofern verändert sich die Tendenz einer Interpretation stark, wenn Figuren nicht mehr als Opfer von außen betrachtet werden und sich die Vielstimmigkeit des performativen literarischen Konzepts im Sinne einer aktiven Traumdynamik im Geschehen selbst verortet.

Döblins Zwiespalt zwischen beiden Positionen ist aufgrund seiner psychiatrischen Expertise von der Forschung, die sich mit seinem Werk befasst, fast durchgehend im Sinne einer analytischen Kompetenz nivelliert worden. Darüber hinaus sind dem Großstadtroman universelle Qualitäten in Form einer Schockerfahrung durch Reizüberflutung zugeschrieben worden. Demgegenüber hat Alexander Honold erstmals 2003 die bis dahin übliche Analysekompetenz des schriftstellernden Psychiaters relativiert. So hat er den üblichen Zugang zu Döblins *Berlin Alexanderplatz* als einem epochemachenden Großstadtroman aufgegeben und stattdessen eine nicht offen benannte, aber omniprésente

¹¹ Döblin, 2013, S. 118–122.

¹² Schäffner, 1995, S. 361.

Kriegserfahrung aufgedeckt, die im Roman als grundsätzlicher Zusammenhang zwischen „überfallartigen akustischen Innervationen“¹³ der Großstadt und den nicht benannten Schockzuständen nach dem Trommelfeuer im Schützengraben auftritt. Leere Phrasen, anathematische Verbindungen und sinnloses Wiederholen soldatischen Liedguts, rhythmische Lautbildungen zur Nachformung der Marschmusik gehen einher mit bedeutungsschweren Zahlen- und Buchstabenverdrehern wie bei der Straßenbahnlinie 41, mit der Franz Biberkopf immer wieder vom Gefängnis in die Stadt fährt: „alles zurück auf die 14, zum August der Mobilmachung“¹⁴. Textuelle Spiegelungsmuster evozieren vor diesem Hintergrund die Wiederholung und Überschreibung traumatischer Spuren durch synästhetische Wortklang-Bilder.¹⁵ Nicht die Großstadterfahrung an sich wirkt traumatisierend, sondern ihre Impulse stimulieren Szenarien der Wiederholung des Krieges, deren Abweichungen der veränderten Wahrnehmung zugleich Erstaunen auslösen, wie beim Anblick der Essenden in einer Gaststätte: „sie hatten Gabeln und stachen sich damit Fleischstücke in den Mund und bluteten nicht“¹⁶. Julia Genz hat hervorgehoben, dass dabei alle Diskursstrategien des Lesers ins Leere laufen, weil der Text lediglich auf eine Unbestimmtheit und Unausdeutbarkeit des Leidens verweist.¹⁷ Diese Wiederholungen oder Nachformungen stehen jedoch bei Döblin ebenso im Zusammenhang mit einer Vorzeitigkeit des Ankündigens eines noch ausstehenden Unheils und einer in die Zukunft orientierten Wirkungsspirale der Wiederholung von Unfall- und Kriegsgeschehnissen.¹⁸ Diese Latenz geht mit einer auf Abwege zusteuernenden Aufmerksamkeitsverlagerung einher, deren massive Kriegssignale nahezu unbeachtet am Rande des Aktionsfeldes auftauchen. Der Obelisk – ein Denkmal für die Gefallenen – wird zum Beispiel von Döblin in der Nähe des Schlachthofes positioniert, in dem sich eine der wesentlichen traumatischen Wiederholungsszenen abspielt.¹⁹ Das

¹³ Honold, 2003, S. 193.

¹⁴ Honold, 2003, S. 198.

¹⁵ Vgl. Chappuzeau, 2005, S. 277ff.

¹⁶ Döblin, 1993, S. 14.

¹⁷ Vgl. Genz, 2008, S. 81f.

¹⁸ Vgl. Chappuzeau, 2005, S. 279–283. Eines der wesentlichen Beispiele bildet der Verlust des Arms bei einem Unfall. Der Unfall macht Franz Biberkopfs Psyche des Kriegsversehrten einerseits sichtbar, er kanalisiert aber auch die Spannungen des Traumatisierten in Richtung einer erotischen Aufladung. Die An- und Abwesenheit des Arms wird im Sinne von Dominanz und Unterwerfung immer wieder neu verhandelt.

¹⁹ Vgl. Döblin, 1993, S. 146.

nebenher eingestreute Monument ist, wie viele andere Verweise, ein unglaubliches Indiz für diese von vielen Lesern nicht wahrgenommene Präsenz der Erfahrungen der Massenvernichtung in der Nachkriegszeit. Zugleich werden gesellschaftliche Verwerfungen des wieder erstarkenden deutschen Militarismus in der Frühphase des Nationalsozialismus antizipiert. Die Verdrängung und Präsenz traumatischer Erfahrung bildet also zugleich ein politisches Motiv.²⁰

Warum hat Döblin diese Spuren in einer Weise in seinem Text verstreut, dass lange Zeit nur wenige, sehr empfindsame Leser wie Rainer Werner Fassbinder mit ihnen arbeiten konnten? Ich möchte hierzu Matthias Prangels Interpretation von Döblins Romanpoetologie heranziehen.²¹ Döblin wendet sich bekanntlich gegen die gesamte bürgerliche Romantradition seiner Zeit. Die von Döblin 1913 geforderte „Entselbstung, Entäußerung des Autors, Depersonisation“²² ist nicht nur an der Sympathie mit dem gescheiterten, untergehenden Subjekt der Moderne ablesbar, sondern erfordert einen grundsätzlich anders orientierten Schreibprozess der komplexen und nicht reduzierbaren Ambivalenzen. In Form einer radikal nicht-mimetischen, nicht verweisenden oder erzählerisch abbildenden Charakteristik konstituiert sich der Text „als eine Wortwelt“²³. Fundstücke aus der Stadt der Gegenwart werden wie O-Töne ohne Erläuterung oder Verbindung montiert. Dieses von Döblin im *Bau des epischen Werks* von 1928 anvisierte „Denken ohne Gedanken“²⁴ bezeichnet Prangel als „vorbewusstes Inkubationsstadium“²⁵ der Fragmente: „das epische Werk als Ergebnis eines sukzessiven Anlagerungsverfahrens, besser noch als ein Vorgang, ein Werdendes und Geschehendes“²⁶. Als Gegenposition, die ich kritisch hinterfragen möchte, rufe ich hierzu den Ansatz von Erich Kleinschmidt in Erinnerung. Kleinschmidt begreift Formen der Entfremdung bei Döblin immer als Korrelationen sprachlicher Ordnung im Sinne einer darstellenden Vernetzung und unterwirft alle Bereiche der Entgrenzung und Kontingenz der modernen Welt einem strikten formalistischen Steuerungsprinzip. Komplexität und

²⁰ Vgl. Chappuzeau, 2005, S. 288.

²¹ Vgl. Prangel, 2006, S. 11–29.

²² Döblin, 2013, S. 121.

²³ Prangel, 2006, S. 24.

²⁴ Döblin, 2013, S. 230.

²⁵ Prangel, 2006, S. 27.

²⁶ Ebd., S. 29.

Unübersichtlichkeit werden also von Kleinschmidt in einem formal strukturierten, narrativen „Spannungsnetz“²⁷ zusammengebunden. Wo genau verlaufen nun die Grenzen des kreativen, eingreifenden und anordnenden Gestaltens von Texten, die sich mit den massiven traumatischen Erfahrungen der Nachkriegszeit beschäftigen? Lässt sich in *Berlin Alexanderplatz* ein produktives Anlagerungsverfahren ohne darstellende Vernetzung nachvollziehen?

Zur Veranschaulichung der Problematik komme ich jetzt wieder auf die bereits benannte Schlachthofszene in Döblins Roman zurück. Die somatische Qualität des Traumas ist in *Berlin Alexanderplatz* konsequent vorsprachlich organisiert, d.h. sie kann also nicht von einem Erzähler beschrieben, geschweige denn von einer Figur benannt werden. Döblin vollzieht bei der gleichzeitig auftretenden Verflechtung dieser unmittelbaren körperlichen Erfahrungen mit hinzutretenden Erzählerstimmen eine schwierige Gratwanderung. Somatische Qualität kann nur als Spiegelung wie zwischen Franz Biberkopf und den Schweinen in der Schlachthofszene erlebt werden: „Das zappelt unten. Das strampelt. Das schleudert sich auf die Seite. Das weiß nichts mehr. Und liegt da. Das machen die Beine, der Kopf.“²⁸ Die Erzählerstimmen schreiben sich mit ironischen Wendungen in den Text ein, ohne die traumatische Qualität des Augenblicks zu unterlaufen:

Siehe da, das ist der letzte Mensch, der sich mit euch beschäftigt! Denkt nicht schlecht von ihm, er tut nur, was seines Amtes ist. Er hat eine Verwaltungsangelegenheit mit euch zu regeln. Er hat nur Stiefel, Hose, Hemd und Hosenträger an, die Stiefel bis über die Knie. Das ist seine Amtstracht. [...] Es handelt sich um ein Ermittlungsverfahren gegen eine gewisse Person, eine gewisse Person x gegen y. – Hatz! Da ist ihm eins vor die Füße gelaufen, hatz! noch eins. Der Mann ist flink, er hat sich legitimiert, das Beil ist heruntergesaut, getaucht in das Gedränge mit der stumpfen Seite auf einen Kopf, noch einen Kopf.²⁹

Die unbestimmte Qualität des Grotesken vollzieht vor der Folie der Schlachthofszene den Übergang zwischen Massentiertötung und Kriegsszenario. Sie verknüpft den Anfall des Kriegszitterers mit einer Kritik der öffentlichen Institutionen, die sich kaltherzig über die

²⁷ Kleinschmidt, 2007, S. 197.

²⁸ Döblin, 1993, S. 149.

²⁹ Ebd.

Bedürftigkeit und Schutzlosigkeit der Kriegsheimkehrer hinwegsetzen, um unversehens im Kriegsgeschehen selbst wieder anzukommen. Die Mauer traumatischer Erfahrung kann nicht durchbrochen werden. Dieser zyklische Ansatz menschlichen Leidens, dem auch die Erzählerstimmen nicht entkommen können, wird unumschränkt und unvermittelt vollzogen: „Schreimauer, Schreilanzen gegen das da, höher hin, Schreisteine. [...] Quellendes Schreien, Schreimassen, gegen das da, keine Zeit, keine Stunde, kein Jahr.“³⁰ Ebenso wenig kann Trauma von denjenigen abgebildet werden, die sich in der Wirkungsspirale befinden, denn Trauma vollzieht sich nach Freuds programmatischem Essay *Jenseits des Lustprinzips*, den Döblin sehr gut kannte,³¹ durch Verdrängung, durch Gegenbesetzung und Überschreibung als ein kontinuierlich Geschehendes. Die eigentliche Leerstelle des abwesenden und unzugänglichen Unfalls wird verdeckt. Das Bewusstsein entsteht also nach Freud „an Stelle der Erinnerungsspur“³², bzw. „an ‚der‘ Stelle der Erinnerungsspur“³³, wie hierzu Walter Benjamin treffend bemerkt hat. Damit ist Rekonstruktionsarbeit, so wie Freuds Traumarbeit, immer einem unüberwindlichen Zweifel der Überschreibung ausgesetzt. Trauma ist eben nicht, wie fälschlich von Aleida Assmann angenommen wurde, im kulturellen Gedächtnis auf dem Wege einer „kulturellen Gerinnung“³⁴ nachweisbar.

Die jahrzehntelange Debatte zur Aufarbeitung der Shoah hat erst allmählich ermöglicht, die Beschaffenheit und Mechanismen traumatischer Spuren nachzuvollziehen und melancholisches Leiden im Sinne einer nicht normativen Betroffenheit und Anteilnahme ernst zu nehmen. Das Phänomen der Latenz mit absoluter Negativität und fortgesetztem Leiden wurde zur ethischen Kernfrage des französischen Philosophen Emmanuel Lévinas: „Philosophie nach Auschwitz heißt, diese Drohung wahrzunehmen und den Tod als ‚möglichen‘ zu ‚retten‘.“³⁵ Mit der „nackten Existenz“ in der traumatischen Schwellenerfahrung bei Giorgio Agamben³⁶ hat das Verständnis zu traumatisierter Leiblichkeit als Alteritätserfahrung den Weg in eine

³⁰ Ebd., S. 369.

³¹ Scholvin, 1985, S. 51.

³² Freud, 1975, S. 240.

³³ Vgl. die gesammelte Diskussion zum Gedächtnisdiskurs bei Denschlag, 2018, S. 129.

³⁴ Assmann und Frevert, 1999, S. 12, 30.

³⁵ Weber, 1990, S. 150.

³⁶ Agamben, 2002, S. 184–197.

breite internationale Diskussion gefunden.³⁷ Die von Theodor Adorno in seiner *Negativen Dialektik* vertretene (und von den sogenannten Vergangenheitsbewältigern oft kritisierte) Vorstellung, dass nur das Leiden selbst Objektivität sein kann,³⁸ wurde von Dominick LaCapra mit einem starken Appell zur Aufwertung der Melancholie bestätigt,³⁹ die bis dahin als unerwünschter Antagonist zur Aufarbeitung aufgefasst worden war. In der kulturwissenschaftlichen Germanistik hat Sigrid Weigel diese Symptome des fortgesetzten Leidens in einen transgenerationellen Wirkungsrahmen überführt.⁴⁰ Trauma wird nicht nur dauerhaft wiederholt und erneuert, es wird auch mit all seinen bedrohlichen Aspekten in die nächste Generation übertragen. Dieser Befund der transgenerationellen Traumarbeit nach dem Zweiten Weltkrieg bildet seit einigen Jahren eine wichtige Voraussetzung für die Betrachtung des Ersten Weltkriegs und verändert auch die Perspektive zu Döblins *Berlin Alexanderplatz*.

3. Empathie des Wahnsinns und kritischer Widerstand: Fassbinders Traum vom Traum des Franz Biberkopf

Vor dem Hintergrund der Gedächtnisdebatte der vergangenen zwanzig Jahre ist es bemerkenswert, dass der deutsche Theaterautor und Filmemacher Rainer Werner Fassbinder in Döblins *Berlin Alexanderplatz* schon in den 1970er Jahren einen Schlüsseltext zur Beschäftigung mit den Langzeitwirkungen des Militarismus erkannt hat. Am Ende seiner Fernsehserie *Berlin Alexanderplatz*, die 1980 erstmals ausgestrahlt wurde, zieht Fassbinder Verbindungslinien vom wilhelminischen Zeitalter über den Ersten und Zweiten Weltkrieg und die Nachkriegszeit bis hin zur Bombardierung Hiroshimas. In einer wüsten Klang-Bild-Montage führt er alle Elemente seines Schaffens in seinem Epilog zur TV-Serie unter dem Titel „Mein Traum vom Traum des Franz Biberkopf von Alfred Döblin“⁴¹ zusammen. Der direkte, erklärende Zugang zu den Traum- und Schattenbildern der Vergangenheit wird von Fassbinder verstellt, zugleich drängen sich die assoziativen Bilder jedoch in ungewohnten Verknüpfungen dem Zuschauer im Sinne

³⁷ Vgl. Chappuzeau, 2005, S. 198.

³⁸ Vgl. Adorno, 1973, S. 29.

³⁹ Vgl. LaCapra, 1994, S. 14f., 195, 209–213.

⁴⁰ Vgl. Weigel, 1999, S. 51–76.

⁴¹ Vgl. Fassbinder, 1992, S. 81–90.

einer unmittelbaren Präsenz auf: die Traum- und Schattenbilder wandern zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft hin und her und können nur noch in einem Zwischenreich des Wahnsinns erfasst werden.⁴²

Der geläuterte Mensch Franz Biberkopf am Ende des Romans hat erfolgreich seine traumatischen Erfahrungen an der Front verdrängt und ist ein Brauchbarer für den neu erstarkenden Militarismus geworden. Döblin zeichnet in empathischer Weise diesen negativen Verlauf des Kriegstraumas als sich unmittelbar vollziehende Verkettungen nach und kann darüber hinaus einen kritischen Anspruch an den Leser vermitteln, der zwischen den Ebenen springen muss und die zunehmende Eskalation als Aufforderung zum Widerstand erkennen kann:

Wach sein, wach sein, es geht was vor in der Welt. Die Welt ist nicht aus Zucker gemacht. Wenn sie Gasbomben werfen, muss ich ersticken [...]. Da werde ich nicht mehr schreien wie früher: das Schicksal, das Schicksal. Das muss man nicht als Schicksal verehren, man muss es ansehen, anfassen und zerstören. Wach sein, Augen auf, aufgepasst, tausend gehören zusammen, wer nicht aufwacht, wird ausgelacht oder zur Strecke gebracht. Die Trommel wirbeln hinter ihm. Marschieren, marschieren, wir ziehen in den Krieg.⁴³

Unter dem Eindruck der Traumata des Zweiten Weltkriegs und der Verstrickungen der betroffenen Generationen trifft Fassbinder mit der Rückkehr in die Schmerzerfahrung bei Döblin eine wesentliche Entscheidung für seine kritische Körperpolitik. Die Dispositive staatlicher Gewalt werden nicht nur hinterfragt, es wird ein massiver Gegensatz zu der bis heute gültigen distanzierten Geschichtsschreibung hergestellt, die aus Sicht der Kritik der 1970er Jahre die Erfahrung von Wiederholung und Überschreibung an normative Strukturen bindet.

Fassbinder steht damit der in Frankreich populären Schizo-Analyse der Philosophen Gilles Deleuze und Félix Guattari sehr nahe.⁴⁴ Nur der Schizophrene ist in der Lage, die regulierenden Wunschmaschinen der autoritären kapitalistischen Disziplinargesellschaft außer Kraft zu setzen. Zugleich verliert der in der Psychose gefangene Mensch den Kontakt zur Außenwelt und erlebt sie als Bedrohung. Fassbinder hat

⁴² Vgl. Chappuzeau, 2005, S. 303–324.

⁴³ Döblin, 1993, S. 501.

⁴⁴ Vgl. Deleuze und Guattari, 1972, S. 43.

diese Verdoppelung der Perspektiven mit der Anteilnahme für den Anderen als Döblins größte Stärke hervorgehoben. Mit dem Hinterfragen der analytischen und steuernden Prozesse rückt die leibliche Erfahrung in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit.

Zusammengefasst soll noch einmal hervorgehoben werden, dass in der Montage Alfred Döblins in der Form eines vorbewussten Anlagerungsverfahrens erreicht wird, dass im Text eine Entselbstung des Autors widergespiegelt werden kann. Sie ist also bei Döblin kein experimentelles Verfahren im Sinne geplanter Anordnungen und Kontextualisierungen, sondern hebt diese auf und ermöglicht eine auf Unmittelbarkeit ausgerichtete Anteilnahme, die von Fassbinder später als ein kontinuierlich fortgesetzter Akt des Leidens interpretiert wird, den er sich für seine eigenen Werke zum Vorbild nimmt. Die kritische Distanz, die sich zuweilen in den Text einschreibt, zielt demgegenüber auf die Geschichtsschreibung. Auf diese Weise fügt sich Döblin selbst als betroffener Zuhörer in eine aktive, unabgeschlossene Traumadynamik ein, die uns als Leser – auch heute noch – ein Kondensat der Geschichte entzieht und in einen interpersonalen Kontext der Übertragung einbezieht.

Literaturverzeichnis

- ADORNO, Theodor, 1973. *Negative Dialektik: Jargon der Eigentlichkeit*. Gesammelte Schriften, Bd. 6, hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- AGAMBEN, Giorgio, 2002. *Homo sacer: die Souveränität und das nackte Leben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- ASSMANN, Aleida und Ute FREVERT, 1999. *Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit: vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*. Stuttgart: Deutsche Verl.-Anstalt.
- CHAPPUZEAU, Bernhard, 2005. *Transgression und Trauma bei Pedro Almodóvar und Rainer Werner Fassbinder: Gender, Memoria, Visum*. Tübingen: Stauffenburg.
- DELEUZE, Gilles und Félix GUATTARI, 1972. *L'Anti-Œdipe: capitalisme et schizophrénie* Paris: Minuit.
- DENSCHLAG, Felix, 2018. *Vergangenheitsverhältnisse: ein Korrektiv zum Paradigma des „Kollektiven Gedächtnisses“ mittels Walter Benjamins Erfahrungstheorie*. Bielefeld: Transcript.

- DIETZE, Gabriele, 2014. Simulanten des Irrsinns auf dem Vortragspult: Dada, Krieg und Psychiatrie: eine aktive Traumadynamik. In: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte*, Bd. 37 (4), S. 333–350.
- DÖBLIN, Alfred, 1993. *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte vom Franz Biberkopf*. Hrsg. von Helmuth Kiesel. München: Artemis & Winkler.
- DÖBLIN, Alfred, 2013. *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Hrsg. von Erich Kleinschmidt. Frankfurt am Main: Fischer.
- FASSBINDER, Rainer Werner, 1992. *Filme befreien den Kopf*. Hrsg. von Michael Töteberg. Frankfurt am Main: Fischer.
- FREUD, Sigmund, 1975. *Psychologie des Unbewussten*. Studienausgabe 1969–1975, Bd. III, hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Frankfurt am Main: Fischer.
- GENZ, Julia, 2008. Döblins Schreibweise der Evokation und Aussparung: psychoanalytische und psychiatrische Diskurse in *Die Tänzerin und der Leib*. In: Sabina BECKER und Robert KRAUSE, Hrsg. *Internationales Alfred-Döbblin-Kolloquium Berlin 2007. Jahrbuch für Internationale Germanistik*. Bd. 95. Bern: Peter Lang, S. 69–82.
- HONOLD, Alexander, 2003. Der Krieg und die Großstadt: *Berlin Alexanderplatz* und ein Trauma der Moderne. In: Hartmut EGGERT und Gabriele PRAUSS, Hrsg. *Internationales Alfred-Döbblin-Kolloquium Berlin 2001. Jahrbuch für Internationale Germanistik*. Bd. 69. Bern: Peter Lang, S. 191–211.
- HORN, Eva, 1999. Versuchsordnung Roman: Erzählung und Wissen vom Menschen in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* und *Hamlet oder Die Lange Nacht nimmt ein Ende*. In: Ira DORF und Gabriele SANDER, Hrsg. *Internationales Alfred-Döbblin-Kolloquium Berlin 1997. Jahrbuch für Internationale Germanistik*. Bd. 46. Bern: Peter Lang, S. 117–134.
- HUELSENBECK, Richard, 1927. Dada in Zuerich. In: *Die Weltbühne*. 02.08.1927, Berlin, S. 172–174.
- HUELSENBECK, Richard, 2012. *Dada-Logik 1918–1972*. Hrsg. von Herbert Kapfer. München: Belleville, S. 44–48.
- IADG / Internationale Alfred Döbblin Gesellschaft. IADG-Publikationen [online]. Freiburg: Sabina BECKER, Hrsg. 29.11.2017 [Zugriff 04.10.2018]. Verfügbar unter: http://www.alfred-doeblin.de/iadg/iadg_veroeffentlichungen.htm.
- KLEINSCHMIDT, Erich, 2007. Poetik der Unordnung: Kontingenz und Steuerung im Schreibprozess bei Alfred Döbblin. In: Yvonne WOLF, Hrsg. *Internationales Alfred-Döbblin-Kolloquium Berlin 2005. Jahrbuch für Internationale Germanistik*. Bd. 90. Bern: Peter Lang, S. 189–202.
- KOMFORT-HEIN, Susanne, 2011. Im unirdischen unterirdischen Getobe eine Bewegung unbezwingbar nach vorwärts. In: Ralf Georg BOGNER, Hrsg.

- Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Berlin 2009. Jahrbuch für Internationale Germanistik*. Bd. 101. Bern: Peter Lang, S. 57–76.
- LACAPRA, Dominick, 1994. *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. Ithaca und London: Cornell University.
- LEIBBRAND, Werner, 2004. Da-Da: In ärztlicher Betrachtung. In: *Tägliche Rundschau*. 21.06.1920, Berlin. In: Harriett WATTS, Hrsg. *Dada and the Press*. Farmington Hills: Hale, S. 62.
- PRANGEL, Matthias, 2006. Alfred Döblins Überlegungen zum Roman als Beispiel einer Romanpoetologie des Modernismus. In: Christine MAILLARD und Monique MOMBERT. *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Berlin 2003. Jahrbuch für Internationale Germanistik*. Bd. 75. Bern: Peter Lang, S. 11–29.
- SANDER, Gabriele, 2006. Alfred Döblin und der Großstadtrealismus. In: Dieter DISTL, Stefan NEUHAUS, Rolf SELBMANN, John SPALEK und Thorsten UNGER, Hrsg. *Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik: Schriften der Ernst Toller Gesellschaft*, Bd. 5. Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 139–150.
- SCHÄFFNER, Wolfgang, 1995. *Die Ordnung des Wahns: zur Poetologie psychiatrischen Wissens bei Alfred Döblin*. München: Fink.
- SCHOLVIN, Ulrike, 1985. *Döblins Metropolen: über reale und imaginäre Städte und die Travestie der Wünsche*. Weinheim und Basel: Beltz.
- WEBER, Elisabeth, 1990. *Verfolgung und Trauma: zu Emmanuel Lévinas' Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Wien: Passagen.
- WEIGEL, Sigrid, 1999. Télescopage im Unbewussten: zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur. In: Elisabeth BRONFEN, Birgit ERDLE und Sigrid WEIGEL, Hrsg. *Trauma: zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln, Weimar und Wien: Böhlau, S. 51–76.

Abstract

Since its appearance in 1929, Alfred Döblin's novel *Berlin Alexanderplatz* is among the famous city novels of the century. However, its significance for the experimental quality of the montage novel is not only based on the metropolitan experience itself, but also stresses on the consequences of the First World War in a specific way. The possibilities and limits of trauma narratives in post-war fiction are analyzed and referred to the interpretation of Rainer Werner Fassbinder. The current interpretation of the experimental montage novel is called into question.

Key words

Alfred Döblin, First World War, city novel, trauma, Rainer Werner Fassbinder